

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 в живописи.¹ 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

¹ О нем см.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973, с. 75—126.

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. Напомню еще о позднеримском скульптурном портрете, о египетском реализме — о фаюмском портрете. Напомню 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».² 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 средневековым фавлю, к Рабле, к «Сатирикону» Петрония и т. д. Многочисленные примеры широкого употребления термина «реализм» приведены в книге Рене Уэллека «Идеи литературной критики»,³ и нам нет необходимости останавливаться на них подробно. Термин «реализм»

¹ Шиллер употребляет термин «реализм» в 1798-м, Фр. Шлегель — в 1800 г. См. об этом подробно: *Wellek René. Concepts of Criticism. New Haven—London, 1963, p. 225—226.*

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 29, с. 494.

³ *Wellek 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. Отд-ние лит. и яз., 1957, № 3.* Как показано в этой статье, в России термин «реализм» по отношению к определенному направлению в искусстве стал употребляться сравнительно поздно — с середины 60-х годов XIX в.

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 незаменимым, 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.¹ Однако среди этих трафаретных сочетаний и абстрагирующих приемов встречаются и такие, которые обращают на себя внимание своей близостью к художественным приемам нового времени: при общем стремлении к художественному обобщению и при отсутствии детализации вдруг вводится в описание художественная деталь, позволяющая наглядно представить себе описываемое; среди метафор-символов средневекового типа появляются и метафоры, помогающие конкретно изобразить явление; человек описывается не только в своих «идеальных» чертах, но и во вполне земных; в описываемом герое мы можем иногда узнать реальных людей с живыми человеческими слабостями и достоинствами; наряду с идеалистическими объяснениями событий встречаются и вполне реальные объяснения и т. д.

¹ 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». — Русская 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 рутины 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. Если каждый день носить один и тот же костюм, то 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. Блестящий 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.

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».¹ 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 советском литературоведении гораздо более четкие формы и исторические координаты, чем в литературоведении XIX и начала XX в. Если советские литературоведы и применяли термин «реализм» к древнерусской литературе, то с оговорками и ограничениями — «средневековый реализм»,² «стихийный реализм»³ и т. п. По большей же части исследователи древнерусской литературы говорят не о реализме, а употребляют термины «реалистические тенденции» или «элементы реалистичности».⁴ В последних двух терминах принимается во внимание многообразие художественных методов, свойственное древнерусской литературе, при котором оказываются возможными «вкрапления»

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

² Еремин И. П. Киевская летопись как памятник литературы. — ТОДРЛ, т. VII. М.—Л., 1949, с. 81 и др.

³ Рааб Г. К вопросу о предыстоках реализма в русской литературе. — Русская литература, 1960, № 3, с. 38 и след.

⁴ Адрианова-Перетц В. П. Об основах художественного метода древнерусской литературы. — Русская литература, 1958, № 4, с. 62. 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, и они приписывают медиэвистам 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. — Русская литература, 1959, № 4, с. 3).

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 внимание 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 изменение действительности.

Элементы реалистичности нельзя отождествлять с простой «документальностью». Документ и протокол не изображают действительность, а слепо ее отражают, отражают только в отдельных частях — тех, которые требуются задачами документа. В художественном же изображении мы видим попытку создать иллюзию действительности, сделать рассказ наглядным, легко вообразимым и представимым. Именно эти элементы реалистичности, а не простую документальность особенно часто встречаем мы в летописных повестях о княжеских преступлениях, в исторических повестях, в бытовых повестях и пр. — в тех жанрах, которые 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».¹

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, лишит 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

¹ Лурье Я. С. Древнерусская литература и наши «представления о прекрасном», с. 9.

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 обратным путем: оно берет конкретное, единичное, по большей части историческое (не следует забывать о средневековой историчности древнерусской литературы)¹ 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 «святки». Василько не соглашается. Давыд же сидел «акы 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 ужасься и леть имея в сердци». Посидев молча, Давыд спросил о Святополке: «Где есть брат?». Ему отве-

¹ См.: Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970, с. 110—111.

тили: «Стоить 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 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 брати, 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 попадьей.

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, «разоблокши», по спине, наносят семьдесят два удара. Пашков бьет, выведенный из себя тем, что Аввакум не просит пощады. Наконец, избиение кончилось. Аввакума сковали и кинули на дождь. И вот тут происходит нечто поразительное! Аввакум пишет: «Осень была, дождь на меня шел, всю ночь под капелию 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 воровал, 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 Дмитреем 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 Костянтиновичь 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 взняша 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 захлипаяся».

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 приближающегося 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, отъць 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 отце 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 «умиленама очима», плачет и снова произносит длинейшую 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 съзьрела, не пожьнете класа не уже съзьревъша, нь млеко безълобия носяща. Не порежете лозы, не до коньца въздрастъша, а плод имуща. Молю вы ся и мил вы ся дею, убоитесь рекъшааго усты апостольскы: „не дети бываите умы, зълбиемь же младеньствуите, а умы съвършени бываите“. Азь, братие, и зълбиемь и въздрастьмь еще младеньствую: се несть

убийство, нь 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 посылани 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: «Побегнемы, еще женуть, ох мне!». Иных художественных моментов в «Сказании» Я. С. Лурье не приводит.¹ Не слишком ли мало этого для того, чтобы 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

¹ См.: Лурье Я. С. Древнерусская литература и наши «представления о прекрасном», с. 11.

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, палеи, 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 сосредоточенность 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 действи-

тельности обращаться к практике, к индуктивному мышлению и опыту.

Бывают случаи, когда реалистические элементы в древнерусской литературе не имеют непосредственной связи с 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 мясиде некое бесовское». Проснувшись, Епифаний обнаружил, что его руки «от мясища бесовского мокры», — осязаемое доказательство реальности видения.¹ 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 наказал 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 средневекового мировоззрения. При этом непосредственная связь их с 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 произведений. Элементы реалистичности появлялись в литературе и вновь исчезали, не составляя собственной стилистиче-

¹ См.: Робинсон А. Н. Житие Епифания как памятник дидактической автобиографии. — ТОДРА, т. XV. М.—Л., 1958, с. 213.

ской системы, не формируясь в какой-нибудь особый художественный метод.

По-видимому, 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 век с его сатирической и демократической литературой. Замечательно при этом, что реалистические элементы с особенной интенсивностью нарастают в тех произведениях, которые отражали интересы крестьянского 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».¹

В своей работе «Към демократизация на изобразителния стил в старата българска литература» проф. П. Динеков отмечает, что в Софии в XVI в. в житиях Георгия Нового и Николы Нового элементы реалистичности находятся в непосредственной связи с общей демократизацией литературы.²

¹ Ортега-и-Гассет Хосе. Дегуманизация искусств. — В кн.: Современная книга по эстетике. Антология. Под ред. А. Егорова. М., 1957, с. 450.

² См.: Динеков П. Към демократизация на изобразителния стил в старата българска литература. — В кн.: Динеков 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).

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 подготовляли появление друг друга. Это достаточно ясно, если сравнить абстрагирующие художественные методы средневековья с художественным методом, например, романтизма. Последний заключает в себе гораздо больше таких элементов поэтики, которые если и не могут быть признаны реалистическими, то все же более «реалистичны», чем принципы средневекового абстрагирования: например, стремление ввести *color localae*, рассматривать явление в широкой исторической перспективе, отказ от правил, канонов и трафаретов, 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 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 изучался за последнее время, когда почти не изучалась агиографическая литература, мало изучалась литература переводная, когда многие исследователи не знали тех литератур, из которых сделаны переводы отдельных произведений, и, следовательно, не могли 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.

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».¹

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».² На самом деле это свойство «расширять пределы жизни» принадлежит преимущественно реализму.

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 к рассмотрению обильный материал живой эмпи-

¹ Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа). — Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 121.

² Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957, с. 92—93.

рии, то есть лишенный индуктивных процессов мысли, включающий сумму наблюдений и даже эксперимент в целях проверки поведения героя в различных условиях».¹ Не случайно поэтому в творчестве писателей-реалистов приобретают такое большое значение их личные наблюдения над действительностью, дневники, записные книжки с записями бытовых диалогов, реплик.

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 334.