

И. П. ЕРЕМИН

Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений¹

Изучение художественной формы — в настоящее время одна из центральных задач советского литературоведения. Продиктована эта задача прежде всего борьбой за повышение качественного уровня, художественного мастерства современной советской литературы. Писателей призывают учиться мастерству у великих классиков прошлого. Однако учиться мастерству у классиков невозможно без тщательного изучения самой лаборатории их мастерства, без историко-литературного учета их творческого опыта. Облегчить советской литературе усвоение этого опыта — почетная и ответственная задача литературоведения.

Своевременно поставить вопрос: что в этом направлении сделано историками древнерусской литературы? На вопрос этот часто отвечают: сделано мало или почти ничего не сделано. С такой пессимистической оценкой положения вещей согласиться нельзя. Сделано, конечно, немного, если учесть грандиозность задач, лежащих перед нами здесь, но и не так уж мало, чтобы выдавать себе свидетельство о бедности. В нашей науке есть ряд работ, специально посвященных вопросам художественной формы как отдельных произведений, так и целого круга произведений. Установлено немало интересных фактов, сделано немало ценных наблюдений. Исследователи обнаружили и подлинный научный интерес к вопросу, и тонкое подчас понимание художественного текста.

Присматриваясь к тому, что сделано, нетрудно, однако, заметить, что подавляющее большинство работ, посвященных художественной форме древнерусских литературных произведений, как дореволюционного времени, так и советской эпохи, вращается преимущественно в пределах стилистики — анализа стилистического строя произведений.

Начало разысканиям в этой области положила известная работа А. С. Орлова «Об особенностях формы русских воинских повестей» (М., 1902), где на примере большого количества фактов установлено одно из характерных явлений средневековой литературы — наличие поэтических формул художественного изображения, кочующих с некоторыми вариациями из одного произведения в другое. По замыслу во многом напоминает работу А. С. Орлова и книга В. П. Адриановой-Перетц «Очерки поэтического стиля древней Руси» (М.—Л., 1947), где то же явление отмечено на примере так называемых «плачей» и поэтического иносказания

¹ Доклад, прочитанный на совещании по вопросам изучения древнерусской литературы в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) Академии Наук СССР 25 апреля 1955 года.

в памятниках древнерусской литературы — метафор, метафорических сравнений и эпитетов. Можно указать и еще ряд работ, очень ценных по своим наблюдениям: старую, незаслуженно забытую статью Ф. П. Сушицкого «До питания про літературну школу XII в.» (Записки Українського наукового товариства в Києві, кн. IV, 1909), цикл статей В. Ф. Ржиги, посвященных «Слову о полку Игореве», и, в частности, его статью о гармонии языка «Слова», опубликованную в 1926 году в журнале «Україна». Отдельные стилистические наблюдения найдем и в работах, где вопросы формы рассматриваются попутно, в связи с другими проблемами.

Некоторый опыт, во всяком случае в области анализа стилистического строя древнерусских литературных произведений, у нас, как видим, уже накоплен.

Оценивая этот опыт, нельзя, однако, не указать и на те недочеты методического порядка, которые имеются в исследованиях по стилистике, даже в лучших из них, наиболее богатых выводами и фактами.

Описательно-иллюстративный характер — основной их недостаток. Сказывается он прежде всего в том, что исследователи, изучая стилистический строй того или иного произведения, рассматривают отдельные приемы на одной плоскости, не всегда различая приемы, организующие стилистический строй данного произведения, от приемов, которые для данного произведения являются «нейтральными» и этого организующего значения не имеют. Всякий прием в живой ткани художественного произведения имеет свое место, определяемое художественным замыслом произведения в целом. Приемы отнюдь не равнозначны по той роли, какую они играют и предназначены играть в стилистическом строе литературного произведения.

Позволю себе на одном примере наглядно проиллюстрировать это положение, а именно на примере метафоры. Метафора в той или иной степени известна всем без исключения памятникам литературы, что и естественно: как один из основных способов образного отражения действительности, она свойственна и самому языку, образность которого перестает ощущаться только потому, что в речевой практике она постепенно стирается, закрепляясь за тем или иным понятием. Однако далеко не во всех произведениях метафора становится одним из принципов, определяющих собою стилистический строй художественного произведения. В «Слове о полку Игореве», например в стилистическом его оформлении, метафора приобрела решающее значение. «Слово о полку Игореве» — ярчайший образец произведения, насквозь пронизанного образными сближениями одного ряда явлений с другими. Но есть произведения, где поэтическое иносказание, метафора в частности, такого значения не имеет. Былевой эпос, например. «Метафора в эпосе — редкое явление», — пишет новейший исследователь эпоса В. Я. Пропп в статье «Язык былины как средство художественной изобразительности» (Ученые записки ЛГУ, серия филологических наук, вып. 2, 1954, стр. 379—380). «Отсутствие в эпосе метафор — не недостаток, а показатель иной системы, — утверждает тот же автор. — И метафоры и сравнения в эпосе есть, но они встречаются весьма редко и не составляют основного художественного принципа» (там же).

Из приведенного примера следует, что основная задача исследователя, берущегося за стилистический анализ произведения, заключается, очевидно, прежде всего в том, чтобы установить, какие приемы в данном произведении имеют решающее, конструктивное значение, какие не имеют его, являются «нейтральными», присутствующими в той мере, в какой они присутствуют в любом художественном произведении в отличие от

нехудожественного. Забвение этого правила на практике ведет к тому, что исследователь лишает сам себя возможности определить стилистический строй художественного произведения — даже в том случае, если подсчитает все приемы, проанализирует все случаи их конкретного применения. На мой взгляд, приемы «нейтральные» вообще могли бы выпасть из поля зрения исследователя, так как они ничего не прибавляют и не могут прибавить к характеристике стилистического своеобразия данного автора или произведения.

Элементы эмпирической описательности сказываются в исследованиях по стилистике и в том, что мы, подчас увлеченные «сбором материала», забываем, что тот или иной стилистический прием — не голая форма, лишенная содержания, что играть ту или иную роль в стилистическом оформлении произведения прием может только благодаря своей идейно-художественной целенаправленности. К сожалению, как раз этой стороне дела в исследованиях по стилистике уделяется мало внимания. О художественном назначении приема или вообще не упоминают или подменяют вопрос о нем другим вопросом — о происхождении приема («книжном», литературном или устнопоэтическом). Последний вопрос, сам по себе интересный, однако к стилистическому анализу никакого прямого отношения не имеет и уводит исследователя, часто независимо от его субъективных намерений, далеко в сторону от поставленной задачи.

Приемов не так уж много (теория литературы уже давно их подсчитала и расклассифицировала). Бесконечное разнообразие стилистических систем порождают в литературе не приемы сами по себе и даже не их комбинации, а многоликие оттенки их идейно-художественного применения. Без установления конкретного «содержания» того или иного приема определить своеобразие стилистического строя данного произведения невозможно.

В произведении приемы существуют не изолированно друг от друга, но в определенной системе, которую они и составляют. Отсюда следует, что свое художественное назначение имеет не только каждый прием, взятый в отдельности, но и вся стилистическая система в целом. Есть системы, задача которых состоит в том, чтобы обнаружить «автора», его симпатии и антипатии, его отношение к изображаемой действительности, его личную заинтересованность в том, что он изображает; бывают системы, назначение которых чисто орнаментальное: разные стилистические приемы привлекаются только для того, чтобы создать атмосферу пышности, великолепия, помпезности, официальной парадности (см. панегирическую поэзию Симеона Полоцкого); есть системы, основная задача которых — охарактеризовать «героя», придать произведению ту или иную эмоциональную окраску и т. п. Установить, что именно преследует та или иная стилистическая система, и есть задача исследования в области стилистики. Именно здесь лежит путь к пониманию стилистического своеобразия того или иного автора или произведения.

В последнее время появилось немало исследований — это преимущественно кандидатские диссертации, — посвященных «языку писателей». Такие исследования появились и в области древнерусской литературы: есть разыскания о языке «Задонщины», исторических повестей начала XVII века, летописи и пр. Самый термин «язык писателя» получил в особенности широкое распространение среди лингвистов и, надо полагать, имеет свой смысл с точки зрения лингвистической. С точки зрения литературоведа этот термин лишен смысла, так как проблема языка для него не является какой-то особой проблемой, отличной от стилистики. Для литературоведа проблема языка писателя есть прежде всего проблема сти-

листическая и, следовательно, не может быть выделена в особую область анализа. Даже если имеется в виду лексика, отбор тех или иных языковых средств, ориентация автора на ту или иную языковую практику, то и эти явления имеют прямое отношение к стилистике и от нее не отделимы. К сожалению, все или почти все эти работы, посвященные «языку писателя» на материале древнерусской литературы, вопросам стилистики не уделяют сколько-нибудь внимания и преследуют чисто лингвистические задачи. Единственное известное мне исключение — статья В. В. Виноградова «Наблюдения над стилем „Жития протопopa Аввакума“», напечатанная еще в 1923 году в сборнике «Русская речь». Здесь «Житие» Аввакума рассматривается с позиций лингвиста, но лингвиста, учитывающего, что язык писателя — факт искусства, что его нельзя разять только по категориям грамматики (фонетика, морфология, синтаксис) и этим ограничиться, что всякая такая попытка по отношению к поэтическому языку — схоластика. К сожалению, работа В. В. Виноградова не нашла продолжателей в области древнерусской литературы.

Стилистика — очень важный элемент художественной структуры литературного произведения, но не единственный. За пределами собственно стилистического анализа остаются композиция, те или иные способы повествования, построения сюжета, принципы типизации. За пределами стилистического анализа лежат и то, что объединяет все эти элементы, стилистику в том числе, — творческий метод писателя.

Творческий метод писателя или писателей, если они объединяются одной и той же эстетической платформой, выражает отношение художника к действительности и определяет собою всю структуру произведения в целом, весь его художественный строй. За методом стоит определенная система философских и эстетических воззрений, миропонимание в целом. Определить творческий метод писателя значит определить тот угол зрения, под которым он рассматривает действительность, судит о ней, установить тот художественный аспект, в котором он познает действительность.

Для изучения творческого метода, помимо самих произведений — основного источника, — могут и должны быть привлечены суждения писателя о собственном творчестве, его эстетические взгляды. В этом последнем отношении историки новой русской литературы находятся в более выгодном положении: они подчас располагают в высшей степени богатым материалом (письма, дневники и пр.). У историков древнерусской литературы такого материала очень мало, но он все же есть, и учесть его необходимо (см. программные заявления галицкого летописца, суждения некоторых агнографов XV—XVI веков о собственном мастерстве, высказывания протопopa Аввакума о языке и «правде» изображения и пр.). Нам предстоит еще собрать этот материал и тщательно его проанализировать.

Изучение творческого метода — задача нелегкая. Но есть путь, идя по которому легче всего проникнуть в тайну творческого метода писателя. Путь этот — человек в его изображении. Человек в изображении писателя — это тот центр, к которому стягиваются все нити, управляющие художественным механизмом произведения, тот фокус, в котором получает свое наиболее яркое воплощение «стиль» писателя. Человек всегда был и будет основным объектом художественного познания, и именно в принципах его изображения — ключ к пониманию творческого метода художника.

Что сделано историками древнерусской литературы в этом направлении? Сделано еще очень мало. Но важно отметить, что работа в этом направлении уже началась. У нас уже есть отдельные исследования,

посвященные изображению человека в древнерусской литературе, в летописании в частности. Из числа этих исследований назову последние по времени: статью Д. С. Лихачева «Проблема характера в исторических произведениях начала XVII века» (Труды ОДРА, VIII) и его же статью «Изображение людей в летописи XII—XIII веков» (Труды ОДРА, X). Появление такого типа работ можно только приветствовать, даже в том случае, если они и не во всех своих утверждениях бесспорны. Они — верный залог того, что мы когда-нибудь напишем историю древнерусской литературы, как историю словесного искусства.

Проблема творческого метода, рассматриваемая в широком историко-литературном аспекте, перерастает в проблему литературных направлений. Каждое новое литературное направление, возникая, сметает предшествующее, заявляет о своем существовании новыми эстетическими декларациями и манифестами, по мере своего развития охватывает постепенно все виды художественного творчества, производит новое перераспределение жанров, оттесняя одни и выдвигая другие, накладывает свою печать на литературный язык, на самый облик писателя. Каждое новое направление в литературе — это целый переворот в литературном развитии, катаклизм, потрясающий до основ все здание существующей литературной культуры. История литературы, рассматриваемая с точки зрения своей художественной формы, есть история литературных направлений, их становления, расцвета и упадка под напором новых тенденций исторического развития.

В истории ряда западноевропейских средневековых литератур, а также некоторых славянских (чешской, польской, сербо-хорватской) такой переворот имел место в XIV—XVI веках, где раньше, где несколько позже, когда на смену пережившему себя средневековой, с развитием городов и зарождением буржуазных общественных отношений, наступила эпоха Возрождения. Эпоха эта в ряде литератур была отмечена ярким оживлением литературной жизни, породила ряд выдающихся произведений мирового значения, вызвала новое философское осмысление мира, оказала влияние на быт, на жизнь в целом.

Возникает вопрос: переживала ли древнерусская литература переворот такого масштаба, аналогичный тому, какой имел место в западной Европе и в ряде славянских стран? У нас нет данных, которые давали бы нам право ответить на этот вопрос утвердительно. Отголоски Возрождения, правда, долетали до нас (возможно, они звучат в некоторых «еретических» концепциях XV—XVI веков, ими отмечены некоторые переводы XVI века), но отголоски и отзвуки еще не составляют литературного направления. Величественное и уже давно построенное здание древнерусской литературы не дрогнуло да и не могло дрогнуть под воздействием этих «западных» веяний: они были слишком незначительными и еще не находили должной опоры в самой жизни. И уж, конечно, не Федору Ивановичу Карпову, как-то наизусть процитировавшему «Метаморфозы» Овидия, суждено было расшатать это здание. До второй половины XVII века древнерусская литература в основном развивалась на базе старой литературной традиции — той самой, которая в XII веке породила гениальное «Слово о полку Игореве». Ни в XVI, ни в XVII веке древнерусская литература не выдвинула ни одного писателя — провозвестника идеалов Возрождения, равного по значению, допустим, Яну Кохановскому в Польше или автору «Османа» — Ивану Гундуличу в литературе сербо-хорватской (дубровницкой). В России, как и в ряде других восточнославянских стран, до второй половины XVII века, в течение длительного периода, шести с лишним веков, получил развитие тот тип литературной

культуры, становление и высший расцвет которого относится у нас к XI—XII векам и который мы обычно за неимением иного термина условно называем «средневековьем».

Если это так, то отсюда следует вывод, для нас отнюдь не безразличный: история древнерусской литературы не может, очевидно, рассматриваться как история литературных направлений (до второй половины XVII века во всяком случае). История древнерусской литературы, изучаемая с точки зрения своей художественной формы, есть, очевидно, история жанров в рамках одного и того же, средневекового типа литературной культуры. Историей направлений, относительно быстро сменяющих одно другое, она становится только со второй половины XVII века, когда наряду с формированием демократической литературы в литературе господствующих слоев населения сперва ненадолго утверждается «барокко» (в его украинско-польском варианте), а затем, в XVIII веке, — классицизм. Так называемое «второе югославянское влияние» в древнерусской литературе XIV—XV веков вряд ли может рассматриваться как направление: оно имело довольно ограниченное воздействие на литературу (сказалось преимущественно в агиографии) и никакого коренного перелома в литературе не произвело.

В средневековой литературе отдельные жанры — и в этом одна из характерных особенностей средневековой литературы — еще не успели приобрести чисто «литературного» характера; помимо литературного, они имели еще и практическое, «деловое» назначение (жития были тесно связаны с культом святых; летопись прежде всего служила важным историко-политическим документом, которым пользовались для справок, для решения того или иного спорного политического вопроса текущей современности; красноречие, церковное во всяком случае, также тесно было связано с обиходом церковной жизни). Очень возможно, что эта дополнительная, «деловая» функция жанров средневековой литературы и явилась причиной известной их обособленности. Каждый жанр средневековой литературы был относительно крепко скован определенными правилами, соответствующими «деловой» сфере его применения. Правила эти успели отложиться в некую нормативную систему, неписанному «уставу» которой обычно строго следовал древнерусский писатель. Всякое отступление от этого «устава» рассматривалось как нарушение общепринятого, неоднократно проверенного, прочно усвоенного литературного обряда (именно этим словом хочется охарактеризовать способ письма древнерусского писателя). Обряд развивается медленно и не терпит радикальных изменений. Литературные жанры древней Руси, сколько позволяют судить известные факты, в течение своего многовекового развития пережили довольно сложную историю, но в пределах данного жанра, без бурных потрясений и коренной ломки. Все сказанное дает мне право поставить вопрос об истории жанров как об одной из центральных задач истории древнерусской литературы, изучаемой под углом ее художественной формы.

Что нами сделано в этом направлении? Пока ничего или почти ничего. Ведется подготовительная работа на материале отдельных произведений, собран некоторый материал, требующий, однако, дальнейшего уточнения и проверки. История жанров древнерусской литературы нам известна пока что в самых общих чертах. Подробная их история — задача будущего.

Становление основных жанров древнерусской литературы относится к XI—XII векам. К этой же эпохе относятся и крупнейшие достижения древнерусской литературы. Вот почему такое принципиально важное значение приобретает для нас изучение литературы Киевской Руси. Она всегда была и должна остаться в центре нашего внимания. Историю

древнерусской литературы изучать в отрыве от литературы XI—XII веков невозможно уже по одному тому, что именно она во многом предопределила весь дальнейший ход развития литературной культуры нашего средневековья.

В последнее время историки древнерусской литературы и в общих обзорах, и в специальных исследованиях в особенности охотно подчеркивают элементы реалистического изображения в тех или иных памятниках. И не без оснований. Элементы реалистического изображения повседневной жизни действительно налицо уже в древнейших памятниках нашей литературы. Они встречаются не только в летописи, но и в агиографии, самом «условном» из всех жанров древнерусской повествовательной прозы. Факт этот не представляет собою чего-либо неожиданного. Искусство любого направления не может отражать ничего, кроме жизни, и она подчас, во всей своей конкретности, стихийно прорывается даже сквозь самое условное свое художественное изображение.

Однако, отмечая эти элементы реалистического изображения, мы иногда совершаем, на мой взгляд, одну существенную ошибку: вольно или невольно, но мы иногда рассматриваем эти элементы в памятниках средневековой литературы как основной и едва ли не единственный критерий их художественной ценности. Что это так, свидетельствует контекст, в каком элементы эти отмечаются. Правильно ли это? Боюсь, что ошибка заключается в том, что путаются два понятия: отражение реальной действительности в искусстве и «реализм». Но ведь это не одно и то же. Реализм — один из исторически возникших и поздних по времени методов художественного отражения действительности. Становлению реализма предшествовали иные методы, в рамках которых создавались произведения, по-своему отражавшие действительность, но от этого отнюдь не утратившие для нас своей поэтической ценности. Реализм открыл новые возможности познания мира и человека, которые были недоступны предшественникам реализма. Но реализм не отменяет великих художественных достижений предшествующих эпох, он вбирает их в себя. Точка зрения, по которой реалистичность изображения, большая или меньшая, — основное мерило художественной ценности произведения, на практике может привести к тому, что из доставшегося нам от прошлых веков художественного наследия выпадет все, что не соответствует идеалу реалистического искусства, — в угрожающем положении окажутся даже такие произведения, которые мы до сих пор привыкли считать величайшими завоеваниями человеческого художественного гения: «Божественная комедия», трагедии Шиллера, поэмы Байрона и еще многое другое.

Что касается средневековой литературы, древнерусской в частности, то эта тенденция объявить «реалистичность» изображения едва ли не высшим достижением древнерусских писателей, помимо всего прочего, мне кажется и антиисторической. Ведь та «правдивость деталей», говоря словами Энгельса, которая действительно встречается в памятниках средневековой литературы и порою так поражает нас своей почти осязаемой конкретностью в летописи, в некоторых «житиях», — в средневековой литературе, однако, никогда не подымалась до уровня эстетической системы, осознанной как некая сумма принципов и задач художественного отражения действительности, познания ее объективных закономерностей. Есть все основания думать, что для древнерусского писателя и читателя эта «правдивость деталей» изображения представляла ценность не эстетическую, а познавательную, рассматривалась ими как нарушение, как отступление от усвоенного литературного обряда, как нечто такое, что

само по себе очень интересно и важно с «деловой» точки зрения, но что лежит за пределами «литературы», вне ее. В повести о смерти князя Михаила Скопина-Шуйского есть интересное место: «...преставился князь Михайло Васильевич. Тогда убо стекаются ко двору его множество войска, дружины и подручия его хоробраго и множества народа, по писанному: юноша с девы и старцы со юнотами и матери со младенцы, и всяк возраст человек со слезами и с великим рыданием» (Русская историческая библиотека, XIII, стр. 1336). Здесь автор повести сознательно предпочел «правдивости деталей» рассказ «по писанному», как более художественно убедительную форму изложения. Так дело обстояло еще в первой половине XVII века, так несомненно было и раньше: эстетическую ценность тот или иной рассказ приобретал только в том случае, когда велся «по писанному», т. е. не отступал от принятого в том или ином жанре литературного обряда. Доказательством того, что в древнерусской литературе «правдивость деталей» еще не осознавалась как эстетический принцип, может служить и тот факт, что эта реалистическая «правдивость деталей» могла мирно сосуществовать и уживаться рядом с «условностью» даже в рамках одного и того же повествовательного ряда, на одной и той же плоскости, временами нарушая эту «условность», но никогда не отрицая ее.

«Правдивость деталей», по моим наблюдениям, впервые начинает у нас приобретать, помимо познавательной, еще и ценность эстетическую не ранее второй половины XVII века — в демократической литературе, в сатире и наиболее ярко в писаниях протопопа Аввакума. С этого времени, а не раньше, и можно, на мой взгляд, говорить о предпосылках реализма, о его предвестниках в литературе древнерусской. Древнерусская литература до этого периода — литература дореалистическая, что, однако, ни в какой степени не снижает и не может снизить ни ее исторического значения, ни художественного.

Могут задать вопрос: разве нельзя судить об искусстве прошлого с точки зрения представлений о прекрасном сегодняшнего дня, отмечать в произведениях прошлого то, что, с точки зрения этих представлений, кажется нам наиболее ценным в них и значительным? Конечно, можно. Это наше право — право людей XX столетия, для которых художественное наследие прошлого живо и по сегодня. Но я не уверен, что историк искусства может злоупотреблять этим правом, что он может не считаться с эстетическими нормами той эпохи, которую изучает, не учитывать художественной специфики произведений далекого прошлого, в силу своей художественной специфики для нашего современного эстетического сознания подчас «странных» и несколько «загадочных». На практике злоупотребление этим правом может привести историка к отрицанию движения в развитии искусства, к отрицанию прогресса в художественном познании действительности.

— — —