
Свод 1411 г.⁵³ Попытки Я. С. Лурье отнести ее создание на время после 1430 г. противоречат данным, рисующим взаимоотношения летописных сводов. Окончание Рог и граница общего с ним источника в Сим, обрыв на 1408 г. Тр — все это говорит об оформлении московского и тверского сводов в 10-е годы XV в. Что же касается употребления по отношению к Витовту слова «тогда», явившееся главным аргументом Я. С. Лурье для более поздней датировки и свода, и Повести, то это всего лишь традиционный эпический оборот рассказчика. Не только многочисленные фактические подробности, но и яркость впечатлений, переданная рассказчиком, дает возможность говорить о раннем возникновении Повести.

⁵³ В исследовании Н. Г. Гришиной показано, что последним годом общих известий Рог и Сим был не 1412, а 1411 г. (см.: *Гришина Н. Г. Хронология Рогожского летописца*. АКД. М., 2003. С. 20, 26).

Л. В. Левшун

КАТЕГОРИЯ ЖАНРА В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ КНИЖНОСТИ: ЖАНР И КАНОН

Средневековое творчество канонично. Это своего рода основополагающая аксиома медиевистики. Следовательно, и все без исключения категории поэтики средневековой книжной культуры так или иначе связаны с категорией канона. С этим никто не спорит. Однако, будучи неоспоримой и привычной в научном и даже в профаническом обиходе, категория канона, тем не менее, представляется совершенно неопределенной и более того — весьма трудно определяемой.

В самом деле, такие понятия, как «каноническое искусство», «жанровый канон», «стилистический канон», «соответствие канону» и т. п. и даже «предписания канона», кажутся очевидными, понятными и как бы сами собой разумеющимися, так что и объяснять их как-то даже неприлично. Однако нетрудно заметить, что «понятны», определены и уместны они лишь в косвенных и к тому же абстрактно-теоретических контекстах. При попытке же специально определить объем упомянутых понятий открывается любопытная закономерность: канон (иконографический, житийный, жанровый, стилистический, литургический и т. п.) оказывается тождественным некому образцовому жанру или стилю, то есть фактически предстает как некий устойчивый жанрово-стилевой комплекс, каковой по непонятным (и не объясняемым исследователями — такова, мол, специфика средневековой культуры) причинам обязательно должен воспроизводиться в каждом произведении и устойчивость какового декларируется современными интерпретаторами, но также не объясняется и не аргументируется¹. Канон представляется (как в свое время жанр в аристотелевской Поэтике) в качестве некой «сущности, хотя возникающей и постепенно становящейся во времени, однако имеющей вневременную “природу”... “энтелехию” — внутреннюю заданность, императив тождества себе. Становление (в нашем случае — канона. — Л. Л.) — это его приход к себе самому; достигнув самотождественности, (канон. — Л. Л.) естественным образом “останавливается”, ему уже некуда идти»². И точно так же, как дефиниции

¹ И эта категориальная неопределенность присуща отнюдь не только исследованиям истории «канонической» книжности, но и в целом медиевистике восточнохристианской культуры. На эту ее (медиевистики) особенность обратил внимание в свое время Л. А. Успенский, отметив, 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 этому их представлению, то несоответствия эти объясняются как «отступления» («вопреки канону»), как противодействие «тормозящей роли Церкви» (см.: *Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви*. Переславль, 1997. С. 348).

² *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.



жанра, по Аристотелю, суть «сумма его субстанциональных признаков»³, так и дефиниции канона в современной медиевистике представляются в лучшем случае как некая постоянная, достигаемая лишь в пределе развития канонических форм «сумма субстанциональных признаков»; в худшем случае категория канона примитивизируется до некоего формального «набора» образцов-клише и приемов выражения.

Закрепившаяся в исследовательской литературе «статическая концепция» канона средневекового искусства, когда канон воспринимается как некое художественное «приличие»⁴, привела к тому, что каноническое искусство отождествляется с искусством устойчивых жанрово-стилевых комплексов — это часто называют еще традицией, традиционалистским искусством — что, в свою очередь, дает основания именовать его же «этикетным», поскольку при таком подходе к предмету исследования канон и этикет действительно не различаются, да и не могут быть различены, кроме как условно-формально⁵. В этом смысле знаменательно то, что в трудах Д. С. Лихачева определение «каноническое» присваивается церковному «традиционалистскому» искусству, а определение «этикетное» — светскому «традиционалистскому» искусству; однако при этом за критерий церковности/светскости принимается, как можно догадаться из контекста исследований, тема: произведение на тему «о Церкви» — церковное «каноническое», произведение на тему «не о Церкви» — светское «этикетное». Понятно, что это не совсем точно отражает реальную картину средневековой книжности, но разговор об этом уведет нас далеко от нашего предмета...

Как результат такого неопределенного и формально-условного употребления понятий, связанных с категорией канона, мы вынуждены констатировать не категориально-терминологическую дифференциацию, а необоснованное умножение терминов, поскольку «одно и то же» (кавычки здесь потому, что оно совсем не одно и то же, но весьма и весьма многообразное⁶) творчество «в устойчивых жанрово-стилевых формах» называется то каноническим, то этикетным, то традиционалистским, то риторическим⁷ — терминологическими синонимами, что чрезвычайно запутывает и затрудняет исследование поэтики средневековой восточнославянской словесной культуры.

Поэтому прежде чем пытаться определить собственно категорию жанра и «жанрового канона» (а это — синонимы или нет?), необходимо выяснить суть понятия канон в так называемом традиционалистском искусстве.

Лексема *καίῳν, ὄνος, ὄ* — в древнегреч. многозначна. Размышления над разными значениями этого слова весьма продуктивны для уяснения того, что оно могло обозначать в аутентичной культуре.

1. Буквальное значение: «прямой прут (палка)» акцентирует качественное значение «прямой». В отношении к искусству «прямой», думается, коррелирует с «правильным» и «полезным» — качественная характеристика перерастает в оценочную (впрочем, оттенок оценочности присутствует уже и в качественном определении: прямая палка всегда прочнее, а значит, — лучше, полезнее, функциональнее кривой, а еще, по-видимому, и красивее; но последнее в быту не является преобладающим, в отличие от христианского искусства, где красота воспринимается как атрибут Бога и

³ Там же.

⁴ Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 112.

⁵ Приведу весьма характерные пассажи из исследований самого, пожалуй, авторитетного медиевиста — Д. С. Лихачева: «...усиление роли канонов и литературных образцов, литературного этикета совершается одновременно с введением иконописных подлинников и с попытками развить и упорядочить церковные обряды и систему росписей» (Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Избранные работы. Л., 1987. Т. I. С. 261–654. С. 289); «литературный этикет и выработанные им литературные каноны — наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания с формой» (Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 345); «писатель жаждет ввести свое творчество в рамки литературных канонов, стремится писать обо всем “как подобает”, стремится подчинить литературным канонам все то, о чем он пишет» (Там же. С. 356), и вместе с тем «самые литературные каноны варьируются им (писателем. — Л. Л.), меняются в зависимости от его представлений о “литературном приличии”» (Там же. С. 357), так что «единства этикета в древней русской литературе нет» (Там же. С. 356).

⁶ Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. С. 106.

⁷ Там же. С. 112.



Его дар). Кроме того, прямой — ведь еще и кратчайший, что также коррелирует с «целесообразный», «правильный» в том смысле, что тот, кто делает правильно, достигает цели кратчайшим путем.

Учитывая данное значение, можно сказать, что «канонический» в искусстве — это прежде всего «правильный» — можно предположить: «наиболее сообразный предмету и цели изображения», что относится вовсе не к форме, а к сущности. В христианской культуре, как известно, «правильный» практически отождествляется с «праведный», а это последнее — со «спасительный», или иначе — «путеводительствующий к истине» (Иоанн Дамаскин), то есть к Богу и обожению. Очевидно, что в данном значении «канонический» — характеристика не жанрово-стилевая, а нравственно-функциональная; она детерминирует цель и способ творчества, а к «субстанциональным признакам», форме/формам творческого выражения этой самой «праведной и спасительной истины» не имеет никакого отношения. Так что и субстанциональные признаки, и формы выражения, по-видимому, не только могут, но и должны быть самые разные, о чем, кстати, свидетельствует и святоотеческая христианская иконология (например, подобные и неподобные образы по Дионисию Ареопажиту; обязательная нетождественность изображения и его архетипа, множественность характеров одного подобию по Феодору Студиту и т. д.)⁸.

2. 'Рукоятка щита' с внутренней его стороны (эпич.) — акцентируется опять-таки значение функциональности, ведь рукоятка — это приспособление для удобного пользования щитом, то есть то, без чего щит не может быть использован по назначению, не может хорошо выполнять свою функцию. Рукоять щита — то, что актуализирует функцию щита и вместе с тем делает более успешной выполнение воином его функции; в связи с последним заметим и запомним: прикрепленная к щиту рукоять нужна не щиту, а руке воина. Так что «канон» — рукоять выступает своего рода «метаксюйным» (термин А. Ф. Лосева) функциональным принципом и катализатором функциональности как щита, так и воина, которому она вроде бы прямо не принадлежит.

Интерполируя это значение на традиционалистское искусство, приходим примерно к следующему определению: «каноничность» — то, что способствует наиболее полному выполнению своей функции тем или иным произведением, а через него — и создателем этого произведения. Заметим: канон не задает функцию, но лишь актуализирует, возбуждает ее, содействует ее исполнению, то есть является условием (причиной) адекватного исполнения функции тем или иным произведением и его автором.

3. 'Ткацкий челнок' — то, что является «условием» или «причиной» создания ткани, но не принадлежит ни создаваемому (ткани), ни создающему (ткачу), ни даже инструменту создания (ткацкому станку) — это, как известно, совершенно автономная мелкая деталька, при потере которой задание, однако, не становится неисполнимым, если есть подходящее подручное средство, но существенно осложняется.

С учетом этого в искусствоведческой категории канона проявляется еще один немаловажный оттенок значения: канон — это творческий принцип, присутствующий в творении опосредованно, но без которого творение не может состояться.

Заметим, и во 2-м, и в 3-м значениях имеет место несовпадение субъектов действия: рукоять (заданного размера и формы) к щиту прилаживает мастер, а пользуется ею, чтобы защищаться щитом, воин-заказчик; нить (заданного цвета и качества) в челнок вдевает мастер, а пользуется ею в виде готовой ткани заказчик. Таким образом, «канон» есть метаксю меж мастером (Мастером?), пользователем и функцией создаваемого произведения, но не принадлежит никому из них.

4. 'Правило, шнурок, отвес, лот' — значение, явно коррелирующее с 1-м, где акцентировалась прямизна/правильность. Но здесь еще более четко выражена отстраненность «канона» от сотворяемого

⁸ Ср.: «...Церковь... не исключает ничего того, что присуще созданной Богом человеческой природе, никаких отличительных признаков, черт времени или места, никаких национальных или личных особенностей. Она освящает все их многообразие, вкладывая в них новый смысл и направляя к истинной цели — созиданию Царства Божия... Таким образом осуществляется богатство и многообразие в единстве, и единство это осуществляется в разнообразии выражений. Так, в целом, и в каждой детали утверждается соборность Церкви... соборность эта не означает однообразия или общего шаблона, а передачу единой истины способами и формами, свойственными каждому народу, каждому времени, каждому человеку» (см.: Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 87–88).



при его помощи: прави́ло (руль) не есть атрибут данного конкретного средства передвижения (ладьи, плота, повозки и т. д.); шнур не есть атрибут данной конкретной разметки (с одинаковым успехом тем же шнуром можно разметать фундамент храма, огородные грядки, площадку для волейбола и т. д.); отвес не есть атрибут данной стены (с его помощью можно возводить стены из любого материала и любого предназначения), более того, отвес не есть даже атрибут прямизны стены, поскольку с помощью отвеса же определяется при необходимости и заданный архитектором наклон стен; лот опять-таки «не принадлежит» ничему из того, с чем соприкасается и что измеряет, в том числе и самому измерению. Все перечисленное — лишь приспособления для тех или иных творческих действий. И не парадоксально ли, что при всей своей обязательной необходимости эти приспособления не атрибутивны произведениям, созданным с их помощью.

Неатрибутивная необходимость — такова, по-видимому, *сущностная характеристика канона*. Неатрибутивная — потому что канон не только не определяет объект (произведение творчества), но и вообще не принадлежит ему. Необходимость — потому что созданный без канона (вне канона) объект не сможет должным образом выполнять свою функцию. Так, прямизна не есть атрибут палки, но именно прямизна наделяет палку функциональностью (кривая палка мало где используется); щит может быть без рукояти (в музее, например), но при том, что все поймут: это — щит, им невозможно защищаться; челнок не атрибут ткацкого станка (и не атрибут ткача), но без челнока не производится ткань; лодка или повозка могут быть без руля, но с «правилом» они гораздо функциональнее; шнур не атрибут фундамента, но без шнура фундамент может выйти кривым, то есть гораздо менее функциональным, а то и вовсе не пригодным для последующего строительства, то же касается отвеса и стены и т. д...

5. Ввиду вышесказанного совершенно по-иному воспринимается последнее — заметим, переносное! — значение греческого слова «канон»: «правило, норма, образец» (по-видимому, именно на этом, переносном значении и основывается представление о каноне как о сумме субстанциональных признаков). Однако и в переносном значении прежде всего обращает внимание та же «неатрибутивная обязательность» и правила, и нормы, и образца по отношению к конкретному произведению — та же метаксуйность между мастером, произведением и функцией. Поясню: правило, норма и образец при всей их материальности и кажущейся определенности очевидно неочевидны. Поскольку принципы (ракурсы) восприятия одного и того же образца у разных мастеров разные, как и принципы (а также способности) его воспроизведения (даже в случае, когда речь идет о копировании в собственном смысле слова), то и сам образец для разных мастеров — разный (например, каждый по-своему видит и воспроизводит «Троицу» Рублева, и для каждого его видение истинное, а воспроизведение — единственно возможное). Так что тут мы сталкиваемся со следующим парадоксом: образец (норма, правило) по определению материален, но не объективен, а потому — не абсолютен и, следовательно, не может задавать форму произведения, но лишь все тот же творческий принцип, интерпретируемый каждым из творцов по-своему. Таким образом, что называется «в норме», образец также не является устойчивым комплексом форм (и вообще не относится к форме), но предполагает полную творческую свободу мастера, как и «челнок», «отвес» и т. д., более того — является основанием и гарантом широчайшей творческой свободы, о какой весьма точно выразился лесковский Севастьян-изограф: «Это только в обиду нам выдуманно, что мы будто по переводам, точно по трафаретам, пишем. А у нас в подлиннике постановлен закон, но исполнение его дано свободному художеству» («Запечатленный ангел»)⁹.

⁹ Нужно сказать, Севастьян в данном случае вступает незаурядным богословом (каковым, согласно церковным правилам, и должен быть истинный «изограф»-иконописец). То же утверждение находим в весьма авторитетном труде Л. А. Успенского: «...ни Подлинники, ни древние образцы, которым предлагается следовать, никак не могут ограничить творческой свободы художника. При этом нужно сказать, что никакой Подлинник не может предохранить художника от искажений, если его творчество отстает от церковного Предания... Не творчество ограничивается этим (следованием канону. — Л. А.), а «отступление от святых отец предания», то есть от православного вероучения, даже если такое отступление кажется продиктованным большими знаниями художника» (Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 347–348).



Заметим также, что ни правило, ни норма, ни образец никак не могут быть гарантами полной адекватности им при всем стремлении к тому художника, ведь при всей своей конкретности и материальности (осязаемости, как в случае с образцом, например) они принципиально неповторимы по той простой причине, что абсолютно точная копия чего бы то ни было невозможна, так что следование правилу или норме, обобщившим в себе (типизировавшим) множество аналогичных, но не тождественных художественных феноменов, приводит к созданию очередного аналога же, но не тождеству.

Наконец, очевидно также и то, что переносное значение актуализируется тогда, когда «бледнеет» или вовсе забывается прямое — необходимость в правиле и норме возникает тогда, когда утрачено непосредственное знание и обладание навыком (творческим принципом, эксплицирующимся и вместе с тем «окаменевающим» в данном правиле). И это свидетельствует о неизбежной чужеродности правила; оно не атрибут творчества, а атрибут *представления* о творчестве.

Таким образом, можно предположить, что канон в искусстве начинает выступать в своем переносном значении образца и правила, когда утрачивается некий известный ранее творческий принцип и самый навык свободного, естественного, органически присущего человеку творчества, когда творчеству приходится учить как чему-то чужеродному, внеположному. Относительно христианской иконографии об этой закономерности говорил, в частности, Л. А. Успенский: «Когда живое предание начало забываться, вернее, когда от него начали отходить около конца XVI века, документация, которой пользовались иконописцы, была систематизирована, и появились лицевые и толковые подлинники... Подлинники эти являются необходимым техническим пособием для иконописцев, но не более, и им никогда нельзя придавать того же значения, что иконописному канону или священному Преданию...»¹⁰.

Так что же такое канон? И что такое канон в искусстве? Что это за неуловимая «неатрибутивная необходимость»? И как она влияет на поэтику средневекового искусства?

Рассмотренные выше словарные значения слова «κανών» дают веские основания утверждать, что под канонем лишь в переносном значении можно понимать некий образец, некий устойчивый жанрово-стилевой комплекс; но даже и в этом переносном значении канон не утрачивает своей остротности и метаксуйности по отношению к произведению искусства. В средневековом искусстве канон никак не определяет форму выражения и вообще непосредственного отношения к художественной форме не имеет — он лишь актуализирует функциональность той или иной художественной формы в данной культуре, а функциональность произведения в христианской культуре прямо зависит от адекватности созданного художественного образа его первообразу. Так что в конечном итоге канон «следит» за *реалистичностью* произведений. И это подтверждается фактами: так, неканоничность (тут: отступление от реальности Писания) экзегезы Климента Смолятича делает нефункциональными его экзегетические произведения; неканоничность «Моления» Даниила Заточника делает его (произведение) нефункциональным как именно моление, но резко изменяет его функцию; неканоничность Скорининской «Библии русской» делает ее нефункциональной в церковной культуре, а неканоничность проповедничества Симеона Полоцкого делает нефункциональными его литургические проповеди из «Обеда душевного» и «Вечери душевной» и т. д.

Иначе говоря, канон в собственном смысле не есть устойчивый жанрово-стилевой комплекс, которому необходимо следовать внешне-формально; канон — внутренний метафизический онтологический принцип сотворения произведения искусства как произведения строго реалистического, ни на йоту не отступающего от реальности (независимо от того, дана эта реальность в ощущение или в духовном опыте, поскольку в христианской культуре это неразделимо); следовательно, канон не может быть задан, навязан извне (чем он и отличается от этикета — принципиально внешних норм); канон — это принцип (ракурс) видения, «думания» и воспроизведения понятого.

Таким образом, канон — это «язык» творчества и задаваемый законом этого языка алгоритм творчества, а не формально-изобразительное клише; это — особый вид традиционализма, или способ

¹⁰ Там же. С. 197. Примеч. 28.



преемственности, когда воспроизводится не известная заданная («каноническая») форма (стиль, жанр, иконографическая композиция, цвет, ритм и т. п.), но творческий принцип, актуализирующий прежде всего известную функцию (цель) произведения, а через нее уже — сообразную функции (а вовсе не канону, и при этом не единственно возможную!) художественную форму¹¹. И коль скоро так, то нельзя не заметить, что *канон есть по своей сути творческий метод христианской культуры*, и как творческий метод он присущ не только церковному средневековому, но всякому традиционалистскому (отличать от «риторического») искусству, где только имеется установка на воспроизведение именно творческого принципа, а не изобразительной формы (последнее, напомним, — атрибут этикета и непосредственно связанной с ним «риторики приличия»). Канон средневекового христианского искусства, как становится ясно, вовсе не является искусствоведческой категорией в собственном смысле (светское искусствоведение аннексировало эту категорию, интерпретировав ее по-своему), но принадлежит области Предания, которое, по словам митрополита Филарета Московского, «не есть простое видимое или словесное предание учения, правил, чиноположений, обрядов, но с сим вместе и невидимое, действительное преподавание благодати и освящения»¹²; «Предание есть способность познавать истину в Духе Святом... различать и отделять то, что истинно, от того, что ложно»¹³.

Обращаясь теперь к характеристике категории жанра, мы со всей основательностью можем утверждать, что понятия «жанр» и «жанровый канон» не тождественны: *жанровый канон есть творческий принцип* (способ оформления/изображения содержания), *актуализирующий тот или иной жанр*, а точнее, как увидим ниже, — жанровую ассоциацию (в терминологии Д. С. Лихачева). Жанровый канон, вопреки устоявшемуся мнению, не есть некая «образцовая» — пусть даже и метафизическая, вроде идеи Платона, идеи Аристотеля, «подобия» Феодора Студита или внутреннего эйдоса платоновско-платиновской традиции — жанровая форма или норма («приличие») и вообще не имеет непосредственного отношения к формально-изобразительным признакам жанра, в противном случае категория жанра была бы неподвижно мертвой, и жанр, «достигнув самождественности, естественным образом “останавливался” бы»¹⁴, не мог бы развиваться. Впрочем, и сам материал средневекового искусства, какую бы область его мы ни взяли, демонстрирует нам это неисчислимое формально-изобразительное многообразие внутри одной и той же жанровой ассоциации, подтверждая тем самым, что канон не ограничивает художественную форму жанра.

«Жанром можно считать определенную “систему смысла”, имеющую определенную структуру (не форму! — Л. Л.), в которой этот смысл и может быть выражен»¹⁵. Но кто заказывает или кто востребует эту «определенную систему смысла»? И что гарантирует соответствие между востребованной и созданной художником «системой смысла»?

В роли такого вот «заказчика» и одновременно «гаранта» как раз и выступает жанровый канон: понимаемый как жанровый метод или метод жанра, он актуализирует, так сказать, смысл существования того или иного жанра; и смысл этот, как мы уже отмечали, теснейшим образом связан с функцией, иначе говоря, жанр имеет смысл, то есть собственно функционален настолько, насколько он соответствует своему жанровому канону, своему жанровому методу. Тем самым мы обосновали давно декларированное (но не обоснованное, а лишь проиллюстрированное) медиевистами положение о том, что атрибутивным признаком

¹¹ Ср. с мыслью Л. А. Успенского о том, что «иконописный канон... есть известный критерий литургичности образа, подобно тому как в области словесной канон определяет литургичность того или иного текста. Иконописный канон есть известный принцип, позволяющий судить, является ли данный образ иконой или нет. Он устанавливает соответствие иконы Священному Писанию и определяет... подлинность передачи Божественного Откровения в исторической реальности» (Там же. С. 99).

¹² Там же. С. 153.

¹³ Там же. Здесь и далее не оговоренный специально курсив принадлежит автору.

¹⁴ Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости. С. 3.

¹⁵ Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974. С. 39.



категории жанра в средневековой книжности и, следовательно, основным критерием различения жанров является их жанровая внелитературная функция¹⁶.

Но что мы будем считать внелитературной жанровой функцией? Д. С. Лихачев и вместе с ним многие другие медиевисты (к примеру, Г. К. Вагнер, С. С. Аверинцев, В. В. Кусков и др.) отождествляют жанровую функцию со сферой употребления произведений того или иного жанра и различают жанры «по их употреблению: в богослужении (в его разных частях), в юридической и дипломатической практике (статейные списки, летописи, повести о княжеских преступлениях), в обстановке княжеского быта (торжественные слова, славы) и т. д.». Однако нетождественность функции и сферы употребления очевидна: 1) произведения одного и того же жанра могли употребляться в самых разных сферах: например, чтение житий практиковалось в монастырском обиходе, в соборном богослужении, в княжеском (как и боярском, и даже отчасти в крестьянском) быту, а также в юридической и дипломатической практике (Житие Бориса и Глеба, или Житие кн. Ольги); 2) произведения разных жанров обнаруживаем в одной и той же сфере употребления: так обстоит дело, например, с иконографией и гимнографией, чьи жанры уж точно не зависят от сферы их употребления, поскольку сфера эта по большому счету — одна (ведь даже если икона находится в княжеском тереме, «употребляется» она все равно при богослужении, в данном случае — при исполнении домашнего молитвенного правила); 3) «древнерусские произведения... — о чем говорит и сам Д. С. Лихачев, — соединяли в себе несколько жанров»¹⁷, так что, добавим, в истории восточнославянской средневековой книжности, особенно в позднее средневековье, обнаруживается масса произведений, чей жанр с привычно функциональной точки зрения чрезвычайно сложно определить, несмотря даже на то, что жанровое обозначение вынесено в заглавие произведения («Хождение за три моря» Афанасия Никитина, которое вовсе не хождение в традиционном значении этого жанрового определения; подобного рода не-хождение «Пиминово в Царьград» Игнатия Смолянина; «Диариуш» Афанасия Филиповича, достаточно аргументированно определенный А. Ф. Коршуновым как «публицистический свод», что не есть, однако, жанровое обозначение; знаменитый «Фринос» (Θρήνος, Плач) Мелетия Смотрицкого и т. п.); 4) в одной и той же сфере употребления, что также отмечено Д. С. Лихачевым, «в древней русской литературе постоянно происходит интенсивное самовозрастание количества жанров»¹⁸; 5) с другой стороны, в одной и той же сфере употребления те или иные жанры подчас совершенно необъяснимо с функциональной точки зрения исчезали, сменяясь другими: так кондак в свое время сменился новым жанром церковных песнопений — канонем, а профетическая литургическая проповедь то и дело могла замещаться схоластическим литургическим красноречием¹⁹; 6) наконец, есть жанры, точную сферу употребления которых вообще невозможно определить, например, патерик, хождение, летопись.

Нет, дело тут явно не в сфере употребления. «Главная причина смешения и неясного различения отдельных жанров в древнерусской литературе состояла в том, — пытается спасти идею ученый, — что основой для выделения жанра, наряду с другими признаками (т. е. все той же сферой употребления, «взаимодействия с фольклором», наличием «церковных или светских элементов» и т. д. — Л. Л.), служили не литературные особенности изложения, а самый предмет, тема, которой было посвящено произведение... жанровые определения очень часто соединялись с определением предмета повествования: “видение”, “житие”, “подвизи”... и проч.»²⁰. Но эта оговорка объясняет далеко не все: даже если не останавливаться на таких «крайних» случаях, как «Калязинская челобитная» и «Служба кабаку», которые по своей теме и предмету вовсе не челобитная и не богослужебный чин, то ведь совершенно

¹⁶ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 317. Ср. с мнением искусствоведа: «Жанровая система древнерусского искусства исходит из функциональных признаков» (Вагнер К. Г. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987. С. 53).

¹⁷ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 321.

¹⁸ Там же. С. 320.

¹⁹ Левшун Л. В. Проповедь как жанр средневековой литературы (на материале проповедей в древнерусских рукописных и старопечатных сборниках). Диссертация канд. филологических наук. М., 1992.

²⁰ Там же. С. 321.



очевидно, что, к примеру, и «Моление» Даниила Заточника по теме и предмету также вовсе не моление, а если и моление, то в каком-то ином смысле, чем, скажем, моления (молитвословия) Кирилла Туровского; причем, замечательно, что в светском обиходе могут употребляться и то и другое, а вот в церковном — только моления святителя. То же можно сказать, к примеру, о «Житии Феодосия Печерского» и «Житии протопопа Аввакума». Совершенно очевидно, что «Хождение» Игумена Даниила и «Хождение», скажем, Ионы маленького, совпадающие и по жанровому определению, и по теме, и даже по «сюжету»²¹ являются, безусловно, разными жанрами, выполняющими разные функции²². Так что, по-видимому, и «тема повествования» наряду со «сферой употребления» как фактор функциональности средневековых произведений не является определяющим критерием для различения жанров.

Искусствоведы уточняют: «Большую жанрообразующую (а значит, и жанроопределяющую. — Л. Л.) роль должен играть такой фактор, как функция образа»²³. Это безусловно верное наблюдение, но в отношении к книжной культуре едва ли помогающее разрешить поставленную проблему: да, функция образа кн. Ольги в летописной повести о, скажем, ее мести древлянам существенно отличается от функции того же образа в «Похвале кн. Ольге»; однако вместе с тем эта последняя совпадает с функцией образа кн. Ольги в «Каноне успению княгини Ольги, бабы Владимира» Кирилла Туровского при том, что жанры летописной похвалы и богослужебного канона очевидно различны. Другой пример: функция образа Святополка I Владимировича в летописном повествовании о наделении Владимиров своих сыновей вотчинами, конечно, отличается от функции образа Святополка Окаянного в «Чтении о житии и погублении Бориса и Глеба», но в более поздней книжности (начиная с XIII в.) этот образ становится символом братоубийства, и ему присвоается постоянная функция, независимо от жанра произведения, будь то летописная повесть, житие святого, патериковый рассказ, проповедь, притча и т. д.

Остается допустить, что мы стали жертвой некой не замечаемой нами аберрации. Скажем, аберрации... адекватности: нам кажется, что мы воспринимаем категорию жанра в средневековом искусстве адекватно, а на самом деле мы, возможно, моделируем ее, заменяя атомы пластмассовыми шариками, а невидимые силовые взаимодействия между атомами — проволочками, а потом «забываем» о сделанной замене и начинаем думать, что атомы действительно держатся на тонюсеньких проволочках. В результате — модель адекватна реальности но не есть реальность; верна по форме, но не по функции, а именно функцию мы и пытаемся исследовать. Значит, чтобы приблизиться к функции жанра, нужно отвлечься от его удобной модели и перейти к весьма и весьма неудобной для пользования и к тому же всегда страшно уязвимой теоретической абстракции.

Прежде всего заметим, что рассмотренные выше факторы, определяющие, по мнению исследователей, функциональность жанра, а тем самым — и саму категорию жанра, неправильно было бы отбросить как полностью ошибочные: каждый из них, как мы видели, «работает» в каком-то своем узком аспекте и помогает в той или иной степени ориентироваться в жанровой системе средневекового искусства. Более того, сама эта «узость» действия того или иного из перечисленных факторов весьма значима: она наталкивает на мысль, что все эти факторы вторичны по отношению к какой-то общей для них первичной причине, которая, по-видимому, лежит на более высоком уровне организации и осмысления бытия (во всяком случае, бытия жанрового). Запомним это. И попробуем начать с начала.

А в начале было Слово. И Слово было у Бога. И Слово было Бог... А потом, как удивительно точно сформулировал один пятилетний младенец, «люди съели яблоко и стали голыми». И потом появились слова и письмена, а значит, и зародились каким-то образом жанры этих письмен и сама категория жанра. И вот эта категория «сначала... проходит фазу становления, делается определеннее, что совпадает с прогрессирующей дифференциацией конкретных жанров»²⁴, которые пока отличаются «младенческой мягкостью и неопределенностью» (по Д. С. Лихачеву. — Л. Л.); «после того, как законы жанра

²¹ Добавим к этому, что Иона часто цитирует игумена Даниила.

²² Левшун Л. В. История восточнославянского книжного слова. Мн., 2001. С. 317–321.

²³ Вагнер К. Г. Канон и стиль в древнерусском искусстве. С. 53.

²⁴ Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. С. 104.



сформулированы, от произведения требуется как можно более отчетливая жанровая идентичность»²⁵; «затем присущая ей (категории жанра. — Л. Л.) нормативная жесткость преодолевается, живой литературный процесс “ломает жанровые каноны”»²⁶; «и это длится до тех пор, пока... принципы средневековой системы жанров не начинают частично отмирать и на месте средневековой системы не появляется новая система»²⁷ — жанровая система секулярной и авторской литературы...

А не связана ли каким-либо образом категория жанра в средневековой христианской книжности с желанием или даже необходимостью «одеться» для человечества, утратившего «боготканые одежды» первобытного ведения?.. Учтем эту неожиданную догадку как возможную конъектуру и продолжим анализ.

На начальном этапе, как совершенно точно заметили многие авторитетные исследователи, литература (точнее, «предлитература» или «словесность», как определил ее С. С. Аверинцев²⁸, была «лишь литературой “в себе”», еще не литературой «для себя», то есть не литературой, которая выработала бы свое самосознание, свою рефлексю, которая взглянула бы на себя самое в зеркало критики и теории... стóит на этом этапе жанровой номенклатуре отойти от бытового и ритуального обихода, как в ней становится очень трудно разобраться... Твердые критерии пока даются лишь внелитературной реальностью»²⁹, а именно «местом внутри культового комплекса текстов («чинопоследования», или «аколуфии» богослужения)»³⁰.

Это весьма тонкое наблюдение позволяет сделать несколько небезынтересных для нашего исследования замечаний: 1) коль скоро «жанровая номенклатура» имплицитно существовала и в дорефлективной «предлитературе», то категория жанра, очевидно, не есть некая субъективная абстрактно-теоретически отрефлексируемая условность, — она живет в своих законах независимо от того, думаем мы о ней или нет; 2) то, что «вне ритуального обихода» (ведь речь у нас идет о средневековой, христианской, литургической по своей сути, книжности) категория жанра «размыта» и неопределенна, заставляет предположить, что атрибутивные признаки жанровой категории нужно искать именно в богослужении, сообразуясь с его целями и задачами; 3) жанровые критерии «обихода» на проверку вовсе не так «тверды», как может показаться, если вспомнить про то, что атомы скрепляются все-таки не проволочками, — ведь отнюдь не всегда жанр определяется его местом в «аколуфии», хотя бы потому, что богослужебный чин многожанров, сложился не сразу, и к тому же далеко не все жанры даже собственно церковной книжности обслуживают собственно богослужение, а это наталкивает на мысль, что признаки жанровой категории лежат не в сфере «чинопоследования», «ритуала», как утверждает С. С. Аверинцев, но на уровень выше — в сфере учения, которое символически *выражается* в ритуале и обслуживающих его жанрах художества; 4) наконец, возвращаясь к пункту 1, момент рефлексии по поводу категории жанра на самом деле не эксплицирует ее (категию), не переводит из состояния «в себе» в состояние «для себя» и потом — «для нас», но создает *новую* категорию, на ином — рассудочно-логическом — основании, с другими признаками³¹ и соответственно — новые, «в ином смысле жанры», так что все, что создается в «тех же» жанрах после рефлексии и экспликации их «правил», похоже на свои «дорефлективные» прототипы лишь внешне — по форме, по месту в богослужении, по сфере употребления, по предмету изображения и т. п., — только не по ...

Вот оно, неуловимое! Не *по... чему?*

Приведу весьма показательный пример: «... при писании кондаков Роман Сладкопевец или иные авторы, не будучи связаны никакой темой, кроме той, которая ими прославлялась, свободно развивали свои мысли, богословствовали, творчески провещевали о том или ином событии или лице. Они вышивали

²⁵ Там же. С. 111.

²⁶ Там же. С. 104.

²⁷ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 320.

²⁸ Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 206–266. Ср.: Левшун Л. В. История восточнославянского книжного слова. С. 11–21.

²⁹ Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. С. 109.

³⁰ Там же. С. 106.

³¹ Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости. С. 3–25.



подчас смелые узоры, создавали свои образы, не боялись полетов своего поэтического дарования. Творец канона не может быть так свободен, и всегда его язык и перо связаны... девятью библейскими сюжетами... Понятно поэтому, что богословское и поэтическое качество канонов по сравнению с кондаками более слабо... в большом числе случаев позднейшие подражания первым образцам оставляют желать многое; *необходимость придерживаться одной определенной формы и мерки зачастую придают отдельным тропарям и даже песням канона характер малосодержательных похвал* данного лица или события»³²!

А что было, пока не было «необходимости придерживаться одной определенной формы», то есть пока этот жанр не был отрефлексирован и эксплицирован в этой самой необходимой и обязательной впоследствии форме?

«Кондаки его (Романа Сладкопевца, создателя этого типа богослужебных песнопений. — Л. Л.) представляют сложно построенную богословскую поэму, очень похожую на проповеди Василия Селевкийского... *Так как их содержание не было связано ни с какой заранее данной темой (и добавим, формой. — Л. Л.), как это потом случилось с канонами... то кондаки позволяли их автору свободно* развивать свою тему... свободно создавать образы, развивать основную мысль праздника или жития данного святого, *богословствовать в стихах*»³³.

В общем вывод таков: пока не было «заранее данных рамок»³⁴, литургические песнопения представляют собой «богословствование в стихах». Как только отрефлексированы «рамки, формы и мерки», богословствование редуцируется до «*малосодержательных похвал*». Есть над чем подумать.

И здесь уместно вернуться к категории канона и к переносному значению термина «канон» — образец, норма, правило, то есть те же «рамки и мерки». Недаром С. С. Аверинцев пронизательно замечает: «есть канон и канон, и традиционализм традиционализму рознь»³⁵, только «дорефлективность» он относит к свойствам архаических культур³⁶, оговаривая, правда, что «переход от дорефлективного традиционализма к рефлективному традиционализму не может охватить всю сумму жанров и тем более конкретных произведений»³⁷. Но почему? Не потому ли, что «дорефлективная» жанровая система *существует* с рефлективной (более того — питает ее!), а потом и с так называемой «новой», то есть «в ином смысле» жанровой системой «посттрадиционалистской» литературы, которая у нас, как считают, случилась после Пушкина (что не мешает, однако, литературоведам говорить о пушкинской, гоголевской, толстовской, Достоевской, чеховской и т. д. *традициях* в литературе).

Попробуем по-другому. А что если рефлективность/нереклективность — своего рода культурологические коды, смена которых есть действительно «победа эллинского *рационализма*», только не «над косностью дорефлективного культурного обихода»³⁸, а над сверхрациональной, сверхразумной задачей «культовых» жанров «одеть» «голового» потомка Адама в одежду словесной (которая от Слова) мудрости?

Звучит, конечно, несколько витиевато, но по сути должно быть верно: ведь чем отличается «богословствование» древнейшего кондака от «малосодержательных похвал» сменившего его канона? Именно тем, что первый несет знание об Истине, а второй — нет; иначе говоря, первый реалистичен, а второй фантастичен, то есть первый изображает объективную реальность Божия домостроительства, а второй — субъективную «реальность» внутреннего мира художника. Вот мы, кажется, и набрали на наше пока неуловимое «по... чему?». И выходит, что в конечном счете — все-таки по функции! Только категория функции художественного произведения, оказывается, как и категория канона, тоже имеет значения прямое и переносное.

В прямом своем значении функция от лат. *functi, ōnis* есть «*исполнение, совершение*» от *fungor, fūctus sum, fungī* — «осуществлять, выполнять, исполнять» (в отношении функции жанра немедленно

³² Киприан (Керн). Литургия: гимнография и эортология. М., 2000. С. 40, 42.

³³ Там же. С. 30–31.

³⁴ Там же. С. 31.

³⁵ Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. С. 106.

³⁶ Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости. С. 13.

³⁷ Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. С. 112.

³⁸ Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости. С. 14.



возникают вопросы: что и чем он должен исполнять, т. е. делать *полным*, и чего совершать, то есть достигать вершины, или даже созидать, *вершину?*). Во втором же — заметим, переносном! — значении функция есть 'служебная обязанность'. Так что и функция функции рознь. Очевидно, что до сих пор мы говорили о функции художественного жанра именно в ее вторичном и переносном значении «служебной обязанности», то есть о функции «в ином смысле», а первое и прямое — исполнение и совершение — оставалось и пока остается для нас неизвестным...

Но ведь и жанр жанру рознь, что блистательно показал в свое время С. С. Аверинцев: жанр как «внутрилитературное явление, распознаваемое по внутрилитературным критериям», и жанр как «непосредственное продолжение правил ритуала... ясно, что он такое, потому что ясно, при каких обстоятельствах он является уместным»³⁹. Однако именно под этими «обстоятельствами» медиевисты понимают: «сферу употребления», «предмет изображения», «функцию образа» и т. п. — все то, чем мы уже пытались определить функциональность категории жанра и пришли к заключению, что все эти «обстоятельства» не есть жанровая функция, хотя определяются они, по-видимому, именно жанровой функцией; во всяком случае они не есть жанровая функция в прямом и непосредственном ее значении, иначе нам пришлось бы согласиться с тем, что жанровая функция классической греческой трагедии определяется известными «тремя единствами», стихотворным размером и обязательной гибелью героя в пятом акте.

Таким образом, очевидно, что функция (а значит, и жанр) в переносном значении «служебной обязанности» определяется вторичными нелитературными признаками: «сферой употребления», «предметом изображения», «взаимодействием с фольклором», «наличием церковных и светских элементов» и под. Но чем же изначально определяется все это? На основании чего за тем или иным жанром канонически «закрепляется» определенный предмет изображения; почему в разных жанрах наблюдается (и возможна!) разная степень фольклорного влияния и разное же соотношение церковных и светских элементов; чем, наконец, определяется собственно сфера употребления и сама эта «служебная обязанность» — в общем, какова же непосредственная функция жанра, задаваемая жанровым канонам/методом?

Чуть выше мы предположили, что функция жанра в *дореклексивной* (точнее, видимо, определить ее как теоретически неэксплицированную, или *нереклексивную*) традиционалистской культуре слова — «одеть» «голого» потомка Адама в одежду словесной мудрости; проще сказать — сообщить падшему человеку знания о Боге-Слове. Последнее со всей очевидностью требует учесть особенности «падшести» конкретного человека (или аудитории, по преимуществу) и, соответственно, способность данного человека (аудитории) духовно просвещаться, — то есть учесть, какие именно художественные образы могут быть адекватно и с пользой для духовного возрастания «поняты» адресатом. Иначе говоря, характер художественного образа, или его жанр (включающий предмет, содержание, стиль, обстоятельства «говорения» и пр.), должны соответствовать уровню восприятия адресата, иначе функция данного жанра не будет актуализирована — произведение *не восполнит* знаний человека об Истине и не совершит в нем духовного преображения.

Это, очевидно, и есть искомое нами «что», которое отличает древний кондак от канона, пророческую проповедь от церковного красноречия, «Моление» Даниила Заточника от «молений» Кирилла Туровского, Литургию Иоанна Златоуста от «Службы кабаку», «Хождение» игумена Даниила от «Хождения» дьякона Ионы Маленького, Псалмы царя Давида от рифмованной Псалтири Симеона Полоцкого и т. д., хотя жанровые определения в них совпадают.

Таким образом, мы можем дать категориальную дефиницию жанрового канона в средневековой книжности: *жанровый канон/метод есть модификация творческого метода/канона христианской культуры в отношении характера адресата.*

Жанр как категория, в свою очередь, представляется актуализацией или проявлением жанрового канона в условиях конкретной аудитории (с ее особенностями «падшести» и ее способностью воспринимать

³⁹ Там же. С. 12, 13.

Истину). Заметим, что в полном соответствии с художественным канонем в его непосредственном значении жанровый канон предстает как метаксю меж мастером, «заказчиком» и «творческим продуктом», то есть автором, адресатом и произведением, не принадлежа, однако, никому из них. Но жанровый канон «не принадлежит» (в смысле: не атрибутивен) и самому жанру, — канон лишь указывает, на что жанру следует ориентироваться, чтобы соответствовать своей жанровой функции. Так что в данном случае «заказчик»-адресат больше «принадлежит» жанру, чем жанровый канон: как творческий императив канон лишь указывает ориентир, а адресат (конечно, в случае следования художника канону) «диктует» признаки жанра, и именно в силу этого наиболее обязательного в христианской культуре «диктата» жанр, по чрезвычайно точному наблюдению С. С. Аверинцева, «как бы имеет свою волю (на самом деле — воплощает волю, то есть желание, стремление и способность познать истину, «заказчика»-адресата. — Л. Л.), и авторская воля не смеет с ней спорить»⁴⁰. 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»⁴¹.

Таким образом, категория жанра в средневековой христианской книжности была полностью «повернута» к ничему не подозревавшему о том адресату; и именно он, этот коллективный адресат, — собор верующих всех рангов — не осознавая того, «диктовал» признаки художественных жанров и задавал «волю» жанров. А жанровый канон лишь рекомендовал художнику следовать этому «диктату» по возможности точно, поскольку именно точное соответствие жанровых признаков «воле» и возможностям адресата гарантировало функциональную востребованность жанра⁴².

Из вышесказанного следует, что жанров в каноническом христианском искусстве потенциально может быть столько, сколько адресатов⁴³. На самом деле, как ни трудно это представить, так оно и есть; поэтому столь многообразны и столь подчас обманчивы жанровые определения, выносимые в заглавие произведений; поэтому так трудно систематизировать средневековые жанры по какому-то одному основанию при том, что наличие системы очевидно; поэтому так сложно, если вообще возможно на традиционно выдвигаемых основаниях «установить структурные различия в поэтике жанров объединяющих и подчиняемых»⁴⁴, как и определить закономерности этого «объединения» и «подчинения».

Однако, если невозможно точно классифицировать средневековые произведения на уровне категории жанра, то нужно подняться на одну категориальную ступеньку и провести вполне возможную и полезную для понимания канонической христианской культуры классификацию на уровне категории жанрового канона, который детерминирует, как мы показали, не жанр, а жанровую ассоциацию. И если жанровые модификации бесконечно многообразны и изменчивы, поскольку приспособлены к особенностям восприятия данной конкретной аудитории в данной конкретной ситуации, то объединяющие их (жанры) жанровые ассоциации канонической книжной культуры исчислимы и достаточно устойчивы.

⁴⁰ Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. С. 111.

⁴¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 332, 333.

⁴² Обладавший беспрецедентной научной интуицией Д. С. Лихачев написал в своей «Поэтике»: «Средневековый писатель ищет прецеденты в прошлом, озабочен образцами, формулами, аналогиями, подбирает цитаты, подчиняет события, собственный язык заранее установленному “чину”» (см.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 355). Под «чином» исследователь имел в виду этикет, но если подразумевать здесь под «чином» «чин» рецепиента (опосредующий жанровый канон), что, как мы увидели, более соответствует художественной практике средневековой культуры, то тем самым объясняется, а точнее, снимается констатируемое тем же Д. С. Лихачевым отсутствие единства этикета (см.: Там же. С. 356) в «этикетном» искусстве древней Руси.

⁴³ Что касается неканонического искусства, то в нем количество жанров системно умножается, поскольку наряду с характером адресата необходимо учитывать также и характер самого художника, в то время как в каноническом христианском искусстве к сотворению оригинальных художественных произведений допускаются только преподобные, то есть уже достигшие высшей на земле степени ведения Истины.

⁴⁴ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 325.



Однако, чтобы найти верное основание для классификации, мы по необходимости должны вступить в область христианской антропологии и психологии⁴⁵, поскольку в каноническом христианском искусстве, как мы увидели, жанровая проблематика смыкается с проблематикой психологической и антропологической.

Напомню, что в Православии не выработано никакого антропологического догмата. Отцы Церкви и церковные мыслители традиционно разделяются на не противоречащих друг другу так называемых дихотомистов и трихотомистов.

В так называемой дихотомической традиции бытие человека мыслится двусоставным, несущим в себе черты жизни телесно-животной и разумной (что отражает гармонию физиолого-чувственного, материального, и «мысленного», духовного), в соответствии с чем и само человеческое существо мыслится состоящим из смертного тела с его пятью чувствами как орудия и инструмента души и бессмертной души, управляющей телом. Эта антропологическая дихотомия (она отражена, в частности, в «Слове о слепце и хромце» Кирилла Туровского) имеет долгую историю: такое представление о человеке распространено еще в герметизме, где человечество, в соответствии с тем, какое начало преобладало, разделялось на два вида людей: на «материальных» (или телесных) и «сущностных» (или духовных) (Герметический свод. IX. 5). Двусоставной представлял душу человека Платон («Федр»): высшая ее часть — бессмертная, божественная и разумная; другая — смертная — разделяется на лучшую (чувствующую и мыслящую) и худшую (инстинктивную).

Вместе с тем разные авторы дихотомической традиции, подобно Платону, различают в душе разное количество сил, свойств или составляющих. Обобщая и упрощая многообразные классификации и градации духовных свойств, можно назвать три основные: ощущение (инстинктивно-импульсивные чувствования, эмоции в собственном смысле слова⁴⁶), рассудок (способность к философско-дискурсивному анализу окружающего мира и собственных ощущений) и ум или собственно дух (способность к сверхразумному созерцанию Божия строения и через это — сопричастие по благодати божественному бытию).

Ощущениями воспринимается и познается внешняя (вещественная, бытийственная, феноменальная) сторона мироздания, которая сама по себе не обладает самостоятельным бытием, но получает его от Творца. По выражению Томаса Гоббса, «так называемые чувственные качества являются лишь разнообразными движениями материи внутри вызывающего их объекта»⁴⁷, поэтому чувства (в смысле известные 5 чувств) не столько способствуют постижению мира, сколько вводят человека в заблуждение, когда изображают ему «кажимое» бытие как самостоятельное, самосущее: «ощущение во всех случаях есть по своему происхождению лишь призрак»⁴⁸. На самом деле под внешней чувственно воспринимаемой являемостью и кажимостью (феноменом) в мире сокрыто истинное умонепостигаемое бытие, составляющее духовную сущность мира (ноумен) и соединяющее его с собственно причиной (или, как говорили древние русичи, «виной») всякого бытия — Творцом, отделение от Которого, согласно христианскому учению, равносильно переходу в небытие.

Рассудочное бытие, в противоположность чувственному, невозможно без определенной отстраненности эмоций и чувств⁴⁹; это уровень «научного» абстрагирования, где каждый элемент вещественного мира как символ, или точнее — модель, иной действительности дает основу для последующего рассудочного анализа. В результате этого анализа под внешними формами бытия приоткрывается его духовная сущность, но, исследуемая лишь посредством умозаключений, она остается непостижимой и необъяснимой для человеческой мысли.

⁴⁵ Ср. с мнением Г. К. Вагнера о том, что «жанр является проблемой и психологической» (см.: Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. С. 39).

⁴⁶ См. фр.: *émotion* от лат. *emovere*, возбуждать, волновать — психическое переживание, возникающее у человека и животного в результате воздействия на него внешних и внутренних раздражителей.

⁴⁷ Гоббс Т. Левиафан или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского. М., 1991. Т. II. С. 10.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Опять-таки, имеются в виду не вообще всякие эмоции и чувства, а лишь те, которые, во-первых, порождаются непосредственным восприятием земных («посюсторонних») реалий-феноменов и, во-вторых, не контролируются рассудком. Их можно условно назвать «инстинктивными эмоциями», еще не тронутыми рефлексией.

Духовное бытие, которое в христианской культуре есть уже собственно обожение, соединение с Творцом в личном богообщении, полагает совершенно излишними всякие рациональные объяснения первопричин бытия и выдвигает на первый план мистическое их постижение как полное и единственно истинное. Здесь происходит «полная остановка дальнейшего развития формально-логического мышления в том, что касается постижения первопричины», что предполагало «переключение почти всей психической энергии познавательной функции человеческого разума в сферу эмоционально⁵⁰-эстетического и художественного мышления»⁵¹, то есть к «мышлению в образах».

Трихотомическая традиция, ни в чем не противореча дихотомической, представляет человеческое существо состоящим из трех компонентов. Это — тело (плоть), душа (рассудок) и дух (ум), которым соответствуют уже охарактеризованные выше бытие чувственное (телесное), рассудочное и мысленное (или умное). У каждой из названных человеческих ипостасей свой уровень восприятия мира или свой способ бытия: для тела — ощущения, инстинкты и физиологические потребности; для души — исследование и оценка окружающего мира, что есть ступень к познанию Творца; для духа — умное (сверхрассудочное, непонятийное, — образное, а в своем пределе и безобразное) созерцание идеальных логосов сотворенного Им мира.

Исходя из вышесказанного следует ожидать, что в христианском каноническом искусстве должно обнаруживаться три основные жанровые ассоциации в соответствии с тремя основными типами «заказчиков»/реципиентов. И мы их действительно обнаруживаем. Причем, что характерно, обнаруживаем не путем абстрактно-теоретических конъектур, всегда грешащих той или иной долей субъективности и потому спорных, а в виде вполне конкретных, письменно зафиксированных и в силу этого бесспорно существующих предписаний главного «законодательного документа» христианской культуры — Устава.

К подобному методологическому принципу уже пришли историки философии и искусствоведы: к примеру, В. В. Бычков в своем последнем исследовании утверждает, что в целом системность восточнославянского средневекового искусства находит свое основание в сфере церковных искусств, поскольку именно «искусства, оформлявшие церковный культ... представляли собой достаточно целостную систему», а «богослужение в восточнохристианском мире было тем центром, вокруг которого и с ориентацией на который формировалась вся духовная культура, включая и все виды искусства»⁵².

Церковный Устав⁵³, как известно, предписывал три основных типа назидательных чтений: 1 — агиографические повествования, 2 — толкования и оглашения, 3 — похвальные слова святым и праздникам. Именно тройственный характер предписываемых Типиконом чтений и повлиял на возникновение в книжности трех основных (то есть наиболее распространенных) жанровых ассоциаций: 1 — агиографии, «святописания», то есть описания святынь и святых (агиобиография, агиотопография, агиофизиография, агиоисториография и под.), 2 — экзегезиса (притча, толкование, комментирование и т. п. Писания и Предания), 3 — панегирика (энкомий, апология и под.)⁵⁴. Постепенно дифференцируясь по сборникам, жанровые ассоциации, в свою очередь,

⁵⁰ Здесь речь идет об эмоциях, порождаемых «постижением первопричины», то есть именно ноуменального мира. Их условно можно охарактеризовать как «созерцательные» или «экстативные эмоции», уже свободные от рефлексии. Л. А. Успенский вводит понятие «преобразенной эмоциональности», когда «в приобщении к Божественной благодати страстные силы души не убиваются, а преобразуются, освящаются» (см: Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 277).

⁵¹ Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 43.

⁵² Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры: sub specie aesthetika. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М.; СПб., 1999. Т. II. С. 229, 230.

⁵³ В данном случае для нас безразлично, какой именно Устав имеется в виду: Студийско-Алексеевский, Иерусалимский, Евергетидский или др. — основные типы чтений во всех уставах были одинаковы.

⁵⁴ Вообще система уставных чтений весьма разнообразна в жанровом отношении. Например, календарный круг чтений Студийско-Алексеевского Типикона включал: слова, похвальные слова, надгробные слова (что можно отнести к ассоциации панегирика. — Л. Л.), слова от толкования (экзегезис. — Л. Л.), оглашения, жития, мучения, воспоминания, слова исторические, чудеса (агиография. — Л. Л.). В Иерусалимском Уставе в кругу чтений встречаем Патерик, а в упомянутом Студийском, к примеру, — Синаксарь со всем жанрово разнообразным их составом (Виноградов В. П. Уставные чтения (Проповедь книги). Сергиев Посад, 1914. Вып.1. С. 51, 223).



образовали соответственно четьи трех основных типов: 1 — типа Четьи-Минеи, 2 — типа Златоустника, 3 — типа Торжественника⁵⁵, выполняющие три функции или преследующие три цели: 1 — актуальное назидание верующих на поучительных примерах жизни подвижников и святых, определенным образом показанных исторических лиц и событий, что научает благочестивым переживаниям и утверждает в подсознании «стереотип» христианского поведения; 2 — научение верующих истинам веры (каноника, догматика, Предание и т. д.), для чего необходима своего рода понятийная «развертка» этих сверхразумных истин; 3 — прославление Творца, творения и праведной жизни во всех ее проявлениях. Несложно догадаться, что перечисленные жанровые ассоциации типикарных чтений предполагают осмысление христианского вероучения и Священной истории на всех рассмотренных выше уровнях восприятия человеком действительности: импульсивном⁵⁶ бытовом и обрядовом; рассудочно-понятийном; сверхпонятийном экстатическом. Можно предположить, что Типикон в своем четьем разделе преследует цель предложить каждому из верующих чтение, во-первых, соответствующее «степени ведения» и, значит, понимания читающего, во-вторых, — способствующее воспитанию и развитию всех «органов» познания в человеке: чувства⁵⁷, рассудка, разума.

Жанровая структура типикарных чтений является, таким образом, своеобразным ключом к теории жанра христианской канонической книжности.

В соответствии с адресатом изображения в художественном методе христианской культуры формируются жанровые ассоциации, в целом сориентированные на систему четьей книжности Типикона: панегирик (для «совершенных»), экзегезис (для «преуспевающих»), дидактическая агиография (для «начинающих»).

Жанровая ассоциация **панегирика** представлена такими жанрово-стилистическими модификациями, как гимнография, славословие, торжественная проповедь, апологетические и похвальные «слова» (Илариона Киевского, Григория Философа, Кирилла Туровского и др.)⁵⁸; сюда же примыкает прологовое житие-панегирик (типа Жития Кирилла Туровского) и т. п. Ориентируется на эту ассоциацию, «подражает» ей, но в ином творческом методе (то есть не канонически) «Слово» («Моление») Даниила Заточника.

Экзегетика представлена многочисленными архипастырскими посланиями (типа поучения и посланий русским князьям митр. Никифора; «Послания об опресноках» митрополита Иоанна II, «Слова о ходящих к церквам выряжским и латынским», Ответов Нифонта Новгородского на вопрошания Кирика и др.), катехитическими, аскетическими, нравообличительными поучениями (Феодосия Печерского; Евфросинии Полоцкой, Авраамия Смоленского; Серапиона Владимирского и др.); различными толкованиями и «притчами» (типа «Притчи о хромце и слепце» или «Сказания о черноризьчестем чину» Кирилла Туровского) и т. п. На эту ассоциацию, но в ином творческом методе (не канонически), ориентировались, по-видимому, Климент Смолятич и Кирилл Туровский в не дошедших до нас экзегетических произведениях.

Дидактическая агиография (своего рода «назидание в картинках») наиболее широко представлена в раннехристианской культуре Руси; возможно, потому, что, во-первых, рассчитанная на «начинающих», была наиболее востребована культурой этого периода; во-вторых, как наиболее востребованная обладала

⁵⁵ К примеру, по мнению В. П. Виноградова, торжественные «слова» Кирилла Туровского «составляют собою основной древнерусский пласт в составе Торжественника», а анализ этих «слов» в свою очередь «вскрывает важнейшие составные элементы греческого Торжественника на Руси времен Кирилла Туровского» (Там же. Вып. 3. С. 99, 177–179).

⁵⁶ Традиционно говорят об эмоциональности, но эмоциональность как таковая не есть атрибут какого-то определенного уровня мировосприятия, — эмоция может присутствовать на любом из них, поскольку «образ мира» зависит от «степени ведения», а степень эмоциональности — от темперамента индивида (скорректированного воспитанием); «ведение» определяет не степень, а характер эмоциональности (это область педагогической психологии). Под импульсивностью в данном случае мы понимаем склонность к поступкам, которые контролируются не разумом, но сиюминутной инстинктивной эмоцией с «поправкой» на поведенческий стереотип, преобладающий в данном социуме.

⁵⁷ Здесь имеется в виду чувство, не контролируемое рассудком, — собственно страсть, которую, однако, можно «воспитать», подчинить воле, разумно сублимировать и перевести тем самым в «мирное» или даже созидательное русло, чем и занимается христианская (да и всякая прочая) педагогика.

наибольшим потенциалом «приспособляемости» к характеру субъекта восприятия; в-третьих, по закону системы четвей книжности Типикона, не должна была касаться догматики и сложных вопросов вероучения, а потому была наиболее свободна и разнообразна в изобразительных средствах.

К дидактической агиографии мы относим 1) агиоэтографию⁵⁹ или собственно дидактику; 2) агиобиографию (житийную книжность минейного и патерикового типов); 3) агиоисториографию, которая объединяет в себе как собственно летописание, так и вообще назидательные повествования исторического характера; сюда же примыкает и патерикография в своей «нежитийной» части; 4) агиотопографию, каковая в методе типологической экзегезы представлена жанром хождения; 5) агиокосмографию (куда относим шестодневны, физиологи и т. п.).

Установленные категориальные дефиниции жанра в поэтике канонического христианского искусства обосновывают описанную Д. С. Лихачевым «жанровую систему» средневековой восточнославянской книжности. Система эта удивительнейшим образом сочетает абсолютную непреложность ее закона, с одной стороны, когда «изменение одного какого-либо элемента... влечет за собой»⁶⁰ — нет, не «создание новой системы», так как закон остается тем же, а меняются лишь «условия задачи», — но к существенным и к тому же прогнозируемым изменениям в жанрах; и полную творческую свободу художника, с другой, когда книжник не только может, но должен всякий раз модифицировать тот или иной жанровый канон так, чтобы точно «попасть жанром» в своего адресата.

⁵⁸ Левшин Л. В. Проповедь как жанр средневековой литературы (на материале проповедей в древнерусских рукописных и старопечатных сборниках). Диссертация канд. филологических наук. С. 50–76.

⁵⁹ От греч. *ethos* — обычай, характер, нрав.

⁶⁰ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили // Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 1. С. 160. *родительницы*. Пространная редакция включает все топосы традиционного жития.