

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
И Н С Т И Т У Т Р У С С К О Й Л И Т Е Р А Т У Р Ы (П У Ш К И Н С К И Й Д О М)

Русская литература

№ 2

И С Т О Р И К О - Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Й Ж У Р Н А Л

1965

Год издания восьмой

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАД

В ЧЕМ СУЩНОСТЬ СПОРА О РЕАЛИСТИЧНОСТИ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ?

Даже если научный спор и не приводит спорящих к единству взглядов, он все же уточняет сущность разногласий, проясняет точки зрения, углубляет аргументацию спорящих.

Интересная статья Я. С. Лурье «О художественном значении древнерусской прозы»¹ еще раз возвращает нас к вопросу о реалистичности в древнерусской литературе. Автор вступает в спор, ведущийся уже давно, и делает попытку внести в него ясность.

Я. С. Лурье считает термины «реализм», «реалистичность», «элементы реалистичности», «тенденции к реалистичности» излишними и непродуктивными в применении к древней русской литературе, так как признаки реалистичности он признает просто признаками художественности вообще.

Я. С. Лурье утверждает, что термин «реализм» в широком смысле этого слова может быть употреблен в отношении древнерусской литературы только в том случае, если будет доказано, что реализм, как некое свойство искусства, выходит за пределы XIX—XX веков. Я. С. Лурье пишет: «Существовал ли реализм только в XIX—XX веках, или же к этому художественному направлению могут быть отнесены произведения более ранних эпох, например Возрождения или античности? Пока нет ответа на этот вопрос, невозможно рассуждать о существовании или несуществовании „элементов реализма“ в древнерусской литературе» (стр. 6). Согласимся с этим утверждением, внося в него поправку. «Художественное направление» реализма — это как раз реализм в узком смысле этого слова, и о нем спора нет; все сходится в том, что как направление реализм возник только в XIX веке. Речь должна идти о реализме как о некотором художественном подходе к изображению действительности, и о нем, именно об этом подходе, справедливо поставить вопрос: существовал ли реализм в искусстве до XIX века?

Далее Я. С. Лурье разбирает признаки реализма в широком смысле этого слова и приходит к выводу, что все они сводятся к признакам художественности вообще.

«Чаще всего под „реализмом“ в широком смысле слова, — пишет Я. С. Лурье, — подразумевается правдивость художественного произведения, его способность как можно более объективно отразить окружающий мир и человеческую жизнь. Такое определение представляется нам совершенно непродуктивным. Всякое искусство отражает жизнь, всякое искусство (если оно действительно искусство) стремится сделать это как можно глубже и правдивее» (стр. 6—7). Я. С. Лурье соглашается со мной, что правдивость — свойство всякого настоящего искусства. Да, это так! Верно и то, что всякое искусство отражает жизнь. Но всякое ли искусство *изображает* жизнь? Всякое ли искусство стремится

¹ «Русская литература», 1964, № 2, стр. 3—28. Далее ссылки на эту статью даются в тексте.

отражать жизнь как можно более объективно, «как можно глубже и правдивее»? Есть направления в искусстве, субъективно отражающие мир, отказывающиеся от изображения реальности, стремящиеся уйти из сферы реальных отношений, создающие свой мир, свою особую действительность. Стремление отразить мир «как можно глубже и правдивее» — это не свойство всякого искусства. Это свойство реалистического искусства и реалистичности по преимуществу. Есть и художественные методы, субъективно отражающие мир. Способов отражения мира много, не все из этих способов реалистичны, хотя многие и художественны. Но об этом после.

Затем Я. С. Лурье рассматривает возможную связь реализма с определенными философскими воззрениями автора — с его реалистическим типом исторического мышления — и отрицает эту связь. «Ссылки на волю богов, — пишет Я. С. Лурье, — благополучно сосуществовали у античных писателей со вполне земными объяснениями человеческих поступков; такое же противоречие обнаруживается и в средневековой литературе. Признавать теоретически роль „божественного промысла“ может и писатель-реалист: вспомним хотя бы философию истории Л. Н. Толстого в „Войне и мире“. На практике же всякий подлинный художник изображает действительную жизнь с ее причинными связями и в этом смысле оказывается стихийным материалистом» (стр. 7).

Итак, первое положение Я. С. Лурье гласило, что всякий подлинный художник объективно отражает окружающий мир и человеческую жизнь «как можно глубже и правдивее». Сейчас же к этому положению добавляется и второе: всякий подлинный художник стихийный материалист.

Свойством художественности вообще Я. С. Лурье считает и следующий признак реализма, который он извлекает из моей статьи «Об одной особенности реализма» («Вопросы литературы», 1960, № 3): «способность реализма к самоочищению от различных канонов, штампов, устоявшихся особенностей стиля», вторжение реализма в область запрещенных тем. Я. С. Лурье пишет: «Одно из двух — либо под „канонами“ мы будем подразумевать уже застывшие приемы, мешающие развитию искусства, либо речь идет о новых и свежих средствах изображения, которые помогают „увидеть то, что еще не увидено“. В первом случае бороться за „каноны“ в своей художественной практике не будет ни один подлинный представитель искусства, даже заведомо не относящийся к реалистическому направлению. Если же речь идет просто о средствах изображения, то придется признать, что ни один писатель, в том числе, конечно, и писатель-реалист, не творит вне какой-либо художественной системы, художественных приемов» (стр. 8). Но откуда это «либо, либо»? Во-первых, почему между канонами и приемами искусства ставится знак равенства? Ведь каноны распространяются на гораздо более широкий круг явлений искусства, чем одни только приемы. А во-вторых, разве Я. С. Лурье не известно, что очень многие направления в искусстве обязывали писателей подчиняться определенным канонам? Так, Буало предписывал писателям следовать классическим образцам. Вот что справедливо пишет Л. Я. Гинзбург в своей 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».² Будем ли мы на этом основании сбрасывать классицизм со счетов искусства? Да, писатель-реалист творит в определенной художественной системе и пользуется определенными приемами. Но художественная система реализма не

² Л. Я. Гинзбург. О лирике. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 10—11.

имеет ничего общего с сознательным следованием канонам. Отвердевшие приемы, «окаменевшие» эпитеты, «каноны», следование образцам, даже самым лучшим, проникают в реалистическое искусство только контрабандой. Они есть, но от них художник-реалист в отличие, например, от художника-классициста или художника средневековья стремится избавиться.³ Обнаруженные, они изгоняются из реалистического искусства, в противоположность многим другим направлениям.

Напомню еще о романтизме, широко пользовавшемся традиционным языком поэзии, о народном искусстве, с его устойчивыми поэтическими формулами. Следовательно, и в данном случае, признавая потребность искусства стремление избавляться от канонов, Я. С. Лурье фактически сводит подлинную художественность только к реализму.

Наконец, использование «сильной художественной детали» Я. С. Лурье также считает проявлением всякой художественности.

Других признаков реалистичности в древнерусской литературе, указанных исследователями, Я. С. Лурье не касается. А они есть! В частности, в упомянутой Я. С. Лурье статье «Об одной особенности реализма» я говорил о «приближении средств изображения к изображаемому» — черте, отмеченной Г. А. Гуковским и В. В. Виноградовым. Именно с этой чертой связывалось стремление реализма к освобождению от канонов и от выработки общего единого стиля. В других случаях говорилось о тяготении к наглядности изображения действительности, о передаче языка действующих лиц (со всеми особенностями устной речи, со свойственными героям индивидуальными оборотами, сословной и профессиональной терминологией и пр.). Все это, по-видимому, также надо считать, с точки зрения Я. С. Лурье, признаками художественности вообще.

Если дело обстоит действительно так и между реалистичностью и художественностью необходимо поставить знак равенства, то, конечно, необходимость в термине «реалистичность» отпадает. Больше того, нет необходимости не только в термине «реализм» в широком смысле этого слова, но, может быть, и в узком смысле — в термине «реализм» для обозначения литературного направления XIX и XX веков. Он тоже, выходит, не очень нужен, поскольку и это понятие в значительной мере лишается своей определенности.

* * *

Как же обстоит дело в действительности?

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, 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 над действительностью, 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 веков, т. е. до появления литературного направления, называемого реализмом, и до появления аналогичного направ-

³ W. Weintrau b. Formal Determinants of Realistic style. In: Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961, pp. 755—760.

ления в живописи.⁴ В изобразительном искусстве существование «широкого реализма» особенно наглядно. Я напомним о таких его проявлениях, как произведения Рембрандта и Веласкеза. С точки зрения художественного метода произведения Рембрандта и Веласкеза невозможно отличить от произведений реалистов XIX века. Если исключить признаки времени в технике живописи, в деталях изображаемого (одежда, утварь, архитектура, быт, сюжеты), то их художественный метод как бы вырывается из эпохи! Напомним еще о позднееримском скульптурном портрете, о египетском реализме — о фаюмском портрете. Напомним также о поразительном реализме польского скульптора XV века 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 Веласкезом — представитель живописи барокко Мурильо. Позднееримский скульптурный портрет существует одновременно с экспрессионизмом живописи катакомб; египетский реализм в живописи и скульптуре — рядом с одним из самых условных изобразительных искусств мира.

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 года предлагает «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира...»⁵ Шекспир — реалист в широком смысле этого слова. И вместе с тем в нем есть признаки принадлежности к маньеризму, к суфизму 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 века, к средневековым фэблио, к Рабле, к «Сатирикону» Петрония и т. д.

Многочисленные примеры широкого употребления термина «реализм» приведены в книге Рене Веллека «Идеи литературной критики», и нам нет необходимости останавливаться на них подробно.⁶ Термин «реализм» в широком смысле этого слова оправдывает себя и самым фактом своего частого употребления.

Итак, возражать против употребления слова «реализм» в широком его смысле в отношении литератур до XIX и XX веков трудно. Условие, поставленное Я. С. Лурье для решения вопроса о возможности применения термина «реализм» и его производных к древней русской литературе, следует признать выдержанным.

Посмотрим теперь, можно ли считать, что художественность древнерусской литературы совпадает с признаками реалистичности.

* * *

Реалистичность (реализм в широком смысле этого слова) есть только один из способов отражения мира в художественном творчестве. В древнерусской литературе этот способ не главный.

⁴ Шиллер употребляет термин «реализм» в 1798-м, Фр. Шлегель — в 1800 году. См. об этом подробно: René Wellek. Concepts of Criticism. New Haven and London, 1963, pp. 225—226.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 29, стр. 494.

⁶ René Wellek. Concepts of Criticism, p. 234 ff. Собственные рассуждения Р. Веллека не кажутся мне убедительными. Важны приводимые им материалы обильного употребления термина «реализм» в различных странах по отношению к искусству и литературе далекого прошлого.

Литература древней Руси в своей официальной, торжественной и пышной линии стремится абстрагировать явления действительности, извлекать из них «вечный» смысл, видеть в окружающем символы вечных истин, богоустановленного миропорядка. Литература эта не столько изображает мир, сколько интерпретирует его в духе средневековых воззрений. При всех изменениях, претерпевавшихся литературой в течение семи веков, — это в целом искусство абстрагирующее. Таковы и литература, и изобразительное искусство.

Писатель или художник видят «вечный» смысл в обыденных явлениях. Сама по себе обыденность, материальное, единичное их не интересует. Они не стремятся к наглядности и к реальным объяснениям фактов. Писателей волнует по преимуществу общее, «вечное», абстрактное, идеальное. Они стремятся к изображению величественного, пышного, значительного. Соответственно — торжественный, приподнятый над обыденным литературный язык, пышные церемониальные формы официальной письменности.

Литературное искусство древней Руси строится в основном на условных формах. Оно медленно меняется и состоит преимущественно в комбинировании некоторых приемов, традиционных формул, мотивов, сюжетов, повторяющихся положений. Существуют определенные «агиографические формулы», которыми выражается авторское отношение к подвигам святого-монаха, традиционно описывается его рождение от благочестивых родителей, детство, удаление в пустыню, его жизнь в пустыне, основание монастыря, смерть, посмертные чудеса. Иными, но также традиционными приемами описывается жизнь святого-мученика, святого-воина и т. д.

В воинских повестях с помощью устойчивых формул повествуется о выступлении в поход врага Руси. Враг наступает на Русскую землю «загордевся», «в силе тяжце», «пыхая духом ратным». Традиционно описание выхода против врага малочисленного русского войска во главе с князем, его смирение, его молитвы. В традиционных выражениях изображается ожесточенность битвы: «кровь течет по удолиям», воины сражаются «за руки емлющися». Затем в сходных выражениях автор описывает помощь небесных сил и конечную победу, ее всесветное значение и пр.

Искусство ли это? Стремится ли художник, писатель избавиться от канонов? Как правило — не стремится. Он их комбинирует. Он создает в своем произведении «действие», возвышенный спектакль, он поднимает действительность до уровня «вечного». Его задача не столько описать реальные события, сколько найти в них проявление «вечного» смысла, «элементы вечности». В этом главная тенденция средневекового искусства.

Кто будет спорить, что искусство народного шитья или шитья древнерусского очень высоко? Но вышивальщица ограничена несколькими десятками традиционных «стежков», приемов: «денежка», «ягодка», «черенок», «городок», «елочка», «копытчко» и т. д., которыми она условно и крайне обобщенно передает орнамент или некие символы. Традиционность искусства доминировала в нем тысячелетиями. Это очень хорошо понимал А. Н. Веселовский. Он и показал, в чем суть поэтического воздействия традиционности. В «Исторической поэтике» Веселовский писал: «...поэтический язык состоит из формул, которые в течение известного времени вызывали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию; и мы приучаемся к этой работе пластической мысли, как приучаемся соединять с словом вообще ряд известных представлений об объекте... Поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития,

опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации».⁷

В древнерусской литературе очень много таких «нервных узлов», вызывающих традиционные поэтические ассоциации, создающих возвышенную и порой, я бы сказал, «молитвенную» атмосферу (при чтении житий святых, при чтении о событиях, наводящих на мысли о «бренности земного существования» и пр.).

Древнерусский писатель — церемониймейстер. Древнерусский читатель же — участник церемонии, некоего «действия», на котором он присутствует иногда в сотый-двухсотый раз, по многу раз перечитывая одно и то же произведение.

* * *

Я назвал древнерусскую литературу литературой абстрагирующей, идеализирующей действительность и создающей композиции часто на нереальные темы, делающей это с помощью немногих условных приемов. Но древняя русская литература знает и множество исключений.

Возьмем творчество Аввакума. Это был писатель, боровшийся 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 отступить 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 пытался выдать замуж. Аввакум заступает за этих вдов. Пашков считает, что все несчастья флотилии из-за Аввакума. Он «выбивает» Аввакума из дощеника. В «Житии» подробно описана эта сцена. Его бьют «разоблошки» по спине, наносят 72 удара. Пашков бьет, выведенный из себя тем, что Аввакум не просит пощады. Наконец избивание кончилось. Аввакума сковали и кинули на дождь. И вот тут происходит нечто поразительное! Аввакум пишет: «Осень была, дождь на меня шел, всю ночь под капелню 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!

⁷ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 376.

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? Относить его к древней литературной традиции или не относить — мы все же должны признать, что элементы реалистичности появились значительно раньше XIX века.

Обратимся к более раннему примеру. Своими реалистическими моментами поражает описание в летописи под 1446 годом 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: «По́ймаи 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 Бунóк — предупредить его, «что идут на него князь Дмитрей 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 спрятали 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 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 выразительно переданная психология арестовываемого, безвольно и послушно подчиняющегося своим мучителям, идущего им навстречу, самого приближающегося момент неизбежного. Найдены выразительные детали, выразительные слова, реально описана последова-

тельность 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, отць ти умърль, а братъ ти убиень 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 «умиленама 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 съзьрела, не пожьнете класа не уже съзьревъша, нъ млеко безълюбия носяща. Не порежете лозы, не до коньца въздрастьша, а плодъ имуща. Молю вы ся и милъ вы ся дею, убоитеся рекъшааго усты апостольскы: „не дети бываите умы, зълбиемъ же младеньствуите, а умы съвършени бываите“. Азъ, братие, и зъло биемъ и въздрастьмъ еще младеньствую: се несть убиство, нъ 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 Глеба.

Это не убийство, а церемония убийства, «чин» убийства.

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 этого слова, а некролог, церковное чтение в воспоминание события.

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. Удобно ли эту вторую тенденцию называть тенденцией к реалистичности, видеть в ней «элементы реалистичности»?

Реалистичность в древнерусской литературе проявляется в ряде признаков, обычно (и это важно) появляющихся 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 века этот способ изображения отличается тем, что он возникает в известной мере стихийно. Способ этот направлен на единичное. 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 и нет нужды 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, написанное одним автором, 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 разно-стильны и разножанровы, иногда они писаны даже разными литературными языками: то литературным русским, то литературным церковнославянским.⁸

Этот «ансамблевый характер» произведений облегчал проникновение в него элементов реалистичности.

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

⁸ В отличие от существующих точек зрения лингвистов, я считаю, что в древней Руси существовал не один, а два литературных языка: первый — в основе своей русский, подвергавшийся воздействию церковнославянского, другой — церковнославянский, подвергавшийся воздействию русского. Писатели прибегали к тому или иному языку в зависимости от требований литературного этикета. В «Поучении» Владимира Мономаха летопись его походов и охот написана русским литературным языком, отвлеченные же рассуждения — церковнославянским. «Русская правда», договоры с греками, отдельные годовые статьи летописи писались по-русски (этот язык превосходно исследован С. П. Обнорским), но язык слов Кирилла Туровского или Сергия Владимирского — другой. Этот язык не подходит к характеристике русского литературного языка, данной С. П. Обнорским.

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.

Какова роль этих «элементов реалистичности» в историко-литературном процессе?

Я решительно отвергаю попытку увидеть в этих «элементах реалистичности» самое главное, самую суть художественности древнерусской литературы. Отвергаю также и попытку приписать нам, отмечающим в древнерусской литературе эти «элементы реалистичности», стремление «поднять» через них художественное значение древнерусской литературы. Художественное значение древнерусской литературы многообразно.

Может быть, следует видеть в «элементах реалистичности» подготовку будущего реализма русской литературы XIX века?

Нет, и еще раз нет! Русский реализм развился в результате всего движения русской литературы: создания языка литературы, появления литературных направлений, в итоге достижений классицизма, сентиментализма и романтизма. Это огромный результат огромного развития, всего развития русской литературы в целом и опыта развития мировой литературы.

Но элементы реалистичности имели прогрессивное значение вот в каком отношении: они ускоряли разрушение средневековых литературных систем — систем абстрагирующих и традиционалистских; они рыхлили условность литературы.

Так, например, значение Аввакума и демократической литературы в том и состояло, что незыблемость средневековой структуры литературы оказалась ими поколебленной и они облегчили появление новых форм, принесенных с Запада.

* * *

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 выявлять в них сходные явления.

Удобно ли приписывать одному слову два значения? Удобно ли называть реализмом и литературное направление XIX—XX веков, и некоторое явление в искусстве, противостоящее условности искусства?

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 веков, о символизме средневекового искусства и пр. Зачем отказываться от того, что уже вошло в терминологию, что облегчает характеристику явлений искусства?

Во всяком случае ясно одно: художественность древнерусской литературы не сводится к ее реалистическим достоинствам.

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

В искусстве разных эпох есть сходные эстетические черты, — иначе оно было бы непонятным нам. Это сходство обнаруживается в элементах, в структурном же целом отчетливо выступают эстетические различия литератур разных эпох. Одна из задач литературоведения — терпеливо проникать во все эстетические системы прошлого и других народов. 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 ценились современниками.

Я. С. Лурье признает излишними термины «реализм» (в широком смысле), «реалистичность», «элементы реалистичности», так как, по существу, всякое подлинное искусство он считает реалистичным. Для него признаки художественности и реалистичности фактически совпадают.

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.

