

---

Зачем же тогда, пусть всего 8 раз, употребляется форма множественного числа? Ответ может быть такой: употребление одних форм единственного и двойственного числа могло бы породить еретическое представление о том, что православный Бог есть Бог-Двоица, а не Бог-Троица.

Но все это, повторяю, есть область догадок.

Попробуем проследить, есть ли какое-нибудь распределение в употреблении форм числа.

Эпизод явления Троицы в Житии включает в себя речь повествователя и диалог Бога с преподобным Александром.

В речи Бога употребляется форма единственного числа: глѹ, ми, повелѣ, и только один раз употребляется форма множественного числа, когда употребление другой формы было невозможным: въ тріє<sup>х</sup> лицѣ<sup>х</sup> (М. п. мн. ч.) глѹша (В. п. ед. ч.). Такое употребление отражает единую волю и единое действие Бога-Троицы.

Форма двойственного числа употребляется только в речи повествователя (15 раз) и в репликах преподобного Александра (5 раз), что и выражает идею нераздельности по природе и неслитности в лицах единоцарственного и сопрестольного троического Божества.

*Л. В. Левшун (Минск)*

## ЗАКОН РИТОРИЧЕСКОЙ ИМИТАЦИИ: К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СИСТЕМЫ МЕТОДОВ, СТИЛЕЙ, ЖАНРОВ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ КНИЖНОСТИ

...Может быть, «риторическое» — это свойство восприятия, скажем, секуляризованной культурой культуры несекуляризованной?

*Т. А. Касаткина (из частного письма).*

Дискретной и точно обозначенной единице одного текста в другом соответствует некоторое смысловое пятно с размытыми границами и постепенными переходами в область другого смысла...

*Ю. М. Лотман*



История развития и взаимодействия творческих методов, стилей и жанров в восточнославянской книжной культуре Средневековья была изучена медиевистами во многих аспектах. Наш подход<sup>1</sup> к названной проблеме позволяет выявить еще один ее аспект, который, думается, можно рассматривать как ключевой для понимания бытия творческого метода. Необходимо исследовать, на основании каких критериев можно различать, с одной стороны, жанро-стилевые модификации в пределах одного и того же метода, с другой — модификации творческих методов при внешнем сходстве жанро-стилевых характеристик.

---

<sup>1</sup> Подход этот обозначен в таких работах автора, как: 1) Очерки истории восточнославянской средневековой книжности: эволюция творческих методов. Минск, 2000; 2) Лики традиционализма в культуре рефлексивно-традиционалистского типа // Ученые записки. Сб. научных статей ф-та теологии ЕГУ / Под ред. Филарета (Вахромеева К. В.), митр. Минского и Слуцкого, Патриаршего Экзарха всея Беларуси. 2004. Вып. 2. С. 248–259; 3) Категориальная структура «поэтики истины» средневековой восточнославянской книжности // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2006. № 2 (24). С. 5–13; 4) «Ратаи слова» и «слепые стрельцы» (к вопросу о творческом методе средневековых восточнославянских книжников) // Давньоруське любомудріє: Тексти і контексти / Нац. ун-т «Києво-Могилянська акад.». Київ, 2006. С. 261–282; 5) Категория жанра в средневековой восточнославянской книжности: жанр и канон // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2006. № 4 (26). С. 101–116 и др.

Поставленная задача вынуждает нас сделать своего рода «лирическое отступление» в область философии риторики. Причем из всего широчайшего круга проблем, связанных с феноменами риторики и риторического<sup>2</sup>, мы сосредоточимся лишь на одной достаточно узкой проблеме отношения «произведение — читатель» (в самом широком смысле этих понятий, когда «произведение» выступает как определенный блок культурно-художественной информации, а «читатель» — как некоторый реципиент вообще, который «считывает» эту информацию; «реципиентом» может быть как конкретная личность, так и некоторый социум, литературная формация, и даже целая культура). Именно в означенном аспекте и при определенных условиях возникает заинтересовавший нас культурологический феномен, имеющий непосредственное отношение к методо-стиле-жанровой диахронии в культуре книжного слова, а именно ситуация, когда читатель, пытаясь постичь смысл читаемого, вынужден (чаще всего неосознанно) «создавать» правила построения данного произведения (точнее, данного *смысла*), извлекая их из текста на основании своего субъективного восприятия и самочинно приписывая эти правила как генерирующие произведению и, следовательно, его автору<sup>3</sup>. В свое время эту проблему затронул В. Б. Шкловский, писавший, в частности (впрочем, безотносительно к проблеме творческого метода): «Мы знаем, что *часты случаи восприятия как чего-то поэтического, созданного для художественного любования, таких выражений, которые были созданы без расчета на такое восприятие*<sup>4</sup>; таково, например, мнение Анненского об особой поэтичности славянского языка, таково, например, и восхищение Андрея Белого приемом русских поэтов XVIII века помещать прилагательные после существительных. Белый восхищается этим как чем-то художественным, или, точнее, — считая это искусством — намеренным, на самом деле это общая особенность данного языка (влияние церковнославянского). Таким образом, вещь может быть: 1) создана как прозаическая и воспринята как поэтическая, 2) создана как поэтическая и воспринята как прозаическая. Это указывает, что художественность... есть *результат способа нашего восприятия*...»<sup>5</sup>.

В таком случае можно предположить, что разные восприятия одних и тех же метода, стиля, жанра дают нам не историю развития методо-стиле-жанровой системы, а историю ее восприятия разными «чинами» читателей/исследователей. По замечанию А. В. Михайлова, «для последующих поколений язык самоосмысления предстает своей общей стороной, а внутренняя сторона и всякие нюансы выражения утрачиваются или не замечаются. “Коррекция” или прямое искажение аутентичного смысла произведения при его восприятии есть результат того же “обратного проецирования”, “о-своения как при-своения чужого”»<sup>6</sup>. Но дело здесь, думается, не в хронотопе (ведь часто и современники, а не только разные поколения читателей не постигают аутентичного смысла произведения), а именно в «модусе бытия» воспринимающего.

Так, к примеру, не просто современники, но и соученики одного учителя Григория, смоленский пресвитер Фома и Киевский митрополит Климент Смолятич (или /и протолковавший его «Послание» некто Афанасий), прочитывают тексты Библии совершенно по-разному. И при этом прочтение Фомы представляется Клименту невежественно-примитивным («По велику, брате, дивлюся, аще тако улучил ты Григор, аще бо о всем не дал ти вникнути, от дивлюся!»), а прочтение Климента видится Фоме

<sup>2</sup> См., к примеру: Лотман Ю. М. Риторика // Избр. статьи: в 3-х т. Таллин, 1992. Т. I. С. 167 и далее.

<sup>3</sup> О понимании как диалоге сознаний и о принципиально диалогичной структуре речи много писал в свое время М. М. Бахтин («Марксизм и философия языка», «Слово в романе», «К методологии гуманитарных наук», «Проблемы поэтики Достоевского» и др.), создав целую концепцию так называемой «незавершенности смыслов» и связанную с ней «этическую онтологию» языка. Но Бахтин исследовал проблему в аспекте именно понимания автором и читателем друг друга, иначе говоря, в положительном ее смысле. Нас же в данном случае интересует феномен непонимания, вызывающий подмену (подлог) смыслов.

<sup>4</sup> Здесь и далее специально не оговоренный курсив в цитатах — Л. Л.

<sup>5</sup> Шкловский В. Б. Искусство как прием // Гамбургский счет. Статьи, воспоминания, эссе. М., 1990. С. 60.

<sup>6</sup> Михайлов А. В. Несколько тезисов о теории литературы. Стенограмма доклада, сделанного 20 января 1993 года на заседании Научного совета ОЛЯ РАН «Теория и методология литературоведения и искусствознания». С. 248. Поэтому Александру Викторович и утверждает в качестве «главного метода истории культуры как науки — обратный перевод постольку, поскольку вся история заключается в том, что разные культурные явления беспрестанно переводятся на иные, первоначально чуждые им культурные языки, часто с предельным переосмыслением их содержания... надо учиться переводить назад и ставить вещи на свои первоначальные места...» (Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII—XIX вв. // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 16).

дерзко-неблагодарным («Славишия пища, философ ся творя... Философию пишеши»). Общение этих двух «однокашников», воспитанных на одних и тех же (как это ясно из «Послания») творениях Отцов, подобно разговору слепого с глухим: Фома обличает несправедность экзегетических писаний Климента, а тот в ответ едва ли не язвит: «...Первые сам ся обличаеши: егда к тебе что писах? Нъ не писах, ни писати имах... аще и писах, но не къ тебе, но ко князю». Фома указывает Клименту: «Славишия», уличая его в опасной гордости ума, а Климент совершенно не к месту оправдывается: «Да скажу ти сущих славы хотящих, иже прилагают дом к дому и села к селом, изгой же и сябры, и борти, и пожни, ляда же и старины, от нихже окаяный Клими зело свободен». Фома, как можно догадаться, предостерегает Климента от превратных толкований Писания, а тот в ответ божится: «Бог сведетель, яко не искушая твоего благоумия, но яко просто писах». Фома, приводя мнения Отцов Церкви, убеждает экзегета с трепетом относиться к богодухновенным текстам, вовсе, по-видимому, не отрицая самой возможности или даже необходимости их объяснений для «простецов», а Климент, явно не понимая сути претензий к нему, замечает: «...Всуде приводиши на мя учителей», и переводит контрверзу в иную смысловую плоскость: «Отселе, любимиче, ответа да не сотворю ти, но на вопрос твое благоумие понужаю: Нестъ ли лепо пыгати потонку Божественных писаний?» И дерзко сравнивает себя с пророком: «Торчиве блаженному Соломону, рекущу въ Притчах: “Аще утвердиши к нему око свое, никако же ставиши ти ся”. Уже и Соломон, славы ища, тако пишетъ?» И т. д.

Кроме того, довольно часто способы, так сказать, «думания» средневекового книжника, диктуемые гносеологическими принципами его «модуса бытия», воспринимаются читателями иных модусов как именно *риторические фигуры* («технические» приемы изображения=оформления смысла), востребуемые этикетно-эстетическими и/или идеологическими принципами. К примеру, *параллельная композиция* в творчестве книжников, работающих в «символическом реализме», очевидно, вызывается не эстетическими (в современном понимании категории эстетического) или этикетными требованиями, но востребуется зафиксированным в христианской теории образа (и соответственно — в художественном каноне) основным гносеологическим принципом «истинного искусства» — изображать «онтологический портрет» или «метафизическую схему» вещи/события во всей возможной полноте его сущностных характеристик: не то, что непосредственно видится, и тем более не то, что книжнику «кажется» по поводу того или иного события, а то, что Бог пред-изобразил в Своем предвечном Совете. Но доступная «писателю» («в его меру», Еф. 4: 16) полнота Божественного замысла («логос» вещи/события) может быть передана в эмпирии, во временном «рабьем зраке» (Фил. 2: 6—7), лишь как некая совокупность отдельных временных состояний данного предмета. Поэтому книжник и вынужден передавать эту превечную полноту конкретной в своей сиюминутной кажимости вещи путем членения-амплификации на несколько ее хронологических «сбываний» или смысловых «синонимов»<sup>7</sup>:

Не пожьнете мене от жития не съзрела,  
Не пожьнете класа, не уже съзревъша, нъ млеко безълюбия носяща!  
Не порежете лозы, не до коньца въздратьша, а плод имуща!

«Сказание о Борисе и Глебе»

Почти всегда сопутствующая параллельной композиции *символическая* (не риторическая!) *амплификация* также может показаться читателю иного модуса риторической фигурой «украшения» и/или эмоционального воздействия. Однако и она в каноническом искусстве вызывается прежде всего гносеологическими, а не этикетно-эстетическими принципами: невозможность адекватно выразить (или хотя бы более-менее определенно обозначить) в словах и понятиях «онтологический портрет» объекта изображения<sup>8</sup> принуждает художника ставить рядом с данным конкретным объектом и/или

<sup>7</sup> Как отдаленный аналог этой формы мышления можно привести применяемый в современной науке метод исследования диахронии через последовательное изучение синхронических «срезов» того или иного явления, как, например, предлагала исследовать историю средневековой восточнославянской книжности Адрианова-Перетц (см.: Адрианова-Перетц В. П. 1) Основные задачи изучения древнерусской литературы в исследованиях 1917—1947 гг. // ТОДРЛ. М.; Л., 1949. Т. VII. С. 5—17; 2) Очерки поэтического стиля древней Руси. М.; Л., 1947. — 188 с. и др.).

<sup>8</sup> Ср.: «...Всякое слово борется со словом, то есть, значит, и с ним тоже борется другое слово, и невозможно изобрести слова, побеждающего окончательно и не знающего поражения» (св. Григорий Палама. Триада I, 1.1).

его характерным (с точки зрения аутентичной культуры) признаком несколько (в данном случае чем больше, тем лучше) других объектов или признаков, которые, если следовать терминологии преп. Феодора Студита, являются «характерами» того же самого «подобия» и, значит, образами того же самого архетипа<sup>9</sup>. «Взаимоналожение» этих многообразных «характеров» одного и того же архетипа как раз и позволяет, каждому — «в свою меру», индуктивно вывести идею (логос) данного конкретного объекта/события: «только совокупность множества имен, — по словам св. Григория Нисского, — может как-то отразить сущность умнепостигаемого божества»<sup>10</sup>. «Простое соседство синонимов, — будто бы объясняет это замечание святителя Д. С. Лихачев, — устанавливает взаимоограничение между синонимами, стирает в них взаимоисключающие оттенки значения, позволяет выделить в них основное»<sup>11</sup>.

Так, образы «несозревшей жизни», «недозревшего, но молоко незлобия носящего, колоса» и «еще не до конца возросшей, но плод имущей лозы» в приведенном выше отрывке из «Сказания о Борисе и Глебе», являясь одновременно и «естественными» метафорами, и смысловыми «синонимами», оформляющими параллельную композицию, и элементами символической амплификации, не просто украшают изложение книжника, но собственно создают истинный смысл фрагмента — онтологическую картину происходящего. Глеб не просто молод — это самое поверхностное значение. Ограничившись им, действительно, нужно признать и метафоричность, и параллелизм, и амплификацию лишь украшающими приемами. Однако приведенные книжником евангельские образы полного колоса и плодоносной лозы указывают прежде всего на принципиально иное качество жизни молодого князя, поскольку актуализируют значение \*k'uen-to- — чего-то «набухшего», «возросшего», «распространившегося», «усиленного» и т. п., причем не только в отношении «физической массы, материи, но и некоей внутренней плодоносящей силы, духовной энергии и связанной с нею и о ней оповещающей внешней формы ее — световой и цветовой»<sup>12</sup>. Иначе говоря, Глеб, несмотря на молодость, избран и свят! Блеск водной глади в момент убийства и над нею — мечи убийц, «блещащаяся, акы вода», поддерживают и усиливают, как заметил В. Н. Топоров, это значение.

Одновременно те же аллюзии отсылают к ряду контекстов Писания, из которых создается весьма характерное ассоциативное герменевтическое поле.

«Млеко беззлобия», как и «не до конца возросшая лоза», актуализирует, в частности, тему детей-младенцев, питающихся молоком (ср.: Евр. 5: 12–13; 1 Кор. 3: 2, 13: 11, 17; 14: 20), причем сразу в нескольких аспектах. Во-первых, будучи «новорожденным младенцем» (1 Пет. 2: 2), Глеб, однако (что как раз и отличает избранных и святых), отнюдь не «несведущ в слове правды», но «отложив всякую злобу... возлюбил чистое (в греч. ἄδολον=бесхитростное) словесное (в греч. λογιόν) молоко, дабы от него возрасти... во спасение, ибо... вкусил, что благ Господь» (1 Пет. 2: 1, 2–3). «Беззлобное» в отношении к его убийцам поведение Глеба отсылает к фрагменту 2 Тим. 2: 24–26, который подкрепляет означенные смыслы. Во-вторых, именно то обстоятельство, что Глеб «умалился, как дитя», свидетельствует о его святости — «тот и больше в Царстве Небесном» (ср.: Мф. 18: 4), и предрекает судьбу его убийц (см.: Мф. 18: 6–7). Наконец, та же «детско-младенческая» тема напоминает о том, что «из уст младенцев и грудных детей (в греч. θηλαζόντων=сосущих грудь) Ты устроил хвалу» (Пс. 8: 3), и, значит, молитва (и последующая добровольная жертва) Глеба — хвала Богу.

«Плод имущая лоза», как и полный молока колос, актуализирует другой, пересекающийся с первым, ассоциативный круг. Прежде всего, это, думается, смыслы Ин. 15: 1–8, из которых самые значимые для характеристики Глеба следующие: «всякую ветвь у Меня... приносящую плод, очищает,

<sup>9</sup> Напоминаю, что термин «архетип» употребляется мной в том значении, которое придается ему именно в святоотеческой иконологии, в частности преп. Феодором Студитом.

<sup>10</sup> Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 39.

<sup>11</sup> Лихачев Д. С. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России // Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 30.

<sup>12</sup> См.: Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. I. С. 433, 415–488.

чтобы более принесла плода» (2), так что мученическая смерть избранника делает его еще более плодоносным Господу (ср. со смежной, «колос-плод», аллюзией Ин. 12: 24). «Кто пребывает во Мне и Я в нем, тот приносит много плода» (5), т. е. столь ранняя плодovitость «не до конца возросшей лозы» — свидетельство причастности ее «истинной виноградной лозе» (1), что и есть *святость* (см. выше значения \**k'uen-to-*). Наконец, «если пребудете во Мне и слова Мои (ср.: «словесное молоко» 1 Пет. 2: 2) в вас пребудут, то, чего ни пожелаете, просите, и будет вам» (8) объясняет уверенность книжника в силе заступничества князей-мучеников... И т. д.

И это, думается, только наиболее прямые ассоциации, не предполагающие глубокого освоения «книжной мудрости», но лишь элементарную начитанность и «младенческое рассуждение». Для более сведущих книжников ассоциативное герменевтическое поле, формируемое названными образами, конечно, гораздо богаче.

Принимая принципы мышления/познания, свойственные каноническому искусству, за риторические фигуры и тропы, «читатель» иного модуса восприятия самочинно подменяет творческий метод «автора»: способ *выявления смысла* («обнаружения и показания сокрытого», по преп. Иоанну Дамаскину) *отождествляет со способом создания текста*, «технической хитростью», литературным мастерством.

Думается, именно этим объясняется тот факт, что далеко не во всех произведениях срабатывают «библейские тематические ключи»<sup>13</sup>, но только в тех, которые созданы в христианском художественном каноне и которые воспринимаются именно с точки зрения христианского художественного канона. Прочитывание такого произведения из другого модуса и попытка воспроизвести инономодусный творческий метод, т. е. риторическая имитация, неизбежно и закономерно превращают «библейский ключ» в риторический украшающий прием (фигуру или троп) — элемент, *повторю, создания текста, а не выявления смысла*.

То же самое, впрочем, происходит с любой цитатой из Писания, когда то или иное произведение воспринимается вне христианского художественного канона. Из средства углубления/уточнения смысла она (библейская цитата) превращается в способ украшения и/или риторической амплификации текста. Весьма характерный образчик того находим, к примеру, в «Житии Евфросинии Полоцкой», в эпизоде ухода преподобной в Сельце (фрагмент читается во всех редакциях жития). Самочинное введение позднейшими редакторами в текст древнего синаксария «распространяющих» и «украшающих» его евангельских цитат не только не выявляет онтологической картины происходящего, но искажает даже и историческую действительность, к тому же создает внутренние смысловые противоречия в изложении.

Главное, о чем повествует древний синаксарий, напомню, — то, что Полоцкий епископ Лука и Преподобная исполнили Божью волю, сообщенную им Ангелом, так быстро, как только смогли: в один день была оформлена дарственная на Сельце; вечером того же дня (выражение «тоя же нощи» следует, видимо, понимать как время «после вечернего богослужения в тот же день») преп. Евфросиния, взяв только самое необходимое (богослужбные «книги» и «три хлеба»), отправилась с «единой черноризицей», т. е. «мальм собором», опять-таки необходимым для богослужения (ср.: Мф. 18: 20), в «церковку Спаса».

В тексте, отредактированном вне христианского художественного канона, риторически амплифицированном, читаем (жирным отмечены предполагаемые позднейшие вставки): «Евфросиния же, поклонившись в Святей Софеи (Полоцкой. — Л. Л.) и благословившись от епископа, и тоя нощи въставши, поимши с собою едину черноризицу, прииде на место зовомое Селце, идеже есть церковьца Святаго Спаса. И вшедши в церковь, и поклонившись, возгласи сице: **“Ты, Господи, заповеда святым Своим апостолом рек: Не носите с собою ничесоже, токмо жезл. Се аз Твоему словеси последующи, изыдох на место се, ничтоже носящи, но точию Твое слово в себе имущи — еже рещи “Господи помилуй”. Еще же за все имение имею книги сия, имиже утешает ми ся душа и сердце веселит. Лише же сих триех хлеб не имам ничтоже, но токмо Тебе помощника и крѣмителя, Ты бо еси отец убогим, нагим одение, обидимым помощник, ненадеющимъся надеяние, и буди имя Твое**

<sup>13</sup> Пиккио Риккардо. *Slavia orthodoxa: Литература и язык / Отв. ред. Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. М., 2003. С. 431–473.*

благословено на рабе Твоей Евфросинии отселе и до века. Аминь". Сице рекши и изшедши из церкви, нача подвижьнеши быти на молитву яже к Богу. И ту ей пребывающей неколико время»<sup>14</sup>.

Совершенно очевидно, что редакторы не поняли, что это за «слово Божье», с каким ушла Евфросиния в Сельце, а потому посчитали нужным «уточнить»: это, мол, известные слова Господа к апостолам «Не носите с собою ничего, токмо жезл» (Мк. 6: 8) и молитва «Господи помилуй». Такое, казалось бы, невинное и вполне благочестивое «уточнение» при всей своей невинности начисто стирает смысл древнего святожизнеписания: реальный факт (точное и скорое следование «слову Господа», извещенному Ангелом в ночном видении) подменяется благочестивым прекраснословием, не имеющим, однако, никакого отношения к реально бывшему. Кроме того, редакторы не замечают, что вставленная ими евангельская цитата вступает в существенное противоречие со смыслом сказанного древним книжником. Весь 8-й стих 6-й главы от Марка звучит так: «И заповеда им, да ничего не возмут на путь, токмо жезл един: **ни пирь, ни хлеба, ни при поясе меди**». Так что в результате «распространяющей» редактуры получилось, что преп. Евфросиния, якобы следуя Божьей заповеди *не брать* в путь ничего, кроме посоха, — *ни сумы, ни «даже хлеба»*, — уносит с собой «**три хлеба**» и **суму** с богослужебными книгами. Совершенно очевидно, что евангельские цитаты тут — позднейшие неловкие вставки, избобличающие литературные приемы позднейших редакторов, а не гносеологические принципы автора.

Таким образом, аутентичное или *смысловое* «прочитывание», при котором формы выражения воспринимаются как прозрачные и не единственно возможные оболочки смысла, уступает место *формальному* «прочитыванию» культурой иного «модуса бытия», когда на первый план выступает именно «*общая* сторона самоосмысления»<sup>15</sup> и то, каким образом и сколь технически виртуозно она оформлена. Причем в данном случае становится не важно, соответствует форма или «технология» выражения правилам культуры-«читателя» или нарушает их, поскольку при таком отношении к произведению нарушение приема воспринимается как новый прием.

В случае же смыслового (аутентичного) «прочитывания» понятно, что смысл произведения не тождествен ни сюжету, ни содержанию и лишь заключен в некоторой содержательной форме, *выражающей* его, подобно тому, как и звуковая оболочка отдельного слова воспринимается при таком «прочтении» как только средство осуществления внутреннего слова или «смыслового ядра» слова<sup>16</sup>. Во втором же случае (формальное «прочитывание») художественное произведение, очевидно, воспринимается как определенное содержание<sup>17</sup>, *изображение*, в которое каждый волен вкладывать тот смысл, какой считает соответствующим данному содержанию, — однако на самом деле тот, который доступен «модусу бытия» читателя (ср.: только «*духовный* судит о всем», а «*душевный* человек... не может разуместь, потому что о сем надобно судить духовно», 1 Кор. 2: 14, 15).

Адекватность восприятия, очевидно, зависит от того, в какой мере читатель владеет «языком» произведения, которое он «читает»: чем хуже знание «языка», тем более поверхностно (акцидентально) восприятие, т. е. тем в большей степени *форма выражения смысла* — содержательная форма — отождествляется с содержанием, а это последнее — со смыслом.

«Язык» же, — который, в общем-то, и есть совокупность творческого метода, стиля и жанра произведения, — формируется «модусом бытия» самого художника, предметом изображения и характером потенциального реципиента, а потому, согласно святоотеческой антропологии и иконологии, индивидуален, хотя необходимо подчиняется так называемому «эстетическому коду» соответствующего творческого метода в каноне христианского искусства<sup>18</sup>. Известно, что чем ярче, т. е., собственно, чем

<sup>14</sup> Анталогія даўняй беларускай літаратуры. XI — першая палова XVIII стагоддзя. Мн., 2003. С. 110; Кніга жыццй і хаджэнняў / Уклад. прадмова. і камент. А. А. Мельнікава. Мінск, 1994. С. 31–32.

<sup>15</sup> Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX вв. С. 248.

<sup>16</sup> Булгаков С. Философия имени. М., 1997. С. 30.

<sup>17</sup> Это можно сравнить с восприятием имени на уровне «физической энергемы». См.: Лосев А. Ф. Русская философия // Философия, мифология, культура. М., 1991. С. 68.

<sup>18</sup> Более подробно см.: Левшин Л. В. Категориальная структура «поэтики истины». С. 5–13.

индивидуальнее индивидуальность, тем своеобразнее ее «язык», но тем и сложнее он для восприятия другими индивидуальностями и тем, очевидно, сложнее ему самому воспринимать другие индивидуальные языки. Эта закономерность объясняется, по-видимому, тем, что индивидуальность в своем пределе есть не что иное, как некая специфическая, уникальная ущербность, поскольку собственно индивидуальным в творческой индивидуальности (то, что философы называют «самостью»<sup>19</sup>) является не наличие чего-то особенного (разве может человек как сотворенный Богом Его образ иметь в сравнении со своим Первообразом и Творцом нечто особенное, кроме несовершенства? «Ибо кто отличает тебя? Что ты имеешь, чего бы не получил?», 1 Кор. 4: 7), а отсутствие чего-то, что есть в его Первообразе (= в «мысли Бога о нем»)<sup>20</sup>, и мало того — сознательное и любовное культивирование в себе этого отсутствия. Стремление к полноте, к исполненности «мысли Бога» о данном человеческом существе, к богоподобию, в чем полагается цель существования христианина, мыслится в восточнохристианской антропологии как качественно иное бытие — стремящаяся к святости *личность*. Следовательно, индивидуальность, в конце концов, есть не более как «риторическая фигура», которая «описывает» полноту бытия личности средствами ограниченными, заведомо ее не охватывающими. Но это по определению — метафора. И, значит, всякая индивидуальность является *метафорой Единого*<sup>21</sup>, в отличие от *личности*, которая — не метафора, но *цельный образ-символ*<sup>22</sup> Единого, пусть даже и сколь угодно мутный<sup>23</sup>.

Когда одна индивидуальность «прочитывает» другую (другого «модуса бытия» и, следовательно, другого художественного «языка»), то возникает, скажем так, *эффект наложения канонов*. Канон одной индивидуальности с присущим только ей «языком» и набором ущербностей «накладывается» на канон другой с другим «языком» и другим набором ущербностей. «Читающий» ищет в «читаемом» соответствий себе (напомню известные слова Феофана Затворника: «Логос в человеке ищет... логосного... дух ищет духовного; мудрость ищет софийного»<sup>24</sup>). Если таковые соответствия отыскиваются, то формы художественного «языка» читающего и читаемого (метод, стиль, жанр) взаимопоглощаются, высвобождая чистый смысл. И этот смысл в таком случае воспринимается как грамотно построенное высказывание на естественном языке — буквально и адекватно.

К примеру, А. А. Потебня писал об этом явлении: «...слово... устанавливает между замкнутыми личностями связь, не уравнивая их содержания, а, так сказать, “настраивая их гармонически”»<sup>25</sup>. Т. А. Касаткина образно определяет такое восприятие как «оживление» текста: «Проникновение в художественное произведение, сопровождаемое пониманием и эмоциональным переживанием, должно уничтожать, атрофировать восприятие стиля<sup>26</sup>. Стиль предстает здесь как некая граница между личностями, “хрустальный гроб”, который необходимо разбить, чтобы поцелуем оживить царевну. “Оживление” текста воспринимающим происходит как проникновение к “ядру”, из которого текст разворачивается... то есть как овладение читателя авторским способом отношения к тексту, и, следовательно, как вступление читателя в область его реальности»<sup>27</sup>. Иначе говоря, «подобное познается подобным» и «всякое познание, — как утверждал Фома Аквинский, — возникает благодаря уподоблению познающего познанному»<sup>28</sup>.

<sup>19</sup> Ушаков, например, определяет ее как «эгоистическое самоутверждение личности».

<sup>20</sup> Ср.: «...чтобы дать предмету индивидуальность... необходимо отринуть некоторую полноту». См.: Флоренский П. А. Иконостас // Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 146.

<sup>21</sup> Это происходит, видимо, оттого, что, как верно заметил С. Бочаров, личность включена в сакральную, символическую, теургическую соборность; она — голос из священного хора. Индивидуальность же встроена в социум, в «общество», и с разной степенью успеха подчиняется ему или сопротивляется.

<sup>22</sup> От греч. συνβάλλω — букв. соединяю, держу вместе.

<sup>23</sup> Личность так относится к индивидуальности как, скажем, некачественное фото относится к обрывку сколь угодно точного портрета.

<sup>24</sup> Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы. М., 1996. С. 326–327.

<sup>25</sup> Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 137.

<sup>26</sup> Т. А. Касаткина акцентирует внимание на восприятии именно стиля произведения, но совершенно то же самое можно сказать и о восприятии творческого метода как определяющего стиль и жанр.

<sup>27</sup> Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма» в высшем смысле». М., 2004. С. 81.

<sup>28</sup> Лосев А. Ф. Эстетика возрождения. М., 1982. С. 147.



Если же канон читающей индивидуальности не находит себе соответствия в каноне читаемой, то возникает, так сказать, *эффект смыслового зияния*: «нюансы выражения» художественного «языка», как мы уже имели возможность убедиться, «прочитываются» формально и воспринимаются как самодостаточное художественное содержание, которое непроницаемо заключает в себе некий непостижимый, а значит, и как бы не существующий для реципиента смысл. В этом, к примеру, красноречивейше признавался в свое время Михаил Пселл: в трактате «О возвышенном» он огорченно и восхищенно писал, что «слова» св. Григория Назианзина воспринимаются им лишь на уровне формы, подобной «гармоничной музыкальной красоте», но ему никак не удастся постигнуть законы этих речей при помощи понятийно-категориального аппарата, а потому он вынужден относить их к сфере «неосознанного опыта»<sup>29</sup>.

В подобном случае произведение воспринимается читателем как высказывание на незнакомом ему «языке» — фигурально, так что создается, по Ю. М. Лотману, «ситуация неперевода» при том, что «перевести» все-таки необходимо. «Не точный перевод, а приблизительная и обусловленная определенным общим для обеих систем культурно-психологическим и семиотическим контекстом эквивалентность» создает, по мнению Ю. М. Лотмана, «семантический троп»<sup>30</sup>. Таким образом, напряжение между «прочитанным» содержанием (изображением) и непроницаемым для читателя смыслом чужого высказывания (выражением) *закономерно* создает риторическую фигуру. Непостижимый аутентичный смысл данной смысловой формы самочинно подменяется тем смыслом, который диктует читателю логика его собственного «языка» и пределы его собственного «модуса бытия» (=специфика его индивидуальности). И возникает метафора. И очевидно, что в данном случае «создает» ее вовсе не автор, а именно читатель, точнее сказать, неадекватное восприятие читателем художественного «языка» автора<sup>31</sup>.

Совершенно то же происходит и при взаимодействии жанров, стилей, творческих методов, целых культур: художественная притягательность произведений объясняется реципиентами другого «модуса», как правило, сюжетной интригой и «техническим» совершенством — изысканностью и выверенностью изобразительных *форм*, так что перенимаются в первую очередь именно *формы изображения*, акцидентная оболочка смысла, но в эти пленившие воображение формы вкладывается, конечно, уже иной, «новый», «свой» — закономерно неадекватный «старому»! — смысл.

Думается, именно это имел в виду В. Г. Белинский, говоря о «вторичности», подражательности и в связи с этим весьма сомнительной, с его точки зрения, художественности «Энеиды» Вергилия. Напомню аргументы критика: «Член народа, почти совершившего полный цикл своей жизни, клонившегося к падению, сын цивилизации состарившейся, одряхлевшей, утратившей все верования, наружно чтившей богов, но под рукою смеявшейся над ними, — как мог Вергилий, не будучи лицемером и ханжой, быть благочестивым и, не смеясь, говорить с благоговением и поэтическим жаром о том, что не возбуждало в нем задушевного участия, не потрясало всех струн его сердца, не было его религиозным верованием?.. Одно уже то, что его поэма родилась не из самобытной мысли, а была плодом *сознательного* действия, возбужденного существованием “Илиады”; одно уже то, что его “Энеида” была не оригинальным произведением, а *рабским подражанием великому образцу*, — служит ей лучшей критикою и окончательным приговором»<sup>32</sup>. С заметной долей иронии критик отмечает далее: «На “Илиаду” смотрели не как на эпическое произведение в духе его времени и своего народа, но как на самую эпическую поэзию, то есть смешали сочинение с родом поэзии, к которому оно принадлежит. Думали, что всякое близкое к форме “Илиады” произведение, всякий сколок с нее должен быть эпическою поэмою и что всякий народ должен иметь свою эпопею, и притом точно такую, какая была у

<sup>29</sup> Бычков В. В. Византийская эстетика. С. 169.

<sup>30</sup> Лотман Ю. М. Риторика. С. 169.

<sup>31</sup> Те же явления неадекватности восприятия описывает, к примеру, С. С. Аверинцев. См.: Аверинцев С. С. Рождение рифмы из духа греческой диалектики // Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 233–249.

<sup>32</sup> Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Собр. соч.: в 9 т. М., 1978. Т. III. С. 321.



греков. По «Илиаде» смастерили даже определение эпической поэмы<sup>33</sup>, по которому она сделалась воспеванием великого исторического события, имевшего влияние на судьбу народа. Вследствие этого оставалось только приискать в отечественной истории подобное событие, призвать вначале музу, начать с заветного «пою» и петь, пока не охрипнешь. И вот Вергилий вспомнил предание о прибытии Энея из Трои... и как он начал со слова «сапо», то и сам подумал и других уверил, что будто написал эпическую поэму», а на самом деле, по мысли Белинского, — «выглаженное, обточенное и щегольское *риторическое* произведение, явившееся в антипоэтическое время, в эпоху смерти искусства в древнем мире»<sup>34</sup>.

Согласно этой же закономерности, к примеру, в византийском богословии гносеологическая категория «художественный канон», воспринимаемая вне модусов «символического реализма», предстает как «этикет» — категория уже эстетическая и в известной степени риторическая, осознание которой является одновременно началом ее неосознанного, но закономерного поступательного преодоления. Буквально тот же процесс преобразования-«окаменения» канона в этикет с последующим неизбежным и вместе с тем «нечаянным» разрушением этикета произойдет позднее и в христианских культурах *Slavia romana/latina* и *Slavia orthodoxa*.

Таким образом, всякая попытка возродить или продолжить традицию творческих методов одного «модуса бытия» в художественной системе другого «модуса» закономерно принимает формы имитации, причем имитации метафорической, т. е. по сути — риторической<sup>35</sup>.

Именно поэтому, думается, далеко не случайным был декларируемый раннехристианской культурой отказ от риторики. Эллинистическая риторская эстетика ставила превыше всего слово ради слова, речь ради речи; был важен только мгновенный эффект «риторической фигуры» — по словам Псевдо-Лонгина, «риторские побрякушки», — а не ее глубинная и тем более философская значимость<sup>36</sup>. Так что отказ от риторики как искусства (или науки) создания «текста» был именно *декларацией* новой культуры. И смысл этой декларации, думается, не в том, что *риторика* как «языческая прелесть» *не была достойна* излагать христианское учение, а в том, что она *объективно не могла* этого делать вследствие несовпадения «языков» выражения: во-первых, риторика была обращена прежде всего к говорящему, а не к слушающему<sup>37</sup> — интенция, прямо противоположная той, какой следовали христианские авторы, согласно художественному канону своей культуры; во-вторых, риторический прием формализовал некогда живой оборот живого «языка» в мертвый знак, лишенный определенного, а значит, и всякого вообще смысла (для христианской культуры), в пустую оболочку, «ларву», заполняемую по произволу ратора каким угодно содержанием. Такое слово и такой «язык» не подходили христианской культуре, имевшей дело с живым и личностным Словом и воспринимавшей мир не как метафору, но как цельный и вполне адекватный образ-символ этого Слова.

В свете вышесказанного представляется вполне закономерным, что потребность в риторике — «священной риторике» — возникает именно тогда, когда проблема «перевода» встает наиболее остро: «Чем глубже ситуация непереводаемости между двумя языками, — справедливо замечает Ю. М. Лотман, — тем острее потребность... в метаязыке»<sup>38</sup>. Этим «метаязыком» и становится риторическая культура

<sup>33</sup> Здесь Белинский ненароком описывает процесс «окаменения» канона (имманентно присущего предмету правила его изображения) — в этикет (требование следовать конкретному изобразительному образцу).

<sup>34</sup> Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. С. 318.

<sup>35</sup> Ср.: «...в эпоху позднего эллинизма, когда возник вопрос о создании новых духовных и культурных ценностей, стало очевидно, что эта новая культурная эпоха, оказавшаяся в силу социально-политических факторов под влиянием субъективизма и психологизма, была способна лишь реставрировать старые идеалы... простой, отчетливый и строгий стиль классики сменился... множеством отдельных стилей... появляется специальный культ формы, оторванной от содержания, склонность к рассудочности, нарочитой искусственности... чувствительность и слащавость, жеманство, напыщенность, манерность, резонерство и т. д. Искусству и литературе эллинизма свойственны тонкая риторика, фантастика, изысканная эротика, всякого рода умственная и эмоциональная эквилибристика» (Лосев А. Ф. Античные теории стиля в их историко-эстетической значимости // Античные риторики / Под ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1978. С. 9–10).

<sup>36</sup> Бычков В. В. Византийская эстетика. С. 37.

<sup>37</sup> Лотман Ю. М. Риторика. С. 161.

<sup>38</sup> Там же. С. 169.



слова; ее появление четко соотносится с началом индивидуализации, рационализации и всегда сопутствующей им секуляризации христианской культуры — свободное каноническое искусство системно сменяется жесткими «приличиями» этикетной риторике.

Поэтому вполне закономерно, что в восточнославянской культуре потребность в «священной риторике» начинает ощущаться лишь в XVII в. и приводит к возникновению и развитию школьно-риторического проповедничества, но не к чаемому возрождению проповеднической традиции Киевской Руси. Вторая попытка возродить проповедь «золотого века», предпринятая уже в XIX в., вылилась в характерное противопоставление «живого слова» «слову риторическому».

Таким образом, очевидно, что всякая вообще попытка одного модуса бытия воспроизвести / возродить творческий метод другого модуса неизменно сопровождается всплеском риторического и усилением интереса к риторике. И вызвано это, по-видимому, тем, что любая определенная в своих изобразительно-языковых формах культура в принципе не может воспринимать другую, иного «модуса бытия» и, значит, иного «эстетического кода» и творческого метода, иначе как метафорически, или, собственно говоря, риторически: возникающее несоответствие между модусом бытия изображаемого в представлении культуры-«автора» и модусом бытия того же объекта в представлении культуры-«читателя» неизбежно создает метафору. Читатель, будучи не в состоянии постичь аутентичный смысл иномодусного произведения, воспринимает, классифицирует и узаконивает, отождествляя со смысловым целым, его формальную составляющую — содержание и содержательную форму изображения этого недоступного ему смысла<sup>39</sup>, — проще говоря, *риторически имитирует художественную форму образца*, чем формализует художественное высказывание и ограничивает искусство, поскольку в таком случае оно определяется как сумма удачно подобранных и подогнанных форм. Поэтому форма, по весьма меткому наблюдению С. С. Аверинцева, часто «выбирается “наперерез” теме, из-за чего как тема, так и форма выступают в несобственном, превращенном виде. Предел такого подхода — центыны на библейские темы... мозаики из стихов или полустихий языческих поэтов, вынужденных описывать как раз то, чего не могли бы описывать языческие поэты; между самостоятельным и контекстуальным значением цитаты возникала рознь, словесный образ двоился в самом себе»<sup>40</sup>.

Вместе с тем для читателя, чей модус восприятия совпадает с авторским или хотя бы близок ему, «изобразительно-языковые» формы художественного (в культуре слова *всегда* риторические!) существуют лишь как прозрачные (и не единственно возможные) покровы, сквозь которые просвечивает собственно смысл произведения; и значим прежде всего этот смысл, а не формы его выражения.

Замеченная закономерность предстает как своего рода закон *риторической имитации*. Он заключается в том, что *всякий раз, когда тот или иной культурно-исторический феномен попадает в онтологически и генетически чуждый ему модус бытия, он подвергается имитации* во всех мыслимых ее формах — от благоговейного подражания до кощунственного пародирования.

---

<sup>39</sup> Весьма точное и тонкое наблюдение Д. С. Лихачева о неизбежной формализации стилей в процессе их генезиса — оно проходит буквально «красной нитью» через все работы ученого — думается, как нельзя лучше иллюстрирует выявленную нами закономерность.

<sup>40</sup> Аверинцев С. С. Об общем характере символики раннего средневековья // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам / Тарту, Тартуский ун-т. 1 (5). Тарту, 1974. С. 98–99.