



## КОНФЕРЕНЦИЯ



Л. В. Левшун (Минск)

### КАТЕГОРИАЛЬНАЯ СТРУКТУРА «ПОЭТИКИ ИСТИНЫ» СРЕДНЕВЕКОВОЙ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ КНИЖНОСТИ



Особенности тиражирования и сохранения раннесредневековой отечественной книжности — как технические (рукописный пергамен), так и социокультурные (монастырские и княжеские скриптории, ориентированные на преимущественное воспроизводство произведений типикарного круга) — сказались в том, что от эпохи средневековья (особенно раннего) до нас дошли памятники в основном церковной<sup>1</sup> книжной культуры. Церковная книжность, творческим императивом которой было и есть «идите и научите все народы», сформировала соответствующую этому императиву поэтическую систему — Р. Пиккио определил ее как «поэтику истины»<sup>2</sup>, — чьи основные категории и отношения между ними принципиально отличаются от действующих в творческо-поэтической системе секулярной словесной культуры. Отличия эти касаются не столько области формы или содержания, сколько области смысла и цели. Основопологающей категорией такого рода поэтики является разработанная еще в античной философии и адаптированная к христианскому учению святоотеческой иконологией категория *отношения*; так что вся категориальная структура «поэтики истины» представляется совокупностью различных модификаций категории отношения.

Прежде всего это категория канона, которая в современном научном (а подчас и богословском) обиходе предстает как «terra incognita». Еще Л. А. Успенский заметил, что «у современных исследователей (речь идет, в частности, об исследователях средневековой восточнославянской иконописи. — Л. Л.) выработалось довольно своеобразное представление о каноне, не соответствующее ни его смыслу, ни назначению. Поскольку же им постоянно приходится сталкиваться с несоответствиями

<sup>1</sup> Здесь необходимо напомнить (и настоять на том!), что «церковный» — не есть определение темы, сюжета, жанрового состава или даже функции словесных произведений, как может показаться. В данной работе этот термин употребляется в двух значениях. Во-первых, в более широком, — как тождественный понятию «воцерковленный» в смысле используемый Церковью в ее разнородном служении. Во-вторых, в более узком, собственном смысле данного понятия, где «церковный» будет пониматься как обозначение определенного (а именно соборного христоцентрического) типа сознания, способа мышления художника, его иерархии ценностей, его отношения к миру и, следовательно, способа создания художественного содержания и смысла произведения. К примеру, Поучение детям Владимира Мономаха или его письмо Олегу Святославичу — светские по форме, жанру, функции и «сюжету» — более церковны (во всех значениях этого понятия), чем вирши и проповеди иеромонаха Симеона Полоцкого...

<sup>2</sup> Пиккио Риккардо. *Slavia orthodoxa: Литература и язык* / Отв. ред. Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. М., 2003. С. 31.

этому их представлению, то несоответствия эти объясняются как «отступления» («вопреки канону»), как противодействие «тормозящей роли Церкви»<sup>3</sup>. Канон мыслится как некий устойчивый жанрово-стиле-содержательный комплекс, как некий «набор поэтико-риторических норм»<sup>4</sup>, каковые по непонятным причинам обязательно должны воспроизводиться в каждом произведении и устойчивость каковых декларируется современными интерпретаторами, но также не объясняется и не аргументируется. Иначе говоря, под канонем, как правило, разумеют некий обязательный к исполнению набор эстетических клише и «производственно-технологических» предписаний, якобы сдерживающих творческий порыв художника и тем самым жестко ограничивающих его творческую свободу. На самом деле канон церковного искусства есть модификация категории отношения: он является «метаксю» между объектом изображения, «автором», «заказчиком»/реципиентом и «творческим продуктом»<sup>5</sup>. Канон следит собственно за тем, чтобы «творческий продукт» (= художественный образ) изображал реальность<sup>6</sup> в формах, доступных восприятию «заказчика»/адресата: фантом не может быть объектом изображения «поэтики истины»; всякий создаваемый образ должен иметь онтологические корни и с той или иной полнотой и точностью отсылать к своему архетипу<sup>7</sup>. Таким образом, канон «предписывает» только одно: обязательный реализм изображаемого. И это понятно, ведь в противном случае не удастся «пойти и научить все народы» высшей реальности Божия бытия. Таким образом, очевидно, что канон церковного искусства вовсе не есть некая жесткая производственно-технологическая или художественно-эстетическая норма; он даже не есть «количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»<sup>8</sup>. Художественный канон «поэтики истины» есть собственно творческий императив церковной культуры и вместе с тем ее способ создания художественного содержания, то есть творческий метод, который, во-первых, определяет смысл и цель произведений, созданных в «поэтике истины» (в собственном смысле слова канонических произведений); во-вторых, задает и объединяет все другие значимые поэтические категории отношения, которые как раз и обеспечивают исполнение этого творческого императива.

Прежде всего требование реалистичности изображения неизбежно предполагает, что «автор»/художник в своем духовном развитии должен «соответствовать» изображаемому, поскольку невозможно изобразить (во всяком случае так, чтобы научить истине данного предмета/явления) то, чего «видя не видишь» и знаешь лишь «в притчах» (ср.: Лк. 8:10). Таким образом, категория «автора» в «поэтике истины» есть модификация художественного канона как творческого метода церковной книжности в отношении «характера»<sup>9</sup> творящего субъекта. Характер этот представляет собой, иначе говоря, «модус бытия» художника — сложносоставную категорию, основными таксонами которой являются: аксиологический (тип аксиологии: теоцентрика; антропо- или социоцентрика, эгоцентрика);

<sup>3</sup> Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Переславль, 1997. С. 348.

<sup>4</sup> Пиккио Риккардо. Slavia orthodoxa: Литература и язык. С. 56.

<sup>5</sup> Левшин Л. В. Категория художественного канона в информационно-образовательном пространстве церковной культуры // Материалы X Международных Кирилло-Мефодиевских чтений. 2005. Ч. 2. С. 175–183; Левшин Л. В. Категория жанра в средневековой восточнославянской книжности: жанр и канон // Материалы IX Международных Кирилло-Мефодиевских чтений: В 2-х частях. 2004. Ч. 2. С. 158–186.

<sup>6</sup> В церковной культуре это реальность Божия домостроительства спасения как «герменевтическое пространство» бытия собора верующих.

<sup>7</sup> Термин «архетип» употребляется здесь, разумеется, в том значении, которое придается ему в святоотеческой иконологии, а не в том, более известном современному исследователю, которым он наделен в аналитической психологии Юнга.

<sup>8</sup> Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 14.

<sup>9</sup> Напомним, «характер» (греч. отпечаток, клеймо) в определении Феодора Студита есть «неподражаемое подражание» идее, воплощение идеи (в терминологии святителя — «подобия») в материи. В данном случае речь идет о степени воплощенности «мысли Бога» о той или иной личности в земном бытии этой личности, — то, что в терминах святоотеческой антропологии определяется как степень обожности человека.

гносеологический (тип гносиса: мистика, гномика, эмпирика); онтологический (тип бытия: гностика, практика, сенсорика). Различным (по «модусу бытия») типам «авторов» соответствуют различные творческие методы как модификации единого художественного канона. И это значит, что сам канон, в свою очередь, существует не иначе как в своих конкретно-«авторских» модификациях: «служения различны, а Господь один и тот же; действия различны, а Бог один и тот же, производящий все во всех» (1 Кор. 12 : 5–6).

Объект изображения, воспринимаемый в «модусе бытия» творящего субъекта, есть предмет изображения. Г. К. Вагнер заметил, что «предмет изображения — это не тема, не сюжет, даже не объекты сами по себе, а тот взгляд на объект (аспект), в рамках которого реализуется изображение. *Предмет изображения — это в какой-то мере и смысл*»<sup>10</sup>. Иначе говоря, на основании одного и того же объекта действительности в разных «модусах бытия» может быть сформировано в общем-то бесконечное множество различных предметов и смыслов художественного изображения<sup>11</sup>. Поэтому категорию «предмет изображения» целесообразно определить как соответственно модификацию творческого метода в отношении характера (= иерархической ценности) объекта изображения. Нарушение аксиологического соответствия между домостроительной значимостью объекта восприятия, с одной стороны, и «авторским» видением этого объекта (то есть предметом изображения), с другой, приводит к нарушению принципа реалистичности в «поэтике истины» и, значит, — к отступлению от каноничности; причем не сознательному субъективному, а системному объективному и часто вопреки творческой установке художника традиционалистской культуры. В качестве примера такого отступления от канона при установке пренебреженно соблюсти канон можно привести похвалу волынскому князю Владимиру Васильковичу (ум. 1288) в Галицко-Волынской летописи, созданную еп. Евсигнием, где «автор» описывает богатые пожертвования и дары князя церквям как высочайшее проявление христианского подвижничества, то есть отождествляет внутренний духовный подвиг с внешним благочестием. Поэтому, вопреки желанию автора (но с точки зрения «поэтики истины» вполне системно!), вместо канонического жития как «онтологического портрета» святого у Евсигния получилась скрупулезная «инвентарная опись» благодеяний и «подаваний», далекая от агиобиографического канона, хотя Евсигний «подражает», обильно цитируя ее, вполне канонической в этом смысле похвале св. Владимиру «Слова о законе и благодати» митр. Илариона.

Аксиологический уровень предмета изображения, как представляет его себе «автор» (то есть созерцаемый в «модусе бытия» художника), в свою очередь определяет стиль изложения как способ выражения художественного содержания/смысла: «высоким» предметам и содержанию образа соответствует «высокий стиль»; «средним» — «средний», «низким» — «низкий»<sup>12</sup>. Именно зависимостью стиля от художественного содержания и объясняется стилистическая пестрота, обнаруживаемая практически в любом произведении средневековой (не только канонической) культуры, на что неоднократно указывали, что прекрасно анализировали многие медиевисты<sup>13</sup>, но, кажется, так и не пришли к единому мнению о причинах таковой стилистической неоднородности. Еще П. Н. Сакулин отмечал, что в средневековой книжности «различались разные категории святых, из которых каждая требовала своих оттенков стиля»<sup>14</sup>. Д. С. Лихачев также объяснял жанровую неоднородность житий

<sup>10</sup> Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974. С. 38.

<sup>11</sup> По-видимому, это и имел в виду Д. С. Лихачев, когда утверждал бесконечное множество творческих методов в средневековой книжности (Лихачев Д. С. К изучению художественного метода русской литературы XI–XVII вв. // ТОДРЛ. М.; Л., 1964. Т. 20. С. 7).

<sup>12</sup> Ср.: учения о трех стилях в «Риторике» Псевдо-Макария: «Три суть роды глаголаная: смиренный, высокий и мерный» (Л. 44–45); в «Ораторе Могиланском» Иосифа Кононовича-Горбацкого; в «Раковине» Иннокентия Поповского и др. (см.: Волперский В. П. Риторика в России XVII–XVIII вв. М., 1988. С. 20, 32, 35); в «Риторике» Феофана Прокоповича; наконец, в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» М. В. Ломоносова.

<sup>13</sup> «Различные стилистические системы не только сменяют друг друга, но и сосуществуют в отдельных жанрах» (см.: Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси // Избранные работы. Л., 1987. Т. III. С. 160).

<sup>14</sup> Древнерусские патерики / Подгот. Л. А. Ольшевская, С. Н. Травников. М., 1999. С. 248.

разными типами их героев: «рассказчик... вводил своего героя в событийный ряд, соответствующий занимаемому героем положению и обставляя рассказ о нем подобающими этикетными формулами»<sup>15</sup>. В. А. Грихин указывал на связь жанрово-стилистических особенностей произведения с типом деятельности героя, на основании чего различал по стилю жития святительские, изображающие конфликт христианского миссионера с язычниками; преподобнические, в основе которых — борьба святого за физическую и духовную чистоту; мученические, где подвижник вступает в единоборство со злом и конфликт часто завершается гибелью героя<sup>16</sup>. То же стилистическое многообразие наблюдаем мы и в иконописи, где, по наблюдению В. В. Бычкова, «мастер изображал предметы так, чтобы *максимально выявить их свойства* и при этом объединить их в единое композиционное целое»<sup>17</sup>. Следовательно, чем шире в произведении охват разных сторон (точнее, аксиологических уровней) действительности, то есть *чем более аксиологически многообразно художественное содержание, тем стилистически более пестро оно оформляется*<sup>18</sup>. Действительно, торжественная литургическая проповедь или молитвословие, имеющие, как правило, одноуровневые в аксиологическом плане предметы изображения, в стилистическом плане предстают значительно более едиными и выдержанными, нежели, к примеру, житие, хождение, патерик, летопись и др., отличающиеся аксиологической разноплановостью, разноуровневостью предметов изображения. Детерминированность стиля предметом изображения позволяет уточнить жанровые дефиниции названных памятников средневековой книжности, которые Д. С. Лихачев обозначал как *жанры-ансамбли*: под «жанровым составом» этих произведений, по-видимому, нужно понимать *не совокупность разных жанровых форм или «малых жанров» в составе одного ансамблевого жанра, но многообразие стилистических модификаций одной и той же жанровой формы при описании предметов разного аксиологического статуса*.

Заметим, что следует различать стиль как своего рода эманацию художественного канона (единого творческого императива «поэтики истины»), с одной стороны, и индивидуальный стиль художника с другой. Первый Д. С. Лихачев обозначил как «общий стиль»<sup>19</sup>, «стиль эпохи», хотя, по сути, он является «стилем метода» и как таковой детерминируется «эстетическим кодом метода». Этот «стиль метода» в свою очередь является «надличностным предопределяющим единством»<sup>20</sup> всех стилей, возможных в данном творческом методе<sup>21</sup>. Таким образом, *катеорию «стиль» в поэтике церковной книжной культуры справедливо было бы представить как модификацию творческого метода в отношении предмета изображения*<sup>22</sup>, то есть считать стиль выражения *формой «материализации»* (в терминах иконологии — «характером») *соответствующего творческого метода при выражении смысла «предметов» различного аксиологического статуса*. Это объясняет и обосновывает то, почему в отечественной медиевистике стиль рассматривается «не с чисто формальной стороны, а как мировоззренческая, эстетическая проблема и вместе с тем как исторически конкретная

<sup>15</sup> Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили // Лихачев Д. С. Избранные работы. Л., 1987. Т. I. С. 195.

<sup>16</sup> Древнерусские патерики. С. 248–249.

<sup>17</sup> Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 163.

<sup>18</sup> Ср. с мнением В. Б. Шкловского: «Сосуществование в одном произведении нескольких несовпадающих изображений жизни — обычно... внутри одного произведения создаются разные отношения к предмету рассказа или показа. Соотношения даются обычно как соотношения стилей...» (см.: Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного // Шкловский В. Б. Избранное: В 2-х т. М., 1983. Т. II. С. 135).

<sup>19</sup> Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. С. 235.

<sup>20</sup> Ср. Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества (Глава 4: Умирание искусства) // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 269, 287.

<sup>21</sup> Видимо, об этом Д. С. Лихачев писал: «Стиль — это форма форм, общая форма для многих отдельных форм» (Там же. С. 234); или: «Стиль — это в какой-то мере эстетический стереотип, эстетическая инерция, которая подчиняет себе... все формы эстетического восприятия действительности и все формы художественного творчества» (Там же. С. 101).

<sup>22</sup> Левшин Л. В. Проблема творческих методов в средневековой восточнославянской книжности. / Ин-т литературы им. Янки Купалы НАН РБ. 2001. Мн., 2001. С. 82–86 (Рус.: Деп. в БелИСА 13.03.02 — № Д200218).

категория»<sup>23</sup>, в которой отражается если не конкретный эстетический идеал эпохи, то, во всяком случае, «преобладающие художественные тенденции»<sup>24</sup>; и почему зачастую характеристика стиля перерастает в характеристику метода и наоборот.

**Таким образом, в «поэтике истины» творческий метод выступает как архетип некоего идеального «подобия» стиля<sup>25</sup>; а стиль — как модификация творческого метода в отношении аксиологического статуса предмета изображения.**

Следует также заметить, что существует и обратная связь между стилем и методом как отражение обратной связи между предметом изображения и «модусом бытия» художника. Во-первых, по апостолу, только «духовный судит о всем» (1 Кор. 2. 15); для всех иных «модусов бытия» существуют сферы, системно, или «законно», недоступные восприятию, либо же воспринимающиеся неадекватно, искаженно, поскольку пределы «модуса» объективно непреодолимы. Во-вторых, обращение творящего субъекта к предметам, относимым данным «эстетическим кодом» к области высокой духовности, к области рассудка или к области эмпирического бытия, согласно христианской антропологии и иконологии, оказывает на художника сильнейшее воздействие<sup>26</sup> и способствует формированию мировосприятия, а вслед за тем и творческого метода, соответствующего «уровню» данного предмета в аксиологической иерархии культурной эпохи. Если же обратная связь не срабатывает, мы, скорее всего, имеем дело с каким-либо типом имитации стиля и метода, то есть с так называемым «вторичным» стилем и методом.

Продолжая описание основных структурных категорий «поэтики истины», заметим, что реалистическое (= каноническое) изображение может быть адекватно воспринято (то есть понято как именно реалистическое и оценено в соответствии с предполагаемым автором аксиологическим статусом предмета изображения) лишь при условии, что созданный писателем художественный образ соответствует способностям восприятия адресата, то есть когда аксиологические уровни «творческого продукта» в модусе автора и в модусе адресата совпадают (или, по крайней мере, сопоставимы). В противном случае наблюдается «мифологизация» или «мистификация» художественного образа в процессе его восприятия реципиентом. Так что категория «адресат» в «поэтике истины» есть модификация творческого метода в отношении аксиологической иерархии (или шире — «модуса бытия» в целом) воспринимающего субъекта (в соответствии, кстати заметить, с традиционным в христианской антропологии делением собора верующих на начинающих, преуспевающих и совершенных, или просвещенных, практиков и гностиков).

Характер (чин, способность восприятия) «адресата» в свою очередь определяет жанр (точнее, жанровую ассоциацию) как форму сообщения/изображения художественного содержания: для «начинающих» наиболее доступна агиографическая форма (агиобиография, агиоисториография, агиотопография, агиокосмография и т. п.); для «преуспевающих» больше подходят жанровые формы

<sup>23</sup> Ср., например, с высказыванием Д. С. Лихачева о том, что «литературный стиль... имеет в своем составе... весь стиль отражения мира» (см.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. С. 33).

<sup>24</sup> Вагнер К. Г. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987. С. 7.

<sup>25</sup> Ср., например: «Воспринимая произведение искусства, мы следуем... стилиформирующему началу, «идее стиля», и отбрасываем в своем сознании все случайные элементы... Мы восстанавливаем в уме идеальную симметрию, реконструируем строгий ритм, угадываем гармонию красок...» (Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. С. 205).

<sup>26</sup> Феофаном Затворником это выражено так: «Логос в человеке ищет в природе логосного... дух ищет духовного; мудрость ищет софийного» (цитируется по: Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы. М., 1996. С. 326—327). Ср. с утверждением Фомы Аквинского: «всякое познание возникает благодаря уподоблению познающего познанному» (Лосев А. Ф. Эстетика возрождения. М., 1982. С. 147).

Лучше всего эта обратная связь, это воздействие предмета изображения на метод может быть объяснено и продемонстрировано на примере так называемых литургических образов-символов — образов, обладающих энергией символизируемого ими. Согласно представлениям христианской культуры, энергия Архетипа в его литургическом символе непосредственно воздействует на прикасающегося или только обращающегося к нему, производя духовное преображение-усовершенствование. Этой закономерностью (внутри христианской культуры) объясняются чудеса/исцеления от икон, мощей святых, священных предметов и т. д. Обратный пример: Никита-затворник Киево-Печерского патерика, самочинно начитавшись книг Ветхого Завета, впал в «иудейство» и стал отвергать Евангелие; когда же по молитве печерских подвижников Никита забыл об этих искусивших его книгах, оказалось, что он позабыл и саму грамоту (как способствовавшую опасному чтению).

экзегетики; для «совершенных» — панегирические жанровые формы (торжественная проповедь, молитвословия, гимнография и под.), что и учитывается, в частности, в системе типикарных чтений<sup>27</sup>. Таким образом, жанр в «поэтике истины» не есть, в отличие от аристотелевского представления о жанре, статичная категория, представляющая собой некий определенный набор субстанциальных признаков<sup>28</sup>, к каковому можно бесконечно приближаться, а достигнув, остановиться в развитии и далее лишь постепенно «угасать», деградировать<sup>29</sup>, либо же — ломать «традиционные жанровые рамки»<sup>30</sup>. Актуализация того или иного жанра (точнее сказать — жанровой ассоциации) определяется в «поэтике истины» фактором ориентации на «характер», «модус бытия» (степень обожения), реципиента.

«Каждый речевой жанр, — писал М. М. Бахтин, — в каждой области речевого общения имеет свою, определяющую его как жанр, *типическую концепцию адресата*»<sup>31</sup>, что и отражено в четкой градации жанровых ассоциаций четвѐй книжности Типикона: к примеру, изображение, рассчитанное на реципиента из «начинающих», отличается от изображения, рассчитанного на «преуспевающих», именно по жанру, как, например, отличается дидактика от экзегетики<sup>32</sup>: «в зависимости от жанра создаваемого им текста русский книжник использовал *различные формы внедрения* нравственных норм и идеалов в сознание читателя — от прямого назидания и объяснения элементарных нравственных основ общественного и личного жития до напоминания и истолкования сложных библейских притч и знамений... и до создания, наконец, *цельной галереи идеальных образов*»<sup>33</sup>. Именно поэтому «опыт одного жанра, — по верному замечанию Д. С. Лихачева, — не скоро мог быть перенесен в другой»<sup>34</sup>. Сама же **категория жанра** может быть в таком случае определена как **способ оформления авторского отношения к субъекту восприятия**.

Это определение не противоречит распространенному в медиевистике представлению о том, что жанр в средневековой книжности определяется и регламентируется «функцией» произведения. Ведь «функциональность» произведения в христианском искусстве определяется его каноничностью. А, как верно заметил о. Павел Флоренский, «каноническая форма — это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь»<sup>35</sup>, чтобы рассказать об Истине и тем самым содействовать богопознанию и спасению данного адресата, — *исполнению*<sup>36</sup> его творческого дара-задания на земле. Но форма, в которой «наиболее естественно», то есть «в его меру», подается Истина адресату, и есть жанр произведения в каноническом творчестве. И «функциональность» жанра напрямую зависит от того, насколько точно он «попадает» в своего адресата<sup>37</sup>.

<sup>27</sup> Левшин Л. В. История восточнославянского книжного слова. Мн., 2000. С. 67–69.

<sup>28</sup> Ср.: «Жанры обладали различными собственными атрибутами... Знаки принадлежности к тому или иному жанру играли в нем («средневековом искусстве знака». — Л. Л.) немаловажную роль»; «Литературы средневековья обладали гораздо более строгими, замкнутыми и «агрессивными» жанровыми системами, чем литературы нового времени»; «литературный этикет... — наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания с формой... из произведения в произведение переносилось в первую очередь то, что имело отношение к этикету: речи, которые должны были бы быть произнесены в данной ситуации, поступки, которые должны были бы быть совершены действующими лицами при данных обстоятельствах, авторская интерпретация происходящего, приличествующая случаю и т. д.» и др. (См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 337, 339, 345, 354).

<sup>29</sup> Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии Античной литературы. М., 1989. С. 3.

<sup>30</sup> Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. С. 81, 83.

<sup>31</sup> См.: Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. М., 1986. С. 291. Ср.: «Каждый жанр имеет свою специфическую сферу распространения...» (см.: Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. С. 131), где в понятие «сферы распространения» входит, думается, не только место, ситуация, функция, но и адресат.

<sup>32</sup> Ср.: «...жанром можно считать определенную «систему смысла», имеющую определенную структуру, в которой этот смысл и может быть выражен» (см.: Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. С. 39).

<sup>33</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 231.

<sup>34</sup> Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. С. 8.

<sup>35</sup> Флоренский П. А. Иконостас // Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 72.

<sup>36</sup> Функция от лат. functi, ōnis есть 'исполнение, совершение' от fungor, functus sum, fungi — 'осуществлять, выполнять, исполнять'.

<sup>37</sup> Более подробно об этом см.: Левшин Л. В. Категория жанра в средневековой восточнославянской книжности: жанр и канон. С. 158–186.

Вот, думается, достаточно характерный эпизод: Феодосий Печерский, часто и много при случае поучавший киевского князя, как сообщает «Житие» преподобного, попав однажды случайно на княжеский пир, «бѣ въскрай... сѣдя и долу нича и яко малы въсклонивъся, рече... : «То будеть ли сице на ономъ свѣтѣ?», ограничившись в данной аудитории кратким вопрошанием (по евангельскому принципу: «имеющий уши, да услышит»), которое, впрочем, прекрасно выполнило свою функцию: «То же ту абие он (то есть князь. — Л. Л.) съ словам блаженааго умилися и малы просльзиси, повелѣ тѣмъ прѣстати. И оттолѣ, аще коли приставяше тѣя играти, ти слышааше блаженаго пришьдѣша, то повелѣвааше тѣм (то есть своим «гудцам». — Л. Л.) престати от таковыя игры».

Так что в «поэтике истины» адресат «диктует» признаки жанра, и именно в силу этого наиболее обязательного в канонической культуре «диктата» жанр, по чрезвычайно точному наблюдению С. С. Аверинцева, «как бы имеет свою волю (на самом деле — воплощает желание и способность адресата познавать истину. — Л. Л.), и авторская воля не смеет с ней спорить»<sup>38</sup>. Именно в силу этого «диктата» со стороны потенциального адресата «каждый жанр, — как заметил Д. С. Лихачев, — имеет свой строго выработанный традиционный образ автора, писателя, «исполнителя»... жанр (как воплощающий «требования» адресата. — Л. Л.) определял собой образ автора»<sup>39</sup>.

Вместе с тем очевидно, что ориентация на «модус бытия» реципиента проявляется также и в выборе предмета изображения (не объекта! он может быть одним и тем же), особенно в жанрах, рассчитанных на массовое восприятие, как, например, проповедь: полезное и актуальное для «совершенных» недоступно для восприятия «начинающих»; сложные и требующие не только эрудиции, но и отточенной богословской интуиции образы-символы «Слова о законе и благодати», как об этом предупреждает и сам автор, рассчитаны на понимание лишь «преизлиха насытившимися книжной мудрости». Но предметом изображения, как мы уже показали, определяется стиль произведения. Следовательно, должно констатировать обязательное, и притом *системное*, влияние избранного книжником *жанра изображения* той или иной реалии *на его стиль*<sup>40</sup>, что на уровне поэтики является отражением категориальных отношений «предмет» — «адресат».

Однако — и это уже третий аспект проблемы — художник христианской канонической культуры с ее специфическим отношением к творчеству (где, напомним, творец обязательно должен быть призван свыше, где художник и учитель благочестия должны совпадать<sup>41</sup> и где не должно «преступать положенных уже пределов и предания богоносных отец»<sup>42</sup>), — в такой культуре художник «ограничен» в основном не столько собственным «модусом бытия» (этот фактор актуализируется в различных модусах неканонического творчества), сколько ориентацией на аудиторию; поэтому именно выбор формы изображения художественного содержания, подходящей для предполагаемой аудитории (что «задает» жанровую ассоциацию и влияет на стиль) следует, по-видимому, признать решающим в жанрово-стилевых отношениях, на что в свое время совершенно справедливо указывал, не объясняя причин, Д. С. Лихачев: «Жанры конденсируют в себе отдельные стилистические системы, служат их выразителями»<sup>43</sup>; или: «... древнерусские жанры в гораздо большей степени связаны с определенными типами стиля, чем жанры нового времени»<sup>44</sup>. В последнем случае Дмитрий Сергеевич дает отсылку к работе Д. Чижевского

<sup>38</sup> Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 111.

<sup>39</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Избранные работы. Л., 1987. Т. I. С. 333, 332.

<sup>40</sup> Ср.: «...функциональные стили есть не что иное, как жанровые стили определенной сферы человеческой деятельности и общения» (см.: Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 254).

<sup>41</sup> Ср., например: «Древнерусский книжник, независимо от того, что он писал: летопись, проповедь, воинскую повесть или житие святого — в первую очередь осознавал себя воспитателем читателей, их руководителем в делах правильной (правильной, относительно христианского вероучения. — Л. Л.) организации жизни...» (см.: Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры: sub specie aesthetika: В 2-х т. СПб., 1999. Т. II. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. С. 230).

<sup>42</sup> 19 правило Шестого Вселенского Константинопольского собора.

<sup>43</sup> Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. С. 160.

<sup>44</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 334.



«К вопросу о жанрах в древней русской литературе», где тот определяет различия в стиле поучений Феодосия Печерского и Луки Жидяты именно как жанровые.

Заметим также, что нужно различать жанровую ассоциацию как «подобие» жанрового канона или «надличную определенность» всех входящих в нее жанровых «характеров» — модификаций, с одной стороны, и конкретные «характеры» — произведения данной ассоциации — с другой. И если жанровые ассоциации внутри одного и того же творческого метода средневековой культуры исчислимы и достаточно устойчивы (например, ассоциации типикарной четвѣй книжности), то их жанровые модификации бесконечно многообразны и изменчивы, поскольку приспособлены к особенностям восприятия данной конкретной аудитории в данной конкретной ситуации.

Таким образом, в «поэтике истины» **метод творчества в отношении к субъекту восприятия разрешается в жанр<sup>45</sup>; а в отношении к предмету изображения — в стиль.** При этом задачу художника канонической христианской культуры можно определить так: доступным для субъекта восприятия способом выразить Истину (с точки зрения христианского учения, воспринятого в «модусе бытия» автора) предмета изображения. Это то, о чем говорил автор Ареопагитик, замечая, что пониманию образа необходимо учить.

Именно этой сложной взаимозависимостью стиля и жанра в пределах метода и в целом художественного канона христианского искусства объясняется, по-видимому, обнаруженный Д. С. Лихачевым феномен «жанрового стиля» («жанрового мундира»)<sup>46</sup>: «Каждому жанру в древней Руси, — писал исследователь, — свойственно то или иное отношение к миру представляемых им сюжетов<sup>47</sup>, тот или иной художественный метод»<sup>48</sup> (при этом, заметим, определение метода у Д. С. Лихачева подчас совпадает с определением стиля). Вместе с тем объясняется и заявленная М. М. Бахтиным «органическая неразрывность стиля с жанром»<sup>49</sup>; и отмеченный Г. К. Вагнером «жанровый подход к предмету изображения»<sup>50</sup>; и то, почему «различные стилистические системы не только сменяют друг друга, но и сосуществуют в отдельных жанрах»<sup>51</sup>; почему «часть жанровых признаков в определенной творческой ситуации может выступить... в роли стилеобразующих»<sup>52</sup>, а также и то, почему «литература своими жанровыми разветвлениями входит в самую толщу общественной, деловой, церковной жизни»<sup>53</sup>.

Жанрово-стилевая взаимообусловленность — основополагающий принцип «нерефлексивной» и неэксплицированной «поэтики истины». Канон — через посредство «авторского» творческого метода — в общем незаметно и ненавязчиво, но вместе с тем весьма строго следит за тем, чтобы, с одной стороны, предмет (аспект изображения объекта) четко соответствовал характеру (способностям восприятия) адресата, то есть чтобы выдерживалась соответствующая адресату форма изображения — жанр; с другой стороны, — чтобы тому или иному предмету четко соответствовал способ его художественного выражения, то есть чтобы выдерживался соответствующий предмету стиль. Как только хотя бы в одном из названных отношений случается «сбой», произведение системно «выпадает»

<sup>45</sup> Ср.: «Название жанра выставлялось в заглавии произведения, очевидно, под влиянием некоторых особенностей самого художественного метода древнерусской литературы» (См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 335).

<sup>46</sup> См.: Там же. С. 337. Ср.: «Стиль осознавался только в связи с определенным жанром...: был стиль агиографический и летописный, стиль торжественной проповеди или стиль хронографический... Приступая к написанию того или иного произведения, автор обязан был примениться к стилю того жанра, которым он хотел воспользоваться. Стиль был в древнерусской литературе признаком жанра, но не автора» (Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси // Лихачев Д. С. Избранные работы. Л., 1987. Т. II. С. 351).

<sup>47</sup> Поскольку жанр, как мы выяснили, ориентируется именно на способность реципиента воспринять эти «сюжеты».

<sup>48</sup> Лихачев Д. С. К изучению художественного метода русской литературы XI—XVII вв. С. 16.

<sup>49</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 254.

<sup>50</sup> Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. С. 74.

<sup>51</sup> Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. С. 160.

<sup>52</sup> Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. С. 54.

<sup>53</sup> Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. С. 131.





---

из Традиции (из художественного канона христианского творчества) и не сохраняется; во всяком случае не сохраняется как каноническое; а если сохраняется, то как правило в «превращенном» виде, то есть утратив свою самоидентичность. Например, «Моление Даниила Заточника» сохранялось и функционировало вовсе не как идентичное в жанровом и смысловом отношении собственно молению = молитве, но как «веселая имитация» моления или даже дерзкая пародия на него (в зависимости от характера восприятия).

При всей своей жесткости описанная система удивительно гибка как по отношению к адресату, чьи особенности восприятия учитываются во всех категориях поэтики, так и по отношению к автору, которому в рамках безусловной реалистичности описываемого предоставлена широкая свобода выбора выразительно-изобразительных средств.

*М. В. Пожидаева (Москва)*

## РАСПЕВЫ СВЯТО-ТРОИЦКОЙ СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ XVI–XVIII ВЕКОВ



Свято-Троицкая Сергиева Лавра обладает богатыми традициями песнотворчества. Одноголосные песнопения, созданные в этом духовном и культурном центре, опубликованы в «Ирмологии по напеву Троице-Сергиевой Лавры»<sup>1</sup>, а также в работах ученых-медиевистов<sup>2</sup>. Ирмосы знаменного распева фиксируют устную традицию середины XIX в., сохранившую черты более ранней; путевые песнопения разных жанров относятся ко времени XVI–XVII в. Изучение стилистики этих напевов, которые еще не были предметом специального исследования, является важной задачей, поскольку раскрывает своеобразие певческой традиции одного из крупнейших русских монастырей на протяжении длительного периода его истории. Таким образом, мы рассмотрим троицкие песнопения различных типов и видов: путевой (мелизматический; он будет проанализирован подробнее) и знаменный силлабический. К работе привлечены также источники, содержащие образцы разных стилей и периодов церковного пения, с XI по XIX в.

Методом, позволяющим раскрыть композиционную технику их создания и выявить их стилистические особенности, стал структурный анализ музыкальных и музыкально-речевых единиц песнопений. В системе анализа, предложенной Г. А. Пожидаевой<sup>3</sup>, подчеркивается определяющее значение структурных единиц текста и напева, отраженных в древнерусской безлинейной нотации. Метод использует некоторые понятия современной лингвистики, так как в музыкальной организации песнопений отразились разные уровни речи, от мелких до наиболее крупных единиц. Поэтому, избирая предложенный метод, мы рассмотрели как музыкальные единицы напева (тонемы<sup>4</sup>, кокизы), так и музыкально-речевые (просодемы<sup>5</sup>, попевки, лица, фиты), с их соответствующими характеристиками.

---

<sup>1</sup> Ирмологий по напеву Троице-Сергиевой Лавры. М., 1982. Т. II.

<sup>2</sup> Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971; Пожидаева Г. А. Монастырские напевы XVI–XVII веков. М., 2002.

<sup>3</sup> Пожидаева Г. А. Принципы мелизматического распева в русской монодии XI–XVII веков. АДД. М., 2002.

<sup>4</sup> Термин заимствован из лингвистики. Подробнее см.: Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. Ярцевой В. Н. М., 1990. С. 515. В системе Г. А. Пожидаевой «тонема — наименьшая единица напева». Одна тонема соответствует одному знаку в крюковой нотации.

<sup>5</sup> Термин заимствован из лингвистики (фонология). См. там же. С. 556. По методу Г. А. Пожидаевой «просодема — это единица распетого слога в песнопении».

