

II  
ПОЭТИКА  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБОБЩЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЭТИКЕТ

Феодализм времени своего возникновения и расцвета с его крайне сложной лестницей отношений вассалитета-сюзеренитета создал развитую обрядность: церковную

и светскую. Взаимоотношения людей между собой и их отношения к богу подчинялись этикету, традиции, обычаю, церемониалу, до такой степени развитым и деспотичным, что они пронизывали собой и в известной мере овладевали мировоззрением и мышлением человека. Из общественной жизни склонность к этикету проникает в искусство. Изображения святых в живописи в какой-то степени подчиняются этикету: иконописные подлинники предписывают изображение каждого святого в строго определенных положениях, со всеми присущими ему атрибутами. Этикету подчинялось также и изображение событий из жизни святых или событий священной истории.

Иконографические сюжеты византийской живописи в широкой степени зависели от этикета феодального двора. Вся третья часть труда А. Грабара «Император в византийском искусстве» посвящена влиянию придворного ритуала на сложение основных иконографических типов — таких, как вход господень в Иерусалим, деисус, схождение во ад, вседержитель, восседающий на троне, и пр.<sup>1</sup>

Помимо живописи, этикет может быть вскрыт в строительном искусстве средневековья и в прикладном, в одежде и в теологии, в отношении к природе и в политической жизни. Это была одна из основных форм идеологического принуждения в средние века. Этикетность присуща феодализму, ею пронизана жизнь. Искусство подчинено этой форме феодального принуждения. Искусство не только изображает жизнь, но и придает ей этикетные формы.

Если мы обратимся к литературе и литературному языку эпохи раннего и развитого феодализма, то и тут обнаружим ту же склонность к этикету. Литературный этикет и выработанные им литературные каноны — наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания с формой.

В самом деле, В. О. Ключевский подобрал довольно много формул, якобы специально присущих житийному жанру<sup>2</sup>. А. С. Орлов сделал то же самое для жанра воинской повести<sup>3</sup>. Нет нужды перечислять эти формулы; они

<sup>1</sup> Грабар А. L'Art impérial et l'art chrétien // In: Grabar A. L'Empereur dans l'art byzantin. Paris, 1936.

<sup>2</sup> См.: Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871.

<sup>3</sup> См.: Орлов А. С.: 1) Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII в.) // ЧОИДР. 1902, кн. IV, С. 1—50; 2) О некоторых особенностях стиля великорусской исторической беллетристики XVI—XVIII вв. // Изв. ОРЯС. 1908. Т. XIII, кн. 4 и др.

хорошо известны каждому специалисту: «за руки ся емлюще сечаху», «по удолиям кровь течаше, яко река», «стук и шум страшен бысть, аки гром», «бьяшесе крепко и нещадно, яко и земли постонати», «и поидоша полци, аки борове» и т. д. Однако ни А. С. Орлов, ни В. О. Ключевский не придали значения тому обстоятельству, что и житийные формулы, и воинские формулы постоянно встречаются вне житий и вне воинских повестей, например в летописи, в хронографе, в исторических повестях, даже в ораторских произведениях и в посланиях. И это весьма важно, ибо не жанр произведения определяет собой выбор выражений, выбор формул, а предмет, о котором идет речь. Именно предмет, о котором идет речь, требует для своего изображения тех или иных трафаретных формул. Раз речь заходит о святом — житийные формулы обязательны, будет ли о нем говориться в житии, в летописи или в хронографе. Эти формулы подбираются в зависимости от того, что говориться о святом, о каком роде событий повествует автор. Точно так же обязательны воинские формулы, когда рассказывается о военных событиях — независимо от того, в воинской повести или в летописи, в проповеди или в житии. Есть формулы, применяемые к выступлению в поход своего князя, другие — в отношении врага, формулы, определяющие различные моменты битвы, победу, поражение, возвращение с победой в свой город и т. п. Воинские формулы могут встречаться в житии, житийные формулы — в воинской повести, те и другие — в летописи или в поучении. Легко убедиться в этом, пересмотрев любую летопись: Ипатьевскую, Лаврентьевскую, одну из новгородских и др. Один и тот же летописец не только применяет различные формулы — житийные, воинские, некрологические и т. д., но и по несколько раз меняет всю манеру, стиль своего изложения в зависимости от того, пишет ли он о сражении князя или о его смерти, передает ли содержание его договора или рассказывает о его женитьбе.

Но не только выбор устойчивых стилистических формул определяется литературным этикетом, — меняется и самый язык, которым автор пишет. Легко заметить различия в языке одного и того же писателя: философствуя и размышляя о бренности человеческого существования, он прибегает к церковнославянизмам, рассказывая о бытовых делах — к народнорусизмам. Литературный язык отнюдь не один. В этом нетрудно убедиться, перечитав «Поучение» Мономаха: язык этого произведения «трехслоен» — в нем есть и церковнославянская стихия, и деловая, и народно-

поэтическая (последняя, впрочем, в меньших размерах, чем первые две). Если бы мы судили об авторстве этого произведения только по стилю, то могло бы случиться, что мы приписали бы его трем авторам. Но дело в том, что каждая манера, каждый из стилей литературного языка и даже каждый из языков (ибо Мономах пишет и по-церковнославянски, и по-русски) употреблен им, со средневековой точки зрения, вполне уместно, в зависимости от того, касается ли Мономах церковных сюжетов, или своих походов, или душевного состояния своей молодой снохи.

Для вопроса об этикете чрезвычайно важно положение Л. П. Якубинского, что «церковнославянский язык Киевской Руси X—XI вв. был ограничен, отличался от древнерусского народного языка не только в действительности... но и в сознании людей»<sup>1</sup>. В самом деле, наряду с бессознательным стремлением к ассимиляции церковнославянского и древнерусского языка следует отметить и противоположную тенденцию — к диссимиляции. Именно этим объясняется то обстоятельство, что церковнославянский язык, несмотря на все ассимиляционные процессы, дожил до XX в. Церковнославянский язык постоянно воспринимался как язык высокий, книжный и церковный. Выбор писателем церковнославянского языка или церковнославянских слов и форм для одних случаев, древнерусского — для других, а народнопоэтической речи — для третьих был выбором всегда сознательным и подчинялся определенному литературному этикету. Церковнославянский язык неотделим от церковного содержания, народнопоэтическая речь — от народнопоэтических сюжетов, деловая речь — от деловых. Церковнославянский язык постоянно отделялся в сознании писателей и читателей от народного и от делового. Именно благодаря сознанию, что церковнославянский язык — язык «особый», могло сохраняться и самое различие между церковнославянским языком и древнерусским.

Мне представляется неправильным говорить о едином литературном языке Древней Руси, выделяя в этом литературном языке церковно-книжный стиль или, более осторожно, книжно-словенский тип (В. В. Виноградов)<sup>2</sup>. Литературный язык Древней Руси не только не был единым,

<sup>1</sup> Якубинский Л. П. История древнерусского языка. М., 1953. С. 102—103.

<sup>2</sup> См.: Виноградов В. В. Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка. М., 1958. С. III.



но он не был и одним. Литературных языков в Древней Руси было два: церковнославянский (как на западе латинский, а на востоке — санскрит, арабский, персидский, вень-янь) и древнерусский литературный язык. Только в последнем можно выделять различные типы и стили. Церковнославянский же язык, который возник на основе старославянского, был общим литературным языком восточных и южных славян<sup>1</sup> (а также румын). Нельзя думать, что в литературных языках — древнерусском, древнесербском, древнеболгарском, а также в среднесербском и среднеболгарском были «стили» и «типы» церковно-книжные. Но легко заметить, что в едином церковнославянском языке, имевшем единую базу литературных памятников у восточных и южных славян (об общности этой литературной базы см. выше, с. 262—270), были различные национальные изводы<sup>2</sup>. Только сознанием того, что церковнославянский язык представляет собой особый язык при наличии общих для всех южных и восточных славян памятников, списки которых переходили из страны в страну, можно объяснить общность и устойчивость этого языка при всех его национальных изводах.

Судьбы обоих литературных языков Древней Руси были совершенно различны. Они не только обладали различными стилистическими функциями, но и находились в различных условиях существования. Церковнославянский язык, по происхождению своему древнеболгарский, был общим языком для многих славянских стран, с которыми Древняя Русь находилась в постоянном книжном общении. Можно говорить о русской рецензии (варианте) церковнославянского языка, рецензиях сербской, болгарской, румынской и рассматривать их изменения по векам. Однако надо при этом не упускать из виду, что церковнославянский язык как целое находился в постоянном внутреннем интенсивном взаимодействии и по вертикали, и по горизонтали: воздействие языка памятников прошлых эпох постоянно сказывалось на языке памятников новых; произведения, написанные на церковнославянском языке в одной из славянских стран, перемещались в другие страны. Отдельные, особенно авторитетные произведения сохраня-

<sup>1</sup> См.: Толстой Н. И. К вопросу о древнеславянском языке как общем литературном языке южных и восточных славян // Вопросы языкознания, 1961, № 1.

<sup>2</sup> См.: Исаченко А. В. К вопросу о периодизации истории русского языка // Вопросы теории и истории языка. Л., 1963. С. 152—154.

ли свой язык на много столетий. На них равнялись по языку и новые произведения во всех странах. В этом своеобразии истории церковнославянского языка, традиционного, устойчивого, малоподвижного. Это был язык традиционного богослужения, традиционных церковных книг. Книги богослужебного и церковного характера первых веков славянской письменности были такими же образцами, как прориси и сколки в иконописании.

Русский литературный язык, напротив, не имел таких образцов. Он был связан с живым, устным языком канцелярий, судебных учреждений, официальной политической и общественной жизни. Деловой язык менялся значительно живее церковнославянского.

Представляет очень большой интерес вопрос: что было сильнее в этом русском литературном языке — традиция письменная или традиция устная, с которой он был связан.

По своим типам (в разной сфере употребления, в различных областях, в своих хронологических различиях) русский литературный язык был гораздо разнообразнее, чем язык церковнославянский, менее устойчив, менее замкнут. Он не имел той неподвижной базы «образцов», которой обладал язык церковнославянский. В нем не было стремления к «самоочищению» от чуждых форм. Он не в такой мере осознавался как явление определенного, высокого стиля. Напротив, стили в русском литературном языке могли быть различными: достаточно сравнить язык первой новгородской летописи с языком «Русской Правды», Галицко-Волынской летописи с языком «Моления Даниила Заточника». Однако при всем разнообразии своих стилей по своей системе (грамматической, фонетической, лексической) это был все же один язык, отличный от языка церковнославянского.

Оба литературных языка Древней Руси — русский и церковнославянский — находились в постоянном взаимодействии. Литературный этикет требовал иногда быстрых переходов от одного языка к другому. Эти переходы совершались порой на самых коротких дистанциях — в пределах одного произведения. Но взаимодействие литературных языков не было равноправным. Церковнославянские формы и слова переходили в русский литературный язык «навсегда», получали здесь стилистические оттенки и смысловые нюансы (движение здесь совершалось от стиля к смыслу), они постоянно обогащали русский литературный язык. Обратное воздействие было иным. Отдельные проникновения русского литературного языка в цер-

ковнославянский систематически изгонялись из последнего.

Средневековые книжники резко ощущали различие письменного языка и устного. Поэтому нельзя себе представлять письменный русский литературный язык как простую письменную фиксацию койне, общего языка различных административных центров. Это была какая-то мало еще ясная для нас трансформация устного языка — трансформация, в которой были какие-то свои правила и свой этикет. Тем не менее культура устной речи в письменном литературном русском языке явственно давала себя знать. В свое время я пытался вскрыть устные основы русского литературного языка XI—XII вв.<sup>1</sup>

Письменный литературный русский язык был связан не только с койне важнейших административных центров Руси. В одной из своих разновидностей он трансформировал и переносил в письменность язык устной народной поэзии, обладавший особой стилистической функцией и владевший своими поэтическими формулами и поэтической лексикой. В этой своей разновидности русский литературный язык был так же, как и церковнославянский язык, поэтически приподнят над языком обыденным. Эта разновидность русского литературного языка не имела «сплошного» развития от XI в. до XVII в. включительно. Разновидность эта давала себя знать то в «Поучении» Мономаха, то в Ипатьевской летописи, то в «Слове о погибели Русской земли», то в «Повести о разорении Рязани Батыем», но больше всего она представлена в «Слове о полку Игореве», отразившись через последнее в «Задонщине». В XVII в. язык устной народной поэзии вошел в литературу через «Повести об Азове», «Повесть о Сухане», «Повесть о Горе Злочастии» и другие поэтические произведения демократической литературы.

Все изложенное обусловило собой крайнюю сложность развития языка литературы в Древней Руси с ее двумя

<sup>1</sup> См.: Лихачев Д. С.: 1) Русский посольский обычай XI—XIII вв. // Исторические записки. Т. 18. М., 1946; 2) Устные истоки художественной системы «Слова о полку Игореве» // Слово о полку Игореве. Сборник исследований и статей под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950. Отмечу попутно, что в этих статьях я имел в виду именно древнерусский литературный язык (по преимуществу язык летописей и «Слова о полку Игореве»), отличный от литературного языка церковнославянского. Нет оснований считать меня последователем взглядов С. П. Обиорского, как это предполагает В. В. Виноградов (Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка. М., 1958. С. 3).

литературными языками — церковнославянским и русским, из которых последний обладал еще несколькими типами<sup>1</sup>.

Любопытно, что при всей устойчивости сознания «особности» церковнославянского языка содержание этого сознания менялось. До XVII в. церковнославянский язык был прежде всего языком церковным, но в XVIII и XIX вв. отдельные церковнославянизмы «секуляризировались», они стали признаком высокого, поэтического языка вообще. До XVIII в. всякий торжественный стиль был до известной степени окрашен церковностью. Поэтому даже светские торжественные сюжеты, изложенные в памятниках древнерусской литературы церковнославянским языком, приобретали этот церковный характер. В XVIII в. церковнославянский язык мог уже употребляться для чисто светских сюжетов, не окрашивая их церковностью. Точно так же менялось представление об «особности» делового языка. Было бы чрезвычайно важно изучить в будущем историческую изменчивость содержания этого сознания «особности» того или иного языка.

Итак, употребление церковнославянского языка явно подчинялось в средние века этикету, церковные сюжеты требовали церковного языка, светские — русского.

Этот средневековый этикет в употреблении соответствующего языка или стиля языка наблюдался не только на Руси. Он еще значительнее в средневековых литературах многих других стран. Вот почему нам, вслед за Л. П. Якубинским, представляется неправильным следующее положение А. А. Шахматова, занимающее центральное место в его концепции происхождения и развития русского литературного языка: что церковнославянский язык с первых же лет своего существования на русской почве стал «не удержимо ассимилироваться народному языку, ибо говорившие на нем русские люди не могли разграничить в своей речи ни свое произношение, ни свое словоупотребление и словоизменение от усвоенного ими церковного языка»<sup>2</sup>. Нет нужды приводить примеры сознательного стремления к разграничению церковнославянского и русского языка, церковнославянских и русских форм, стремления задержать ассимиляцию. В основе всех этих стремлений

<sup>1</sup> Как отмечает В. В. Виноградов, язык литературы не есть еще литературный язык.

<sup>2</sup> Шахматов А. А. Очерк современного русского литературного языка. М., 1941. С. 61. (Разрядка моя.—Д. Л.)

лежат требования литературной обрядности, подчиняющие себе соображения стилистического порядка.

Итак, требования литературного этикета порождают стремление к разграничению употребления церковнославянского языка и русского во всех его разновидностях; эти же требования вызывают появление различных формул — воинских, житийных и пр. Однако литературный этикет не может быть ограничен явлениями словесного выражения. В самом деле, не все из того, что было отмечено А. С. Орловым в качестве словесных формул, является действительно явлением только словесным. Так, например, среди различных «воинских формул» А. С. Орлов упоминает «помощь небесной силы» русскому войску, эта помощь может осуществляться по-разному: враги то «гонимы гневом Божиим», то «гневом Божиим и святой Богородицы»; иногда бог «влагает страх» в сердца врагов; иногда враги бывают гонимы «невидимую силою», а иногда ангелами и т. д.<sup>1</sup> Это трафарет ситуации, а не словесного ее выражения. Словесное выражение этого трафарета может быть различным, точно так же, как и ситуации различных других трафаретов в описании собирания, выступления войска и нападения, в описании жизни святого — его рождения от благочестивых родителей, удаления в пустыню, подвигов, основания монастыря, благочестивой смерти и посмертных чудес.

Дело, следовательно, не только в том, что определенные выражения и определенный стиль изложения подбираются к соответствующим ситуациям, но и в том, что самые эти ситуации создаются писателями именно такими, какие необходимы по этикетным требованиям: князь молится перед выступлением в поход, его дружина обычно малочисленна, тогда как войско противника громадно и враг выступает «в силе тяжце», «пыхая духом ратным», и т. д.

Литературные каноны ситуаций могут быть продемонстрированы хотя бы на «Чтении о житии и о погублении Бориса и Глеба». Как и большинство литературных произведений средневековья, «Чтение» от начала до конца пронизано обостренным чувством этикета. Описывая жизнь Бориса и Глеба, автор стремится заставить их вести себя так, как надлежит вести себя святым. Он вкладывает в их

<sup>1</sup> Орлов А. С. Об особенностях формы русских воинских повестей. С. 37—49.

уста пространные выражения кротости и благочестия, описывает их покорность старшему брату — Святополку, их отказ от сопротивления убийцам, объясняет те из их поступков, которые несколько расходятся с общепризнанным представлением о святости (например, женитьбу Бориса). Распределяя роли среди действующих лиц, автор озабочен подысканием образца в прошлом: Владимир — второй Константин, Борис — Иосиф Прекрасный, Глеб — Давид, Святополк — Каин и т. д.

Этикет требует определенной «воспитанности». Этикет литературный и «благовоспитанность» в жизни находятся в тесной взаимозависимости. Киевляне при крещении ведут себя совершенно «прилично». Все идут креститься, и «ни поне единому супротивляющуся, но аки издавна научены, тако течаху, радующеса, к крещению»<sup>1</sup>. Эти слова знаменательны: люди ведут себя как «издавна» наученные — благовоспитанность ведь дается именно научением и воспитанием. Они «радуются» — этого также требует благовоспитанность. Борис, как только становится «в разуме», ищет образцов для подражания. Он обращается к богу с молитвой: «Владыко мой, Исусе Христе, сподоби мя, яко единого от тех святых, и даруй ми по стопам их ходити». Это молитва об этикете, и она вложена в уста Бориса также по этикету — житийному. Этикетна, следовательно, даже сама просьба о соблюдении этикета!

Откуда берется этот этикет ситуаций? Здесь предстоит произвести многие разыскания: часть этикетных правил взята из жизненного обихода, из реальной обрядности, часть создана в литературе. Примеры жизненно-реального этикета многочисленны. Здесь в основном этикет церковный и княжеский (верхов феодального общества). Так, например, в цитированном уже нами «Чтении о житии и о погублении Бориса и Глеба», когда Владимир посылает Бориса против печенегов, Борис прощается с отцом по этикету своего времени: «Блаженный же пад поклонися отцю своему и облобыза честней ноze его, и паки въстав, обуим выю его, целоваше со слезами». Агиограф конца XI в. не был свидетелем этого прощания и не мог найти описания его в предшествующих устных и письменных материалах: он сочинил эту сцену, исходя из представлений о том, как она должна была бы совершиться, принимая

<sup>1</sup> Текст цитируется по изданию: Жития св. мучеников Бориса и Глеба и службы им. Приготовил к печати Д. И. Абрамович // Памятники древнерусской литературы. Вып. 2. Пг., 1916.

во внимание благовоспитанность и идеальность обоих действующих лиц.

Большинство «распространенных» предшествующих редакций именно этого рода. Характерный пример: появление описания похорон Евпатия Коловрата в одной из редакций XVI в. «Повести о Николе Заразском». Этого описания не было в первых редакциях, оно создано на основе обряда и обычая в XVI в., когда в силу ряда причин явилась потребность почитать главного героя «Повести» пышными похоронами<sup>1</sup>.

Следует особо отметить, что взятым из жизни, из реальных обычаев этикетным нормам подчинялось только поведение идеальных героев. Поведение же злодеев, отрицательных действующих лиц этому этикету не подчинялось. Оно подчинялось только этикету ситуации — чисто литературному по своему происхождению. Поэтому поведение злодеев не поддавалось этикетной конкретизации в той же мере, как и поведение идеальных героев. В их уста реже вкладываются вымышленные речи. Злодеи идут рыкающе, «аки зверие дивии, поглотити хотяще праведнаго». Они сравниваются со зверями и, как звери, не подчиняются реальному этикету, однако само сравнение их со зверями — литературный канон, это повторяющаяся литературная формула. Здесь литературный этикет целиком рождается в литературе и не заимствуется из реального быта.

Стремлением подчинять изложение этикету, создавать литературные каноны можно объяснить и обычный в средневековой литературе перенос отдельных описаний, речей, формул из одного произведения в другое. В этих переносах нет сознательного стремления обмануть читателя, выдать за исторический факт то, что на самом деле взято из другого литературного произведения. Дело просто в том, что из произведения в произведение переносилось в первую очередь то, что имело отношение к этикету: речи, которые должны были бы быть произнесены в данной ситуации, поступки, которые должны были бы быть совершены действующими лицами при данных обстоятельствах, авторская интерпретация происходящего, приличествующая случаю, и т. д. Должное и сущее смешиваются. Писатель считает, что этикетом целиком определялось поведение идеального героя, и он воссоздает это поведение по аналогии. Так оправдываются, например, заимствования в жи-

<sup>1</sup> См.: Лихачев Д. С. Повести о Николе Заразском // ТОДРЛ. Т. VII. С. 338.

тин Довмонта из жития Александра Невского. Заимствования эти идут в первую очередь по линии соблюдения этикета. Сборы на врагов — этикетный момент, и Довмонт выступает в поход так же, как и Александр Невский. Довмонт падает на колени перед алтарем, как Александр; молится, как Александр; получает благословение от игумена, подобно тому как Александр получает его от архиепископа; идет на врагов «с малою дружиною», как и Александр. Перенося все эти этикетные моменты из жития Александра в свое произведение, автор жития Довмонта отнюдь не предполагал, что он совершает литературную кражу, погрешает против истины, выдумывает.

Определяя художественный метод древнерусской литературы, недостаточно сказать, что он клонился к идеализации. Есть разные формы идеализации в литературе. Идеализация средневековая в значительной степени подчинена этикету. Этикет в ней становится формой и существом идеализации. Этикет же объясняет заимствования из одного произведения в другое, устойчивость формул и ситуаций, способы образования «распространенных» редакций произведений, отчасти интерпретацию тех фактов, которые легли в основу произведений, и многое другое.

Древнерусский писатель с непобедимой уверенностью влагал все исторически происшедшее в соответствующие церемониальные формы, создавал разнообразные литературные каноны. Житийные, воинские и прочие формулы, этикетные саморекомендации авторов, этикетные формулы интродукции героев, приличествующие случаю молитвы, речи, размышления, формулы некрологических характеристик и многочисленные требуемые этикетом поступки и ситуации повторяются из произведения в произведение. Авторы стремятся все ввести в известные нормы, все классифицировать, сопоставить с известными случаями из священной истории, снабдить соответствующими цитатами из священного писания и т. д. Средневековый писатель ищет прецеденты в прошлом, озабочен образцами, формулами, аналогиями, подбирает цитаты, подчиняет события, поступки, думы, чувства и речи действующих лиц и свой собственный язык заранее установленному «чину». Если писатель описывает поступки князя — он подчиняет их княжеским идеалам поведения; если перо его живописует святого — он следует этикету церкви; если он описывает поход врага Руси — он и его подчиняет представлениям своего времени о враге Руси. Воинские эпизоды он подчиняет воинским представлениям, житийные — житийным,



эпизоды мирной жизни князя — этикету его двора и т. д. Писатель жаждет ввести свое творчество в рамки литературных канонов, стремится писать обо всем «как подобает», стремится подчинить литературным канонам все то, о чем он пишет, но заимствует эти этикетные нормы из разных областей: из церковных представлений, из представлений дружинника-воина, из представлений придворного, из представлений теолога и т. д. Единства этикета в древней русской литературе нет, как нет и требований единства стиля. Все подчиняется своей точке зрения. Воинские эпизоды описываются писателем согласно представлениям воина об идеальном воине, житийные — согласно представлениям агнографа. Он может переходить от одних представлений к другим, всюду стремясь писать согласно «приличествующим случаю» представлениям, в «приличествующих случаю» словах.

Нечто подобное мы видим в древнерусской живописи: там каждый объект изображается с той точки зрения, с которой он может быть лучше всего показан. Нет единой точки зрения художника — есть множество точек зрения, особых для каждого предмета изображения или группы предметов.

Из чего складывается этот литературный этикет средневекового писателя? Он складывается из представлений о том, как должен был совершаться тот или иной ход событий; из представлений о том, как должно было вести себя действующее лицо сообразно своему положению; из представлений о том, какими словами должен описывать писатель совершающееся. Перед нами, следовательно, этикет миропорядка, этикет поведения и этикет словесный. Все вместе сливается в единую нормативную систему, как бы предустановленную, стоящую над автором и не отличающуюся внутренней целостностью, поскольку она определяется извне — предметами изображения, а не внутренними требованиями литературного произведения.

Было бы неправильно усматривать в литературном этикете русского средневековья только совокупность механически повторяющихся шаблонов и трафаретов, недостаток творческой выдумки, «окаменение» творчества и смешивать этот литературный этикет с шаблонами отдельных бездарных произведений XIX в. Все дело в том, что все эти словесные формулы, стилистические особенности, определенные повторяющиеся ситуации и т. д. применяются средневековыми писателями вовсе не механически, а именно там, где они требуются. Писатель выбирает, размышляет,

озабочен общей «благообразностью» изложения. Самые литературные каноны варьируются им, меняются в зависимости от его представлений о «литературном приличии». Именно эти представления и являются главными в его творчестве. Вот почему мы предпочитаем говорить о литературном этикете, а не просто о литературных трафаретах и шаблонах, которые, кстати сказать, могут не только творчески меняться, но и вовсе отсутствовать в повествовании о том или ином сложном событии. Военская формула или повторяющаяся ситуация — это только часть литературного этикета, при этом иногда не самая даже главная. Повторяющиеся формулы и ситуации вызываются требованиями литературного этикета, но сами по себе еще не являются шаблонами. Перед нами творчество, а не механический подбор трафаретов — творчество, в котором писатель стремится выразить свои представления о должном и приличествующем, не столько изобретая новое, сколько комбинируя старое.

Литературный этикет русского средневековья нуждается в своем изучении прежде всего как явление идеологии, мировоззрения, идеализирующих представлений о мире и обществе. Если мы станем изучать литературные каноны — все эти воинские формулы, формулы житийные, этикетные положения и т. д. — вне охватывающего их литературного этикета и мировоззрения, мы не уйдем дальше элементарного составления картотеки литературных канонов и не поймем претерпеваемых этими литературными канонами изменений, не поймем мы и эстетической ценности литературы, с ними связанной.

Итак, изучение литературных канонов русского средневековья, начатое трудами В. О. Ключевского и А. С. Орлова, должно быть, во-первых, значительно расширено (помимо словесных формул, следует изучать нормы выбора языка и стиля, литературные каноны в построении сюжета, отдельных ситуаций, характера действующих лиц и т. д.), а во-вторых, самые литературные каноны необходимо рассматривать как следствие этикетности средневекового мировоззрения и объяснять их в связи со средневековыми представлениями о должном<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Отсылаю к статье: Т в о р о г о в О. В. Задачи изучения устойчивых литературных формул древней Руси // ТОДРЛ. Т. XX. 1964.

Литературный этикет, как мы уже сказали, вызывал особую традиционность литературы, появление устойчивых стилистических формул, перенос целых отрывков одного произведения в другое, устойчивость образов, символов-метафор, сравнений и т. д.

Некоторым исследователям эта традиционность казалась результатом косности «древнерусского сознания», его неспособности воодушевляться новым, то есть результатом простого недостатка 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 разившийся 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.

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 двойкая: 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)»<sup>1</sup>.

С точки зрения Б. В. Томашевского, литература всегда стремится освободиться от традиционных приемов, скрывая их или, напротив, обнажая. Приемы рождаются, живут, стареют, умирают. Однако даже для литературного сознания нового времени традиционность играет свою положительную роль в поэтических системах классицизма и романтизма<sup>2</sup>. Известно, что очень многие направления

<sup>1</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Изд. 5-е. М.; Л., 1930. С. 157.

<sup>2</sup> Гинзбург Л. Я. О традиционном и нетрадиционном словоупотреблении в лирике // Проблемы сравнительной филологии. М.; Л., 1964.

в искусстве обязывали писателей подчиняться определенным канонам. Так, Буало предписывал писателям следовать классическим образцам. Вот что справедливо пишет Л. Я. Гинзбург в книге «О лирике»: «Французский классицизм был кульминацией литературного мышления канонами. Он довел до предела безошибочную действенность поэтической формы, мгновенно узнаваемой читателем. Свою разработанную жанрово-стилистическую иерархию классицизм строил на точной иерархии ценностей религиозных, государственных, этических»<sup>1</sup>.

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. Он вызывает у читателя определенный рефлекс, служит сигналом для создания у читателя определенного настроения.

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 «временным» искусством, чем в новое время, когда читатель, читая, ждет, чем произведение кончится. Соответственно динамические элементы литературы, которые так подчеркивал Ю. Тынянов<sup>2</sup>, играли в средневековой литературе заметно меньшую роль, чем в литературе новой.

Средневековый читатель, читая произведение, как бы участвует в некоей церемонии, включает себя в эту церемонию, присутствует при известном «действии», своеобразном «богослужении». Писатель средневековья не столько изображает жизнь, сколько преобразует и «наряжает» ее, делает ее парадной, праздничной. Писатель — церемониймейстер. Он пользуется своими формулами как знаками, гербами. Он вывешивает флаги, придает жизни парадные формы, руководит «приличиями». Индивидуальные впе-

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л., 1964. С. 10—11.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. О литературном факте.

чатления от литературного произведения не предусмотрены. Литературное произведение рассчитано не на индивидуального, отдельного читателя, хотя произведение не только читается вслух для многих слушателей, но и отдельными читателями.

Для нас произведение «оживает» в чтении. Произведение существует в его воспроизведении читателем — вслух или про себя. Напротив, 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 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 канонов, к реалистическому изображению действительности. На этом вопросе мы также еще остановимся в дальнейшем (см. раздел «Элементы реалистичности»).

Одна из интереснейших задач поэтики — выяснение причин, по которым в литературе выработывались 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 рабо-

тает 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?»<sup>1</sup>

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 косности, 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 автоматизированному 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 автоматизируется и вызывает противоположные принципы конструкции»<sup>2</sup>. 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, все, что написано сейчас или в прошлом. Не было ясного сознания движения истории, движения литературы, не было понятий 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 «устарело» в ней для читателя, «автоматизировалось», искало

<sup>1</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 51.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. О литературном факте. С. 108; ср. также его работу: Арханглы и новаторы. Л., 1929. С. 17.

«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 еще в меньшей степени, чем в новое время, подчинялась внутренним законам развития.

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 коей 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 содержание отмирает, 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».

Система литературного этикета и связанных с нею литературных канонов, которые никак нельзя приравнять к штампам, продержалась в древней русской литературе несколько веков. В конце концов, несмотря на то, что система эта способствовала «плодовитости» литературы, облегчала появление новых произведений, она вела к некоторой замедленности литературного развития в целом, хотя никогда не подчиняла его окончательно. В частности, так называемые элементы реалистичности в древней русской литературе, наличие которых усматривается в ряде древнерусских повестей о феодальных преступлениях (в рассказах об ослеплении Василька Теребовльского, убийстве Игоря Ольговича, преступлении Владимирки Галицкого, убийстве Андрея Боголюбского, смерти Владимира Васильевича Волынского, ослеплении Василия II Дмитриевича, смерти Дмитрия Красного и т. д.), являются нарушением

ем литературных канонов. Эти нарушения постепенно нарастают. В литературе исподволь развиваются силы, которые боролись с литературным этикетом, с литературными канонами, вели к их разрушению.

Как произошло падение системы литературных канонов? Процесс этот очень интересен. С образованием Русского централизованного государства литературный этикет, казалось бы, не только не ослабевает, но, напротив, становится необыкновенно пышным. Возьмем, например, воинские формулы «Казанской истории», «Летописца начала царствования», «Степенной книги» или «Повести о нахождении на Псков Стефана Батория». Они значительно пространнее и вычурнее, чем в Ипатьевской летописи. Авторы не довольствуются их краткой устойчивой формой. Они вводят различного рода «распространения», стремятся к соединению пышности с наглядностью и т. д. Но в результате такого рода разрастания литературных канонов теряется их устойчивость.

При этом надо обратить внимание вот на какое обстоятельство: разрушение литературных канонов совершалось одновременно с пышным развитием этикета в реальной жизни. Изучение зависимости снижения роли литературных канонов от подъема значения этикета в государственной практике представляет очень большой интерес для литературоведения.

В самом деле, обрядовая сторона жизни Русского государства достигла высокой степени развития в XVI в. Литература вынуждена была воспроизводить содержание разрядных книг, чина венчания на царство, описывать сложные церемонии. Литературе как искусству угрожала серьезная опасность. Одновременно писатели стремятся поэтому оживить церемониальную сторону своих описаний реально наблюдаемыми подробностями. Усложнение этикета встречается с ростом реалистических элементов в литературе, о причинах которого мы будем говорить в дальнейшем. Это парадоксальное сочетание усложнения литературного этикета с усилением элементов реалистичности отчетливо заметно, например, в «Казанской истории». Вот как описывается в ней открытие заседания боярской думы. Бояре садятся на свои места согласно местническим традициям и произносят подобающие случаю речи. Перед выступлением русских войск устраивается их смотр, воины являются «изодевшеся в пресветлая своя одеяния и со всеми отроки своими, тако же и добрыя своя коня во утварех красных ведуше», и особо подчеркивается, что все



было именно так, «яко достоин быти на ратех воеводам»<sup>1</sup>, то есть что все совершалось согласно этикету. Но вот то обстоятельство, что собранного в Москву войска было так много, что в городе не было места ни по улицам, ни «по домам людским» и приходилось размещаться около посадков «по полю и по лугом в шатрах своих», а царь наблюдал за прохождением войска, стоя «на полатных своих лестницах», — это уже детали, жизненно наблюдаемые и никаким этикетом не предусмотренные.

Точно так же происходит столкновение развития этикета с развитием склонности конкретизировать изложение в прямой речи. Речь Грозного к своим воеводам в «Казанской истории» в точности воспроизводит отдельные формулы из обращения русских князей к дружинникам перед битвами, но, в отличие от кратких княжеских ободрений XII—XIII вв., речь Грозного пышна и пространна, отдельные формулы конкретизированы, сравнения развиты, им придана наглядность, смысл их разъяснен.

Этим же путем идет и подновление этикетных формул. Так, например, формула «яко по удолиям крови тещи» приобретает зрительно представимые черты: «...яко великия лужи дождевныя воды, кровь стояше по ниским местом и очерленеваше землю».

Обобщая, можно сказать, что явления литературного этикета стремятся в XVI—XVII вв. к увеличению, к возрастанию и тем самым от состояния организации и дифференциации переходят в состояние смешения и слияния с окружающими формами. Устойчивый, краткий и компактный вначале, этикет становится затем все более пышным и одновременно расплывчатым и постепенно растворяется в новых литературных явлениях XVI и XVII вв. И это отнюдь не вследствие «внутренних законов» развития литературы и литературного языка. Происходит крушение этикетности вообще, связанное с изменениями существа порождающего ее феодализма. Дело в том, что с образованием централизованного государства пышность этикета возрастает, однако этикет перестает быть жизненно необходимой для феодализма формой идеологического принуждения: в централизованном государстве формы внешнего, прямого принуждения достаточно разнообразны и надежны. Нужна пышность этикета, но не очень необходима его принудительность. Из явления идеологического

<sup>1</sup> Цит. по изд.: Казанская история. Подгот. текста, вступ. статья и примеч. Г. Н. Монсеевой. М.; Л., 1954.

при н у ж д е н и я этикет стал явлением о ф о р м л е н и я государственного быта. Процесс падения литературного этикета совершается поэтому и другим путем: этикетный обряд существует, но он отрывается от ситуации, его требующей; этикетные правила, этикетные формулы остаются и даже разрастаются, но соблюдаются они крайне неумело, употребляются «не к месту», не в тех случаях, когда они нужны. Этикетные формулы применяются без того строгого разбора, который был характерен для предшествовавших веков. Формулы, описывающие действия врагов, применяются к русским, а формулы, предназначенные для русских, — к врагам. Расшатывается и этикет ситуации. Русские и враги ведут себя одинаково, произносят одинаковые речи, одинаково описываются действия тех и других, их душевные переживания.

Яркие примеры этих смешений литературного этикета дает одно из лучших литературных произведений XVI в. — «Казанская история». Разительное нарушение литературного этикета представляет собой в «Казанской истории» описание выступления русского войска из Коломны. Автор «Казанской истории» говорит о русском войске в образах, которые раньше можно было применить только к войску врага: русских воинов было так много, как у вавилонского царя, когда он наступал на Иерусалим: «...яко же о приходе вавилонского царя ко Иерусалиму и пророчествова Иеремея: от яждения бо, рече, громов колесниц его, и от ступания коней и слонов его потрясется земля, сице бысть зде. И поиде царь князь великий чистым полем великим х Казани со многими языцы реченными, служащими ему, с Русью, и с татары, и с черкасы, и с мордвою, и со фряги, и с немцы, и с ляхи, в силе велице и тяжце зело, тремя пути, на колесницах и на конех, четвертым же путем реками, в лодиях, вода с собою воя шире Казанския земли». Перед нами описание выступления врага Русской земли с «двунадесятьми языками», но отнюдь не великого князя русского с русским войском. Элементы этого описания взяты из описания нахождения Батыея на Киев в Ипатьевской летописи<sup>1</sup>. Царь Иван Грозный подступает к Казани «не худеше Антиоха явленнаго егда прииде Иерусалим пленовати». Правда, автор «Казанской истории» делает оговорку:

<sup>1</sup> Ср. в Ипатьевской летописи под 1240 г. (ПСРЛ. Т. II. 1908. Стлб. 784): «... и не бе слышати от гласа скрипанья телег его, множества ревення вельблуд его, и рьжания от гласа стад конь его. И бе исполнена земля Руская ратных».

«...но он (Антиох.— *Д. Л.*) неверен и поган, и хотяше закон жидовский потребити, и церков божию осквернити и разорити, се же (Иван Грозный.— *Д. Л.*) верный и на неверных и за незаконне к нему и за злодеяние их прииде погубити их», но оговорка эта не спасает неловкости, и дальнейшее описание прихода русских войск под Казань прямо напоминает обычные подступы вражеского войска на Русь: «И наполни (Грозный.— *Д. Л.*) всю Казанскую землю войми своими, конники и пѣшцы; и покрышася ратью поля и горы и подолия, и разлетешася аки птица по всей земли той, и воеваху, и пленяху Казанскую землю и область всюду, невозбранно ходяще и на вся страны около Казани и до конец ея. И быша убиение человеческая велика, и кровми поляся варварская земля; блата и дебри, и езера и реки намостишася черемискими костми. Земля бо бе Казанская реками, и ъзерами, и блаты велми наводнена. За согрешение же к богу казанских людей лета того ни единая капля дождя с небеси на землю не паде: от солнечного бо жара непроходныя тыя места, дебри, и блата, и речница вся преизхоша; и полцы рустии по всей земле непроходными пути безнужно яздяху, кои любо камо хотяше, и стадо скотия предугоняху». Этот своеобразный плач по Казанской земле представляет собой неслыханное нарушение этикета, и нарушение это не единственное; подобные нарушения встречаются на каждом шагу: воинские формулы сохранены, но применяются они и к своим, и к врагу без особого разбора. Литературная «воспитанность» автора «Казанской истории» ограничивается немногими оговорками, подчеркивающими его сочувствие русским, и только. Сходство Ивана Грозного с врагом увеличивается, оттого что, подступив к Казани, Иван дивится ее красоте, так же, как Меньгу-хан дивился красоте Киева: «...и смотряше стенныя высоты и мест приступных и увидев, и удивися необычной красоте стен и крепости града»<sup>1</sup>. Как и в «Повести о разорении Рязани Батыем», казанцы бьются на вылазках против русских: «един бо казанец бияшеся со сто русинов, и два же со двема сты»<sup>2</sup>.

Описание приступа русских войск к Казани напоминает описание осады Рязани Батыем: русские приступают к Казани день и ночь сорок суток, «не даючи от труда поспати

<sup>1</sup> Ср. в Ипатьевской летописи под 1237 г. (ПСРЛ. Т. II. Стлб. 782): «...видив град (Киев.— *Д. Л.*), удивися красоте его и величеству его».

<sup>2</sup> Ср. в «Повести о разорении Рязани Батыем»: «Един (рязанец.— *Д. Л.*) бьяшеся с тысящей, а два со тмою» (ТОДРЛ. Т. VII. 1949. С. 290).

казанцем, и многи козни стенобитныя замышляющи, и мно-го трудящися, ово тако, ово инако, инии же что успеха и ни чем же град вредиша; но яко великая гора каменная, твёрда стояху град и недвижимо никуда же, от силнаго биения пушечнаго ни шатався, ни позыбаяся. И недомышляхуся стенобитнии бойцы, что сотворити граду»<sup>1</sup>.

Речи казанцев необычны для врагов. Они исполнены воинской доблести и мужества, верности родине, ее обычаям и религии. Казанцы говорят друг другу, укрепляя себя на брань: «Не убоимся, о храброя казанцы, страха и прещения московскаго угауби (так! — *Д. Л.*) и многия его силы руския, аки моря биющагося о камень волнами и аки великаго леса шумяща напрасно, селик имуще град наш тверд и велик, ему же стены высокия и врата железная и люди в нем удалы велми, и запас мног и доволен стати на десять лет в прекормление нам. Да не будем отметницы добрыя веры наша срацынская и не пощадим пролити крови своея, да ведоми не поидем в плен работати иноверным на чюжей земли, христианом, по роду меньшим нас и украдшим благословение»<sup>2</sup>. В уста казанцев вкладываются формулы плача Ингваря Ингоревича<sup>3</sup> из «Повести о разорении Рязани Батыем». Отчаяние казанцев описывается так, как раньше описывалось бы только отчаяние русских. Казанцы говорят: «Где есть ныне сокроемся от злыя Руси. И придоша бо оне к нам гости немилыя и наливают нам пити горкую чашу смертную». Правда, неловкость такого лирического отношения к душевным переживаниям врагов смягчается последующими словами о «горькой чаше», которую, в свою очередь, казанцы заставляли когда-то пить «злую Русь»: «...ею же (то есть чашей этой. — *Д. Л.*) мы иногда часто черпахом им, от них же ныне сами тая же горкая пития смертная неволею испиваем». Нарушения этикета простираются до такой степени, что враги Руси молятся православному богу и видят божественные видения, а русские совершают злодеяния, как враги и отступники. Эти странные нарушения этикета мож-

<sup>1</sup> Ср. в «Повести о разорении Рязани Батыем»: «И обступиша (Батый. — *Д. Л.*) град (Рязань. — *Д. Л.*) и начаша битися неотступно пять дней. Батыево бо войско временишася, а гражане непременно бышеся. И многих гражан побиша, и ихх узавиша, а инии от великих трудов изнемогша» (ТОДРЛ. Т. VII. С. 292).

<sup>2</sup> «Угауби», по-видимому, переданное тайнописью бранное выражение.

<sup>3</sup> Ср. отдельные выражения с плачем Ингваря Ингоревича (ТОДРЛ. Т. VII. С. 297—299).

но было бы попытаться объяснить тем, что автор «Казанской истории» был пленником в Казани и, может быть, даже тайным сторонником казанцев, но уместно напомнить, что автор «Повести о взятии Царьграда» XV в. Нестор Искандер был также пленником у турок, но ни одного случая нарушения литературного этикета у последнего наблюдать невозможно. Сочувствие же автора «Казанской истории» русским и Грозному не вызывает сомнений<sup>1</sup>. Да и самое количество списков «Казанской истории», обращавшихся среди русских читателей, свидетельствует о том, что перед нами произведение, отнюдь не враждебное русским.

Нарушения литературного этикета в «Казанской истории» имеют сходство с нарушениями единства точки зрения на действующих лиц в Хронографе 1617 г. Автор «Казанской истории» смешивает этикет в отношении русских и их врагов, подобно тому как автор Хронографа 1617 г. совмещает дурные и хорошие качества в характеризуемых им лицах<sup>2</sup>. И тут и там разрушается примитивно морализующее отношение к объекту повествования, с тем только различием, что в Хронографе 1617 г. это разрушение проведено глубже и последовательнее.

В своем недавнем исследовании «Казанской истории» Эдвард Кинан продолжил мои наблюдения над разрушением литературного этикета и предположил, что наряду с процессом деградации старого этикета в «Казанской истории» имеется попытка построить новый литературный этикет — этикет, свойственный на Западе рыцарскому роману. Действующие лица в рыцарском романе ведут себя независимо от того, к какому лагерю, стране или религии они принадлежат. Они восхваляются за рыцарские качества — за верность, благородство, храбрость — как таковые. Приводимые им примеры из «Казанской истории» любопытны и заслуживают серьезного внимания особенно потому, что они знаменуют собой начало освобождения литературы от средневекового дидактизма. Внутренние законы развития сюжета овладевают литературой и создают новую «красную и сладкую повесть» — «Казанскую историю», шаг вперед и в жанровом развитии литературы.

<sup>1</sup> См.: Монсеева Г. Н. Автор «Казанской истории» // ТОДРЛ. Т. IX. 1953. С. 266—288.

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. Изд. 2-е. М., 1970. С. 14—22.

Однако наблюдения Э. Кинана требуют продолжения и развития<sup>1</sup>.

Таким образом, разрушение системы литературного этикета началось еще в XVI в., но целиком эта система не была разрушена ни в XVI, ни в XVII вв., а в XVIII в. частично заменена другой. Особо отметим, что разрушение этикета совершалось прежде всего в светской части литературы. В сфере церковной литературный этикет был нужнее, и здесь он сохранялся дольше, хотя Аввакум и устраивает против него настоящий бунт — впрочем, больше похожий на саможжение, ибо литературный эффект этого бунта против этикета мог существовать только до той поры, пока продолжал еще существовать и сам литературный этикет, питавший в этом отношении творчество Аввакума. И в самом деле, активно разрушительный стиль Аввакума, несмотря на всю его привлекательную силу, не имел продолжения...

Литературный этикет Древней Руси и связанные с ним литературные каноны нуждаются во внимательном исчерпывающем описании и «каталогизации». Можно было бы составить любопытный и полезный словарь этикетных формул и положений. Многие вопросы литературной формы смогут быть объяснены в результате полного исследования этого специфического для средневековья явления. В этой главе мы ограничились самой предварительной постановкой вопроса, отнюдь не исчерпав всех тех проблем, которые возникают в связи с данной темой.

Предстоит еще произвести много частных и общих исследований, прежде чем вопрос этот станет более или менее ясным как предмет изучения. В частности, чрезвычайно важно внимательно изучить и противоборствующие литературному этикету явления, разрушающие литературные каноны, ибо художественные методы средневековья чрезвычайно разнообразны и не могут быть сведены только к идеализации, только к нормативным требованиям, а тем более к литературному этикету и литературным канонам. Всякого рода категорические и ограничивающие суждения были бы здесь только вредны. Следует стремиться видеть

---

<sup>1</sup> См.: Keenan Edward L. Coming to Grips with the Kazanskaya Istoriya. Some Observations on Old Answers and New Questions // The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S., 1968, vol. XI, № 1—2 (31—32). P. 176—182.

явления литературного этикета и литературных канонов во всей широте, разнообразии, но и не преувеличивать их значения в средневековой литературе. Вместе с тем надо видеть в литературном этикете систему творчества, а не простую его шаблонизацию. Ни в коем случае нельзя отождествлять канон и шаблон. Перед нами своеобразие литературы, а не ее бедность.

## АБСТРАГИРОВАНИЕ

Художественное впечатление не обязательно создается конкретно представимыми образами. Наша привычка к художественной конкретизации не должна распространяться на средние века. Художественное впечатление может вызываться и прямо противоположным: неуловимой значительностью ассоциаций или крайним обобщением идей, при котором значения слов обобщены до предела и представляют собой как бы только схематические проекции.

Стремление к художественному абстрагированию изображаемого проходит через всю средневековую русскую литературу. 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 отражения в абстрагировании определенного мировоззрения оно требует своего изучения. Пока укажем только, что абстрагирование никогда не было последовательным, ибо практика заставляла видеть в реальном реальное, и это было очень важно для развития 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. В разные исторические эпохи и в разных жанрах абстрагирование было представлено то сильнее, то слабее.

Обратимся к тому слою «высокой» литературы, в котором абстрагирующие тенденции сказались с наибольшей силой: к агнографии, гимнографии, хронографии, отчасти проповеди.

Основное, к чему стремятся авторы произведений высокого стиля,— это найти общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном, «невещественное» в вещественном, христианские истины во всех явлениях жизни. Стилистический принцип, следовательно, тот же, что и нравственный: «Въ вещественѣ телеси носити невещественное» (ЖГрСин., 5) <sup>1</sup>. Принцип этот диаметрально противоположен тому, который выдвигается искусством нового времени,— той «жажде конкретности», которую Карлейль считал вечной основой искусства и которая на самом деле относится по преимуществу к искусству XIX—XX вв. В средние века мы, напротив, можем отметить жажду отвлеченности, стремление к абстрагированию мира, к разрушению его конкретности и материальности, к поискам символических богословских соотношений, и только в формах письменности, не осознававшихся как высокие,— спокойную конкретность и историчность повествования.

Язык «высокой», церковной литературы средневековья обособлен от бытовой речи, и это далеко не случайно. Это основное условие стиля «высокой» литературы. «Иной» язык литературы должен был быть языком приподнятым и в известной мере абстрактным. Привычные ассоциации

<sup>1</sup> Сокращения источников, принятые в тексте: ЖАврСм.— Жития преподобного Авраамия Смоленского и службы ему. Приготовил к печати С. П. Розанов // Памятники древнерусской литературы. Вып. I. СПб., 1912; ЖБнГ.— Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Приготовил к печати Д. И. Абрамович // Там же. Вып. 2. Пг., 1916; ЖГрСин.— Житие Григория Синаита, составленное константинопольским патриархом Каллистом. Посмертный труд П. А. Сырку // Памятники древней письменности и искусства. Т. CLXXII. СПб., 1909; ЖРом.— Монаха Григория Житие преподобного Ромила, по рукописи XVI в. имп. Публичной библиотеки, собрания Гильфердинга. Сообщение П. А. Сырку // Там же. Т. CXXVI. СПб., 1900; ЖСерг.— Житие Сергия Чудотворца и похвальное ему слово, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV в. Сообщил архимандрит Леонид // Памятники древней письменности. СПб., 1885; ЖСтПерм.— Житие Стефана, епископа Пермского, написанное Епифанием Премудрым. Подготовлено к печати В. Г. Дружининым. СПб., 1897; ЖФеод.— Житие и жизнь преподобного отца нашего Феодосия // З л а т а р с к и В. Н. Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, издава Българското книжовно дружество. Нова редица, книга втора. Кн. XX. София, 1904; ИФСлП.— Инок Фомы слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче. Сообщение Н. П. Лихачева. СПб., 1908; ПСерб. // Я б л о н с к и й В. Пахомий Серб и его автографические писания. Биографический и библиографически-литературный очерк. СПб., 1908. Цифры в скобках обозначают страницы изданий. В данном разделе сохраняю «ъ» и «ь» в соответствии с текстом цитируемых источников.



высокого литературного языка средневековья характерны тем, что они отделены от обыденной речи, возвышены над нею и оторваны от конкретного быта и бытовой речи. Чем больше разрыв между литературной речью и речью бытовой, тем больше литература удовлетворяет задачам абстрагирования мира. Отсюда проходящее через все средневековые стремление сделать язык высокой литературы языком «священным», неприкосновенным быту, не всем доступным, ученым, с усложненной орфографией. Из высоких литературных произведений по возможности изгоняются бытовая, политическая, военная, экономическая терминология, названия должностей, конкретных явлений природы данной страны, некоторые исторические припоминания и т. д. Если приходится говорить о конкретных политических явлениях, то писатель предпочитает называть их, не прибегая к политической терминологии своего времени, а в общей форме; стремится выражаться о них описательно, давать названия должностей в их греческом наименовании, прибегает к перифразам и т. д.: вместо «посадник» — «вельможа нѣкий», «старейшина», «властелин граду тому» (ЖБиГ., 17); вместо «князь» — «властитель той земли», «стратиг» и т. д. Изгоняются собственные имена, если действующее лицо эпизодично: «человѣкъ единъ», «мужь нѣкто» (ЖБиГ., 50), «нѣкая жена» (ЖБиГ., 58), «нѣкая дѣва» (ЖАврСм., 3), «нѣгде въ градѣ» (ЖБиГ., 59). Эти прибавления — «некий», «некая», «единъ» — служат изъятию явлений из окружающей бытовой обстановки, из конкретного исторического окружения. Это вознесение действующих лиц над конкретной исторической обстановкой может совершаться и другими путями. Вот, например, характерное описание родителей Авраамия Смоленского: «Бѣ же сей блаженный Авраамей отъ вѣрну родителю рождѣся, бѣста и та в законѣ господни добрѣ живуща благочестно. Бѣ же отецъ его всѣми чтимъ и любимъ, отъ князя честь приемля, бѣ бо вонстинну отъ всѣхъ опознанъ, яко и правдою украшенъ и многымъ въ бѣдахъ помагая, милостивъ и тихъ къ всѣмъ, къ молитвѣ и ко церквамъ прилежа. Также и мати его всѣмъ благочестиемъ украшена» (ЖАврСм., 2). В этом описании не названы ни имена родителей святого, ни должность, которую занимал его отец, а добродетели, их «украшавшие», перечислены в самой общей форме.

Вводя по необходимости просторечные слова, писатель вынужден тут же рядом приводить их греческий эквивалент или оговаривать их просторечность: «...единъ звѣрь,

рекомый аркуда, еже сказается медвѣдь» (ЖСерг., 55), «и дровы на всѣхъ, яко же речеся, сѣчаше» (ЖСерг., 64). Феодосий Тырновский имел «недугъ люто зѣло того удручавающъ, по словенскихъ слогнехъ глаголемый кашлица» (ЖФеод., 35). Боязнь «худых» и «грубых» слов (ЖСтПерм., 102), слов «ззорных», «неухищренных», «неустроенных», «неудобренных» (ЖСтПерм., 111) обусловлена стремлением поднять события жизни святого над обыденностью, рассматривать их под знаком вечности.

Тому же абстрагированию служит обычная манера говорить об известном как о чем-то неизвестном, будет ли это обычай, имя исторического лица, название города и т. д.: «...якоже обычай есть христианомъ имя дѣтищу нарещи» (ЖАврСм., 3); «славнѣйший град Бдинь, иже къ Истру лежащий» (ЖРом., 3); «бысть бо, рече, князь въ тыи годы, володый всею землею Рускою, именовъ Владимиръ. Бѣ же мужъ правдивъ и милостивъ к нищимъ и к сиротам и ко вдовичамъ, елинь же вѣрою. Сему богъ спону нѣкаку створи быти ему христьяну, яко же древле Плакидъ» (речь идет о Владимире Святом; ЖБиГ., 4); князь «именомъ Ярославъ» (речь идет о Ярославе Мудром; ЖБиГ., 14) и т. д.

Абстрагирование поддерживается постоянными аналогиями из священного писания, которыми сопровождается изложение событий жизни святого. Эти аналогии заставляют рассматривать всю жизнь святого под знаком вечности, видеть во всем только самое общее, искать во всем наставительный смысл.

Для «высокого» стиля XIV—XV вв. характерны трафаретные сочетания, привычный «этикет» выражений, повторяемость образов, сравнений, эпитетов, метафор и т. д. Если «в основе поэтической лексики» нового времени «лежит подновление словесных ассоциаций»<sup>1</sup>, то в основе поэтической лексики средневековья лежат, напротив, именно привычные словесные ассоциации, но привычные не сами по себе, а в известной «высокой» ситуации — богослужебной или учено-богословской.

Условно-литературная привычность, повторяемость делают отвлеченными художественные образы и художественные понятия, тогда как необычность художественного образа, словосочетания обостряет читательское внимание к ним и конкретизирует их, делает их наглядными, матери-

<sup>1</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Л., 1927. С. 14.

ально-конкретными, подчеркивает их единичность. Формальная школа в литературоведении, как известно, обращала внимание только на второй «прием» в литературе, видя в нем вечную сущность искусства, обостряющего и обновляющего видение мира. Этот «прием» в известной мере может быть отмечен лишь в конкретизирующем искусстве нового времени. Искусство же средневековья в своих церковных жанрах стремится разрушить конкретность явлений, характеризуется стремлением к отвлеченному изложению, к художественной абстракции.

Литературно-привычные выражения и образы служат одним из существенных элементов «высокого» литературного стиля. Литературный язык средневековья полон условно приподнятых трафаретов, тесно связанных с теми, которые привычны читателю по языку богослужебному, языку священного писания и сочинений отцов церкви. Эти условно приподнятые трафареты, закрепленные неподвижным, не подлежащим изменению «основным фондом» чисто церковной литературы, переходят из произведения в произведение. Заимствования и компиляции, стремление избегать индивидуальных особенностей стиля составляют характерную черту литературы церковных жанров.

В «Слове похвальном Петру и Павлу» иерусалимского пресвитера Исихиа следующим образом обосновывается необходимость пользоваться другими произведениями для создания своего собственного: «Добро убо цвѣтовъ пролѣтныхъ часомъ к себѣ приносящим обѣуховати, но аще ко крину преплетутся, в лѣпоту благоуханнѣши бывають, мир бо с миром смѣшаася сугубо еще отсюду благоуханна наслаждения бываеть» (ПСерб., 277). Работа писателя сравнивается, следовательно, с составлением букета цветов — цветов из других произведений. Чем авторитетнее круг произведений, из которых собираются писателем «цветы» его стиля, тем сильнее они настраивают читателя на благочестивый лад своею привычною приподнятостью, тем легче вызывают они благоговение и сознание высоты описываемого. Отсюда обилие цитат из священного писания, особенно из Псалтири, стилистическая роль которых в «высокой» литературе средневековья огромна и своеобразна.

Традиционность сравнений, аналогий, эпитетов, метафор и т. д. имеет и еще одно основание: традиционность их зависит от традиционности тех богословских представлений, которые лежат в их основе. Художественные тропы

стремятся не к облегчению конкретно-ощутимого восприятия читателем описываемого, а к указанию на внутреннюю, религиозную сущность явлений, сущность, уже раскрытую богословием, а в литературе лишь вновь и вновь напоминаемую<sup>1</sup>.

До сих пор я в самой общей форме говорил о явлении, более или менее свойственном всей церковной литературе русского средневековья. Однако стиль русской церковной литературы времени второго южнославянского влияния вносит в эту абстрагирующую тенденцию чрезвычайно сильную и характерную особенность: до экзальтации повышенную эмоциональность, экспрессию, сочетающуюся с абстрагированием, отвлеченность чувств, приложенную к отвлеченности богословской мысли.

Сочетание абстрагирующей тенденции с повышенной эмоциональностью удобно показать на особенностях употребления различных поэтических тропов, в первую очередь синонимов. Синонимика в литературе нового времени необходима главным образом потому, что она позволяет выделить оттенки значения<sup>2</sup>. Авторы нового времени пользуются синонимами, чтобы избежать повторения одних и тех же слов, чтобы подчеркнуть ту или иную сторону значения<sup>3</sup>, выделить в синонимах семантические различия. В русском фольклоре художественная функция синонимов очень разнообразна. Наиболее распространенный тип синонимических сочетаний — сращения типа «правда-истина», «род-племя», «честь-хвала» и т. д. В этих парных сращениях особенности значения каждого слова сохраняются, и само сращение приобретает в своем значении особый, дополнительный, новый оттенок. Перед нами по существу новое слово, с новыми особенностями значения, новым кругом поэтических ассоциаций и как бы усиленное в своем значении.

Совсем другое мы находим в синонимических сочетаниях «высокого» стиля XIV—XV вв. Здесь синонимы обычно ставятся рядом, не слиты и не разделены. Автор как бы колеблется выбрать одно, окончательное слово для определения того или иного явления и ставит рядом два или несколько синонимов, равноценных друг другу. В результате внимание читателя привлекают не оттенки и различия в значениях, а то самое общее, что есть между ними. Про-

<sup>1</sup> Подробнее см. раздел «Метафоры-символы» (гл. III).

<sup>2</sup> См.: Евгеньева А. П. Язык русской устной поэзии (синонимия) // ТОДРЛ. Т. VII. С. 172 и след.

<sup>3</sup> См.: там же.

стое соседство синонимов устанавливает взаимоограничение между ними, оставляет в них только основное, абстрактное: «...огню горящу и пламени распалаяющуся» (ЖСтПерм., 52); «на бламый онъ путь и на правоумышленное шествие» (ЖСтПерм., 14) <sup>1</sup>.

Тому же выделению основного значения и освобождению слова от оттенков значения служит и обычное в этом стиле наизывание синонимических сравнений: «...младенца в утробѣ носящи, яко нѣкое съкровище многоцѣнное, и яко драмый камень, и яко чудный бисеръ, яко съсуд избранъ» (ЖСерг., 12). Сочетание сходных сравнений лишает их конкретности, не позволяет вниманию читателя задержаться на их осязаемой стороне, стирает все видовые отличия, сохраняя лишь самое общее и абстрактное, и одновременно оставляет у читателя ощущение значительности того, о чем идет речь, ставит стилистический акцент на том, что синонимически повторяется. Нагромождение синонимов, синонимических сочетаний сходных сравнений, столь характерных для южнославянского стиля, не только абстрагирует изложение — оно до предела усиливает его экспрессивность и эмфатичность.

Той же цели абстрагирования изложения, с одной стороны, и усиления его экспрессии — с другой, служат особенно распространенные в «плетении словес» близкие синонимическим сочетаниям парные соединения сходных по значению слов. Авторы избегают употреблять одно понятие, один образ — они стремятся создавать либо целую цепь близких понятий и образов, либо парные понятия и образы, причем одно из понятий может быть видовым и конкретным, а другое (или другие) — родовым и более абстрактным, либо все понятия могут являться видовыми по отношению к объединяющему их родовому, которое только подразумевается, но в тексте отсутствует: «слышавши и видѣвши» (ЖСерг., 12); «безмолствовал и единствовал» (ЖСерг., 48 и 57) и т. д. С этим явлением сочетается потеря конкретного, вещественного значения слов; слова абстрагируются в своем значении, вступают в немислимые, с нашей точки зрения, сочетания, например: волхв в житии Стефана Пермского оказывается внуком египетской тьмы

<sup>1</sup> В русском фольклоре, где имеются разнообразные формы синонимии, представлены, кстати (хотя и не часто), и такие синонимические сочетания, которые по своей стилистической функции совпадают с синонимическими сочетаниями в русской книжности XIV—XV вв.: «закручинился и запечалился» (Сборник Кириши Данилова. Под ред. П. Н. Шеффера. СПб., 1901. С. 21), «хитрая и мудрая» (там же, с. 151) и др.

и правнуком разрушенного столпотворения (ЖСтПерм., 44). Такие необычные абстрактные образы создаются под влиянием того, что многие из понятий употребляются авторами в «духовном смысле». Автор жития Стефана Пермского Елифаній говорит об этом прямо: он называет Пермскую землю «гладом одержимой» и тут же дает пояснение: «Гладъ же глаголю не гладъ хлѣбный, но гладъ, еже не слышати слова божиа» (ЖСтПерм., 18). Авторы стремятся избежать законченных определений и характеристик. Они подыскивают слова и образы, не удовлетворяясь найденным. Они без конца подчеркивают те или иные понятия и явления, привлекают к ним внимание, создают впечатление не выразимой словами глубины и таинственности явления, примата духовного начала над материальным. Игру созвучиями, придающими речи особую афористичность, представляют и следующие примеры: «Чадо Тимофѣе, внимай чтению и учению и утѣшению» (ЖСтПерм., 7); «един инок, един възединенный и уединенный и уедняйся, един уединенный, един единого бога на помощь призывая, един единому богу моляся и глаголя» (ЖСтПерм., 72).

Все эти приемы не столько способствуют ясности смысла, сколько затемняют его, но одновременно придают стилю повышенную эмоциональность. Слово воздействует на читателя не столько своей логической стороной, сколько общим напряжением таинственной многозначительности, завораживающими созвучиями и ритмическими повторениями. Жития этого времени пересыпаны восклицаниями, экзальтированными монологами святых, внутренними монологами<sup>1</sup>, абстрагирующими и эмфатическими нагромождениями синонимов, эпитетов, цитат из священного писания и т. д.

Авторы житий постоянно говорят о своем бессилии выразить словом всю святость святого (ЖСтПерм., 102), пишут о своем невежестве<sup>2</sup>, неумении, неучености, молятся

<sup>1</sup> В книге М. Фридмана (Friedman Melvin. Stream of Consciousness: a Study in Literary Method. New Haven, 1965) появление внутреннего монолога в русской литературе связывается с именем Толстого и Достоевского; между тем внутренний монолог чрезвычайно развит в древней русской литературе: он наличествует уже в житии Бориса и Глеба, сильно развивается в эпоху второго южнославянского влияния и представлен великолепными образцами в творчестве протопопа Аввакума.

<sup>2</sup> Признание своего невежества автором — общее место многих литературных произведений и предшествующего времени, однако в XIV—XV вв. это признание из выражения монашеской скромности становится декларацией литературного характера: оно знаменует собой колебания

о даровании им дара слова (ЖСерг., 8), сравнивают себя с неговорящим младенцем, со слепым стрелком (ЖСтПерм., 111), то признают свою речь «неудобренной», «неустроенной» и «неухыщренной» (там же), то приравнивают свою работу к хитрой работе паука: «... паучноточная простирати прядения, акы нити мѣзгиревыхъ тенет плутати» (там же); при этом сами слова оказываются дороже «тысящъ злата и сребра», дороже злата и «тимпазия» (топаза), дороже камня «самфира» и слаще меду (ЖСтПерм., 17).

Тем же поискам слова отвечают и неологизмы, стремление к которым особенно усилилось в XIV и XV вв. Эти неологизмы необходимы писателям, с одной стороны, потому, что такие лексические образования не обладают бытовыми ассоциациями, подчеркивают значительность, «духовность» и «невыразимость» явления, а с другой стороны, будучи по большей части составлены по типу греческих, придают речи «ученый» характер: «зломудрец» и «злоначинатель» (ЖСерг., 54), «нищекрѣмне» (ЖСерг., 37), «благолиственно» (ЖСерг., 21), «многоплачие» (ЖСтПерм., 96), «бѣсомолци» (ЖСтПерм., 63), «горопленный» (ЖСтПерм., 87), «волкохищный» (ЖСтПерм., 87) и т. д. Неологизмы XIV—XV вв. вовсе не свидетельствуют о стремлении писателей этого времени к новизне выражения, они и воспринимаются не как нечто новое в языке, а как выражения ученые, усложненные и «возвышенные».

Стремление к абстрагированию явлений касалось лишь тех из них, которые следовало абстрагировать согласно богословским представлениям того времени; в тех же случаях, когда надо было заставить читателя отчетливо ощутить конкретность и материальность явления, авторы XIV—XV вв. умели это делать в высшей степени экспрессивно. Стремясь, например, подчеркнуть, что кумиры мертвы, материальны, что они «древо суще бездушно», Епифаний пишет: «Уши имуть и не слышать, очи имуть и не узрят, ноздри имуть и не обоняють, руцѣ имуть и не осязають, нозѣ имуть и не поидуть, и не ходят, и не ступают ни с мѣста, и не возгласят гортанми своими, и не нюхают ноздрями своими, ни жертв приносимых принимают, ни пьют, ни ядут» (ЖСтПерм., 28—29). Такая конкретизация и раскрытие «материальности» явления достигаются с по-

---

в поисках слова, стремление адекватно выразить святость описываемого лица, благоговение к нему и т. д.

мощью той же «словесной сытости»: повторений, синонимических сочетаний, перечислений, разложения родового понятия на ряд видовых и т. д. Отличие от абстрагирования только в том, что для абстрагирования «духовное» характеризуется материальным, а материальное — «духовным»; в том же случае, когда необходимо создать впечатление полной конкретности и материальности явления, материальное характеризуется сугубо материальным же. Впрочем, это последнее встречается крайне редко. Приведенный пример с пермскими идолами — едва ли не исключение. Отсюда ясно, что абстрагирующие приемы стиля конца XIV—XV вв. лежат в тесной связи с теми задачами, которые ставили себе писатели того времени, находятся в строгой зависимости от их мировоззрения и тотчас же отпадают, как только исчезает и сама необходимость в них. Они сознательны, намеренны.

Ту же строгую зависимость стиля от мировоззрения писателя видим мы и в употреблении эпитетов. К эпитетам, характерным для этого стиля, меньше всего может быть приложено определение их как «украшающих». Обычно они раскрывают качества, идеальные с точки зрения христианина и ученого богослова. Эпитеты этого южнославянского стиля не стремятся к изобразительности и наглядности. В них вскрываются не конкретные признаки явления, а его «вечная» сущность; одновременно с помощью эпитетов писатель добивается сильной эмоциональной окраски описываемых явлений. Эпитеты подчеркивают по преимуществу идеальный признак предмета, признак, составляющий его «вечный» и духовный смысл<sup>1</sup>: «радостотворный плач», «богопустный гнев», «боговещательные молитвы», «побѣдительная икона», «нестарѣемая благодать», «тлѣнная слава», «любомльчное иноческое житие» и т. д. Иногда эпитет вскрывает не церковную сущность предмета, а его основное качество («чадолюбивый отец», «скорорищущие слуги») или представляет вместе с определяе-

<sup>1</sup> В стиле второго южнославянского влияния встречаются те же самые типы эпитетов, которые отмечены А. П. Евгеньевой и для народной поэзии. Основой этих типов служат: 1) подновление нарицательного значения, то есть смысловая тавтология, 2) подчеркивание выдающегося качества предмета, 3) указание на идеальный, желаемый признак или на самую высокую степень признака» (Евгеньева А. П. О некоторых поэтических особенностях русского устного эпоса XVII—XIX вв. (постоянный эпитет) // ТОДРЛ. Т. VI. 1948. С. 165—166). Но те же типы в стиле южнославянского влияния служат иному мировоззрению, чем в народной поэзии, и поэтому эпитет по существу своему является совсем иным.



мым словом тавтологическое сочетание («многосвѣтлый свѣтильник», «воия благовоина» и пр.).

Мы не затронули и малой доли тех сложных вопросов, которые встают, по мере того как тема абстрагирования привлекает внимание исследователя. Тему абстрагирования необходимо при этом решать прежде всего исторически. Абстрагирование вовсе не одинаково во все века и во всех жанрах. Оно имеет свои корни в византийской, древнеболгарской и древнееврейской литературах, было перенесено к нам и развивалось у нас уже в XI в., особенно обильно представлено в гимнографии, пышно расцвело в пору «второго южнославянского влияния» (в XIV и XV вв.), затем стало спадать, и этот спад проходил в разных жанрах различно. Одновременно с абстрагирующими тенденциями в диалектическом единстве с ними существовали и конкретизирующие тенденции. Взаимоотношение тех и других было, как это мы увидим ниже, исключительно сложно. Литература не может существовать на основе одних только абстрагирующих тенденций: абстрагирование — лишь одна из тенденций литературного обобщения, и об этом следует постоянно помнить.

### ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ

Типичное явление древнеславянской прозы, функционально близкое поэтической речи, — орнаментальность, но орнаментальность, как и стих, обладает определенной художественной значимостью. Орнаментальность древнеславянской прозы — это поэтическая речь.

Чем отличается слово в поэтической речи (к которой относится не только стихотворная) от слова в речи обычной, научной, деловой? Можно предполагать коренные типы различий: принципиально различные функции, принципиально различные значения слова, установка на образность в поэтической речи и т. д. Так это и делалось, но историографический обзор различных точек зрения на поэтическую речь не входит в мои задачи<sup>1</sup>.

Важно, однако, отметить, что слово в поэтической речи сохраняет и должно сохранять все свои обычные «словар-

<sup>1</sup> Такого рода обзоры имеются в различных работах В. В. Виноградова и прежде всего в его книге «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (М., 1963).

ные значения» (то есть значения, отмечаемые в «нормальных» словарях языка). Вне этих «словарных значений» нет самого слова как такового. Суть поэтической речи не в отдельно взятом слове. В. В. Виноградов совершенно правильно писал о поэтической речи: «Суть проблемы — в художественной организации, в поэтическом использовании элементов общей речи»<sup>1</sup>. Он довольно точно определяет «механику» поэтической речи: «Поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над ней подчиненный эстетическим, а также социально-историческим закономерностям искусства новый мир речевых смыслов и соотношений»<sup>2</sup>.

Разумеется, поэтическая речь не может изучаться только на основе коммуникативной лингвистики. Поэтическое слово включает в себе более широкое значение, чем то, которое могло бы быть описано средствами лексикографии.

Слова в поэтической речи не лишаются и не меняют своих значений, обычно фиксирующихся в словарях. Напротив, сохранение этих значений является непременным условием существования некоего «прибавочного элемента», создающегося контекстом поэтической речи.

«Прибавочный элемент» слова в поэтической речи состоит из различных слагаемых: новые оттенки значений, иногда (не обязательно во всех случаях) новая экспрессия, эмоциональность, оттенок этической оценки определяемого словом явления и т. д.

«Прибавочный элемент» в слове — это не обязательно также образ (метафора, сравнение и пр.). В. В. Виноградов цитирует следующее высказывание В. Ф. Одоевского: «Многие писатели, желающие расцвести, оживить свое произведение, кидаются в метафоры; от сего происходит только бомбаст»<sup>3</sup>.

Г. О. Винокур писал: «Художественное слово образно вовсе не в том только отношении, будто оно непременно метафорично. Сколько угодно можно привести неметафорических поэтических слов, выражений и даже целых произведений. Но, действительно, смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Виноградов В. В. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. С. 140.

<sup>2</sup> Там же. С. 155.

<sup>3</sup> Одоевский В. Ф. *Психологические заметки // Современник*. 1843, т. XXVII. С. 310. (Цит. по: Виноградов В. В. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. С. 123.)

<sup>4</sup> Винокур Г. О. *Избранные работы по русскому языку*. М., 1959.

«Прибавочный элемент» в слове поэтической речи — это не просто обогащение слова новыми значениями, смысловыми ассоциациями и эмоциями. В этом случае не происходило бы качественного изменения в слове. Слово получало бы что-то новое в своем значении и в своей значимости, но это новое не могло бы изменить положение слова в поэтической речи сравнительно с обыденной, деловой или научной. Ведь в конце концов и в речи научной слово, становясь термином, приобретает новое уточнение старого значения. То же самое мы могли бы отметить для речи юридической или даже обыденной. Научный, технический, профессиональный термин также включает некоторый «прибавочный элемент», расширяющий его логическое содержание, но сужающий его логический объем. В конкретных обстоятельствах слова обыденной речи также приобретают новые оттенки, определяемые всей окружающей обстановкой.

«Прибавочный элемент» в слове поэтической речи имеет ту особенность, что он оказывается в чем-то общим для целой группы слов. Он разрушает обособленность, изолированность слова, сливается с «прибавочными элементами» всей группы слов, вырастает в контексте поэтической речи и над ее контекстом. Иными словами, «прибавочный элемент» борется с отдельным словом, стремится преодолеть смысловую и эмоциональную изолированность слова, создает «сверхзначения», объединяющие всю поэтическую речь, составляющие ее художественное единство.

В поэтической речи играет огромную роль все, что может преодолеть изолированность слова: ритмичность различных типов, эмоциональность, образность, «поэтическая идея» и т. д. Поэтическая речь подчиняется стилю, который также есть всегда некоторое единство отдельных стилистических элементов, однако единство, создающееся в поэтической речи, шире, чем единство стиля<sup>1</sup>.

Обычное определение литературы (в том числе и поэзии, с которой имеет много общего произведение панегирического стиля XIV—XV вв.) как «искусства слова» верно только при поверхностном отношении к литературе. Более точно было бы сказать о литературе, и в частности о по-

---

С. 390. (Цит. по: В и н о г р а д о в В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. С. 157.)

<sup>1</sup> Определение того, что может быть дано в «прибавочном элементе» художественной речи, не входит в мои задачи. В разных стилях, в разных индивидуальных (авторских) особенностях художественной речи дело может обстоять по-разному.

эзии, что она является «искусством преодоления слова» — преодолением обычного, «расхожего» его смысла и вскрытия в слове его «сверхсмысловой» сущности. Под понятием «преодоления слова» я разумею в первую очередь преодоление изолированности его значений, характерное для поэтической речи.

В одной из работ В. Шкловского (За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957. С. 15) имеется понятие «борьба со словом». Однако понимание этой борьбы расходится с моим пониманием «преодоления слова». В. Шкловский пишет: «Литература словесна, но в ней существует и борьба со словом для восстановления действительности, для полного ее ощущения, а не только для осмысливания и перевода в понятия» (там же).

Для меня «преодоление слова» состоит в том, что в слове извлекается некий «добавочный элемент», к коммуникативной обычной функции слова прибавляются смыслы, которых нет в его «словарных значениях», они иногда даже противоположны этим обычным значениям, появляются вопреки им или чрезмерно подчеркивают одно из существующих значений. Функция слова в художественной речи как бы борется с обилием значений, преодолевает их, появляется вопреки им. Это «вопреки» является тоже важным элементом художественности, ибо художественное слово динамично, оно нуждается в особом акцентировании этой динамичности, этой борьбы.

Художественность при этом сугубо «индивидуальна». Если пропадает ощущение единичности, сделанной творцом находки, то вместе с тем пропадает и художественность речи. Повторяемость типична для нехудожественной речи, где требуется обычность значения, его условное постоянство, «знаковость», неединичность.

Спрашивается, нет ли исключения в художественной речи Древней Руси, где, как я уже писал в предшествующих разделах этой книги, повторяемость отдельных словесных сочетаний обычна. Нет, в данном случае древнерусская художественная речь не является исключением. В самом деле, мы можем многократно читать то или иное поэтическое произведение (например, любимое стихотворение), и от этой многократности не теряется ощущение единичности сделанной находки. В древнерусской же прозе роль многократно читаемого произведения играют постоянно повторяемые поэтические формулы и в формулах этих сохраняется ощущение единичности сделанной художественной находки. Традиционная формула есть как

бы сама маленькое художественное произведение. В этом глубокое своеобразие художественной речи Древней Руси.

Возьмем такое часто повторяющееся в «воинских повестях» выражение, как «стрелы летят, как дождь». Это сравнение художественное; оно не имеет места в обыденной речи — речи, чисто коммуникативной, «обыденно коммуникативной». Но сравнение это, сколько бы оно ни повторялось в «воинских повестях», производит впечатление единожды сделанной находки, как и сравнение, сделанное в многократно повторяемом (читаемом) произведении великого поэта нового времени.

Когда мы говорим, что есть слова сами по себе, взятые в отдельности, «поэтические», то это сейчас уже в значительной мере устарелое суждение не противоречит сделанному нами утверждению о том, что «сверхсмысл» появляется только в контексте. Ибо, когда Кукольник, Бенедиктов или Надсон ощущают слова «роза», «мечта», «вдохновение», «очи», «вольность», «денница», «кумир», «подвиги» и пр. как поэтические, они ощущают их в некоем (правда, очень широком) поэтическом контексте. Но мы можем вообразить себе для этих же слов другой контекст (иронический, сатирический), где эти слова будут полностью лишены этого ощущения их поэтичности. Ср. в многочисленных пародиях на Кукольника, где рифмуются слова «радость» и «младость», и в пародиях на Надсона, где рифмуются «идеал» и «Ваал». Контекст, как и «единичность» («индивидуальность»), является неизменным условием поэтической или, шире, художественной речи.

Далее. Само преодоление обычных значений слова, значений обычно коммуникативных, является неизменным условием художественной речи. Поэтическое значение не отменяет и не заменяет обычных значений, а как бы добавляется к ним, выстраивается над ними. Ибо просто замена одного значения в слове другим не является фактом художественным. Художественность «заразительна», вовлекает читателя в некую динамическую ситуацию; поэтому борьба, преодоление каких-то обычных ситуаций для художественности обязательна.

«Прибавочный элемент» к обычному материалу коммуникации имеется в любом искусстве<sup>1</sup>. Появление этого

---

<sup>1</sup> Сам этот термин заимствован мною у художника К. С. Малевича. Термин «прибавочный элемент» был введен в историю современной живописи К. С. Малевичем. Но содержание моего термина «прибавочный элемент» не имеет ничего общего с содержанием этого понятия у Малевича.

«прибавочного элемента» всегда связано с некоторым преодолением обычного, коммуникативного или служебного (в архитектуре и прикладных искусствах) значения материала. Но само это «преодоление» входит в систему художественности, заставляет читателя, зрителя или слушателя участвовать в непрерывном акте творчества, содержащемся в произведении искусства.

Характерно в этом отношении творчество скульптора Генри Мура. Иногда он как бы разрушает свои полулежащие монументальные фигуры, заставляя зрителя восстанавливать в своем воображении нарушенное таким образом единство.

Одно из высших проявлений поэтической речи — так называемая «орнаментальная проза», расцвет которой падает на начало XX в. Однако появилась «орнаментальная проза» на Руси довольно рано. Уже «Слово о Законе и Благодати» Илариона представляет образец именно такой «орнаментальной прозы». Затем можно указать на прозу Кирилла Туровского и Серапиона Владимирского. Однако древнеславянский расцвет «орнаментальной прозы» падает на вторую половину XIV и начало XV в. Этот расцвет связан с влиянием Тырновской литературной школы и ярче всего проявился на Руси в творчестве Епифания Премудрого.

Характеристику стиля так называемого второго южнославянского влияния я давал более 20 лет назад, подготавливая свой доклад на эту тему для IV Международного съезда славистов, состоявшегося в Москве в 1958 г. В этом докладе я выделил и подчеркнул следующие особенности этого стиля: стремление к абстрагированию, к эмоциональности, интерес к «филологической» стороне языка и пр. С тех пор, помимо моей работы, появилось довольно большое число работ, в которых были выявлены

---

Последний термин в представлении К. С. Малевича известен мне по следующим документам, любезно предоставленным мне Е. Ф. Кавтуном: К. С. Малевич. «О теории прибавочного элемента в живописи». Выступление на общем собрании сотрудников ГИНХУКа (Гос. Института художественной культуры) 16 июня 1926 г. (стенографическая запись); Казимир Малевич. «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи» (перепечатка с гранок подготовленного в 1925 г. к печати, но не вышедшего сборника исследований ГИНХУКа. В измененной редакции этот текст вышел в 1927 г. в издании Баухауз как отдельная книга «Беспредметный мир» в переводе на немецкий язык).

различные приемы «плетения словес», подробно охарактеризована формальная сторона этого стиля<sup>1</sup>.

Остановлюсь на некоторых особенностях орнаментального стиля «тырновской школы» в том виде, в каком эти особенности проявились в одном произведении — в Житии Сергия Радонежского. Выбор только одного произведения имеет за собой некоторые преимущества. Стиль — это прежде всего единство художественных особенностей<sup>2</sup>. Единство же ярче всего обнаруживается в одном произведении. Объединяя в своем анализе несколько произведений, мы всегда рискуем объединить и разные варианты изучаемого стиля. Кроме того, стиль стройнее всего выявляется в произведении высокого ранга. Именно таким, с нашей точки зрения, является Житие Сергия Радонежского — произведение, в котором нет ничего художественно и идейно случайного<sup>3</sup>.

Стиль «плетение словес» принадлежит, как я уже сказал, к одному из самых первых образов орнаментальной

<sup>1</sup> Коновалова О. Ф.: 1) К вопросу о литературной позиции писателя конца XIV в. // ТОДРЛ. Т. XIV. 1958; 2) Сравнение как литературный прием в Житии Стефана Пермского, написанном Елифаном Премудрым (из наблюдений над стилем панегирической литературы XIV—XV вв.) // Сборник статей по методике преподавания иностранных языков и филологии. Вып. 1. Л., 1963; 3) Похвальное слово в Житии Стефана Пермского. (Форма и некоторые стилистические особенности) // Там же. Вып. 2. Л., 1965; 4) «Плетение словес» и плетеный орнамент конца XIV в. (К вопросу о соотношении) // ТОДРЛ. Т. XXII; 5) Принцип отбора фактических сведений в Житии Стефана Пермского // ТОДРЛ. Т. XXIV. Л., 1969; 6) Об одном типе амплификации в Житии Стефана Пермского // ТОДРЛ. Т. XXV. Л., 1970; Wigzell Faith C. M. Convention and Originality in the Life of Stefan of Perm: A Stylistic Analysis // The Slavonic and East European Review. London, s.a.; Вигзелл Ф. Цитаты из книги священного писания в сочинениях Епифания Премудрого // ТОДРЛ. Т. XXVI. Л., 1971; Миліć М.: 1) Srpsko „pletenje sloves“ do 14. stoljeća // RZSF, 1963, № 5; 2) Pletenje sloves i hesihazam // RZSF, 1965, № 7; 3) Srpski izvori „pletenija sloves“. Zagreb, 1963 (русс.); 4) Сербские агиографы XIII—XIV вв. и особенности их стиля // ТОДРЛ. Т. XXIV. Л., 1968; Talev Ilya. Some Problems of the Second South Slavic influence in Russia. München, 1973.

<sup>2</sup> Отдельные элементы стиля настолько между собой связаны, что по одной части его мы, как кажется, можем восстановить и все остальные.

<sup>3</sup> Списки Жития Сергия Радонежского до сих пор не изучены. Статья В. П. Зубова «Елифанний Премудрый и Пахомий Серб (к вопросу о редакциях «Жития Сергия Радонежского»)» мало продвигает изучение этого вопроса. Книга Аппеля (Appel O. Die Vita des hl. Sergij von Radonez. München, 1972), основанная на анализе только опубликованных текстов Жития, не может дать цельного и бесспорно документированного текста. Поэтому в своем анализе стиля Жития я в известной мере условно, а отчасти и произвольно беру реальный текст в так называемой редакции

прозы<sup>1</sup> — прозы, представляющей собой особенно интенсивное проявление поэтической речи. «Орнаментальная проза» близка к поэзии в том отношении, что и поэзия, и «орнаментальная проза» стремятся создать некоторый «сверхсмысл». Слово в «орнаментальной прозе», как пишет ее исследователь Н. А. Кожевникова, «перестает быть „нейтральной средой или системой обозначений, сходных с словоупотреблением практического языка и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов“»<sup>2</sup>. Близость «орнаментальной прозы» к стиху выражается прежде всего в специфическом характере слова и в особенностях организации повествования. Приближение ритма прозы к стихотворному ритму — явление не обязательное, хотя и встречающееся в орнаментальной прозе. «Орнаментальная проза» ориентируется на стихотворную речь прежде всего как на специфический способ организации художественной речи. Основа организации текста в «орнаментальной прозе» — повтор и возникающие на его основе сквозная тема и лейтмотив<sup>3</sup>. Н. А. Кожевникова пишет далее: «Близость орнаментальной прозы к стихотворной речи создается общим характером слова, которое утрачивает свойства „прозаического“ слова — неподвижность, неразложимость, прямую соотнесенность с предметом. Слово в орнаментальной прозе легко выходит за границы, поставленные ему языковой нормой... Смысловая зыбкость, непроясненность, возникающая при такого рода переносах, входит в художественную задачу текста. Между словом и его окружением возникают неустойчивые подвижные отношения: отношение притяжения — отталкивания. Легкость, с которой слово выходит за рамки, поставленные ему языковой нормой, имеет свою оборотную сторону. Сталкиваются два стремления: с одной стороны, стремление к слитности, нерасчлененности, продиктован-

---

Е (по далеко не точной классификации В. П. Зубова) в издании архимандрита Леонида (Кавелина): «Житие Сергия Чудотворца и похвальное ему слово, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV в. Печатаются по Троицким спискам XVI в. с разночтениями из Синодального списка Макарьевских четырёхминей. Сообщил архимандрит Леонид» // Памятники древней письменности. СПб., 1885. Ссылки на это издание даю в тексте, указывая в скобках за цитатой страницу.

<sup>1</sup> См.: Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35. 1976, № 1. С. 55—76.

<sup>2</sup> Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 156 (цитация Н. А. Кожевниковой).

<sup>3</sup> Кожевникова Н. А. Из наблюдений... С. 56.



ное общей ассоциативностью орнаментальной прозы, с другой — противоположное стремление, стремление к изоляции слова, к его острашению, выделению... Утрачивая свой прозаический характер, свою замкнутость, отдельность, слово оказывается во власти контекста. Оно зависимо от контекста в значительно большей степени, чем в классической литературе, и определено не только и часто не столько реальной, которую обозначает, сколько связью с другими словами»<sup>1</sup>.

«Орнаментальная проза» панегирического стиля XIV—XV вв. не является просто некой языковой игрой. Напротив, все «приемы» «орнаментальной прозы» рассчитаны на различные «приращения смысла», на создание в тексте некоего «сверхсмысла». Этот «сверхсмысл» не противоречит «смыслу»: он углубляет его, придает ему новые оттенки, объединяет слова с разным значением, требует осознания читателем глубинного значения. В этом отношении обычное для этого времени сравнение писателя с пловцом, ныряющим в водные глубины, чтобы извлечь из них жемчуг, обладает своего рода символическим проникновением в сущность писательского творчества.

Явление, на которое следует обратить основное внимание в стиле «плетение словес», состоит в том, что обычно обращающее на себя внимание в этом стиле повторение однокоренных слов, или одних и тех же слов, или слов с ассонансами отнюдь не является простой стилистической игрой, бессодержательным орнаментом. Повторяются и сочетаются не случайные слова, а слова «ключевые» для данного текста, основные по смыслу.

В начале своего произведения автор в разных вариантах употребляет слова, в основе которых лежит значение «три»: «вездѣ бо т р о ечисленное число всему добру начало и вина взвѣщению, яко же се глаголю: т р и ж д ы господь Самоила пророка възва; т р е ю камению пращею Давидъ Голиада порази; т р и ж д ы повелѣ възливати воду Илиа на полѣна, рекъ: у т р о и т е, у т р о и ш а; т р и ж д ы тоижде Илиа дуу на отрочища и възкреси его; т р и дни и т р и ноци Иона пророкъ в китѣ т р идневнова; т р и е отроци в Вавилонѣ пещь огньную угасиша; т р и численное же слышание Исаию пророку серафимовидцу, егда на небеси слышашеса ему пѣние аггельское, т р и святое въпниющих» (17—18) и т. д. Примеры на троекратное повторение про-

<sup>1</sup> Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. С. 58—59.

должаются и далее в тексте довольно долго. Важно, что необходимые по смыслу слова, подчеркивающие троичность мира, создают впечатление как бы нарочито подобранных. Они в самом деле подобраны нарочито, но нарочито прежде всего ради смысла, а создающееся этим созвучие имеет не самодовлеющее значение и как бы направляет внимание читателя на смысл читаемого. Характерно, что приведенная тирада заканчивается троекратным восклицанием «святъ, святъ, святъ». Следовательно, прославление троичности, с которого начинается Житие Сергия, выходит за пределы слов, в корне которых имеется это «три». Такой же «выход» за пределы самого слова в область чистого смысла в конце тирады имеется и в других случаях. С этим мы еще встретимся.

В конце первой главы Жития Сергия, в которой рассказывается о его рождении, основными ключевыми словами являются: «чюдно», «чудный», «чюдо». Слова с корнем «чюд» употреблены здесь около 10 раз при этом в одном только предложении (22).

Повторение слов, нагромождение слов с одинаковым корнем необходимы, чтобы эти слова или группа слов с одинаковым корнем были центральными по смыслу. Так, например, предисловие к Житию Сергия Радонежского посвящено прославлению Сергия, поэтому слова с корнем «слав» в разных вариациях составляют основу всей первой части этого предисловия. Здесь и «слава» и «славиться», «благодарить» и «прославлять» и т. д. Автор выказывает при этом удивительную филологическую способность к выявлению этого корня — даже тогда, когда он был не сразу заметен (как, например, в слове «благодарить»): «С л а в а богу о всемъ и всячьскихъ ради, о них же всегда прославляется великое и трисвятое имя, еже и присно прославляется... Въсть бо господь славити славащая его и благодарити благодарити славащая его, еже и присно прославляет своя угодники, славащая его житием...» и т. д. (1).

Однокоренные слова, примененные к различным понятиям, помогают автору установить между ними смысловую связь. Так, например, рассуждая о том, что сам Сергей своими достойными памяти делами помогает написать его житие, автор применяет к тому и другому однокоренные эпитеты: «старца свята пресловуща и многословуща житие его» (6—7). Оттенки значения учитываются при этом с большою тонкостью и вниманием. Таково, например, то

место Жития Сергия, где приводится аналогия из Жития Евфимия. Родителям Евфимия при рождении ребенка явилось видение и при этом сказано: «тѣшитася и утѣшитася [то есть забавляйтесь ребенком и утешайтесь им], се бо дарова вама богъ отрока тѣшенна тьяклоименита (греческое значение имени Евфимий — «произносящий благие слова». — Д. Л.), яко въ родствѣ его тѣшение дарова богъ своим церквам» (21).

Ключевой корень позволяет объединить повествование неким философским рассуждением, противопоставить факты в пределах их единства. Таково, например, рассуждение автора Жития Сергия о Стефане и брате его Федоре. «Вседоблии же блаженнии юноша и вѣрнии, иже бѣ присны брат и единоматеренъ тому Стефану, аще бо и от единого отца родистася, аще и едино чрево изнесе ею, но не едино произволение ею. Не брата ли приснаа оба быста себѣ? не единомыслиемъ ли съгласистася и съдоста на мѣстѣ том? не оба ли равно купно съвѣщастася състи в пустыници тои? како абие распрягостася друг от друга: овѣ сице произволи, други же инако; овѣ убо въ градствѣ монастырѣ подвизатися проразсуди, овѣ же и пустыню яко град сътвори?» (42). Сопоставление построено на том, что оба — братья, и поддерживается словами с корнем «един», переходит затем, таким образом, в противопоставление.

Когда рядом с Сергием появляется ангелообразный сослужитель, «чюдный муж изыде въ слѣд святого», «ключевыми» словами в описании этого события оказываются слова с корнем «зре», а главным звуком — звук «з»: «...не можаше зрѣти на нь; ризы ж его необычны, чюдны, блистающесе, в них же мечтание златостроино зрится. И се въпрашаеть Исаакие близ стояща отца Макариа: что зрѣние се чюдное, отче? кто есть зримый и чюдный съи муж? Макарие же сподобленъ бысть сего зрѣния, ему въ величѣи свѣтлости дѣлани, рече: не вѣдѣ, чадо, ужасно бо видѣние и не исповѣдимо зрю» (124). Использование однокоренных слов имеет всегда сложный, а главное, разнообразный и не бросающийся в глаза смысловой порядок.

Очень изящно выражено, как Сергей противостоит «похотным стрѣлам»: «...яко же бѣсове грѣховною стрѣлою устрѣлити хотяху, противу тѣх преподобныи частотными стрѣлами стрѣляше, стрѣляющих на мрацѣ правыя сердцемъ» (62). «Сердце» не случайно заканчивает этот ряд, ибо сердце — цель «похотной стре-

ды»; стрела направляется в сердце святого; поэтому слово «сердце» и поставлено автором в конце — как мишень в конце полета стрелы.

В подобного рода повторениях важен самый смысл слова. Поэтому, когда ключевое слово в перечислении заменяется близким по значению, это не воспринимается как нарушение: «...и не буди ми ни мало ж по р а д о в а т и с я радостию мира сего, нъ испльни мя, господи, радости духовныя, радости неизреченныя, сладости божественныя...» (32). Грамматически место, в которое поставлено слово «сладости», точно соответствует в предшествующих членах перечислению слова «радости», и оно воспринимается поэтому читателем как естественное продолжение «сочиняющихся» членов перечисления.

Иногда сложная форма высказывания с однокоренными словами помогает автору выразить парадоксальное суждение: «...пребысть от страха без страха» (58). Повторяемое слово не должно обязательно выражать сущность явления, оно может подчеркивать только одно из качеств его, но качество всегда важное. Так, например, объясняя причины обнищания родителей Сергия, автор подчеркивает, что несчастья сопровождали семью Сергия постоянно: «Како же и что ради обнища, да скажем и се: яко частыми хожеными еже съ княземъ въ орду, частыми ратьми татарскими, еже на Русь, чястыми послы татарскими, чястыми тяжкыми даными и выходы е въ орду, частыми глады хлѣбными, надо всѣми ж сими паче бысть егда великая рать татарская, глаголемая Федорчюкова Туралыкова» (33). «Достоит же яснѣ рещи, яко аще бы ми мощно было по моему недостоиньству» (6).

Иногда однокоренные сочетания «работают» в тексте на довольно больших расстояниях. Так, например, автор говорит о своем опасении приступить к написанию жития святого: «...не смѣю и недоумѣю» (8), а ниже обращается к богу с просьбой «моему недоумѣнию умѣние подати» (там же). Отсутствие у себя «дара слову, разума и памяти», свое «недоумение», автор сравнивает с физическим недостатком, который может исправить бог: «...могын даровати слѣпымъ прозрѣние, хромымъ хожение, глухимъ слышание, нѣмымъ проглаголение: сице может и мое омрачение просвѣтити, и мое неразумие вразумити и моему недоумѣнию умѣние подати». Перед нами, таким образом, особая концепция творчества, а не просто

игра на однокоренных словах. И эта концепция слова не случайно помещена в конце предисловия к житию. Опираясь на нее, автор обращается затем с молитвой к богу, прося его помочь ему написать житие, причем это обращение к богу автор оправдывает «композиционно»: бог начало и конец всему. Подчеркивая созвучие слов «начати» и «кончати», автор тем самым в самих этих созвучиях ищет опору для своей концепции.

Если в произведении в близком соседстве оказываются перечисления двух смысловых значений, то они делаются по различным принципам: «...мѣсто то было прежде лѣсъ, чаща, пустыни, идѣже живяху зайци, лисици, волци, иногда же и медвѣди посѣщаху, другонци ж и бѣсы обрѣтахуся, туда же нынѣ церковь поставлена бысть, и монастырь великъ възграженъ бысть, и инокъ множество съвокупися, и славословие и в церкви и в келнях, и молитва непрестающа къ богу» (79). Два перечисления противопоставлены друг другу. Пословесное перечисление, в быстром ритме — для злого начала, в замедленном же темпе приводятся многословные члены перечисления — для доброго начала. Такое противопоставление двух ритмов не случайно: о добром полагалось говорить «с тихостию и кротостию, аки притчами наводя» (81).

В изложении могут перекрещиваться несколько повторяющихся ключевых слов, создавая сложную «плетенку»: «Отрок же предобрый, предобраго родителя сынъ, о нем же бесѣда въспоминаеться, иже присно въспоминаемый подвижник, иже от родителей доброродных и благовѣрных произыде, добра бо корене добра и отрасль прорасте, добру кореню прьвообразуемую печать всячьскыи изъобразуя, из младых бо ногтен яко ж сад благородны показася, и яко плод благоплодны процвѣте, бысть отроча добролѣпно и благопотребно» (35). Последнее парное сочетание как бы объединяет две линии «плетенки»: одну с корнем «добр», другую с корнем «благ». Поэтому «плетенка» эта «смысловая», а не просто орнаментальная. Для того чтобы выделить то или иное важное в смысловом отношении слово, иногда даже нет необходимости его повторять: просто оно ставится в такое грамматическое окружение, которое подчеркивает его весомость. Так, например, автору Жития Сергия необходимо отметить особую ценность для обителя Сергия его гроба, он пишет: «...гробъ его у нас и пред нами есть» (2).

«Филологические» интересы автора заметны также тогда, когда он ставит рядом один и тот же глагол в разных

формах: «...и по кончинѣ сего (Сергия.— Д. Л.) чуднаа бывша и бывають» (143) или два синонимичных местоимения: «толикую и таковую плъзу» (4, ср. 6 и 7).

Соединение слов с одним корнем не только подчеркивает один какой-то оттенок смысла, важный для автора, но и создает ассонансы, которые акцентируют какие-то сложные смысловые оттенки. Вот пример. Автор хочет подчеркнуть, что ему трудно начать повесть, не будучи достаточно осведомленным, и он создает сочетание, объединяющее в один ряд слова «исповѣдимый», «вѣдать», «повѣдать» и «повѣсть»: «Како убо таковую и толикую и не удобь исповѣдимую повѣмъ повѣсть, не вѣдѣ» (5). В данном случае перед нами отнюдь не случайные поиски ассонансов, которые привели автора к сочетанию всех этих слов. В этом убеждают и некоторые рассуждения автора, они объясняют, что он понимает под словом «повѣдание» и «повѣсть». Весь тот раздел, из которого взят вышеприведенный пример, посвящен вопросу о том, как важно «вѣдать» житие святого, как важны «свѣдѣтели» и «свидѣтели» его жития, «помятухи», как важно собирать «свѣдения», «распытовати и вопрошати древнихъ старцевъ» о святом и «проповѣдовать» через житие святого «дѣла божиа» (4). «Вѣдать», «свѣдѣтельствовать», «проповѣдовать», «повѣствовать», «исповѣдовать» — все это ставится, следовательно, в единый смысловой ряд. Между всеми этими действиями обнаруживается не только формальная «звуковая» связь — связь, возникающая в результате ассонансов, но и связь глубоко смысловая, заложенная в самом языке, следовательно, не случайная, а входящая как бы в «устройство» мира, изначальная. Не случайно поэтому, что и слово «свѣдѣтель» автор пишет через «ѣ», а не через «и», вводя его, таким образом, в круг слов с корнем «вѣд».

Иногда автор Жития Сергия сближает слова разного происхождения, но созвучные в корне, например, «уподоблены и преудобрены» (89, речь идет о хлебах, которые пеклись в обители как будто бы с «медвеною нѣкоею сладостию»).

Тавтологические сочетания разного характера, довольно типичные для «плетения словес», рассчитаны на усиление значения, на привлечение внимания читателя к известным понятиям: «видѣ видѣние» (21), «дрѣзновениемъ дрѣзну» (57), «началное начальство» (66), «оружникъ въоружень» (57).

Имеет место и простое созвучие слов: «...с великимъ прилежаньемъ, и съ желаньемъ и съ слъзами моляшеся богу» (43). Два звука повторяются в этих слогах, но в обратном порядке; в первом — «ле» и «жа», во втором — «ла» и «же». Созвучие в разных корнях поддерживается одинаковым окончанием — «ниемъ». Не могут быть случайными и такие сочетания: «горняго града гражанинѣ» (65), «дасть нас чрес силу искушеном быти» (58), «сен насильство сиротѣ сътвори от съѣдствующихъ ему сицево...» (138) или «раздробляя и растесая разношаше на полѣна разсъкаа» (64). Прием повторения префикса «раз» также очень характерен.

Ассонансы, создающиеся в результате желанія сопоставлять и противопоставлять, начинают нравиться и сами по себе и создаются для благозвучия, для особой музыкальности текста: «...что хочещи обрѣсти на мѣсте сем... въ лѣсѣ сѣмъ сѣдя?» (52). Для ассонансов Житія Сергия характерно, что это ассонансы не отдельных звуков, а сочетаний звуков — «слоговые». В этом, очевидно, сказался привычный способ читать и воспринимать текст по слогам, а не по буквам, зависящий от древнерусского «слогового» способа обучения грамоте. В вышеприведенном примере «действует» не один звук «с», а слог «се», отчего ассонанс становится особенно очевидным. И все-таки автор стремится создавать ассонансы из близких по значению слов или еще чаще из слов со смежным значением, объединяемых действием. Ср. ассонансы: «зарю зрян» (109), «яко же светилнику на свѣщницѣ снающу» (123).

Иногда созвучия приходят через довольно длинный отрывок текста, вступая в чередование с другими созвучиями и создавая его особую музыкальность; бог «хочет дати самого просителя просившаго игумена, праваго правителя; да поелику же Сергии просиль, по толику же и приа и обрѣте и приобрѣте въ правду праваго правителя, могущаго управити мѣсто то; не себе же самого точию просиль, но иного нѣкогого, его же богъ дасть. Богъ, яко провидецъ, провѣдыи будущаа и хотя въздвигнути и устроити мѣсто то и прославити, иного лучша того не обрѣте, но точию того самого просившаго дарует, вѣдыи, яко может таковое управление управити въ славу имени его святого» (66). В отрывке этом достойно внимания не только искусство, с которым автор оперирует с созвучиями «про», «пра», «брѣ», «упра», но и то, что этими созвучиями выделяются и сближаются ключевые слова текста: «проситель», «правитель»,

«правда», «управити», «прославити» и пр. Все эти слова ставятся в связь друг с другом, в связь, которую может уловить даже тот из слушателей, который не особенно вникает в точный смысл фразы, не следит за синтаксическим построением предложений: бог «провидець», «провѣдый будущая» и прославляющий «праваго» «правителя», который может «управление управити». Созвучия создают как бы сверхсинтаксис, надсловесный смысл, заставляют объединять различные понятия в их идеальном смысле, причем объединяются слова и однокоренные и имеющие общие и близкие созвучия. Созвучия, следовательно, не случайны, имеют смысловой характер, создают «сверхсмысл», как бы скользящий над текстом и извлекаемый из контекста.

Автор выходит за пределы простого повторения и пускается в длинные перечисления в тех случаях, когда ему необходимо показать какое-то явление в превосходной степени, например исключительность подвига святого, его мучения или трудности, с которыми он встречался, исключительную степень его благочестия и пр. В Житии Сергия автор говорит о последнем: «Како доумѣет или может повѣдати, или писанию явлено предати еже того уединение и дръзновение и стенание, и всегдашнее моление, еже присно къ богу приношаше: слъзы тѣплыя, плаканна душевѣная, въздыханна сердечная, бдѣнна повсеношная, пѣнна трезвенная, молитвы непрестанныя, стоянна не сѣдалная, чтенна прилѣжная, колѣнопоклоненна частаа, алканна, жаданна, на земли леганна, нищета духовнаа, всего скудота, всего недостатка: что помяни, того нѣсть; к си же и всѣм и бѣсовская рати, видимыя и не видимыя брани, борьбы, сплетенна, дѣмонскаяа страхованна, дявольскаяа мечтанна, пустынная страшилища, неначаемых бѣд ожиданне, звѣриная натеченна и тѣх сверѣпаа устремленна» (49—50). Я привел эту длинную выдержку из Жития Сергия, чтобы продемонстрировать, каких размеров достигают эти перечисления и как автор искусно переходит от одного типа перечисления к другому, чтобы не утомлять читающего и слушающего чтение («чтущих и слушающих») однообразием его формы.

Длинные перечисления применяются там особенно, где требуется подчеркнуть многочисленные добродетели Сергия, многочисленные его подвиги или трудности, с которыми он борется в пустыни. Сергий говорит проходящим к нему в пустыню, предупреждая их о трудностях, с кото-



рыми они встретятся: «...възбранише имь, глаголя: яко не можете жити на мѣсте сем и не можете трѣпѣти труда пустыннаго,— алканна, жаданна, скръби, тѣсноты и скудости, и недостатков» (59—60); и еще: «Но буди вы свѣдома: аще въ пустыню сию жити приидете, аще съ мною на мѣсте сем пребывати хотите, аще работати богу приидете, приготоваитеся трѣпѣти: скръби, бѣды, печали, всяку тугу и нужю, и недостатки, и нестяжанье и неспание, и аще работати богу изволисте и приидете, отсель уготоваите сердца ваша не на пищу, ни на питие, ни на покой, не на беспечалие, но на трѣпѣние, еже трѣпѣти всяко искушение, и всяку тугу и печаль, и приготовлитеся на труды и на пощения, и на подвигы духовныя и на многы скръби: многы бо скръбьми подобает нам внити въ царство небесное» (60—61). Перечисление этих «скорбей» и иллюстрирует последнюю мысль, делает ее наглядной и конкретной. В дальнейшем перечисляются добродетели Сергия: «алканье, жаданье, бѣдѣние, сухояденіе, на земли леганіе, чистота телеснаа и душевнаа, устнама млѣчаніе, плотскаго хотѣннѣа известное умрѣщвеніе, труды телесннѣа, смиреніе не лицемѣрно, молитва не престающнѣа, разсужденіе доброразсудно, любовь соврѣшеннѣа, худость ризнѣа, память смертнѣа, кротость с тихостію, страх божннѣа непрестанннѣа» (61—62). Характерно, что в такого рода длинных перечислениях не обязательно присутствуют ассонансы, рифмы и пр. Иногда только мы встречаемся с единоначатиями, морфологическими рифмами.

Сама последовательность, в которой даются перечисления, обычно не случайна; если описываются действия, то эти действия перечисляются в порядке их совершения. Сергий строит в монастыре церковь, об этом говорится: «...сзда, и въздвнже, и устрои, и съврѣши, и украси ю» (158).

Чтобы подчеркнуть перечисление, сделать его заметным для читающего и слушающего, автор часто пользуется единоначатиями. И опять-таки, эти единоначатия имеют не столько формально риторическое значение, сколько смысловое. Повторяющееся в начале каждого предложения слово подчеркивает основную мысль. Когда это единоначатие употреблено слишком большое число раз и может утомить читателя, оно заменяется синонимическим выражением. Значит, важно не само слово, а повторение мысли. Так, например, указывая на причину написания Жития Сергия и устраняя возможную мысль о том, что он принял

на себя непосильную задачу, автор пишет: «...да не забвено будет житие святого тихое и кроткое и не злобивое, да не забвено будет житие его честное и непорочное и безмятежное, да не забвено будет житие его добродѣтельное и чудное и прензящное, да не забвены будут многыя его добродѣтели и великаа исправления, да не забвены будут благыя обычаа и добронравныя образы, да не будут бес памяти сладкаа его словеса и любезныа глаголы, да не останет бес памяти таковое удивление, иже на немъ удиви богъ...» (153). Замена выражения «да не забвено будет» на другие сделана исключительно для того, чтобы не утомлять читателя однообразием слов, ибо сама мысль продолжает повторяться. Перед нами единоначатие чисто смысловое.

«Плетение словес», «длѣгота слова» одной из своих задач имело создать у слушателей определенное настроение. Повторение слов, при этом не всяких, а «святых» и значительных, вторгалось в сознание слушателей, даже самых ленивых, переставших следить за конструкцией предложений, но улавливавших лишь ключевые слова, создававшие у слушателей общее представление о том, что говорится. «И что подобает иная прочая глаголати, и длѣготою слова послушателем слухи лѣнныи творити? Сытость бо и длѣгота слова ратникъ есть слуху, яко и премноженная пища телесем» (21—22). «Сытость» речи — это его «насыщение» ключевыми словами в первую очередь. В языке эти слова своим частым повторением создавали как бы «сверхсмысл», доходивший до самого ленивого из слушателей. Это был один из способов «преодоления слова», создания «надсловесной» ткани произведения.

О синонимичности в стиле «плетения словес» писалось неоднократно. Было об этом и в предшествующем разделе. Нет нужды поэтому подробно останавливаться на этом вопросе, тем более что смысловой характер этого явления совершенно ясен. Мне хочется обратить внимание на одну важную сторону введения в текст синонимов.

Слово «синоним» чрезвычайно сужает те слова, которые входят в парное сочетание или в более сложные перечисления. Каждый из членов перечисления не просто варьирует смысл предшествующего, но часто развивает его, дополняет или углубляет (сужая смысл предшествующего или, напротив, расширяя): «...сице не подобает жи-

тия святых муж оставляти, и не писати, и мльчанию преда-ти, и в забытїи положити» (3), «...от того плъза велика есть и утѣшенне в купѣ писателем, сказателем и послуша-телем» (3—4). Для того чтобы синонимичность была заметнее, сильнее подчеркнута, сходные по значению слова ставятся в сходных словосочетаниях — с тем же предло-гом, с тем же союзом, с тем же глаголом или просто с глаго-лами в той же самой форме.

Наиболее часто в стиле «плетения слов» участвует удвоение понятия: повторение слова, повторение корня слова, соединение двух синонимов, противопоставление двух понятий и т. д.

Принцип двойственности имеет мировоззренческое зна-чение в стиле «плетения словес». Весь мир как бы дwoится между добром и злом, небесным и земным, материальным и нематериальным, телесным и духовным. Поэтому би-нарность играет роль не простого формально-стилистиче-ского приема — повтора, а противопоставления двух на-чал в мире. Это явление выявляет отношение к миру, его восприятие.

В сложных, многословесных бинарных сочетаниях не-редко используются одинаковые слова и целые выражения. Общность слов усиливает сопоставление или противо-поставление, делает его в смысловом отношении более ясным. Даже в тех случаях, когда перечисление захватывает целый ряд компонентов, оно часто делится на пары: «...жи-тие скръбно, житие жестко, отвсюду теснота, отвсюду недостатки, ни имущим ни откуда ни ястия, ни пития» (41).

При этом стилистическая бинарность нужна не только для противопоставления, но и для объединения, для того чтобы подчеркнуть всеобщность, полное распространение явления или понятия на всю область чувств, естества чело-века, на всю вселенную и т. д. В этих случаях перечисление обонх сущностей бытия создает впечатление полного и всеобщего их охвата. Дьявол стремится овладеть всем миром и об этом говорится так: «Обычай бо есть диаволу и его гръдости: егда начнет на кого похвалятися или грозитися, тогда хочет и землю потребити и море иссу-шити» (51).

Одинаковые слова приводятся, например, для того, чтобы подчеркнуть «ответное» действие бога: прославле-ние бога святым ведет к тому, что бог прославляет святого;

молящиеся прославляют бога, прославляющего своих угодников, и т. п. (45). На приеме противопоставления построено сравнение Сергия одновременно с «небесным человеком» и «земным ангелом» («сподоби мя бог видѣти днесь небснаго челоувѣка и земнаго аггела», 136). По существу, реального, словесного противопоставления здесь нет, так как и то и другое, выраженное в разных словах, означает одно и то же, но формальный прием противопоставления необходим, чтобы придать сравнению значение сущностной характеристики, сделать его всеобщим, охватывающим небо и землю — обе половины бытия.

Иногда противопоставление или сопоставление заменяется последовательностью — последовательностью действия или развития: «проразсудиша и протолковаша» (40), «свършити и свѣщати церковь» (40), «пустынолюбца и пустыножителя» (41), «мимоходящаго, ни посѣщающаго» (41), «все лѣсъ, все пустыня» (41). В последних примерах перед нами не простое развитие, а как бы усиление трудностей, с которыми встречается святой, уточнение предшествующего, усиление качеств. Пустыножитель воплотил свою любовь к пустыне, посещающий это нечто большее, чем мимоходящий, пустыня — это не просто лес, но лес ненаселенный и т. д. Второй член двойственного сочетания всегда усиливает, а не ослабляет впечатление от первого, здесь нет, следовательно, простого повторения, а есть некоторое усиление во втором слове нужного оттенка значения первого. Иногда второй член сочетания — следствие первого. Описывая уединенность места, где жил Сергий, автор замечает: «...не бѣ бо ни прохода, ни приноса ни откуда же» (41), при этом не случайно «проход» и «принос» начинаются с одинакового сочетания «пр».

Однако бинарность стиля не ограничивается двумя сущностями бытия, она распространяется на всякое явление бытия, на всякое действие. Поэтому во всем решительно автор стремится найти парность и определить явление двумя существительными, двумя глаголами, двумя прилагательными, даже двумя местоимениями: «времена и лета» (2), «самовидци и памятухи» (4), «възвѣстителѣ же и сказатели» (5), «Житие и дѣianie» (4), «не скривати и ни таити» (4), «распытовати и въпрашати» (4), «услышавъ и увѣдавъ» (3), «не знавшим и не вѣдавшимъ» (4), «разсудны и разумны» (3), «ни больше ни меньше» (2), «толикую и таковую» (4) и т. д.

Примеров такого рода парных сочетаний слов можно найти очень много. Вышеприведенные примеры взяты только из вступительной части Жития Сергия. Очень часто в этих парных сочетаниях дело не ограничивается только двумя синонимами. Еще чаще целые выражения, целые синонимические сочетания слов: «...в земли нашей Рустѣ, и въ странѣ нашей полунощнѣ» (2); «...аще бо и млад сынъ възрастомъ телеснымъ, но старъ сынъ смыслоу духовнымъ» (49). Противопоставление усиливается тем, что оба члена противопоставления построены грамматически одинаково: «млад сынъ възрастомъ телеснымъ» — «старъ сынъ смыслоу духовнымъ».

Парность очень часто подчеркивается ассонансами: «...в покорении и въ послушании, паче жъ въ странничествѣ и въ смиреннии» (77). Еще чаще парность акцентируется рифмой (главным образом морфологической), общими предлогами («презрѣти и преодолѣти», 35) и др. Все эти внешние приемы отнюдь не оторваны от смысла. Напротив, созвучия для того и подбираются, чтобы подчеркнуть «течение» единого смысла. Ни рифма, ни ассонанс, ни ритмичность не воспринимаются, если входящие в эти построения слова лишены общности значения или если сочетающиеся слова не имеют морфологической или синтаксической общности. Но иногда автор дает парные сочетания, никак не подчеркивая их рифмой, ассонансом, общим предлогом и т. д.: «последняго ради нестяжання и конечная дѣля пустоты» (82). В этом случае мы видим полную перефразировку с заменой всех слов: «последняго» — «конечная», «ради» — «деля», «нестяжання» — «пустоты». Перед нами бинарность чисто смысловая, внешне поддерживаемая лишь синтаксической параллельностью построения обоих членов.

Бинарность всегда только часть «плетения словес». Она либо сочетается с другими приемами, либо получает свое «разрешение» в кадансе. Каданс не нарушает бинарности, а, напротив, ее подчеркивает.

В кадансе обычно дается какое-нибудь обобщение, итог, вывод. Так, например, объясняя, почему до сих пор никто не дерзнул написать Житие Сергия, автор заявляет: «...никто же недръзняше писати о немъ, ни далнии, ни ближнии, ни больше, ни меньше: болшии убо яко не изволяху, а меншии яко не смѣяху» (2).

Акцент в кадансе может падать не на подведение итога, а на его разъяснение, разъяснение же дается как перечисление. Объясняя, почему он принялся писать Житие

Сергия, чем он руководствовался, принимая это решение, автор заключает: «...азъ не хватаю ни пред кым же, но себѣ пишу, а запаса ради, и памяти ради, и пользы ради» (2).

Орнаментальность присуща древнеславянской прозе, компенсируя в ней отсутствие стиха в его чистом виде. Орнаментальность в Древней Руси наличествует уже в XI в. в «Слове о Законе и Благодати» митрополита Илариона, но она достигает особенного развития в пору «второго южнославянского влияния», на рубеже XIV и XV вв.<sup>1</sup> Впоследствии те или иные элементы орнаментализма прозы продолжают существовать в отдельных литературных жанрах Древней Руси на всем протяжении их существования.

#### ЭЛЕМЕНТЫ РЕАЛИСТИЧНОСТИ

Искусство не всегда последовательно. Это не логика и не математика. Само движение искусства, его развитие часто приводит нас в недоумение, демонстрирует удивительные явления, сталкивает нас с неожиданностью.

Искусство условное, или искусство условности, очень часто сочетается с искусством конкретизирующим, искусством конкретности, стремящимся к наглядности, к созданию иллюзии действительности. Это конкретизирующее искусство проникает в реальную суть и причинность явлений, стремится избавиться от традиционных формул и ситуаций, резко снижает приподнятость языка искусства, приближает средства изображения к изображаемому, выступает против условности изображения и против стилизации изображаемого, опирается на художественную деталь и т. д.

Для этого конкретизирующего искусства во всем мире принят термин «реализм» в широком смысле слова. В этом смысле он употреблялся еще на грани XVIII и XIX вв., то есть до появления литературного направления, называемого реализмом, и до появления аналогичного направления

<sup>1</sup> О нем см.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973. С. 75—126. Наст. том. С. 102—159.

в живописи<sup>1</sup>. В изобразительном искусстве существование «широкого реализма» особенно наглядно. Я напому о таких его проявлениях, как произведения Рембрандта и Веласкеса. Поэтому-то искусствоведы постоянно пользуются термином «реализм» в широком смысле этого слова. С точки зрения художественного метода, произведения Рембрандта и Веласкеса невозможно отличить от произведений реалистов XIX в. Если исключить признаки времени в технике живописи, в деталях изображаемого (одежда, утварь, архитектура, быт, сюжеты) и признаки индивидуальной манеры, то нелегко определить — к XIX или XVII в. они относятся. Их художественный метод как бы вырывается из эпохи. Напому еще о позднеримском скульптурном портрете, о египетском реализме — о фаяумском портрете. Напому также о поразительном реализме польского скульптора XV в. Вита Ствоша. Является ли это реалистическое искусство высшим достижением своей эпохи? Не всегда. Рядом с реалистом Шарденом существует представитель живописи рококо — Буше; рядом с реалистом Веласкесом — представитель живописи барокко Мурильо. Позднеримский скульптурный портрет существует одновременно с экспрессионизмом живописи катакомб; египетский реализм в живописи и скульптуре — рядом с крайне условными произведениями того же египетского искусства.

Еще сложнее обстоит дело в литературе. Там реалистические тенденции встречаются со стилизирующими тенденциями в творчестве одного писателя. В какой-то своей части творчество Шекспира реалистично, и мы можем говорить о реализме Шекспира. Энгельс в письме к Лассалю от 18 мая 1859 г. предлагает «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира...»<sup>2</sup>. Шекспир — реалист в широком смысле этого слова. И вместе с тем в нем есть признаки принадлежности к маньеризму, к эвфуизму как к литературному направлению. Многие из его комедий отнюдь не реалистичны.

Термин «реализм» в широком смысле этого слова употребляется в разных странах по отношению к Дефо, к Шекспиру, к французской буржуазной драме XVIII в., к средне-

---

<sup>1</sup> Шиллер употребляет термин «реализм» в 1798, Фр. Шлегель — в 1800 г. См. об этом подробно: Welck René. Concepts of Criticism. New Haven; London, 1963. P. 225—226.

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. Т. 29. С. 494.

вековым фаворитом, к Рабле, к «Сатирикону» Петрония и т. д. Многочисленные примеры широкого употребления термина «реализм» приведены в книге Рене Уэллека «Идеи литературной критики»<sup>1</sup>, и нам нет необходимости останавливаться на них подробно. Термин «реализм» в широком смысле этого слова оправдывает себя и самым фактом своего частого употребления. Отдельные частные различия в содержании термина «реализм» отнюдь не свидетельствуют о том, что термин этот в широком смысле не должен употребляться: он остается пока незамененным, практически удобным.

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 канону, к устойчивым словосочетаниям, к тем художественным методам, которые диктуются общими задачами, к художественному абстрагированию действительности<sup>2</sup>. Однако среди

---

<sup>1</sup> Weliek René. Concepts of Criticism. P. 234 и след. Собственные рассуждения Р. Уэллека не кажутся мне убедительными. Важны приводимые им материалы обильного употребления термина «реализм» в различных странах по отношению к искусству и литературе далекого прошлого. Ср. также: Сорокин Ю. С. К истории термина «реализм» в русской критике // Изв. АН СССР. Серия ОЛЯ. 1957, № 3. Как показано в этой статье, в России термин «реализм» по отношению к определенному направлению в искусстве стал употребляться сравнительно поздно — с середины 1860-х гг.

<sup>2</sup> Возражая мне по поводу склонности средневекового художника мыслить канонами, Я. С. Лурье пишет, что «в письменных памятниках современности также сколько угодно штампованных и трафаретных оборотов». И далее Я. С. Лурье прибавляет: «Дело в том, — относятся ли эти традиционность и трафаретность к явлениям древнерусской литературы как искусства, к явлениям древнерусской эстетики?» (Древнерусская литература и наши «представления о прекрасном» // Рус. литература. 1965, № 4. С. 12). Однако Я. С. Лурье смешивает два разных явления: штамп и канон. Произведение реалистического искусства (или, как Я. С. Лурье пишет, «письменный памятник современности») в результате рутинности может обрасти штампами. Эти штампы действительно никакого отношения к искусству не имеют. Они появляются незаметно для художника, в результате какой-то ущербности его творчества, недостатка творческой инициативы и художественного недосмотра. Канон же — нечто совсем другое. Средневековый художник сознательно пользуется канонами. Он творит в пределах канонов. Это известные нормы, которым он подчиняет свое творчество. Можно каждый день носить один и тот же костюм, и от этого он только заносится, но не станет мундиром. Мундир же надевается не всегда, а только тогда, когда он полагается по этикету. Затрапезный, лоснящийся костюм — это литературный штамп. Блестя-



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»<sup>1</sup>. Новейшие исследователи так вопрос не ставят. Ни о каком реализме в древнерусской литературе в собственном смысле этого слова речь 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 в литературоведении XIX и начала XX в. Если советские литературоведы и применяют термин «реализм» к древнерусской литературе, то с оговорками и ограничениями — «средневековый реализм»<sup>2</sup>, «стихийный реализм»<sup>3</sup> и т. п. По большей же части исследователи древнерусской литературы говорят не о реализме, а употребляют термины «реалистические тенденции» или «элементы реалистичности»<sup>4</sup>. В по-

---

щий мундир, который всегда один и тот же по форме и надевается в приличествующих случаях, — это канон. Искусство средневековья подчинено этикету, и оно обряжается канонами, оно нарядно. Автор, как мы уже говорили об этом, — церемониймейстер, создающий парадное шествие: перед нами не будни рутины, а праздник парада.

<sup>1</sup> Некрасов И. Древнерусский литератор // Беседы в Обществе любителей российской словесности при имп. Московском университете. Вып. I. М., 1867. С. 48.

<sup>2</sup> Еремин И. П. Киевская летопись как памятник литературы // ТОДРЛ. Т. VII. С. 81 и след.

<sup>3</sup> Раб Г. К вопросу о предыстоках реализма в русской литературе // Рус. литература. 1960, № 3. С. 38 и след.

<sup>4</sup> Адрианова-Перетц В. П. Об основах художественного метода древнерусской литературы // Рус. литература. 1958, № 4. С. 62.

следних 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. 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 каноны 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 внима-

---

Ср. также в статье В. П. Адриановой-Перетц: «Исследователи древнерусской литературы отнюдь не сближают содержание «реалистических элементов» литературы и народной поэзии эпохи феодализма с глубоким художественным раскрытием исторических закономерностей общественного развития — достижением классического реализма XIX века, точно так же, как, применяя термины «символический», «символизм» к литературным явлениям русского средневековья, они не соотносят их с символизмом Блока. Между тем у критиков термин «реалистический» вызывает только одну ассоциацию — с литературой классического реализма, но они приписывают средневековым отсутствующее у них на самом деле отождествление реалистических тенденций древнерусской литературы с реализмом XIX века» (там же, с. 61—62; разрядка моя.— Д. Л.). В другой статье, «О реалистических тенденциях в древнерусской литературе», В. П. Адрианова-Перетц, возражая И. П. Еремину по поводу употребления термина «реализм», пишет: «...во избежание споров, которые так часто возникают из-за неточности применяемой терминологии, не следует прибегать к употреблению в исследованиях древнерусской литературы даже и таких условных терминов, как «средневековый реализм» или «стихийный реализм»» (ТОДРЛ. Т. XVI, 1960. С. 5). В своем ответе В. П. Адриановой-Перетц И. П. Еремин научно-объективно пишет: «...она (В. П. Адрианова-Перетц.— Д. Л.) отрицает существование реализма в древнерусской литературе, в той его форме во всяком случае, какую он принял в XIX в.» (Еремин И. К спорам о реализме древнерусской литературы // Рус. литература. 1959, № 4. С. 3).

ние на следующее. Отдельные признаки реалистичности 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 реалистичности обычно сочетаются не только между собой, но и с элементами реальной же 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 со стремлениями улучшить действительность, исправить недостатки действительности. 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; характер изображения и стиль языка подчиняются особенностям изображаемого. 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 и з м е н е н и е 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 создавались на русской почве и были слабее всего связаны с канонами византийской литературы.

Вернемся на минуту к вопросу об абстрагировании. Я. С. Лурье возражает против противопоставления абстрагирующих тенденций средневекового искусства конкретизирующему искусству реализма XIX и XX вв. Я. С. Лурье пишет: «Это не совсем так. Искусство нового времени может стремиться и к конкретизации и к абстрагированию. Разве не „абстрагированием действительности“ являются сказки Андерсена, где живут, думают и разговаривают стойкий оловянный солдатик, фонарь, штопальная игла и даже ступеньки лестницы? Стремление подчеркнуть общее (в каком-то смысле и „вечное“) в частном свойственно многим произведениям современной литературы»<sup>1</sup>.

Мы уже видели выше, там, где говорилось об абстрагировании, что абстрагирование не ограничивается стремлением подчеркнуть общее, — последнее есть в любом искусстве: в новом и в средневековом. Абстрагирующая тенденция выводит конкретное за пределы реальности; конкретизирующая же тенденция не ограничивается изображением только конкретного, она вводит нереальное, абстрактное в пределы реальности, «приземляет» его. Абстрагирование, подчеркивая общее, стремится поднять его над обыденностью, лишить конкретных признаков, так сказать, «дематериализовать», вывести за пределы конкретной исторической обстановки. Приводимые Я. С. Лурье примеры абстрагирования действительности у Андерсена превосходно показывают различие между абстрагирующим обобщением и реалистическим. Андерсен наделяет стойкого оловянного солдатика, фонарь, штопальную иглу и даже ступеньки лестницы конкретными человеческими чертами. Они живут, думают и разговаривают, как настоящие люди. Это и есть конкретизирующее искусство, идущее от абстрактного к конкретному, берущему условность, чтобы ее разрушить, связать с бытом, наделить обычными человеческими чертами. Оловянный солдатик у Андерсена — это некая условность, которую Андерсен затем «оживляет». Приемы Андерсена совершенно невозможны в средневековье даже в «элементах» и «тенденциях». Древнерусскому читателю скорее был бы понятен Тургенев, чем Андерсен. Древнерусское искусство идет

---

<sup>1</sup> Лурье Я. С. Древнерусская литература и наши «представления о прекрасном». С. 9.

обратным путем: оно берет конкретное, единичное, по большей части историческое (не следует забывать о средневековой историчности древнерусской литературы) <sup>1</sup> и абстрагирует его, лишает его всех признаков конкретности. Конкретизирующее искусство делает из оловянного солдатика живого человека; абстрагирующее же искусство превращает конкретного князя-воина в «оловянного солдатика», в каноническую схему.

Но вернемся к элементам реалистичности в древнерусской литературе. Остановимся на наиболее часто приводимом примере реалистических тенденций — на летописном рассказе Василия (его обычно безосновательно называют попом) об ослеплении Василька Теробовльского. Вот что замечательно в этом рассказе. В отличие от многих других произведений средневековой русской литературы, где о фактах по преимуществу сообщается, — здесь они описываются. Автор стремится представить картину совершенного преступления, живо ее воспроизвести, внушить ужас к тому, что произошло. Для этого автор широко пользуется тем, что мы сейчас называем художественной деталью. Из множества фактов, на которые неизбежно распадается всякое событие, он выбирает именно те, которые делают ужас совершенного художественно убедительным. С умелым подбором деталей, а по всей вероятности, и с их художественным воссозданием автор сочетает умелый выбор средств языка: лексики, грамматических форм и пр.

Поразительно передан, например, разговор Василька с заманившими его на именины Давыдом и Святополком. Последние готовятся схватить Василька. Все вошли в избу и сидят. Святополк уговаривает Василька остаться на «святюк». Василько не соглашается. Давыд же сидел «аки нем». Затем замолчал и Святополк. Он уходит, отговариваясь тем, что ему необходимо пойти распорядиться. Василько пытается сам занять разговором оставшегося с ним Давыда. Но Давыд не смог ни говорить, ни слушать: «И не бе в Давыде гласа, ни послушанья». Это произошло с Давыдом от страха: «Бе бо ужаслься и леть имея в сердци». Посидев молча, Давыд спросил о Святополке: «Где есть брат?» Ему ответили: «Стонть на сенех». И, встав, Давыд сказал: «Аз иду по нь; а ты, брате, поседи».

Зачем нужна вся эта сцена? Василий отобрал все эти детали, чтобы показать, как даже сами преступники были

<sup>1</sup> См.: Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. М., 1970. С. 110—111. Наст. изд. Т. 3.

смущены своим замыслом. Именно такой «трудной» и должна была быть беседа с гостем, которого собирались схватить и ослепить.

Возьмем другую сцену этого рассказа: сцену самого ослепления. Василька ввели в маленькую избу. Василько, увидя торчина, точащего нож, понял, что его хотят ослепить, и «възопи» к богу (не начал молиться, а именно «возопил» к богу). Деталь эта (с ножом) очень важна: она сразу же делает наглядными приготовления к преступлению и состояние Василька. Затем «влезли» в избу и другие, стали расстилать ковер, чтобы в него закатать Василька. Закончив расстилать, они схватили Василька и хотели его повалить. Схваченный Василек боролся с ними так «крепко», что его не смогли повалить. Тогда вошли другие, повалили Василька, скрутили, сняли с печи доску и придавили ею грудь Василька, а сами сели по концам доски, но все же не смогли удержать его. Тогда подошли еще двое, сняли другую доску с печи и придавили ею Василька так сильно, что грудь его затрещала («яко персем троскотати»). И только после этого «приступил» (подошел) торчин «овчарь», держа нож, и хотел ударить ножом, но промахнулся и перерезал лицо Василька. «И есть рана та на Васильке и ныне», — замечает автор, стремящийся к полной доказательности своего рассказа. Потом овчарь снова ударил в глаз и извлек глазное яблоко, а после уже — в другой глаз и извлек другое глазное яблоко. И в это мгновение Василек потерял сознание — «бысть яко и мертв». Василька подняли на ковре и положили в телегу.

Ясно, что, описывая ослепление, Василий выбирает сильные детали, умеет сосредоточить внимание на том, что может сделать картину особенно наглядной и вместе с тем подчеркнуть ужас совершенного. Особенно важна эта сосредоточенность повествования на ноже: нож сперва точат, затем «приступают» с ним к Васильку, им наносят рану, извлекают одно глазное яблоко, затем — другое. Нож не случайно выбран своего рода центром всей картины ослепления. Он становится как бы символом княжеской распри. Именно о ноже вспоминает Мономах, когда посылает к Давыду и Олегу Святославичам со словами: «Поидета к Городцю, да поправим сего зла, иже ся створи се в Русьской земли и в нас, в братьи, оже ввержен в ны ножь». С этими же словами — «ввергл еси в ны ножь» — посылают и к Святополку. Не случаен, думается, и выбор глагольных форм, подчеркивающих длительность действия.

Не буду останавливаться на самой, может быть, художественной сцене всего повествования — на встрече Василька с попадшей.

Древняя русская литература знает и множество других ярких примеров реалистичности.

Возьмем творчество Аввакума. Несмотря на свою приверженность к древнему обряду, как писатель он боролся с обрядовой стороной литературы, со всякого рода условностями. Он был обличитель и разоблачитель. Как правило, он стремился воспроизвести действительность не в условных формах, а как можно ближе к самой действительности, и порой пытался даже усмотреть реальные причины, мотивы, движущие силы. Благодаря этому реальность в произведениях Аввакума получила некоторую долю самостоятельности и «вытесняла» автора, заставляла его отступать даже от своих убеждений, от своих стремлений. Художественная сила реальности конкурировала с художественными стремлениями автора. Реальность в произведениях Аввакума как бы самостоятельна относительно автора. Автор не может с нею «справиться».

Мне нет нужды цитировать «Житие Аввакума». Оно хорошо известно. Реалистических моментов в его повествовании очень много, хотя есть и идеализирующие, не реалистичные. Можно было бы взять любую страницу его «Жития». Но один эпизод я бы хотел напомнить. Аввакума везут по Тунгуске. Буря. Флотилия терпит бедствие. Аввакум везет и двух вдов, которых воевода Пашков насильно пытается выдать замуж. Аввакум заступает за этих вдов. Пашков считает, что все несчастья флотилии из-за Аввакума. Он «выбивает» Аввакума из дощаника. В «Житии» подробно описана эта сцена. Его бьют, «разоболокши», по спине, наносят семьдесят два удара. Пашков бьет, выведенный из себя тем, что Аввакум не просит пощады. Наконец избивание кончилось. Аввакума сковали и кинули на дощаник. И вот тут происходит нечто поразительное! Аввакум пишет: «Осень была, дождь на меня шел, всю ночь под каплею лежал. Как били, так не болно было с молитвою тою, а лежа на ум взбрело: „За что ты, Сыне божий, попустил меня ему таково болно убить тому? Я веть за вдовы Твои стал! Кто даст судию между мною и Тобою? Когда поровал, и Ты меня так не оскорблял, а ныне не вем, что согрешил!“» Я не цитирую дальше, но и процитированного достаточно. Аввакум спорит с богом, упрекает его. Бунтует против бога. Не удивительно, что все это взбрело на ум Аввакуму, а удивительно, что все это он написал. Он

повествует о своем бунте против бога — вопреки общей тенденции своего «Жития», вопреки своим общим религиозным убеждениям, которые он не только излагает, но страстно пропагандирует! Здесь художник в Аввакуме оказался сильнее человека веры. Его вынудила все это написать художественная правда. Логика реальности, логика действительности сама иногда как бы диктует писателю.

Когда персонажи начинают действовать до известной степени самостоятельно и даже «неожиданно» для писателя — это один из настоящих признаков реализма. Вспомним: у Пушкина, у Достоевского, у Толстого. Ничего подобного в абстрагирующем, церемониальном стиле средневековья мы не найдем. Может быть, однако, Аввакума не следует относить к древнерусской литературе? Но относить его к древней литературной традиции или не относить — мы все же должны признать, что элементы реалистичности появились значительно раньше XIX в.

Обратимся к более раннему примеру. Своими реалистическими моментами поражает описание в летописи под 1446 г. ареста Василия II Темного Дмитрием Шемякой и Иваном Можайским. Здесь интересны не только точность описания (мы узнаем, например, как формально происходил арест: некто Никита взял за плечо великого князя и произнес: «Поиман еси великим князем Дмитрием Юрьевичем»), но и точность воспроизведения психологии Василия Темного перед арестом и во время самого ареста. Василий находился в Троице-Сергиевом монастыре. Приближался час его задержания, но Василий, как это часто бывает, стремился убедить себя, что ему ничего не грозит. Во время литургии «пригонил» к великому князю Бунок — предупредить его, «что идут на него князь Дмитрий Шемяка, да князь Иван Можайской ратью». Василий отказался ему верить и, мало этого, «повеле того (Бунка) ис монастыря збити и назад воротити его». Несмотря на такую ярость на Бунка, Василий все же приказал послать сторожей к Радонежу. И это сочетание ярости с трусостью схвачено также психологически верно. Пропускаю очень точное описание того, как были обмануты и схвачены сторожа. Обращу внимание снова на поведение князя. Когда князь узнал, что войска врагов уже близко, «скачюще на конех», он побежал на конюшенный дворец, но оказалось, что нет ему здесь приготовленного коня и «люди вси в унынии быша и в оторопе велице, яко изумлени». Князя спрятал и запер в каменной церкви Троицы пономарь Никифор. Убийцы «възгониша на монастырь на конех, преже всех Никита



Костянтинович и на лесницу на коне к предним дверем церковным, и ту пошедшу с коня ему и заразися о камень, иже пред дверми церковными възделан на примосте, и пришедше прочии взяша его, он же едва отдохнув и бысть, яко пиан, а лицо его яко мертвецу бе». Примчался и сам князь Иван и все воинство его и стал вопрошать: «Где князь великий?» И здесь снова проявилась характерная черта арестовываемого. Василий мог бы и не отвечать: он не только был спрятан в церкви, но пользовался в ней правом убежища. Однако, услышав голос Ивана, Василий сам «возопил велми» и стал молить о пощаде. Он сам отпер двери, встретил своих врагов с иконой в руках, которую они с Иваном когда-то целовали, клянясь быть в мире. Передан выразительный диалог обоих, не оставивший надежды в Василии. Василий бросился к гробу Сергия Радонежского и «кричанием моляся захлипяся». Затем рассказывается с полной наглядностью вся сцена ареста и как князя посадили на «голыи сани, а противу его чрънца» и отправили в Москву. Но дальнейшее сообщение об ослеплении Василия в Москве лишено всякой выразительности.

Итак, перед нами отчетливо изображенная психология арестовываемого, безвольно и послушно подчиняющегося своим мучителям, идущего им навстречу, самого приближающего момент неизбежного. Найдены выразительные детали, выразительные слова, реально описана последовательность событий, причины их. Речи действующих лиц даны в такой форме, в какой они могли быть реально произнесены. Соблюдена наглядность. Противоположность этих «реалистических элементов» в описании ареста Василия идеализирующему искусству средневековья выступит совершенно ясно, если мы сравним эту сцену ареста Василия Темного с описанием убийства Бориса и Глеба в их житии. Они также не сопротивляются, но ни о какой психологии здесь речь не может идти. Это чистая идеализация, обобщение христианских добродетелей — кротости, покорности воле божьей и пр. Сцены эти в «Сказании о Борисе и Глебе» и в «Чтении о Борисе и Глебе» написаны по-своему мастерски. Это настоящее искусство, но реалистичности в нем почти нет.

Напомню о сцене убийства Глеба в «Сказании о Борисе и Глебе». Общая жизненная ситуация сходна с рассказом об аресте Василия II. Глеба предупреждают о грозящей опасности: «И присла Ярославъ къ Глебу, река: „Не ходи, брате, отьць ти умьрл, а брат ти убиен о(т) Святопълка“». О том, как обошелся Глеб с присланным, сведений нет.

Глеб заплакал, но слезы его не «психологические», а как бы «церемониальные». Нет и речи ни о каких «захлипаниях» и «кричаниях». Все в высшей степени благопристойно и торжественно. Глеб в печали сердечной произносит подобающую случаю очень логичную и очень стройную речь, построенную по всем правилам византийского ораторского искусства, в которой он объясняет, что плачет по отцу и брате, скорбит об убийце Святополке, восхваляет кротость Бориса. Он, как и Василий, не бежит от своих врагов, но не потому, что не может, а потому, что не хочет: по своим христианским убеждениям. Когда его настигают убийцы, он смотрит на них «умиленными очима», плачет и снова произносит длиннейшую речь, которую, очевидно, убийцы терпеливо выслушивают. В этой речи Глеб говорит о себе то, что, по существу, должен был бы сказать о нем автор: «Не пожьнете мене отъ жития не съзрела, не пожьнете класа не уже съзревѣша, нѣ млеко безълюбия носяща. Не порежете лозы, не до коньца въздрастѣша, а плод имуща. Молю вы ся и мил вы ся дею, убоитесь рекѣшааго усты апостольскы: „не дети бываите умы, зълوبيемъ же младеньствуите, а умы съвършени бываите“. Азѣ, братие, и зълوبيемъ и въздрастѣмъ еще младеньствую: се несть убиство, нѣ сырорезание» и т. д. Когда Глеб увидел, что слова его не остановили убийц, он начинает произносить длиннейшие, великолепные молитвы. Он обращается к умершему отцу, к брату Ярославу и Святополку. Снова убийцы ждут, и только после того как Глеб обращается к ним со словами: «То уже сътворивъше, приступльше, сътворите, на неже посълани есте», убивают его.

Это не убийство, а церемония убийства, «чин» убийства. И «чин» этот по-своему красив и эффектен. Нельзя понять художественности «Сказания о Борисе и Глебе», если не замечать красоты его литературной церемониальности, торжественной приподнятости его религиозно-молитвенного настроения. Я. С. Лурье предлагает видеть художественность «Сказания» в двух моментах: в «совсем по-детски звучащих словах Глеба его убийцам: „Не дейте [не трогайте] мене, братия моя милая и драгая, не дейте!..“» и в замечательной реплике Святополка, преследуемого дьяволом: «Побегнете! О се женуть [гонятся] по нас»; и снова: «Побегнемъ, еще женуть, ох мне!» Иных художественных моментов в «Сказании» Я. С. Лурье не приводит<sup>1</sup>. Не слишком ли мало этого, для того чтобы

<sup>1</sup> См.: Лурье Я. С. Древнерусская литература и наши «представления о прекрасном». С. 11.

признать «Сказание» произведением художественным? А между тем «Сказание» — несомненно, одно из лучших произведений древнерусской литературы, в котором применены все абстрагирующие приемы своего времени и применены, несомненно, не зря, не в результате простой косности и беспомощности автора.

В древнерусской литературе мы часто встречаемся не столько с описанием событий, сколько с выражением отношения автора к ним: с прославлением или оплакиванием их, их лирической интерпретацией (ср. в «Слове о погибели Русской земли»). Сцена убийства Глеба — это не описание в точном смысле слова, а некролог, церковное чтение в воспоминание о событии.

Рассказ об аресте Василия Темного должен рассматриваться на фоне подобных церемониальных форм литературы. Ясно, что сцена ареста Василия выделяется своей реалистичностью. В древнерусском искусстве, в древнерусской литературе есть две тенденции: идеализирующая и конкретизирующая. В целом древнерусская литература условно изображает мир, но в отдельных элементах это условное изображение заменяется реальным. Реалистичность на общем фоне абстрагирования выделяется особенно эффектно. Это хорошо знают историки средневекового искусства.

Реалистичность в древнерусской литературе проявляется в ряде признаков, обычно (и это важно) появляющихся, как мы уже видели, в совокупности и определяющих особый способ изображения окружающего мира, при котором писатель следит за реальным смыслом событий, выявляет реальные причины, пытается проникнуть в психологию героев; он стремится изображать события наглядно, близко к действительности, вскрывает характерное и пользуется художественной деталью, отказывается от велеречия и приподнятости стиля, передает прямую речь персонажей в индивидуализированной форме.

От реализма XIX в. этот способ изображения отличается тем, что он возникает в известной мере стихийно. Способ этот направлен на описание единичного. Это единичное уже ощущается писателем как характерное для эпохи, действительности, среды, но это характерное еще не типизировано. Поэтому в отношении этого способа изображения действительности лучше употреблять слово «реалистичность», чем «реализм», хотя от последнего термина можно было бы не отказываться. В широком смысле он употребляется во всем мире

при изучении литературы и изобразительного искусства.

Как же совмещается реалистичность с абстрагирующими тенденциями древнерусской литературы?

Древнерусская литература носила «ансамблевый характер», и это позволяло соединять в произведении разные способы изображения действительности. Летописи, хронографы, четьи минеи, патерики, прологи, пален, отдельные сборники включали в свой состав произведения, написанные в различных стилях, многообразно изображавших реальность. Иногда отдельные части одного и того же произведения писались по-разному. Я уже не говорю о летописях и хронографах, о «Поучении» Мономаха, о посланиях Грозного и пр., но даже житие святого бывает выдержано в нескольких стилях. В предисловии к житию автор заявляет о своем отношении к добродетелям святого, и это отношение не всегда вязалось с тем, как он изображал святого в дальнейшем. В совсем особом стиле пишется заключительная похвала святому. За ней следуют описания его посмертных чудес, в которых обычно отражаются бытовые моменты. Службы и молитвы святому переносят нас в другую сферу его изображения: чисто абстрагирующую. Все части жития разностильны и разножанровы, иногда они писаны даже разными литературными языками: то литературным русским, то литературным церковнославянским. Этот «ансамблевый характер» произведений облегчал проникновение в него элементов реалистичности.

Аналогичные явления мы можем наблюдать в живописи. В самом деле, в житийных иконах (житийные иконы появляются уже с XII в.— Николы) изображение святого в среднике и в клеймах различны. Между тем и средник, и клейма принадлежат одному и тому же художнику. Средник — более церемониален, в клеймах же пробиваются элементы реалистичности. В среднике святой статичен, «надмирен», в клеймах же он более «бытовой», изображен в движении, в отдельные конкретные моменты своей жизни. То же и в иконе Толгской богоматери: главное изображение богоматери носит отвлеченный характер, изображения же святых в клеймах более «реалистичны». Кроме того, следует обратить внимание и на постепенный рост реалистичности в живописи. Уже в XI и XII вв. иконы передают душевные состояния, но, разумеется, далеко не все. В XII в. это по преимуществу удивление, гнев, внимание к зрителю. В XIII—XIV вв. к ним прибавляются любовь, дружба, «умиление», скорбь, молитвенность, тихая сосредоточен-

ность и др. В XII в. по преимуществу отмечаются те состояния, которые обращены к другим. В последующие века, кроме них, появляются изображения и тех душевных состояний, которые обращены вовнутрь, замкнуты в себе.

Под влиянием чего возникала в том или ином случае потребность в реалистическом изображении действительности? Дело в том, что религиозное мировоззрение редко проводилось последовательно. Необходимость жить в реальном мире, считаться с этим реальным миром вызывала потребность и в реальном его объяснении. Писатель прибегает к реалистическому изображению действительности особенно там, где он критически настроен, пытается воздействовать на своих современников, изменить мир. Вот почему реалистичность чаще всего появляется в литературе тогда, когда писатель изображает преступления князей, когда он пытается призвать князей к единству, когда он изобличает неправоту представителей высших классов общества.

В средневековом обществе может существовать стихийная реалистичность, как и стихийный материализм. Разные уклады жизни совмещаются в феодализме, для которого вообще характерна непримиренность противоречий: экономических, политических, культурных.

Появление элементов реалистичности не должно примитивно 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, то есть в форме религиозной. Поэтому концепция «реализм — антиреализм», 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 осуществляется 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 древ-

нерусской 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<sup>1</sup>. 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 беспорядок 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 (инсульт), и приемы ее лечения (Владмирку сажали в теплую воду — «укроп», делали ему теплые ванны). 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. «Чудо» описано конкретизирующими приемами.

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 художественные 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

<sup>1</sup> См.: Р о б и н с о н А. Н. Житие Епифания как памятник дидактической автобиографии // ТОДРЛ. Т. XV. 1958. С. 213.

произведений. Элементы реалистичности появлялись в литературе и вновь исчезали, не составляя собственной стилистической системы, не формируясь в какой-нибудь особый художественный метод.

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. Нельзя думать, впрочем, что элементы реалистичности путем простого их накопления приближали древнерусскую литературу к литературе нового времени.

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 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»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Хосе. Дегуманизация искусств // Современная книга по эстетике. Антология. Под ред. А. Егорова. М., 1957. С. 450.

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<sup>1</sup>.

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 готовили появление друг друга. Это достаточно ясно, если сравнить абстрагирующие художественные методы средневековья с художественным методом, например, романтизма. Последний включает 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 locale*, рассматривать явление в широкой исторической перспективе, отказ от правил, канонов и трафаретов, известная наглядность изображения, попытки создания иллюзии действительности и т. д. Романтизм в широком смысле гораздо реалистичнее классицизма и литературы средневековья. Это не может укрыться от медиевиста.

Необходимо вновь указать на то, что в определении основных признаков художественных методов древнерусской литературы следует идти от конкретного материала к обобщению, а не наоборот.

Вопрос о художественных методах древней русской

---

<sup>1</sup> См.: Динев П. Към демократизация на изобразителния стил в старата българска литература // Динев П. Литературни въпроси. София, 1963. С. 76—88. С демократической стихией связывает «гротескный реализм» Ф. Рабле и М. М. Бахтин (см. его в высшей степени интересную книгу «Творчество Франсуа Рабле». М., 1965).



литературы достиг такой зрелости, что дальнейшая его разработка должна 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.

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?

В развитии искусства многое повторяется, многое выступает в разных формах в различные эпохи, но многое и неповторимо, своеобразно. Мы не должны для каждой эпохи изобретать свою терминологию, отказываться от поиска сходств и аналогий на всем протяжении развития литературы. Поэтому в искусствоведении и в литературоведении должна быть общая терминология, которую можно применять к различным эпохам, чтобы определять в них сходные явления.

Удобно ли приписывать одному слову два значения? Удобно ли называть реализмом и литературное направление XIX—XX вв., и особый художественный метод в искусстве?

В широком и узком значении одновременно мы употребляем много слов, в частности: «экспрессионизм», «символизм», даже «романтизм» и «классицизм». Мы можем говорить о классицизме романского искусства в противоположность романтизму готики, об экспрессионизме стиля конца XIV—XV вв., о символизме средневекового искусства и пр. Зачем отказываться от того, что уже вошло в терминологию, что облегчает характеристику явлений искусства? Мы можем говорить и о реализме как о направлении XIX—XX вв., и о реализме как о некоем общем явлении искусства.

Термин «реалистичность» необходим, чтобы различить в древнерусской литературе один из способов изображения действительности, близкий к способу реализма, от других — абстрагирующих.

В литературе разных эпох есть сходные эстетические черты. Это сходство обнаруживается в элементах, в структурном же целом отчетливо выступают эстетические различия литератур разных эпох. Одна из задач литературоведения — глубоко проникать во все эстетические системы прошлого и настоящего. Для этого необходимы терпение и эстетическая чуткость. Необходимо исходить не только из тех эстетических представлений, которые воспитаны в нас великим реалистическим искусством нового времени, но искать эстетические ценности в том их виде, в каком они воспринимались современниками.

Я не считаю, что всякое подлинное искусство непременно во все века должно быть одновременно и реалистичным. Признаки художественности и реалистичности для меня совпадают не во всех случаях. Поэтому для меня остается необходимость в терминах «реализм» (в широком смысле этого слова), «реалистичность», «элементы реалистичности», и я не могу их заменить термином «художественность», отождествлять реалистичность с художественностью вообще. Те исследователи, которые предлагают заменить термин «реалистичность» в широком смысле этого слова термином «художественность», очевидным образом отождествляют художественность и реалистичность.

Элементы реалистичности в древнерусской литературе помогают глубже понять одну особенность реализма нового времени, на которой мы сейчас особо остановимся. В советской науке было немало определений того, что следует понимать под реализмом, но ни одно из них не может считаться удовлетворительным.

По существу, то, что предлагалось за последние годы в качестве определения реализма, отрицало все другие виды искусства или сводило все лучшее в искусстве к реализму. Определение подменялось похвалой. Постоянно подчеркивалась, например, правдивость реалистического искусства, но разве все другие направления в искусстве лживы? Если бы это было так, то в них не было бы искусства. Возьму в качестве примера определение, даваемое И. Рыжкиным «краеугольному камню» «реалистической концепции» (пользуюсь его же выражениями). И. Рыжкин пишет, что суть реализма — это «художественное, объективно-правдивое воплощение взаимосвязи жизненного пути человека, характерных для него переживаний, мыслей,

чувств, поступков, исторических условий общенародной жизни»<sup>1</sup>. Ясно, что определение это одновременно и слишком широко, так как может быть применено не только к одному реализму, и обедняет реализм, так как далеко не покрывает его содержания. Правдивость отражения действительности как основной признак реализма выдвигают, в частности, Г. Недошивин<sup>2</sup>, В. Кеменов<sup>3</sup>, И. Смольянинов<sup>4</sup> и др.

Задача исследователей реализма — определить, в чем отличие правдивости реализма от правдивости других направлений в искусстве. Это вопрос чрезвычайно сложный, и он может быть решен только путем ряда конкретных исследований. Прав Я. Эльсберг, когда утверждает: «Думается, что задача заключается сейчас и не в том, чтобы предложить какую-либо новую, более или менее подробно разработанную формулу, дающую «окончательное» определение реализма и претендующую на то, чтобы мгновенно снять все недоумения и вопросы. При настоящем состоянии изучения реализма такая формула неизбежно уподобится колодкам, в которые соответствующий художественный материал окажется более или менее насильственно и искусственно втиснутым. Перед нами же стоит задача теоретически заостренного изучения творчества величайших представителей реалистической литературы на различных этапах ее развития, во всей исторической и художественной конкретности и неповторимости этих художественных явлений»<sup>5</sup>. Вполне обоснованно выступил Г. П. Макогоненко против попытки подменить конкретно-исторические исследования природы реализма формальным определением понятия реализм: «Задача исторического исследования важной проблемы, — пишет Г. П. Макогоненко, — подменяется поисками подходящего определения, которые ведутся не на путях теории (нельзя реализму

---

<sup>1</sup> Рыжкин И. *Стиль и реализм // Вопросы эстетики. Вып. I. М., 1958. С. 265.*

<sup>2</sup> Недошивин Г. *Очерки теории искусства. М., 1953. С. 153.*

<sup>3</sup> Кеменов В. *Об объективном характере законов реалистического искусства // Некоторые вопросы марксистско-ленинской эстетики. М., 1954. С. 43.*

<sup>4</sup> Смольянинов И. *Социалистический реализм — творческий метод советского искусства. Л., 1954. С. 6.*

<sup>5</sup> Эльсберг Я. *Спорные вопросы изучения реализма в связи с проблемой классического наследия // Проблемы реализма. (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе. 12—18 апреля 1957 г.). М., 1959. С. 29—31.*

приписывать свойства нормативной поэтики), а на почве эмпиризма, когда произвольно отбираются или группируются в «совокупность» отдельные признаки, действительно присущие многим написанным в самые различные эпохи произведениям»<sup>1</sup>.

Конечно, всякому, закрывающему глаза на какое-либо живое явление, отсутствие определения может оказаться на руку — на руку до той поры, пока ему охота отворачиваться от этого живого явления. Я говорю об отворачивающихся и закрывающих глаза людях не случайно: я имею в виду тех противников реализма, которые в отношении его поступают именно так и упрямо твердят: «не вижу», «не понимаю» и «дайте определение». Ссылаясь на многообразие форм реализма, они вообще отрицают существование реализма. Само собой разумеется, этот пустой скептицизм нельзя побороть скороспелыми определениями. Пока нет глубоких описаний и аналитических исследований реализма — определения его недостаточны.

В. В. Виноградов в своей книге «О языке художественной литературы» (М., 1959) решает вопрос о реализме в стилях языка как лингвист. Само собой разумеется, что лингвистический подход к проблеме реализма чрезвычайно труден, ибо это подход со стороны, и даже не с самой главной стороны, но, может быть, именно поэтому он дает самые бесспорные результаты (крепости редко берутся фронтальной атакой). Постараюсь показать литературоведческое значение этого лингвистического подхода.

Одно из многих отличий правдивости реалистического искусства от правдивости других искусств состоит в том, что реализм меняет средства изображения в зависимости от предмета изображения, изобретает все новые и новые средства выражения, борется с литературными канонами, стремится освободиться от них в изображении мира, человека, его поведения, психологии, связей с окружающим обществом<sup>2</sup> и т. д. В. В. Виноградов показывает на конкретных примерах, как меняется стиль реалистических произведений в зависимости от того, что изображает писа-

<sup>1</sup> Макогоненко Г. Когда же сформировался русский реализм? // Вопросы литературы. 1965, № 2. С. 153.

<sup>2</sup> Связь человека с окружающим обществом изображалась в искусстве всегда, хотя и неточно. Почему-то, однако, некоторые теоретики приписывают реализму открытие связей человека с окружающей средой (см., например, приведенное выше определение И. Рыжковым «красугольного камня» реализма). Это, конечно, невнимание к конкретным фактам истории искусства.

тель. Реализм стремится к изображению действительности максимально соответствующими этой действительности языковыми средствами. Как отмечает В. В. Виноградов, для реалистической системы характерно словесно-художественное отражение и воплощение «современной и прошлой жизни русского общества во всем разнообразии ее классовых, профессиональных и других социально-групповых разветвлений»<sup>1</sup>.

Для реализма типичен «принцип широкого использования социально-речевых стилей изображаемой общественной среды в качестве ее собственного речевого самоопределения, связанного с ее бытом, ее культурой и ее историей, и принцип воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных «голосов» как в формах диалога, так и в формах «чужой» или не прямой речи в структуре повествования»<sup>2</sup>. Как утверждает Г. А. Гуковский, «согласно принципу реалистического стиля, открытому Пушкиным в 1820-е годы, состав его поэтической речи подчиняется закону выражения не только говорящего субъекта (поэта), но и изображаемого объекта (темы)»<sup>3</sup>. Исследуя постепенное развитие реализма Пушкина, Г. А. Гуковский отмечает, что в «Евгении Онегине» «образуется сложная симфония стилевых пластов... Каждый герой, являясь носителем определенного типа культуры, определенного отношения к проблеме бытия страны и народа, внутри одной эпохи русской исторической жизни, вносит в стиль романа свою речевую струю. В романе есть в соответствии с этим несколько речевых пластов, причем они эволюционируют вместе с эволюцией героев и самого автора»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Виноградов В. В. О языке художественной литературы. С. 475.

<sup>2</sup> Там же. С. 475—476.

<sup>3</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 175.

<sup>4</sup> Там же. С. 176. Различные способы приближения средств изображения к изображаемому в творчестве Пушкина были подробно исследованы В. В. Виноградовым в книге «Стиль Пушкина» (М., 1941). Здесь показаны и разрушение Пушкиным предшествующих стилистических систем путем их пародирования, и воспроизведение устной речи героев во всем их характеристическом культурно-бытовом и социальном многообразии, и приближение стилистических приемов изображения к изображаемому, и т. д. Впоследствии этот основной принцип реалистического стиля — приближение средств изображения к изображаемому — лег в основу анализа реализма Пушкина в книге Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля». В этой своей принципиальной основе интересная и содержательная книга Г. А. Гуковского следует за книгой В. В. Виноградова.

Принцип воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных «голосов» — существенная часть той неустанной борьбы со всеми канонами литературного изображения, которую последовательно ведет реализм. Забота о «свежести» изображения ни в одном из литературных течений не была так сильна, как именно в реализме, а вместе с этой заботой приходила и крайняя индивидуализация авторской манеры.

Реализм, в отличие от всех остальных направлений, находится в состоянии непрерывной внутренней творческой борьбы со стремлением к выработке постоянных стилистических признаков во имя примата содержания. Вот почему так разнообразны индивидуальные стили писателей-реалистов. В. В. Виноградов указывает на различие стилей «таких представителей реализма в русской литературе, как Гоголь, Герцен, Тургенев, Чернышевский (в его беллетристических произведениях), Л. Толстой, Салтыков-Щедрин и Гл. Успенский»<sup>1</sup>. «Наши великие писатели (речь идет о писателях-реалистах. — Д. Л.) не придерживались одной замкнутой системы реалистического изображения», — пишет В. Виноградов<sup>2</sup>. Характерно и приводимое им заявление Тургенева в письме к Л. Толстому: «Системами дорожат только те, которым вся правда в руки не дается, которые хотят ее за хвост поймать; система — точно хвост правды — но правда как ящерица; оставит хвост в руке — а сама убежит; она знает, что у ней в скором времени другой вырастет»<sup>3</sup>. Такие же заявления мы можем встретить и у многих других реалистов. Не случайно оно и у советского поэта М. Исаковского. «Даже в пределах поэзии, — пишет М. Исаковский, — создаваемой одним и тем же человеком, нельзя пользоваться одним и тем же «секретом», открытым раз и навсегда. Такого «секрета» быть не может. В каждом отдельном произведении поэта — если, конечно, это произведение по-настоящему талантливо — заключен уже свой особый „секрет“»<sup>4</sup>. В. Виноградов показывает на примере раннего творчества Достоевского, как писатель-реалист борется со стилистиче-

<sup>1</sup> Виноградов В. В. О языке художественной литературы. С. 437.

<sup>2</sup> Там же. С. 506.

<sup>3</sup> Толстой и Тургенев. Переписка. М., 1928. С. 31 (ссылка В. В. Виноградова).

<sup>4</sup> Исаковский М. О. О «секрете» поэзии // О писательском труде. Сборник статей и выступлений советских писателей. М., 1953. С. 77—78.

скими канонами, принаравливая стилистические средства выражения к изображаемому предмету. Он анализирует средства речевого самораскрытия Макара Девушкина: «Речь Девушкина строится из таких слов, фраз и их композиционных вариаций, в которых социально-экспрессивные оттенки или непосредственно ведут к образу «старого, неученого» титулярного советника, или не противоречат его структуре, ее не ломают. Основа речи Девушкина — разговорное городское «просторечие», в котором добрую половину составляет фразеология мелкого служило-чиновничьего сословия, играющая такую существенную роль в процессе образования и эволюции бытовой городской речи XIX века»<sup>1</sup>. Далее В. Виноградов вскрывает в каждом атоме речи Девушкина особенности его социального облика, его психологии, помогает понять стилистический синтез идеологических и речевых элементов в структуре реалистического произведения.

Одной из наиболее показательных форм приближения средств изображения к предмету изображения является принаравление образа автора или рассказчика и его речевой самохарактеристики к теме произведения. Если во всех прочих литературных направлениях образ автора был малоподвижен, стоял как бы над произведением, над его темой (наиболее частая позиция автора — позиция оратора, философа, судьи жизни, вдохновенного поэта и т. д.), то в реализме образ автора стремится быть как можно ближе к теме произведения, к действующим лицам произведения. Это заметно уже у Пушкина, но еще определеннее в творчестве Гоголя, Достоевского, Лескова и др. Иногда этот образ автора маскируется (как у Чернышевского), иногда раздваивается (как у Достоевского в «Бедных людях»). С одной стороны, образ Макара Девушкина, от лица которого ведется рассказ, — это образ бедного чиновника, в котором сливается действующее лицо и автор. Но, с другой стороны, автор в Макаре Девушкине отделяется от образа бедного чиновника: Достоевский наделяет Девушкина отнюдь не характерными для бедного чиновника идеями в духе В. Белинского и В. Майкова. Девушкин — «рассказчик» и «автор», и оба эти образа различны. Это раздвоение необходимо, чтобы лучше судить о предмете повествования.

---

<sup>1</sup> Виноградов В. В. О языке художественной литературы. С. 478—479.

Писатель-реалист как бы примеривает разные точки зрения, выбирает ту, с которой «лучше видно», а чаще всего имеет две точки зрения, позволяющие ему видеть перспективу, придающие его повествованию необходимую «стереоскопичность» («два глаза»). «Ведь «рассказчик», поставленный на далекое речевое расстояние от автора, — пишет В. Виноградов, — объективируя себя, тем самым печать своей субъективности накладывает на речь персонажей, ее нивелируя. В силу этого образ рассказчика колеблется, иногда расширяясь до пределов «образа писателя», «автора». Соотношение между образом рассказчика и образом «автора» динамично даже в пределах одной сказовой композиции. Эта величина переменная. Динамика форм этого соотношения меняет непрестанно функции основных словесных сфер сказа, делает их колеблющимися, семантически многоплановыми. Лики рассказчика и автора покрывают (вернее, перекрывают) и сменяют один другого, вступая в разные отношения с образами персонажей»<sup>1</sup>. Описанное В. Виноградовым колеблющееся соотношение образа «рассказчика» с образом «автора» очень характерно для пронизанного динамизмом реализма. В других направлениях образ автора и менее подвижен, и менее связан с предметом изображения. В реализме же эта подвижность и функциональность — одна из чрезвычайно интересных форм динамического приспособления средств изображения к изображаемому.

Итак, стиль реалистических произведений изменяется в зависимости от того, что изображает писатель. Даже в одном и том же произведении этот стиль меняется, и при этом не только в речах действующих лиц, впервые в реалистическом искусстве заговоривших так, как им положено говорить в действительности, но и в авторском изложении. Г. А. Гуковский отмечал «протеизм» Пушкина в «Медном всаднике». Он усматривал его в различном стиле отдельных его частей — шла ли речь о Евгении или о Петре, о Медном всаднике. В связи с этим Г. Гуковский замечал даже: это «не речь *одного человека*, а общая русская речь»<sup>2</sup>. В реализме есть и такое сложное явление (оно будет важно для нас в дальнейшем), как возможность существования в его стиле элементов стиля другого на-

<sup>1</sup> Виноградов В. В. О языке художественной литературы. С. 123.

<sup>2</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 410.



правления. О том, что элементы стиля иного направления могут находиться внутри реалистического произведения, свидетельствует тот же «Медный всадник». Как верно заметил Г. Гуковский на основании работы Л. Пумпянского о «Медном всаднике»<sup>1</sup>, тема Петра овеейна в поэме «духом классицизма».

Способность реализма к самоочищению от различных канонов, штампов, устоявшихся особенностей стиля поддерживается исключительной ролью в реализме литературной критики. Ни в одном литературном направлении критика не занимала такого видного положения, как в реализме. Во всяком ином литературном направлении канон в известной мере законен. В реализме канон — враг. Стихийно возникающие как результат косности творчества литературные штампы вынуждены маскироваться. Они проникают тайно. Только тайно правдивость стремится подменить собою правду. Обнаружение штампов равносильно их уничтожению. Одна из задач критики — задача борьбы с возникающими штампами, с начинающимся окостенением. Вот почему критика так важна для реализма.

В. Виноградов приводит обильные примеры пародирования штампов у писателей-реалистов и особенно у Чехова и Горького. Эта борьба со штампами — не только характерная черта реализма в литературе, но и его жизненная необходимость. И эта борьба, конечно, касается не только языка и стиля, но и всякого рода штампов в сюжете, в чем легко убедиться особенно по известному рассказу Куприна «По заказу».

В статье «О творческом методе и художественных стилях» В. Днепров пишет: «В дореалистических методах преобладал общий стиль, а в методах реалистических преобладает стиль индивидуальный»<sup>2</sup>. Это положение верно, но его необходимо расширить. Борьба с системами литературных канонов, с «общим стилем» литературы идет даже внутри индивидуального творчества. Писатели-реалисты стремятся освободиться даже от своих собственных литературных канонов, стремятся разнообразить и изменять свой собственный стиль. Стиль Л. Толстого в «Анне Карениной» не тот, что в «Севастопольских рассказах», а в «Воскресении» не тот, что в «Анне Карениной». Стрем-

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 407.

<sup>2</sup> Звезда. 1958, № 2. С. 220. См. также: Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1961. С. 277—280.

ление приблизиться к языку эпохи, к языку действующих лиц, индивидуальные черты в прямой речи героев и т. д. — это своего рода небольшие отказы от личного стиля автора, но они сопряжены с общим стремлением писателей-реалистов не повторять себя.

Не буду останавливаться сейчас на этой теме. Резкое отличие реализма от всякого другого направления, опирающегося на каноны, бесспорно. Вот почему реализм в известном смысле «вечен», а все другие течения в какой-то мере преходящи. Бессмертны созданные в недрах нереалистических систем великие произведения, но не самые течения, которые в той же форме повториться не смогут. Реализм же вечно нов. Он нов потому, что находится в состоянии постоянных поисков приближенного к действительности выражения этой действительности. Поскольку действительность движется, движется и реализм. Меняются его формы, его виды. Реализм весь в динамике. Вот почему, когда некоторые современные искусствоведы и литературоведы утверждают, что реализм — искусство консервативное, устаревшее, они не правы. Реализм не может устареть по самой своей природе. Это постоянно самообновляющееся направление — направление, которое не может повторять своих стилистических приемов, формул, сюжетных построений и т. д. Могут устаревать (и при этом быстрее, чем в любом другом направлении) отдельные виды реализма, индивидуальные манеры, отдельные приемы и т. д., но сама диалектика реализма остается. Остается движение изображения к изображаемому. Писатели-реалисты вынуждены искать все время новые способы изображения, отказываться от собственных стилистических решений. Но сам по себе реализм именно поэтому и не устаревает.

Ведущим жанром реализма является роман. Роман оказывает влияние и на другие жанры — на драму, в частности. М. Бахтину принадлежит очень интересная статья «Эпос и роман». Вот что он пишет о романе: роман «по природе не каноничен. Это — сама пластичность. Это — вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр. Таким только и может быть жанр, строящийся в зоне непосредственного контакта со становящейся действительностью. Поэтому романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это есть их освобождение от всего условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие,

от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм»<sup>1</sup>.

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

«Самоочищение» реализма от всякого рода инертной формы, от раз и навсегда избранных способов изображения, острая борьба живого и все обновляющегося содержания со склонной к застыванию формой составляет внутреннюю силу его развития. Очень часто это стремление реализма к поискам нового, к обновлению содержания и формы считается признаком всякого искусства: настолько оно кажется естественным и настолько мы к нему привыкаем. В. Шкловский в своей книге о Достоевском пишет: «Искусство, двигаясь, расширяет пределы жизни, которую оно может осмыслить — исследовать через противопоставления и перипетии»<sup>2</sup>. На самом деле это свойство «расширять пределы жизни» принадлежит преимущественно реализму.

Все развивающееся вторжение в область «запрещенных» тем — характерная черта реалистического искусства. Во всех иных направлениях эта черта отсутствует. Искусство вторгается в новые области, но оно вторгается вопреки господствующему направлению. Вводя новые темы, искусство одновременно разрушает направление, стилистическую систему этого направления, создавая направление новое.

Самое существенное для наших дальнейших соображений заключается в том, что реализму свойствен в широкой степени индуктивный метод художественного познания действительности. Г. Гуковский пишет, что в реализме «искусству открылся анализ — уже не абстрактно-дедуктивный, как во времена классицизма, а привлекающий

<sup>1</sup> Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Вопросы литературы. 1970, № 1. С. 121.

<sup>2</sup> Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957. С. 92—93.

к рассмотрению обильный материал живой эмпирии, то есть лишенный индуктивных процессов мысли, включающий сумму наблюдений и даже эксперимент в целях проверки поведения героя в различных условиях»<sup>1</sup>. Не случайно поэтому в творчестве писателей-реалистов приобретают такое большое значение их личные наблюдения над действительностью, дневники, записные книжки с записями бытовых диалогов, реплик и т. д. Это то самое искусство, которое «чем далее, тем более становится научным», как о нем писал молодой Флобер. О научности реализма пишут Золя, Тэн, Сент-Бев и мн. др. Об искусстве как о способе познания пишет и Чернышевский. Эта научность реализма находится в строгом соответствии с отмеченным выше стремлением реализма максимально приближать средства выражения к предмету изображения. В эстетике реализма главное — это «соответствие действительности». Вот почему для эстетики реализма так важен провозглашенный Чернышевским принцип: действительность выше искусства.

Реалистическое искусство стремится увидеть то, что еще не было увидено, описать то, что еще не было описано, проникнуть как можно глубже в действительность. В сочетании с неустанным творчеством новых средств изображения эта черта реализма, заключающаяся в постоянном поиске новых тем, новых сторон действительности, открывает перед ним возможность бесконечного разнообразия творчества и бесконечного развития.

Литературоведы, привыкшие только к материалу нового времени, не могут себе представить, до какой степени необычной и богатой оказывается для специалиста по средневековой литературе эта своеобразная способность реализма к самосовершенствованию. Убеждение многих советских литературоведов в связи реализма с революционной идеологией не априорное, как предполагает В. В. Виноградов<sup>2</sup>, а апостериорное, выведенное на основании опыта изучения классиков-реалистов, и это убеждение не могут поколебать отдельные видимые исключения. Действительно, революционная идеология, низвергающая авторитеты, сродни реалистическому стремлению к борьбе с канонами, к неустанному проникновению во все новые и новые области действительности. Роль реалистического

<sup>1</sup> Гукковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 334.

<sup>2</sup> См.: Виноградов В. В. О языке художественной литературы. С. 438—439.

искусства всегда была революционной, потому что реализм борется со всякою косностью, смело идет на сближение с действительностью, стремится к индуктивному познанию реальности. Художественная природа реализма находится в тесной связи с прогрессивностью мировоззрения писателей-реалистов. Правда, как известно, не все писатели-реалисты были революционерами. Как связать, например, реализм Достоевского с его мировоззрением? Этот вопрос прямо задает В. Виноградов: «А реализм Достоевского или реализм Л. Толстого? Реализм Тургенева? Реализм Бунина? Они тоже выросли из революционного взгляда на мир?»<sup>1</sup> Я думаю, что вопрос этот вполне разрешим, если мы глубже изучим мировоззрение писателей-реалистов, в частности Достоевского. Мировоззрение писателя, конечно, не сводится к сумме идей, которые он где-либо прямо или косвенно высказывал. Есть идеи, тесно связанные с творчеством писателя, выражающиеся в нем, и есть идеи более или менее внешние для писателя. Не случайно и сам Достоевский говорил об идеях-чувствах, а не об идеях просто и предпочитал первые вторым. Но этот вопрос, как известно, очень сложный. Скажу только, что нельзя мировоззрение писателя рассматривать так же, как и мировоззрение философа. Нельзя вместе с тем мировоззрение писателя лишать его живой (и иногда очень ценной — особенно в условиях XIX в.) противоречивости. «За и против» — назвал свою книгу о Достоевском В. Шкловский. И вместе с тем абсолютно невозможно смешивать художественный метод реализма с политическими или философскими взглядами писателя. В этом отношении совершенно прав В. Виноградов, когда утверждает, что «реализм как художественный метод той или иной сферы искусства не может быть сведен к одним „воззрениям“»<sup>2</sup>. Память, вероятно, подскажет читателю и другие примеры сложностей, возникающих в связи с определением особенностей стиля реализма XIX—XX вв.

Может создаться впечатление, что реализм противопоставлен мною всем остальным течениям в искусстве и что вышеприведенный материал как будто бы подтверждает пресловутую теорию «реализма — антиреализма». Это не так. Мы видели выше, что реализму свойственна постоянная борьба с литературными канонами, что реалистическое искусство требует постоянного обновления (и именно по-

<sup>1</sup> Виноградов В. В. О языке художественной литературы. С. 443.

<sup>2</sup> Там же. С. 442.

этому естественна связь реалистического искусства с прогрессивной идеологией). Но было бы неправильно представлять себе, что литературные течения, основывающиеся на канонах, лишены творческого начала. Стремление к установлению канонов следует отличать от стремления к сохранению канонов. В нереалистических течениях литературы также идет борьба нового и старого, но там она по большей части сводится к борьбе новых канонов со старыми. Эти новые каноны, как правило, лучше «вмещают» действительность, чем старые. Кроме того, сама по себе система канонов может быть полезным фактором искусства, облегчающим художественное познание действительности. Стремление к установлению литературных канонов соответствует стремлению человека к систематизации своего познания, облегчающей восприятие обобщением, к экономии творчества. Канон — знак, канон — сигнал, вызывающий известные чувства и представления. Этим же пользовались классицизм и романтизм. Надо непременно отличать каноны от штампов<sup>1</sup>.

При этом литературные течения не следует рассматривать внеисторически, вне тех течений, на смену которым они приходят, и вне тех течений, которые приходят за ними. Так, романтическая система литературных канонов в значительной степени противостоит классицистической, на смену которой она явилась. Ее роль в свое время была прогрессивна. Она расширяла познание действительности, круг литературных тем, круг выразительных средств и т. д. Поскольку прогрессивность романтизма была негативной, эта система оказалась и не единой. Вот почему в романтизме выработалось несколько близких систем канонов, часть которых могла оказаться относительно (именно относительно, а не абсолютно) консервативной. Однако реализм и не равноправен другим течениям — вроде классицизма, сентиментализма, романтизма, экспрессионизма, символизма и т. д. Этому сопротивляется сам язык. Мы можем сказать: «Он достиг большого реализма в изображении чего-либо»<sup>2</sup>, но мы не можем сказать: «Он достиг большого классицизма» или «Он достиг большого сентиментализма». Слово «реализм» в широком

<sup>1</sup> О канонах в классицизме и романтизме см.: Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 10 и след.

<sup>2</sup> Ср.: «Карамзин достиг в своей повести значительного реализма и тонкости в отношении к бытовой стороне нашей прошлой жизни» (Апостолов Н. Карамзин как романист-историк // ЖМНП. 1916, апр. С. 203).

смысле (не как направление в искусстве, а как его некоторая особенность) вошло в язык и не может быть отсюда изгнано предписаниями некоторых литературоведов. Кроме того, литературоведам необходимо считаться с тем, что слово «реализм» в широком смысле, применительно к разным эпохам, постоянно встречается в работах искусствоведов. В том, что касается общих проблем искусства, между литературоведами и искусствоведами должна быть общность терминологии.

Реализм не может быть отождествлен с каким-либо строго определенным стилем, и в этом его большое отличие от литературных направлений вроде классицизма или романтизма. Постоянные поиски нового стиля составляют особый «протеизм» реализма. В. Днепроv писал, что реализм — «метод, но не стиль». Поэтому реализм вполне доказал свою способность оставаться самим собой, употребляя разные стилистические обороты, приемы и формы там, где «они уместны по природе изображаемого материала»<sup>1</sup>.

Вернемся к элементам реалистичности в древнерусской литературе.

Я привел только наиболее яркие примеры реалистичности в древней русской литературе, но элементы реалистичности имеются в отдельных проповедях: в зрительно конкретном изображении дурных нравов общества (пьянства, лени, франтовства, злых нравов женщин и т. п.), в документальных рассказах летописи, паломников, в статейных списках русских послов и т. д. Эти элементы реалистичности отнюдь не случайны — они входят как важнейшие черты в своеобразное лицо средневековой литературы.

Вправе ли мы называть эти явления «реалистичностью»? Конечно, все термины условны. Я бы предпочитал не прибегать к понятию «реализм», но от термина «реалистичность» я не вижу возможности отказаться по двум причинам: во-первых, я не вижу замены этому термину для явления весьма существенного, а во-вторых, этот термин своею близостью к понятию «реализм» как раз отражает существо дела.

Обращу здесь внимание на ту самую черту реализма, о которой говорит В. Виноградов. В реализме есть стремление средства выражения приблизить к предмету изображе-

<sup>1</sup> Д н е п р о в В. Проблемы реализма. С. 280.

ния. Эта черта, разумеется, не главная, но чрезвычайно характерная и важная. Средневековая литература в своих основных тенденциях противоположная этому: она стремится к устоявшимся литературным канонам, к «литературному этикету», к обозначению вместо изображения, к символу вместо метафоры и т. д. Но эта литературная система средневековья, обусловленная особенностями религиозного мировоззрения, не может быть последовательной. В средневековой литературе постоянны и, я бы сказал, закономерны нарушения этой системы. Индуктивное мышление в средневековье постоянно борется с дедуктивным, опыт — с предвзятыми схемами. Иначе и быть не может, — это требование жизни, практики. В литературе же документальное описание, сознательно приближающее средства выражения к действительности, к тому, «как было в жизни», находится в постоянной борьбе с системой литературных канонов.

Непоследовательность средневековых взглядов, средневекового отношения к действительности и дает возможность вторгаться в художественное творчество элементам реалистичности. Эти элементы реалистичности в некоторых своих общих чертах действительно сближаются с реализмом. Они вытесняют собой средневековые каноны описаний, приближают средства выражения к теме изображаемого. В них князья говорят как князья, иногда подлинными своими словами, вечевые речи произносятся так, как они звучали в действительности, они сохраняют весь свой колорит. Они либо услышаны, либо могли бы быть услышаны в жизни. То же можно сказать и о речах, которые передавались через послов<sup>1</sup>. Наконец, эти элементы реалистичности, как мы уже видели, вводятся в произведения не бесцельно, а ради того, чтобы изменить действительность, возбудить в читателях отвращение к междоусобиям князей, заставить князей прекратить усобицы, убедить читателей уважать объединительные устремления лучших из умерших князей, их заветы, их предсмертные слова и т. д.

Все перечисленные выше примеры «реалистических элементов» в древней русской литературе именно таковы. Они целеустремленны. Появление элементов реалистичности в средневековой литературе облегчается тем обстоятельством, что средневековая литература многостильна. Стили в ней сосуществуют в одном произведении. Она

<sup>1</sup> См. подробнее: Лихачев Д. Русский посольский обычай XI—XIII вв. // Ист. записки. 1946, № 18.



непоследовательна. Эта непоследовательность и дает возможность вторгаться в литературу элементам реалистичности, тем более что сама реалистичность в своих наивысших проявлениях, как уже было указано выше, борется с единством стиля, со всяким стремлением установить определенные каноны изображения действительности. Вот почему элементы любого другого направления с трудом могут быть предугаданы в средневековье. Любое другое направление, опирающееся на систему своих литературных канонов, в этом отношении требует цельности произведения. Системы других литературных направлений с трудом дробимы. Реалистичность же может вторгаться в произведение кусками, отрывками, элементами, тем более что средневековье, как мы уже отметили выше, по природе своей непоследовательно.

Система литературных канонов средневековья дедуктивно накладывается на объект литературного творчества. Вот почему изображения так однообразны в древнерусской литературе. Но наряду с этим в литературе живет и индуктивное художественное творчество. В литературу входит живое наблюдение; изображение подчиняется изображаемому. И чаще всего это вторжение индуктивного художественного изображения действительности сочетается с критическим отношением к этой действительности. Оно противостоит религиозной идеализации мира.

Там, где необходимо объективное изображение действительности, там, где нужно ее эмпирическое познание, где необходимо изменение действительности, — там могут появляться элементы реалистичности. И эти элементы реалистичности нельзя просто называть «правдивостью» или «документальностью». Протокол не включает в себе элементов реализма. Реалистичность появляется тогда, когда появляется сознательное, целеустремленное творчество, пытающееся в целях изменения действительности и наилучшего изображения ее для убеждения читателей приблизить средства изображения к изображаемому, создать иллюзию действительности, отрешиться от системы литературных канонов.

Реализм связан с постоянным расширением сферы изображаемого, но в средневековье, как мы уже видели, эта сфера еще очень узка. Постоянное разрушение канонов еще не ведет к их отмене. Прогрессивность «разрушительной» работы реалистических элементов еще очень ограничена. Вот почему в средневековье нет почвы для появления настоящего реализма. Элементы реалистичности — это не

реализм, однако некоторые отмеченные общие черты могут оправдать близость терминов. С появлением литературных направлений элементы реалистичности в их типичной для средневековья форме исчезают, но созданные с их участием произведения древней русской литературы и до сих пор продолжают поражать нас своей художественной силой: назову хотя бы два из них — упоминавшееся уже выше «Житие протопопа Аввакума» и замечательную поэму XVII в. — «Повесть о Горе Злочастии».