

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Замкнутость художественного времени литературных жанров

Художественное время в древнерусской литературе резко отличается от художественного времени в литературе нового времени.

Субъективный аспект времени, при котором время кажется то текущим медленно, то бегущим быстро, то катящимся ровной волной, тодвигающимся скачкообразно, прерывисто, не был еще открыт в средние века. Если в новой литературе время очень часто изображается таким, каким оно воспринимается действующими лицами произведения или представляется автору или авторской «замене» — лирическому герою, «образу повествователя» и пр., — то в литературе древнерусский автор стремится изобразить объективно существующее время, независимое от того или иного восприятия его. Время казалось существующим только в его объективной данности. Даже происходящее в настоящем воспринималось безотносительно к субъекту времени. Время для древнерусского автора не было явлением сознания человека. Соответ-

ственно в литературе Древней Руси отсутствовали попытки создавать «настроение» повествования путем изменения темпов рассказа. Повествовательное время замедлялось или убыстрялось в зависимости от потребностей самого повествования. Так, например, когда повествователь стремился передать событие со всеми подробностями, повествование как бы замедлялось. Оно замедлялось в тех случаях, когда в действие вступал диалог, когда действующее лицо произносило монолог или когда этот монолог был «внутренним», когда это была молитва. Действие замедлялось почти до реального, когда требовалась картинность описания. Такие замедления в действии мы видели и в русских былинах — в сценах седлания коня богатырем, диалога богатыря с врагом, в сценах боя, в описаниях пира. Это время может быть определено как «художественный имперфект». В былинах этот художественный имперфект обычно совпадает с имперфектом грамматическим, в произведениях древнерусской литературы это совпадение художественного времени с грамматическим реже.

Именно потому, что темпы повествования в древнерусской литературе зависели в значительной мере от насыщенности самого повествования, а не от намерения писателя создать то или иное настроение, не от его стремления управлять временем в целях создания равноправных художественных эффектов, проблема времени в древнерусской литературе привлекала внимание автора относительно меньше, чем в литературе новой. Художественное время не обладало той мерой независимости от сюжета, которая была необходима для его самостоятельного развития и которой оно стало обладать в новое время. Время было подчинено сюжету, не стояло над ним, представлялось поэтому значительно более объективным и эпичным, менее равноправным и более связанным с историей, понимаемой, впрочем, значительно более узко, чем в новое время, — как смена событий, но не как изменение уклада жизни. Время в своем течении, казалось, захватывало в средние века гораздо более узкий круг явлений, чем оно захватывает в нашем сознании сейчас.

Время в средние века было сужено двояко: с одной стороны, выделением целого круга явлений в категорию «вечного» (этой категории мы еще коснемся в дальнейшем), а с другой стороны — отсутствием представлений об изменяемости целого ряда явлений. С одной стороны, существовали «вечные» явления в высоком, религиозном смысле этого слова — явления, отмеченные своим «соприкосновением мирам иным», с другой стороны — неизменяющимися во времени казались очень многие явления «низкой» жизни. Не изменялись в сознании древнерусских людей их бытовой уклад, экономический и социальный строй, общее устройство мира, техника, язык, искусство, даже наука и пр., и пр.

Следовательно, из общего течения времени было начисто изъято то, что относилось к сверхсознательной области единственно ценного с религиозной точки зрения «вечного», и то, что не осознавалось во времени, что казалось от века установленным, раз и навсегда созданным богом.

* * *

Суженность художественного времени не означала, однако, что и роль художественного времени в древнерусской литературе была также меньше, чем в литературе нового времени. Суженность следует рассматривать не как бедность, а как «компактность». Эту компактность в пользовании художественным временем удобно показать на примере применения к художественному времени закона средневекового искусства — закона цельности изображения.

Что собой представляет этот закон цельности изображения? Он действует с одинаковой неукоснительностью как в древнерусском изобразительном искусстве, так и в древнерусской литературе. Древнерусский художник до XVII в. никогда не изобразит в своем произведении какой-либо существенный объект не полностью, частично. Изобразить дерево так, чтобы часть его оставалась за пределами изображения, невозможно для древнерусского художника. Поэтому он предпочтет сократить его размеры, но уместит его полностью. Лик человека или его фигура до пояса сверху (в ее «чистой», по средневековым представлениям, части) представляет собой известную цельность, и они поэтому могут быть изображены на иконе отдельно, но нельзя себе представить изображение человека или человеческого лика, срезанное рамкой иконы по вертикали или горизонтали. Объект изображения может быть представлен только целиком.

Средневековый художник стремился изобразить предмет во всей его данности. Он ставил человека фасно, чтобы были ясно видны обе его симметричные стороны: две руки, обе половины лица... Иллюзионистическое изображение человеческой фигуры в случайном повороте, в случайном положении и в случайных границах на ранних этапах развития древнерусского искусства не удовлетворяют художника. Громадным шагом вперед по пути к более точному изображению действительности было появление в XIV в. профильных изображений (не только дьявола, Иуды в «Последней вечери», второстепенных фигур),¹ изображений, передающих движение.

¹ О профильных изображениях второстепенных фигур в византийском искусстве см.: *Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. London, 1947, p. 8.* О профильных изображениях в чешской средневековой миниатюре см.: *Matějček A. Velislavova bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické. Prague, 1926, s. 18.*

Средневековый художник стремился изобразить предмет развернутым во всех его существенных деталях. Крышка стола показывалась сверху, чтобы были видны все лежащие на нем предметы. Показывались по возможности все ножки стола. Художнику приходилось сокращать размеры и число отдельных предметов, чтобы уместить их целиком. Так, например, здание на иконе могло быть и меньше и в рост человека. Листва на дереве изображалась не в виде общей кроны, а по отдельности каждый листок и количество этих листков сокращалось иногда до двух-трех. Средневековая живопись не оставляла ничего, что приходилось бы домысливать зрителю за пределами изображения. Изображаемое целиком умещалось на изображении. Иное дело — живопись нового, «послевозрожденческого» времени, когда рама картины как бы выхватывала из мира лишь его часть, пусть самую важную, но отнюдь не замкнутую и не ограниченную в себе.

То же мы видим и в древнерусской литературе. Здесь также действует закон цельности изображения. В древнерусских литературных произведениях нет ничего, что выходило бы за пределы повествования, как в иконах нет ничего существенного, что выходило бы за пределы «ковчежца» иконы — ее рамки. В изложении отобрано только то, о чем может быть рассказано полностью, и это отобранное также «уменьшено» — схематизировано и уплотнено. Древнерусские писатели рассказывают об историческом факте лишь то, что считают главным, согласно своим дидактическим критериям и представлениям о литературном этикете. Факт, о котором рассказывается, схематизируется в пределах, необходимых, чтобы лучше быть воспринятым читателем, лучше запомниться. Деталь изображается не такой, какой она была в действительности, со всеми ее случайными чертами, а так, чтобы лучше быть воспринятой в ее целостности читателем — как геральдический знак, эмблема описываемого объекта.

Древнее искусство в большей степени символизирует и сигнализирует, чем показывает и живописует. Некоторые события как бы заново инсценируются, драматизируются диалогами, домысливаются объяснениями. Все это делается для того, чтобы не оставить ничего за пределами повествования, сделать объект повествования абсолютно ясным. Объект повествования «замкнут», довлеет самому себе.

Художественное время в древнерусских литературных произведениях подчиняется тому же закону целостности изображения. О событии рассказывается от его начала и до конца. Читателю нет необходимости догадываться о том, что происходило за пределами повествования. Если рассказывается жизнь святого, то сперва говорится о его рождении, затем о детстве, о начале его благочестия, приводятся главнейшие события его жизни (главнейшие — с точки зрения внутреннего и внешнего смысла его

существования), потом говорится о смерти и посмертных чудесах. Если рассказывается о каком-либо историческом событии (например, о битве, о «хождении» в святую землю и пр.), то рассказ также начинается с самого зарождения события и заканчивается его концом: начало события есть и начало рассказа, конец события — конец повествования. Если в «хождении» ничего не говорится о сборах в путешествие или о всех перипетиях пути, то только потому, что все это считалось недостойным внимания, — следовательно, средневековый паломник видел смысл повествования не в самом путешествии, а в описании виденного. Если в хронографе или палее рассказывается всемирная история, она начинается «от Адама» или от Вавилонского столпотворения, от которого вели, по средневековым представлениям, свое происхождение отдельные народы. Закон цельности изображения в древнерусской литературе приводит к тому, что художественное время не только имеет свой конец и начало, но и известного рода замкнутость на всем своем протяжении. Событийный ряд как бы выделен из событийных рядов соседних, не связан с ними, хотя отдельные «мосты» к русской истории постоянно наводятся, нося характер внешних привязок.

Другое последствие закона цельности изображения — однонаправленность художественного времени. Повествование никогда не возвращается назад и не забегает вперед. В житии святого иногда и говорится об ожидающей его судьбе, а в рассказе об исторических событиях приводятся дурные приметы или счастливые предзнаменования, но это не хронологическое нарушение, а попытка указать на вневременный смысл событий. Эти обращения к будущему, по представлениям средневековых писателей, вложены в самой действительности: приметы и предзнаменования имели место, по этим представлениям, на самом деле, изначально была известна и предопределена судьба каждого. Такого рода обращения к будущему нельзя, следовательно, рассматривать как нарушения однонаправленности повествования, в целом не знающего передвижек во времени. Повествователь следует за событиями, не нарушая их реальной последовательности.

Закон цельности изображения замедлял развитие действия, придавал ему эпическое спокойствие в развитии. Речи действующих лиц должны были подробно и полно выразить основное отношение их к событиям, вскрыть смысл этих событий. Поэтому речи приобретали также самодовлеющее значение. Действующие лица говорили с обстоятельностью, невозможной в некоторых положениях; язычники цитировали псалмы и говорили о своей неправедности, грешники свидетельствовали о своей греховности. В сербской «Александрии» персидский царь Дарий, умирая, произносит длинные речи, в которых обстоятельно заявляет о своем отношении к смерти и объявляет, что он нисходит в преисподнюю. В «Киево-

Печерском патерике» рассказывается о смерти Евстратия: Евстратий был распят в плену; на кресте Евстратий, несмотря на жестокие муки, повествует о том, что означает для него смерть на кресте, подобная смерти Христа, и приводит в доказательство своей мысли цитаты из Библии. Все эти смерти театральны, длительны, развернуто представлены во всех деталях своего извечного смысла.

Всякое литературное произведение разворачивается во времени. Читая произведение, мы движемся от его начала к его концу. Это одна из характерных черт литературного произведения вообще, его восприятия читателем.¹ Однако это правило стоит на грани своего постоянного нарушения. Оно перебивается другим правилом: литературное произведение существует для читателя одновременно как единое целое. В какой бы точке произведения ни находилось в данный конкретный момент внимание читающего, последний помнит все, что он прочел раньше, и сам, помимо воли автора, стремится предугадать дальнейшее. Когда процесс чтения закончен, только тогда перед ним произведение выступает в его целом. Повторные чтения закрепляют художественное восприятие произведения как единого целого.

Следовательно, наряду со своим существованием во времени литературное произведение обладает еще вневременным бытием. Это вневременное бытие было особенно интенсивным в произведениях древнерусской литературы. Интерес интриги, обусловленный по преимуществу восприятием литературного произведения во времени, был в ней представлен слабо. Литературные произведения были рассчитаны в гораздо большей степени на многократное чтение, подобно тому как на многократное повторение в чтении или в произнесении были рассчитаны молитвы. Молитвы твердились наизусть и пелись. Богослужение повторялось в известные дни и часы. Небольшой репертуар чтения средневекового книжника не случайно в четых-минях и в прологах располагался по дням годового круга. Чтение приближалось к исполнению обряда, часто непосредственно переходило в обряд, замыкалось в пределах дня, недели, года. От этого вневременное начало выступало в древнерусских произведениях особенно сильно: не только в произведениях церковных, связанных с ритуалом, но и в произведениях светских, исторических.

Все описанное выше касалось отнюдь не всей древнерусской письменности. Только литературные произведения в собственном смысле этого слова отличались замкнутостью времени и подчинялись закону цельности изображения. Но и в них очень рано начали сказываться отдельные нарушения того и другого. Эти нарушения вошли в литературу с принципами анфиладности построения.

¹ См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. с. 22.

Замкнутость сюжетного времени очень рано начала нарушаться в связи с распространенностью в древнерусской литературе компиляций, сводов, соединения и нанизывания сюжетов — иногда чисто механического. Произведения часто механически соединялись друг с другом, как соединялись в одну анфиладу отдельные помещения.¹ В предисловии к житию святого могут содержаться уже сведения о некоторых значительнейших событиях его жизни. В заключительной похвале могут быть повторены многие из фактов, уже рассказанных в житии. Предисловие, житие, похвала святому, описание его посмертных чудес, службы святому — это все разножанровые произведения, анфиладно соединенные и объединенные личностью самого святого. Каждое из этих произведений, входя в единое более крупное целое, по-своему законченно; законченным характером отличается и художественное время каждого из этих произведений. Анфиладным способом построены летописи, хронографы, патерики, четьи-минеи, палеи, наконец, даже некоторые сборники неопределенного состава. И в любом из этих крупных произведений объединенные им более мелкие произведения обладают каждое своим законченным временем. Но события в них могут повторяться. В этом состоит первый прорыв в замкнутости времени литературных произведений Древней Руси.

В этом отличие времени древнерусских литературных произведений от эпического времени фольклора, не знающего этого анфиладного построения.

Идеально законченные и замкнутые во времени эпические произведения фольклора подчинены сюжетному времени: время начинается с началом сюжета и заканчивается им. Древнерусские же литературные произведения имеют уже представление об историческом времени, не заканчивающемся с сюжетом, вечно продолжающемся в настоящем, и поэтому в древнерусской литературе постоянно стремление наращивать сюжеты их продолжениями. Поэтому второй прорыв замкнутости художественного времени, совершенный в древнерусской литературе, — это прорыв в настоящее. Житие святого наращивается повествованиями о посмертных «чудесах». Летопись и хронограф наращиваются рассказами о последующих событиях. Создается цепь повествований, цепь сообщений и сведений, вытянутых в одну линию, передающих эстафету времени по одному прямому направлению.

¹ Об анфиладном принципе построения компилятивных произведений см.: Лихачев Д. Принцип ансамбля в древнерусской эстетике. — В кн.: Культура Древней Руси. М., 1966, с. 118—120.