

I

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ
КАК СИСТЕМЫ ЦЕЛОГО

ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЕЕ ОТНОШЕНИЯХ
К ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ ИСКУССТВАМ

Слово и изображение были в Древней Руси связаны теснее, чем в новое время. И это накладывало свой отпеча-

¹ См. об этом.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 484 и др.

ток и на литературу, и на изобразительные искусства. Взаимопроникновение — факт их внутренней структуры. В литературоведении он должен рассматриваться не только в историко-литературном отношении, но и в теоретическом.

Изобразительное искусство Древней Руси было остро сюжетным, и эта сюжетность вплоть до начала XVIII в., когда произошли существенные структурные изменения в изобразительном искусстве, не только не ослабевала, но неуклонно возрастала. Сюжеты изобразительного искусства были по преимуществу литературными. Персонажи и отдельные сцены из Ветхого и Нового заветов, святые и сцены из их житий, разнообразная христианская символика в той или иной мере основывались на литературе — церковной, разумеется, по преимуществу, но и не только церковной. Сюжеты фресок были сюжетами письменных источников. С письменными источниками было связано содержание икон — особенно икон с клеймами. Миниатюры иллюстрировали жития святых, хронографическую палею, летописи, хронографы, физиологи, космографии и шестодневны, отдельные исторические повести, сказания и т. д. Искусство иллюстрирования было столь высоким, что иллюстрироваться могли даже сочинения богословского и богословско-символического содержания. Создавались росписи на темы церковных песнопений (акафистов, например), псалмов, богословских сочинений.

«Если под словесностью разуместь всякое словесное выражение чувства, мысли и знания, в том числе науку о религии и ее вековечную основу — св. писание, ясно будет для всякого, что христианская иконопись почерпает все свое существенное содержание из памятников словесности, именно из св. писания и из отцов и учителей церкви: все памятники древнейшего христианского искусства в катакомбах суть или орнаменты, которые еще нельзя считать иконописью, или символы, уже выработанные вероучением, или, наконец, изображения св. лиц и событий Ветхого и Нового завета». Это писал еще А. Кирпичников в его известном труде «Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной»¹.

Художник был нередко начитанным эрудитом, комбинирующим сведения из различных письменных источников в росписях и миниатюрах. Даже в основе портретных

¹ Труды Восьмого археологического съезда в Москве. 1890. Т. II. М., 1895. С. 213.

изображений святых, князей и государей, античных философов или ветхозаветных и новозаветных персонажей лежала не только живописная традиция, но и литературная. Словесный портрет был для художника не менее важен, чем изобразительный канон. Художник как бы восполнял в своих произведениях недостаток наглядности древней литературы. Он стремился увидеть то, что не могли увидеть по условиям своего художественного метода древнерусские авторы письменных произведений. Слово лежало в основе многих произведений искусства, было его своеобразным «протографом» и «архетипом». Вот почему так важны показания изобразительного искусства (особенно лицевых списков и житийных клейм) для установления истории текста произведений, а история текста произведений — для датировки изображений.

Иллюстрации и житийные иконы (особенно с надписями в клеймах) могут указывать на существование тех или иных редакций и служить для установления их датировок и обнаружения не дошедших в рукописях текстов. Лицевые рукописи и клейма икон могут помочь в изучении древнерусского читателя, понимания им текста, особенно переводных произведений. Миниатюрист как читатель иллюстрируемого им текста — эта тема исследования обещает многое. Она поможет нам понять древнерусского читателя, степень его осведомленности, точность проникновения в текст, тип историчности восприятия и многое другое. Это особенно важно, если учесть отсутствие в Древней Руси критики и литературоведения.

Иллюстрации служат своеобразным комментарием к произведению, причем комментарием, в котором использован весь арсенал толкований и объяснений¹. Сложны и «многослойны», как оказывается, древнерусские иллюстрации к Псалтири, в которых вскрывается несколько аспектов восприятия этого произведения миниатюристом: реально-исторический, символический, «прообразовательный» и др.

Реальное наблюдение очень часто сказывалось в произведениях изобразительного искусства не непосредственно, а через литературный источник, через сюжет, уже отразившийся в письменности. Оно подчинялось слову... В силу

¹ См.: Розов Н. Н. Миниатюрист за чтением Псалтири // ТОДРЛ. Т. XXII. 1966.

своей связи с письменностью изобразительное искусство Древней Руси во многом зависело от развития письменности. Чем больше появлялось произведений на темы русской истории, русских житий святых, русских бытовых повестей, тем чаще отражалась в живописи русская действительность.

В зависимости от словесных произведений находилось даже зодчество. Известны случаи построек по данным литературных источников. Борис Годунов задумал, например, построить храм, который «своим видом и устройством походил бы на храм Соломона... Мастера тотчас же принялись за работу, причем обращались к книгам священного писания, к сочинениям Иосифа Флавия и других писателей...»¹.

Однако связь с действительностью осуществлялась не только в области сюжетов и объектов изображения. Эта связь выражалась и в идеологии художника, а эта идеология, в свою очередь, оказывалась не только продиктованной положением художника в обществе и состоянием этого общества, но и обусловленной письменными источниками: публицистикой и литературой, еретическими движениями, которые не могли существовать без еретической литературы, без мысли, воплощенной в слове.

Трудно установить во всех случаях первооснову: слово ли предшествует изображению или изображение слову. Во всяком случае, и последнее нередко. В самом деле, темы изобразительного искусства занимают необычно большое место в литературе Древней Руси. Я уже не говорю о многочисленных сказаниях об иконах (эти сказания сами по себе составляют целый литературный жанр, в свою очередь разделяемый на поджанры), о многочисленных сказаниях об основании храмов и монастырей, в которых содержатся описания и оценки произведений архитектуры и живописи. Само творчество художников или их произведения становились нередко объектом литературного рассказа (сказание о новгородской варяжской божнице, сказание о фреске Пантократора в куполе Софийского собора, повесть о посаднике Щиле, повесть «О чудном видении Спасова образа Мануила, царя греческого» и др.). Один из излюбленных мотивов древнерусской литературы — мотив оживающих изображений: изображения говорящего и самоизме-

¹ Сказания Массы и Геркмана. СПб., 1874. С. 270; ср. М а с с а И с а а к. Известие о Московии в начале XVII в. М., 1937. С. 63.

нящегося, переносящегося в пространстве, «являющегося» и заявляющего о своем желании художнику, предъявляющего ему свои требования — как писать. Изображение Пантократора в куполе Софийского собора обращалось к писавшим его «писарям»: «Писари, писари, о писари! не пишете мя благословящею рукою, напишите мя сжатою рукою. Аз бо в сей руке моей сей Великий Новъград держу, а когда сия рука моя распространится, тогда граду сему скончание».

Много внимания уделяется памятникам искусства в произведениях новгородской литературы: в хождениях в Царьград, в новгородских летописях, в житиях новгородских святых, повестях и сказаниях. Искусство слова входит в контакт с изобразительным искусством Древней Руси не только через памятники письменности, но и через памятники фольклора. В изобразительное искусство проникают фольклорные трактовки событий (ярчайший пример: сцена убийства Андрея Боголюбского, изображенная в Радзивилловской летописи) ¹.

Всякое искусство, если оно развивается не только под воздействием внешних условий, но и в связи с законами внутренней необходимости ², должно «видеть себя» в некоем зеркале. Литература нового времени «видит себя» в критике и литературной науке. Литература Древней Руси не имела своего «антагониста» в критике и литературоведении. Она отражалась в изобразительном искусстве и сама отражала это изобразительное искусство как в противопоставленных зеркалах. Литература проверяла и комментировала себя в живописи всех видов.

¹ Воронин Н. Н. Рец. на кн.: Арциховский А. В. Древнерусская миниатюра как исторический источник // Вестник АН СССР, 1945, № 9.

² Напомню о следующем высказывании Ф. Энгельса в письме к Францу Мерингу от 14 июля 1893 г.: «В связи с этим находится также нелепое представление идеологов: не признавая самостоятельного исторического развития различных идеологических областей, играющих роль в истории, мы отрицаем и всякую возможность их *воздействия на историю*. В основе этого лежит шаблонное, недialeктическое представление о причине и следствии как о двух неизменно противостоящих друг другу полюсах, и абсолютно упускается из виду взаимодействие. Эти господа часто почти намеренно забывают о том, что историческое явление, коль скоро оно вызвано к жизни причинами другого порядка, в конечном итоге экономическими, тут же в свою очередь становится активным фактором, может оказывать обратное воздействие на окружающую среду и даже на породившие его причины» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. Т. 39, С. 84).

Особую и очень важную тему исследований представляет собой роль слова в произведениях искусства. Как известно, надписи, подписи и сопроводительные тексты постоянно вводятся в древнерусские станковые произведения, стенные росписи и миниатюры.

Искусство живописи как бы тяготилось своей молчаливостью, стремилось «заговорить». И оно «говорило», но говорило особым языком. Те тексты, которыми сопровождаются клейма в житийных иконах, — это не тексты, механически взятые из тех или иных житий, а особым образом препарированные, обработанные. Житийные выдержки на иконе должны были восприниматься зрителями в иных условиях, чем читателями рукописей. Поэтому эти тексты сокращены или не закончены, они лаконичны, в них преобладают короткие фразы, в них порой исчезает «украшенность», ненужная в соседстве с красочным языком живописи. Многозначительна даже такая деталь: прошедшее время в этих надписях часто переправляется на настоящее. Надпись поясняет не прошлое, а настоящее — то, что воспроизведено на клейме иконы, а не то, что было когда-то. Икона изображает не случившееся, а происходящее сейчас на изображении; она утверждает существующее, то, что молящийся видит перед собой.

«Заговорить» стремятся не только житийные клейма, но и изображения святых в средниках икон и на стенах храмов. Изображения святых обращаются к молящимся, показывая им раскрытые книги, развернутые свитки. Свитки с текстами держат Кирилл Белозерский (икона Русского музея конца XV в., № 2741), Александр Свирский (икона Русского музея 1592 г.). Никола держит обычно Евангелие — раскрытое или закрытое. Пророки держат свитки, на которых написаны их главнейшие пророчества о Христе. Христос в композиции деисус держит Евангелие с обращением к судьям и судимым: «Не судите на лица сыновé человечести, но праведный суд судите. Им же судом судите — судится вам. В ню же меру мерите — възмерится вам». Христос сам судья на Страшном суде, и он подает пример судьям человеческим. Иногда такие традиционные надписи не заканчиваются, даются только их начальные слова: молящиеся знают их продолжение. Но все равно изображение Христа в деисусе неотделимо от слов: изображение и слова тесно связаны. Иоанн Креститель обычно держит свиток со словами: «Покайтесь, приближи бо ся царство небесное». На иконе «О тебе радуется» у подножия богоматери обычно изображается стоящий Иоанн Дамаскин

с развернутым свитком в руках. На нем начало песнопения: «О тебе радуется обрадованная всяк...» Святая Параскева Пятница держит в руках начало текста «Символа веры»: «Верую во единого бога отца...» Параскева — исповедница. Этими словами она показывает молящемуся, за что отдала свою жизнь.

Тексты, написанные в раскрытых Евангелиях и развернутых свитках, могут и меняться. Так, например, в композиции «Спас в силах» развернутое Евангелие обычно имеет тот же текст, что и в деисусе: «Не на лица судите...» Но у Андрея Рублева и Дионисия «Спас в силах» держит Евангелие с другим текстом: «Придите ко мне вси тружашающиеся и обремененные»¹. И это знаменательно: Рублев мягче и человечнее своих предшественников. Он исполнен любви к людям, а не угрозы.

Иногда композиции имеют поясняющий текст, но текст этот написан не на свитке. Он помещен рядом с изображением, на золотом, охряном или киноварном фоне. Так, на новгородской иконе Покрова конца XIV — начала XV в., хранящейся в Третьяковской галерее, слева от богородицы в композицию включена киноварная надпись: «Андрее ка-

же Елифану свтлю богородицу, моля се за хрестени на воздухе».

Тексты, писавшиеся в свитках праотцев и пророков, очень часто заключают в себе обращения к богу и самохарактеристики, в которых праотцы и пророки говорят о своих «вечных» признаках, главных деяниях. В свитке у Иакова стоит: «Бог мой явился мне. Се лествица утвержена на земли и ангели божии восхождаху и нисхождаху по ней». У Мелхиседека в свитке значатся слова: «Аз навыхою жертву бескровную приносите богу во славу имени твоему святому». В свитке у Ионы обычно написано: «Возопих в скорби моей ко господу богу: „Услыши мя ис чрева китова вопль мой“. И услышах». И т. д.

В миниатюрах и клеймах икон из уст говорящих персонажей поднимаются легкие облачки, в которых написаны произносимые ими слова, но слова, лаконично препарированные, слова, которые становятся почти девизами этих персонажей, неразрывно связанными с их «владельцами». И здесь достойно быть отмеченным особое отношение

¹ Антонова В. И., Миева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Т. 1. М., 1963. № 297 и 276. Текст надписи у Рублева сокращен, у Дионисия — полный.

к произнесенному слову вообще. Оно не мимолетно, оно не исчезает во времени. Сплошь да рядом представление о персонаже становится неотделимым от тех слов, которые были им произнесены в наиболее важный момент жизни. Это «речения», которые живут в памяти многих поколений и которые даже в живописи в изображении того или иного персонажа не могут быть от него отделены.

Слово редко вводится в изображение реалистических школ, но оно очень часто в условной живописи, изображающей не мимолетное мгновение, а «вечное». Слово в изображении как бы останавливает время. Его помещают в гербах в качестве девиза — как вечное напоминание о неизменяющейся сущности символизируемого объекта. Оно помещается в иконах для выражения сущности изображаемого, при этом сущности не меняющейся.®

По своей природе произнесенное или прочитанное слово возникает и исчезает во времени. Будучи «изображенным», слово само как бы останавливается и останавливает изображение¹.

Тесная связь слова и изображения породила в средневековье обилие легенд о заговоривших изображениях. Эта связь слова и изображения поддерживалась и самим смыслом иконы. В иконном изображении особое значение имел мистический контакт его с молящимся. Молящийся обращался к изображению со словами, он как бы требовал ответа себе, он ждал чуда, действия, совета, прощения или осуждения, он был готов поэтому услышать слова, обращенные к нему от изображения. И вместе с тем это иконное изображение было изображением святого или события вообще: святой писался не в какой-либо определенный, более или менее случайный момент его жизни, а в своей

¹ «Изображение» слова возрождается в XX в. во всех видах условного искусства. Ж. Брак первый обратился в 1910-х гг. к аналитическому кубизму. В своей композиции «Le Portugais» он впервые применил печатные (типографского типа) буквы. С тех пор применение букв и коротких надписей вошло в художественную ткань произведений всех кубистов. Многие из картин Дж. Северини буквально испещрены надписями. Буквы и надписи служили напоминанием о предметно-идейном мире и уничтожали чисто декоративный характер произведений. Гри стал впервые применять вырезки из газет (в «Papiers collés»): прием, впоследствии широко распространившийся (особенно в поп-арте). Вырезки из календаря в композиции К. Швитерса «Deutschland» превращали картину в сувенир, стремящийся закрепить памятное мгновение. Ясно читаемые вывески широко применяет М. Шагал, а перед тем — М. Ларионов, И. Машков, Д. Бурлюк и др. Тема слова в «условной живописи» очень важна и многосторонняя. О текстах в средневековых фресках см.: Р а д о ј ч и ћ Св. Текстови и фреске. Матица Српска, 1966.

вневременной сущности. Поэтому связь его с надписью, которая указывала, кто он такой, была сильнее, чем это представляется нам, привыкшим к изображениям момента — пусть даже самого характерного и типичного. Память святого, память события его жизни была в гораздо большей мере, чем в новое время, фактом, не преходящим во времени. Празднество повторялось ежегодно. В вечном своем аспекте события рождества, пасхи, вознесения и т. д. существовали постоянно. Икона, посвященная празднеству, не только его изображала, но была частицей самого этого празднества. Поэтому надпись не только поясняла изображение, оторванное от самого изображения, — она становилась частью самого изображения, частью канона этого изображения.

Надо проникнуть в психологию и идеологию средневековья, чтобы понять во всей глубине эстетическое значение надписей в изобразительном искусстве средневековья. Слово выступало не только в своей звуковой сущности, но и в зрительном образе. И не только слово вообще, но и данное слово данного текста. Оно тоже было в какой-то мере «внеременно». Вот почему надписи так органически входили в композицию, становились элементом орнаментального украшения иконы. И вот почему так важно было текст рукописей украшать инициалами и заставками, создавать красивую страницу, даже писать красивым почерком. Молитвы твердились, тексты повторялись, произведения читались по многу раз. Именно поэтому еще они должны были быть красиво написаны, как должны были красиво быть написаны любимые изречения, которые нужны всегда, с которыми не расстаются, которые направляют повседневное поведение человека. Это порождало особое отношение к слову как к чему-то драгоценному, священному. Разумеется, это касалось по преимуществу слова в возвышенном стиле, в стиле высокой церковной литературы. Слова эти — праздничные одежды, которые не следует надевать по будням. Не будем на этой теме задерживаться. К вопросу о возвышенном стиле и его особых связях с изображением и рукописной украшенностью мы еще вернемся в дальнейшем.

Изучение связей литературы и изобразительного искусства не следует ограничивать поисками и установлением общих сюжетов, тем, мотивов, философских и богословских понятий и т. д. Сюжеты, темы, мотивы в средневековье

по большей части традиционны. Важно, в какой стилиевой связи появляется тот или иной сюжет, мотив, тема — в литературе и живописи. Допустим, для определения характера живописи Феофана Грека не так важно, что в произведениях Феофана отразились те или иные темы исихастов, как то обстоятельство, что они находятся в общей стилистической системе. Для искусства важны не столько отдельные философские и богословские положения и убеждения, сколько тип, стиль этих положений и убеждений. Важно, что стиль живописи Феофана близок к стилю исихастского богословствования. Феофан мог и не читать исихастских сочинений, но тем не менее стиль его живописи и стиль исихастской идеологии подчиняются единым предвозрожденческим формирующим стиль принципам.

Многие явления в развитии искусства одновременны, однородны, аналогичны и имеют общие корни и общие формальные показатели. Литература и все виды других искусств управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры. Вот почему при построении истории литературы показания других искусств помогают отделить значительное от незначительного, характерное от нехарактерного, закономерное от случайного. Показания изобразительных искусств помогают охарактеризовать каждую эпоху в отдельности, вскрывают общие истоки, общую идейную и мировоззренческую основу литературных явлений. Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и такие факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство (и в том числе литературу) изолированно друг от друга. Отдельные явления могут быть выражены сильнее то в одном искусстве, то в другом.

Мы должны заботиться о расширении сферы наблюдений над аналогиями в различных искусствах. Поиски аналогий — один из основных приемов историко-литературного и искусствоведческого анализа. Аналогии могут многое выявить и объяснить. Так, общим явлением для литературы, живописи и скульптуры Древней Руси на известных этапах их развития является подчиненность их своеобразному этикету: этикету в выборе тем, сюжетов, средств изображения, в построении образов и в характеристиках. Изобразительные искусства и литература в своих идеализирующих действительность построениях исходят из еди-

ных представлений о благообразии и церемониальности, необходимых в художественных произведениях. Эти этикетные представления претерпевают общие изменения, их судьбы связаны и взаимозависимы. Можно заметить общее по эпохам развития в формах и принципах сочетания традиционности и творческого начала, в формах проявления повторяемости тем и сюжетов, в канонах литературы и изобразительных искусств. Легко привести многие другие примеры синхронности развития литературы и других искусств. Не заботясь о полноте этих примеров и систематичности в их перечислении, упомянем лишь самые показательные. Так, например, в XVI в. 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. Усиливается назидательность литературы и изобразительных искусств, делаются попытки создать энциклопедические системы в так называемых «обобщающих предприятиях» XVI в. («Великие четыре минеи», «Домострой», «Лицевой свод», «Степенная книга» и пр.) и в энциклопедических по своему характеру росписях Золотой палаты. Эти энциклопедические системы стремятся замкнуть круг тем, мыслей, самих допускаемых для чтения и рассмотрения произведений в общей борьбе с нарастающим свободомыслием. В том же XVI в., возможно в связи с тем же стремлением к ограничению духовной жизни грубой фактографией и нетворческими художественными методами, намечается возрастание повествовательности в литературе и изобразительных искусствах¹. Усиливается риторичность и этикетная официальная пышность, задача которых заключалась в том, чтобы заменить творчество и критическую мысль пустопорожними восторгами и бездумными априорными признаниями заслуг государства².

Внимательное изучение общих областных черт в литературе и других искусствах, общности их судеб и содержания областных, центробежных тенденций, их одновременного преодоления и сочетания с центростремительными

¹ О нарастании повествовательности в живописи XVI в. см. главу Н. Е. Мневой «Московская живопись XVI века» в кн.: История русского искусства. Т. 3 / Под ред. И. Грабаря, В. Кеменова, В. Лазарева. М., 1955.
² См.: Лихачев Д. С.: 1) Человек в литературе Древней Руси. Изд. 2-е. М., 1970. С. 97—103; 2) Der Mensch in der altrussischen Literatur. Dresden, 1975. S. 145—152.

силами способно прояснить процесс постепенного складывания единой литературы. Местные оттенки начинают одновременно исчезать в XVI в. в различных областях художественной культуры: в литературе, в зодчестве и в живописи. На основе экономического и политического объединения отдельных русских земель происходит унификация всей русской культуры в той последовательности и с той степенью быстроты, которые подсказывались самой социально-политической действительностью.

Общие достижения в различных искусствах не всегда, однако, так показательны и «дисциплинированы». Самый обычный, ставший избитым пример общих для литературы и других искусств областных черт — пресловутый новгородский лаконизм, якобы одинаково сказывающийся в новгородском летописании, новгородском зодчестве и новгородском изобразительном искусстве, — может быть, окажется при более внимательном его изучении не таким уж показательным и простым, как он представлялся за последние сто лет искусствоведам и литературоведам, занимавшимся Новгородом.

Иногда только одна область искусства быстро реагирует на изменения в экономической и политической действительности, другие же области отстают или трансформируют это воздействие с такой степенью своеобразия, что заметить его становится возможным только при сопоставительном изучении всех искусств. Так, например, воздействие условно называемого движения восточноевропейского Предвозрождения выразительнее всего сказалось в живописи, и именно эта последняя помогает нам понять сущность так называемого второго южнославянского влияния в литературе и процесс отдельных изменений в архитектуре.

Появление и выявление национальных черт также идет неравномерно в отдельных искусствах и также требует своего сравнительного изучения в различных искусствах и литературе. В общем развитии художественной культуры народа то одна, то другая ее область оказывается ведущей. Можно заметить, что в XIV и XV вв. самое передовое положение занимает живопись. Затем наступает черед зодчества, которое вместе с живописью составляет в XV и XVI вв. вершину достижений русской культуры. Русское зодчество в XVII в., создав ряд всемирно известных ансамблей, ничуть не отстает от западноевропейского. В XVII же веке усиленно развиваются отдельные стороны литературы.

Сопоставительное изучение различных искусств, и в первую очередь литературы в ее отношениях к другим искусствам, имеет огромное значение и для характеристики сущности иностранных влияний, их смен, их обусловленности определенными общественными потребностями в том или ином случае.

Не будем останавливаться на других примерах необходимости изучения одинаковых явлений в различных искусствах. Отметим только, что это изучение не должно ограничиваться изучением сходств, но должно внимательно анализировать и все различия.

Следует различать два понятия стиля в литературе: стиль как явление языка литературы и стиль как определенная система формы и содержания.

Стиль — не только форма языка, но это объединяющий эстетический принцип структуры всего содержания и всей формы произведения. Стилеобразующая система может быть вскрыта во всех элементах произведения. Художественный стиль объединяет в себе общее восприятие действительности, свойственное писателю, и художественный метод писателя, обусловленный задачами, которые он себе ставит. В этом смысле понятие стиля может быть приложено к различным искусствам, и между ними могут оказаться синхронные соответствия. Одни и те же приемы изображения могут сказаться в литературе и в живописи той или иной эпохи, им могут соответствовать некоторые общие формальные признаки зодчества того же времени или музыки. А поскольку эстетические принципы могут распространяться за пределы искусств, постольку мы можем говорить и о стиле той или иной философии или богословской системы. Мы знаем, например, что стиль барокко сказался не только в архитектуре, но захватил собой живопись, скульптуру, литературу (особенно поэзию и драматургию) и даже музыку и философию.

До XIX в. понятие «барокко» применялось только к архитектуре¹. Искусный анализ этого стиля в работах Г. Вёльфлина² помог выявить общие черты стиля барокко

¹ Термин «barocco» еще раньше в схоластической номенклатуре силлогизмов означал четвертый вид второй фигуры, то есть силлогизм: «Каждый А есть Б; некоторые В не есть Б; следовательно, некоторые В не есть А».

² Wölfflin H. Renaissance und Barock. München, 1888; Idem. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915.

для архитектуры, живописи, прикладного искусства и скульптуры, а в работах его последователей — для литературы и музыки¹. В настоящее время мы можем говорить о стиле барокко как о стиле эпохи, в той или иной степени сказывающемся во всех видах художественной деятельности в известных хронологических пределах и географических границах².

Во все ли времена существует то, что мы можем называть «стилем эпохи»?³ На этот вопрос отвечает венгерский исследователь Тибор Кланицай⁴. Т. Кланицай разграничивает стили, сказавшиеся во всех искусствах, и стили, ограниченные только некоторыми видами художественной деятельности человека. Так, например, с одной стороны, Т. Кланицай пишет, что романтизм охватывал собой литературу, живопись, скульптуру, музыку, парковое искусство, отчасти моды в одежде, но только частично захватил зодчество (по преимуществу малые формы архитектуры) и прикладное искусство. С другой стороны, Т. Кланицай отмечает, что реализм XIX в. сказался только в литературе (по преимуществу в прозе и в драме), живописи и скульптуре, но было бы натяжкой говорить о реализме в зодчестве, и он очень поверхностно проник в прикладное искусство и еще слабее в музыку, в ограниченном смысле его можно наблюдать в поэзии. Еще меньшее число искусств охватывают одновременно стили и направления начала XX в. (символизм, экспрессионизм, сюрреализм и пр.).

¹ Термин «барокко» в приложении к литературе применялся уже Г. Вёльфлином (см. его книгу «Renaissance und Barock». S. 83—85), но более специально о литературе барокко стали говорить в 1910-х и 1920-х гг. К музыке термин «барокко» стал применяться еще до Г. Вёльфлина (см.: Ambros W. August. Geschichte der Musik. Bd. 4. Breslau, 1878. S. 85—86).

² См.: Wellek R. Concepts of Criticism. New Haven; London, 1963. P. 69—172 («The Concept of Baroque in Literary Scholarship»).

³ Нет, кстати, никаких оснований объявлять понятие «стиля эпохи» «порочным» или идеалистическим. Признание «стиля эпохи» не отрицает идейной борьбы в каждую данную эпоху, как не отрицает этой борьбы и признание того факта, что идеи господствующего класса являются в каждую данную эпоху господствующими идеями. Все дело в том, что нельзя только абсолютизировать понятие «стиля эпохи» и полагать, что стиль эпохи подчиняет и подавляет все другие стилистические возможности, исключает борьбу стилей, связь стилей с отдельными идейными движениями эпохи и пр.

⁴ Klaniczay Tibor. Styles et histoire du style // Études de littérature comparée publiées par L'Académie des sciences de Hongrie. Budapest, 1964.

Создается впечатление, которое в будущем должно быть проверено на широком материале, о постепенном сужении и ограничении того явления, которое мы условно можем назвать «стилем эпохи». Возможно, что прогресс в развитии искусств связан со все большей и большей спецификацией искусств и углублением внутренних закономерностей их роста.

Возвращаясь к Древней Руси, мы должны отметить, что то, что раньше воспринималось как «второе южнославянское влияние» в древнерусской литературе, теперь благодаря привлечению внелитературного материала предстает перед нами как проявление Предвозрождения на всем юге и востоке Европы. Все яснее становится, что так называемое восточноевропейское Предвозрождение охватывало еще более широкий круг культурной жизни, чем барокко. Оно выходило за пределы явлений искусства и распространяло свои «стилеобразующие» тенденции, пользуясь отсутствием четких границ художественной деятельности человека, на всю идейную жизнь эпохи. Как явление культуры восточноевропейское Предвозрождение было шире барокко. Оно охватывало, кроме всех видов искусства, богословие и философию, публицистику и научную жизнь, быт и нравы, жизнь городов и монастырей, хотя во всех этих областях оно ограничивалось по преимуществу интеллигенцией, высшими проявлениями культуры и городской, и церковной жизни.

Попутно отмечу, что не следует смешивать понятия Предвозрождение и Проторенессанс. Проторенессанс — это «Перворенессанс», наиболее раннее его проявление, ничем, в сущности, принципиально не отличающееся от самого Ренессанса; разве только своей «первородностью». Проторенессанс в Италии был отделен от Ренессанса периодом поздней готики. Предвозрождение же предшествует Возрождению непосредственно, но еще не является Возрождением по самому своему характеру. Предвозрождение в Италии — это не столько Проторенессанс XIII в., сколько поздняя готика, которая стоит между Проторенессансом и Ренессансом.

В России Предвозрождение ближе к поздней готике, заключающей в себе элементы Возрождения, но коренным образом от него отличающейся своим ярко выраженным религиозным характером.

Русское Предвозрождение не дало Возрождения. Этому воспрепятствовали исторические обстоятельства. История знает немало случаев, когда начавшееся большое

культурное движение было внешне заторможено неблагоприятной обстановкой.

Но вернемся к проблеме «стиля эпохи». Возникает вопрос: то, что мы называем «романским стилем» IX—XIII вв., не было ли также явлением стиля эпохи, в осуществлении которого сыграли свою роль не только Восточная и Южная Европа, но и вся Европа в целом? Мне кажется, что когда будут произведены подробные и детальные исследования этого стиля, откроются широкие возможности для распространения этого стилистического понятия не только на архитектуру и скульптуру, но и на живопись, прикладное искусство, литературу, богословскую мысль¹. Общие черты могут быть вскрыты в XI—XIII вв. в Древней Руси между «монументальным стилем» в изображении человека в летописи, скульптурным убранством владими́ро-суздальских храмов, стилем живописи и стилем зодчества того же периода. Этот стиль, несомненно, охватил собою не только Западную Европу, но и Византию, южнославянские страны, Русь. Черты этого стиля отражены в покоряющем все виды духовной деятельности человека стремлении к монументальности, к четкости «архитектурных» членений и ясности соотношения главных частей при одновременной «неточности» и разнообразии деталей, в попытках охватить возможно шире мироздание в целом, видеть в каждой детали всю вселенную (своеобразный «универсализм» видения), в тенденции подчинить этому единому объяснению все явления, создавать внутренние символические связи между всеми формами существования. Это стиль, пронизанный пафосом универсализма, склонный к установлению связей между всеми формами существования, между всеми видами искусства.

Показателем этого искусства для меня является любой храм в Византии, во Франции, Италии, у южных славян или на Руси XI—XIII вв., все части которого символизируют собою вселенную, церковную организацию и церковное устройство и человеческую природу. Росписи храма охватывали собою всю священную историю, были посвящены прошлому, настоящему и будущему (композиции Страшного суда, деисус). Совершаемое в этом храме богослужение, включавшее в себя литературные, театральные, музыкальные и изобразительные стороны, напоминало моля-

¹ M à l e E. L'Art religieux du XII s. en France. 2-e éd. Paris, 1924. Э. Маль хорошо проследил связи между отдельными искусствами в недрах этого стиля.

щимся о всей священной и церковной истории. В этом храме крайняя обобщенность форм и «объяснений» сочетается с разнообразием проявлений этих форм, общая симметрия в крупном плане — с частной асимметрией деталей.

Задача будущих исследований дать точный и детальный анализ этого стиля, как и подобрать ему более точное название. «Романским» этот стиль может быть назван только в том смысле, что он возник на бывших территориях двух Римов — Восточного и Западного. Это был стиль, общий для Византии (Второго Рима) и Италии, а отсюда распространившийся на всю территорию Европы и частично Малой Азии. Этот стиль имел не меньшее распространение, чем барокко. Он захватывал не только искусства. Он был наследником античности, сохранял с последней непосредственные, а не только «ученые» связи, как впоследствии Ренессанс. Поэтому в нем сильнее эллинизм, чем эллинизм, неоплатонизм, чем платонизм, а античная религия осознается как крайне враждебная христианству. Нет и речи о ее «реабилитации» и эстетизации, как в Ренессансе.

От явлений «стиля эпохи» мы должны строго отличать отдельные умственные течения и идейные направления — какой бы широкий круг явлений они ни охватывали. Так, например, стремление к возрождению культурных традиций домонгольской Руси охватывает в конце XIV и в XV в. зодчество, живопись, литературу, фольклор, общественно-политическую мысль, сказывается в исторической мысли, проникает в официальные теории и т. д.¹, но само по себе это явление не образует особого стиля. Не образуют особого стиля и многочисленные проникновения на Русь ренессансной культуры. Ренессанс, который на Западе был и явлением стиля, в России оставался только умственным течением².

¹ См.: Дмитриев Ю. Н. К истории новгородской архитектуры // Новгородский исторический сборник. Вып. 2. Новгород, 1937; Ворони Н. Владимиро-суздальское наследие в русском зодчестве // Архитектура СССР, 1940, № 2; Лихачев Д. Национальное самосознание Древней Руси. Очерки из области русской литературы XI—XVII вв. М., Л., 1945.

² О проникновении на Русь элементов западноевропейского Ренессанса и античного наследия в разное время и по разному поводу писали Ф. И. Буслаев, Д. В. Айналов, В. Н. Перетц, Н. К. Гудзий, П. Н. Сакулин, В. Ф. Ржига, А. И. Белецкий, Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев, Н. Г. Порфиридов, М. В. Алпатов, В. Н. Лазарев, И. И. Иоффе, А. Н. Свириц, А. Л. Якобсон, А. И. Некрасов, И. М. Снегирев, Н. А. Казакова,

В определении того, что мы условно можем называть «стилем эпохи», огромную роль должны сыграть уточнения и самого этого понятия, и близких к нему эстетических представлений, а также совершенствование методических приемов анализа стиля, выявление его связей с идейным содержанием и, самое главное, исследование его социальной основы, его исторической обусловленности.

Литература и все другие искусства находятся между собой в определенных взаимодействиях, зависят друг от друга, составляют некоторое равновесие.

**«ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО»
КАК ВЫРАЖЕНИЕ «ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ВРЕМЕНИ»
В ДРЕВНЕРУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Когда мы говорим о связях, которые существовали между литературой и искусством в Древней Руси, мы должны иметь в виду не только то, что литература имела в Древней Руси чрезвычайно сильную зрительную изобразительность и не только то, что изобразительное искусство постоянно имело своими сюжетами произведения письменности, но и то, что иллюстраторы Древней Руси выработали чрезвычайно искусные приемы для передачи литературного повествования. Хотя по природе своей изобразительное искусство статично, изображает всегда какой-то определенный момент, неподвижный, оно постоянно стремилось к преодолению этой неподвижности — либо к созданию иллюзии движения, либо к повествовательности, к рассказу. Стремление к рассказу было необходимо миниатюристам, и они пользовались чрезвычайно широким кругом приемов для того, чтобы превратить пространство изображения во время рассказа. И эти приемы сказывались и в самом литературном произведении, где очень часто повествователь как бы подготавливает материал для миниатюриста, создавая последовательность сцен — своеобразную «кольчугу рассказа». Но обратимся к повествовательным приемам древнерусских миниатюристов.

Повествовательные приемы миниатюристов, иллюстрировавших летописи, были выработаны ими применительно к содержанию летописей и хроник. Изображения сопро-

Я. С. Лурье, А. И. Клибанов, А. А. Зимин, М. П. Алексеев, А. Н. Егунов
и др.

вождали рассказы о походах, победах и поражениях, о вторжениях врагов, нашествиях, угонах пленных, плавании войска по морю, рекам и озерам, о вокняжении на столе, о крестных ходах, выступлениях князя в поход, об обмене послами, сдаче городов, посылке послов и прибытии послов, переговорах, выплатах дани, похоронах, свадебных пиршествах, убийствах, пении славы и т. д. Работа миниатюриста была облегчена тем, что события чаще живописно «назывались», чем описывались, поэтому они могли быть переданы более или менее условно одинаковыми приемами, но и усложнена тем, что часто события охватывали большое пространство действия, требовали изображения на одной миниатюре целого города или даже нескольких городов, рек, храмов и пр.

Миниатюрист мог показать почти всякое действие, о котором говорилось в летописи. Не мог он изобразить только то, что не имело временного развития. Так, например, он не иллюстрировал тексты договоров русских с греками, тексты проповедей и поучений. В целом же круг сюжетов, которые миниатюрист брался передать, был необычайно велик и широко было пространство изображаемого — диапазон действия. Достигалось это благодаря чрезвычайно емкой системе, которая была выработана веками и благодаря которой миниатюрист мог охватить огромное количество повествовательных сюжетов в летописном изложении. По существу, миниатюрист создавал второй рассказ о мировой или русской истории, параллельный рассказу письменному.

Можно было бы многое сказать о разнообразии и богатстве, с которым преломлялся письменный текст в изображениях средних веков¹. Наша цель состоит, однако, только в том, чтобы рассмотреть способы, которыми древнерусские миниатюристы стремились преодолеть повествовательную статичность изобразительного искусства в передаче развивающегося действия, развить повествовательные возможности живописи и создать в живописи некоторое «преодоление времени». Удобнее всего показать

¹ Литература о миниатюрах русских исторических рукописей обильна. Наиболее обстоятельное исследование принадлежит О. И. Подобедовой «Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания» (М., 1965; в сносках к этой работе указана предшествующая литература). Однако наша задача ограничивается указанной темой: миниатюры и текст, повествовательные приемы миниатюристов.

это на примерах двух знаменитых произведений иллюстративного искусства: Радзивилловской летописи XV в. и «Лицевого свода» Грозного середины XVI в.¹

Особенно интересны миниатюры Радзивилловской летописи. Сама Радзивилловская летопись относится к XV в., но в основе ее миниатюр лежат миниатюры более древние. А. А. Шахматов утверждает, что миниатюристы Радзивилловской летописи копировали иллюстрированный оригинал XIII в.² М. Д. Приселков уточнял, считая, что миниатюры восходят к Владимирскому своду 1212 г.³

В Радзивилловской летописи нет роскошных инициалов и заставок. Она писана довольно небрежно, и ее миниатюры при всей их многочисленности составлены «быстро», в эскизной манере. Но этим обстоятельством отнюдь не отменяется художественная ценность Радзивилловской летописи. Она демонстрирует нам необыкновенное искусство живописного повествования. Почти каждая страница имеет одну или даже две и три миниатюры, а на большинстве миниатюр изображены два или три сюжета или какой-то значительный временной ряд событий; каждое изображение растянуто во времени, а не передает кратковременный момент. Иначе говоря, миниатюра стремится охватить более или менее длительное разворачивание события. Миниатюрист стремится преодолеть ограниченность изображения во времени и передать длящееся время.

Как это достигается? Прежде всего укажу, что стремление изобразить возможно больший промежуток времени связано у миниатюриста со стремлением охватить и возможно большее пространство. Время и пространство для него в какой-то мере соединены. Допустим, миниатюристу необходимо показать переезд князя из одного города в другой. Он изображает на миниатюре оба города и князя в сопровождении войска между двумя городами. Тем самым ему удастся в миниатюре сообщить своему зрителю

¹ Радзивилловская, или Кенигсбергская, летопись. I. Фотомеханическое воспроизведение рукописи. СПб., 1902. «Лицевой свод» Грозного, отдельные тома которого хранятся в разных библиотеках Москвы и Ленинграда, фотомеханического воспроизведения не имеет.

² Шахматов А. А. Исследование о Радзивилловской, или Кенигсбергской, летописи // Радзивилловская, или Кенигсбергская, летопись. II. Статьи о тексте и миниатюрах рукописи. СПб., 1902. С. 103.

³ Приселков М. Д. Лаврентьевская летопись // Учен. записки ЛГУ. 1940, № 32. С. 121.

о походе в целом, а не о каком-то одном, отдельном моменте похода.

Основной прием, который использует миниатюрист, — это «повествовательное уменьшение». Я называю это уменьшение «повествовательным», ибо есть разные причины уменьшения. Иногда уменьшение делается для того, чтобы выдержать иерархию значимости того или иного объекта изображения. На иконах, например, святой может быть больше по размерам, чем обыкновенные люди. Этим подчеркивается его значение. Но так делается в среднике, в житийных же клеймах святой будет одинакового размера с другими людьми. Там уменьшаются не люди, а архитектура, деревья, горы, чтобы подчеркнуть значимость людей вообще. В Радзивилловской летописи архитектура всегда уменьшена, чтобы обозначить место свершения событий: изображаются города, храмы, крепостные забрала — и все они приблизительно одинакового размера. Это своего рода обозначения, а не изображения. Это как бы слова некоего текста. В уменьшенных размерах даются реки, озера¹. Даже лошади и рогатый скот показываются мелкими, и не потому, что коровы были меньше нынешних (хотя эта возможность не исключена), а потому, что они второстепенны и правильное зрительное соотношение размеров отдельных объектов изображения не только не требуется, но и мешало бы повествованию, акцентировало бы в повествовании то, что не заслуживает этого акцентирования. В иконных изображениях важна иерархия, здесь же в миниатюрах важна не столько иерархия, сколько «повествовательная емкость». Именно поэтому в Радзивилловской летописи князь, греческий царь, святой одинаковых размеров с послами, воинами, рядовыми монахами.

Насколько сокращение размеров изображаемого позволяет расширить временной охват миниатюры, можно судить по миниатюре, рассказывающей о победе Владими-

¹ Насколько не развито и не разработано у нас понимание повествовательного языка живописи, может быть продемонстрировано на следующем примере. К иллюстрации, изображающей ктитора во фреске в церкви Спаса на Нередице, в «Истории русского искусства» (т. 2. М., 1954. С. 107) сделана следующая подпись: «Князь Ярослав Всеволодович, подносящий модель (так!) храма Христу. Фреска западного нефа храма Спаса на Нередице близ Новгорода. Около 1246 г.» На самом же деле понятие «модели» не могло существовать в это время. Князь Ярослав Всеволодович (отец Александра Невского) подносит на фреске сам храм, самый храм дарит Спасу, а не его модель. То обстоятельство, что храм мал и князь легко держит его в руке, — это условности повествовательного языка живописи, не более.

ра над печенегами в 992 г. (л. 69). На миниатюре изображено два войска: одно бежит, другое наступает. Посередине, между двумя войсками, — юноша-кожемяка с поднятыми в знак победы руками над поверженным печенежским богатырем. Миниатюра, как видно, показывает не один какой-то момент поединка и последующей победы, а весь эпизод в его длительности. Эпизод из осады Белгорода печенегами (л. 72 об.) передается так: русские слева варят сыту, на той же миниатюре справа печенежские послы едят ее (рис. VII). Смерть и похороны Владимира I Святославича изображены следующим образом: на левой стороне миниатюры тело Владимира спускают веревками («ужищами»), а справа — оно же лежит в храме.

Изображение двух-трех эпизодов в одной миниатюре служило тому же «пространственному преодолению» «повествовательного времени» и помогало понять событие в его временной протяженности. Каждая из миниатюр может быть разбита на ряд повествовательных единиц, и в каждой композиции может быть изображено один, два или даже три эпизода. Эпизоды разделяются между собой архитектурным стаффажем (л. 33 об., 34) или просто имеют некоторое композиционное разделение: действующие лица каждого эпизода обращены лицами к своему центру и спиной к участникам другого, соседнего эпизода. Каждый из эпизодов может иметь самостоятельный позём, свою линию горизонта и пр. В одной миниатюре согласно количеству эпизодов могут несколько раз повторяться и одни и те же действующие лица. Так, например, на л. 28 об. показана месть Ольги древлянским послам, которых несут в ладьях (первый эпизод) и затем бросают в яму (второй эпизод, рис. V). В каждом из эпизодов присутствует сама Ольга.

Действия в миниатюрах имеют однообразное изображение. Язык миниатюр, как и всякий язык, требует некоторой формализации и стабильности «знаковой системы». Так, например, уплата дани всегда передается сценой вручения связки с мехами (л. 169). Это не значит, разумеется, что дань уплачивалась во всех случаях только мехами. Это просто условное обозначение уплаты дани. Но обозначение это в некоторой мере все же считается с реальностью, ибо когда речь идет об уплате дани греками Святославу, то греки платят ее не мехами, а слитками серебра — гривнами (л. 34 об.).

Имеются в миниатюрах и некие условные обозначения места действия. Так, например, князь, сидящий на столе,

обычно изображается перед зданием, где князь находится, что, очевидно, означает, что он восседает на столе внутри этого здания. Интересно изображение Игоря Ольговича, стоящего у обедни (л. 178 об.): Игорь стоит у дверного проема храма и «прячет» голову в храм. Видна только его спина. Такая же фигура с головой в дверном проеме на л. 204. Сходно изображены и убийцы, входящие в постельницу Андрея Боголюбского (л. 214 об.).

Миниатюрист находится в явном затруднении, когда в тексте передаются речи действующих лиц. Произнесение слов изображается обычно с помощью соответствующих жестов. Говорящие жестикулируют, изредка указывают пальцем. Жесты эти требуют своего изучения. Можно различить жесты извещения, жесты указания, приказания. Выделяются позы послушания, согласия и пр. Можно различить позы, в которых стоят поющие женщины — обычно со сложенными на груди руками. В сценах оплакивания, пляски и пр. рукава обычно спущены. Горе женщин передается подпирающей щеку рукой. Пляска изображается поднятыми вверх обеими руками. В такой же позе, напоминающей дирижера, поднимающего оркестр, показано ликование князя, отвечающего на приветствия придворных и народа.

Обозначением мира служат трубачи, трубящие в трубы (л. 207). Если трубят только один трубач — это символ сдачи города. Символом сдачи города может быть и меч, который побежденные дают победителям рукояткой вперед (л. 120 об.). Поднятый посох (возможно, посадничий) означает созыв народа. Здесь мы узнаем и некую конкретность. Можно по знакам представить себе, что означало, например, в древнерусском «целование»; это не поцелуй в нашем смысле: две фигуры приветствуют друг друга, обнимая за плечи (л. 174 об.). «Игрище» изображено как пляски под музыку (л. 6 об.).

Зрительная конкретизация повествования летописца была в ряде случаев довольно развернутой. Так, уже в одной из первых миниатюр Радзивиловской летописи, иллюстрирующей текст «розные языки (народы.— Д. Л.) дань дают Руси», показан русский князь, сидящий на столе в княжеской круглой шапке с меховой оторочкой и принимающий от пяти иноземцев связку меховых шкурок. Позади князя стоит молодой безбородый писец, записывающий дань на листе.

Символы и аллегории для миниатюриста — это одновременно отвлеченное повествование и конкретиза-

ц и я этих символов и аллегорий. Миниатюрист часто понимает их буквально. Так, например, воинскую формулу «взять град копием», означающую захват города приступом, миниатюрист изображает так: группа воинов подступает к башне, символизирующей город, из группы на башню направлено копье, упирающееся в стену (само по себе действие бессмысленное), а с башни два трубача трубят в трубы, знаменуя сдачу (л. 129 об.). Символом победы служит воин на коне, пронзающий змею копьем (л. 155). Птица, сидящая на дереве, символизирует собой печаль или смерть (л. 42 — смерть Олега, л. 43 об. — несчастья Ярополка). Иногда композиция миниатюры целиком состоит из различных символов. Так, например, сцена побоища под Киевом в 1151 г. (л. 191 об.) изображена следующим образом: лежат «отторгнутый» в битве щит и упавший шлем Андрея Боголюбского; лежит стяг — символ поражения; изображена птица — символ печали, из-за лещадной горки высовывается единорог — символ смерти по одной из притч «Повести о Варлааме и Иоасафе»¹.

Зрительно представленное повествование требовало некоторого однообразия в «обозначениях». Миниатюрист стремился, например, выработать свои «обозначения» для тех или иных народов — чаще всего это характерные шапки. В какой мере половецкие, фряжские, греческие и прочие головные уборы соответствуют реальным, сказать трудно. А. В. Арциховский, исследовавший древнерусские миниатюры как исторический источник², мало считался с условностью повествовательного языка миниатюриста. Между тем, чтобы выявить реальное, следует прежде всего убрать нереальное — условное, увидеть столкновение реального с условным и точно знать весь изобразительный язык миниатюриста.

Нельзя представлять себе, что миниатюрист следует только за литературными символами и метафорами: порой он создает их сам. Так, например, для характеристики образного и пространственного мышления миниатюриста представляет интерес следующая деталь. В изображении приходящих к Владимиру I Святославичу послов (лл. 48 об., 49, л. 58 об., 59) за спиной у каждого из послов

¹ Миниатюра впервые была истолкована Н. Н. Ворониным в рецензии на книгу А. В. Арциховского «Древнерусские миниатюры как исторический источник».

² Арциховский А. В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944.

некоторое пространство с лещадной горкой и деревьями. Очевидно, это символ того, что послы откуда-то явились, прошли путь, «принадлежат» другой стране.

Повествование в Радзивилловской летописи всегда разворачивается по горизонтали. Несколько сюжетов объединяются только по горизонтали, по большей части эта горизонталь, в отличие от миниатюр последующего времени, одна. Два четко определенных горизонтальных яруса видны только в композиции на л. 119 об., но при этом «чтение» этой миниатюры идет как чтение строк: слева направо с переходом от верхнего яруса к нижнему, как от верхней строки к строке под ней.

Большой интерес представляет собой направление повествовательного движения. В сценах такого охвата, как охват миниатюр Радзивилловской летописи, направление движения должно в какой-то мере соответствовать и географическим представлениям своего времени. Если современный художник станет изображать движущийся из Ленинграда в Москву поезд, то можно заранее сказать, что поезд будет двигаться слева направо. Обратное движение — из Москвы в Ленинград — будет показано справа налево. Это объясняется тем, что современный человек всегда представляет себе север как бы по географической карте — наверху. Поэтому поезд, движущийся из Ленинграда, будет обращен к зрителю правым боком, а из Москвы в Ленинград — левым. Иное в миниатюрах Радзивилловской летописи. Миниатюрист и его зритель «читают» миниатюры в том же направлении, что и текст, поэтому наступательное движение — это направление слева направо; временная последовательность в миниатюре, если она охватывает несколько событий, также слева направо, то есть более ранние события изображаются слева, более поздние — справа. Действие при этом, разумеется, развивается в плоскости книжного листа. Редко действие направляется в сторону к зрителю или от зрителя. Поэтому профильные изображения людей (для фигур), коней, всего, что движется, преобладают над фасными. Неподвижные же предметы (здания, деревья, горки) передаются преимущественно фасно, так как именно фасное изображение позволяет представить предмет наиболее репрезентативно как неподвижный.

Людские лица, особенно у главных действующих персонажей, повернуты к зрителю на три четверти. Происходит это потому, что движение требует профильного изображения, а цели «узнавания» — фасного. Главные действующие

щие лица всегда как бы обернуты к зрителю целиком, если они неподвижны (князь, сидящий на столе), и в три четверти, если они движутся. Второстепенные же движущиеся персонажи всегда профильны (послы, направляющиеся к сидящему князю (рис. IV), слуги, воины, идущие или едущие группами, бесы).

Если князь возвращается из похода, бежит от врага, то это обратное движение изображается обычно справа налево (л. 203 об., л. 38 об. низ, л. 224, 236 об., 228). Впрочем, миниатюрист не всегда может точно выразить свое отношение к движению: понимает ли он его как движение вперед или назад. Так, например, одно из возвращений Святослава на Русь идет справа налево (л. 38 об. низ), а другое — слева направо (л. 40). Возможно, это было связано для него с оценкой движения: первое возвращение миниатюрист воспринимал как поражение, а второе было для него победным. Во всяком случае, если одна группа войск преследует другую, то восприятие этого движения как движения вперед (слева направо) или назад (справа налево) было связано с тем, на чьей стороне были его симпатии.

Отсутствие точных географических представлений у миниатюриста при изображении движения может быть продемонстрировано и на следующем примере: направляя послов к Святославу, греческий царь сидит слева миниатюры (следовательно, Царьград находится слева; л. 88 об. верх, рис. VI). Когда же Святослав идет походом на Царьград, он также движется слева направо (л. 38 верх), следовательно, в данном случае Царьград находится справа.

Повествовательное пространство доминирует в миниатюрах над географическим. Можно сказать больше — в миниатюрах господствует повествовательная последовательность над возможной реальной. Первая же миниатюра Радзивилловской летописи (л. 3), изображающая постройку Новгорода (рис. I), ведет свое «повествование» слева направо. С левого края дровосец рубит лес для постройки, правее — двое несут срубленное бревно, справа миниатюры двое «рубят» самый город. Сухие слова летописи о постройке Новгорода развернуты в изобразительное повествование слева направо. Процесс постройки разбит на несколько последовательных моментов.

Третья миниатюра Радзивилловской летописи (л. 4) буквально следует за повествованием летописи (рис. II). Вот текст, который она иллюстрирует: «И быша братья, единому имя Кий, другому Щек, а третьему Хорив. И сест-

ра их Лыбедь. И седяше Кий на горе, где ныне Зборичев, а Щек седяше на горе, идеже ныне Щековица, а Хорив на 3-й горе, от него же прозвася Хоривица. И сотвориша городок въ имя брата их старшего и нарекоша Киев». Перечисление братьев передано миниатюристом в обычной «временной» последовательности, то есть слева направо. Все три брата в буквальном смысле сидят каждый на своей горке. Слева Кий, потом посередине Щек, справа Хорив. Еще правее условно изображен город и написано «град Киев». Старший брат Кий, на миниатюре первый слева, сидит в церемониальной позе с поднятыми руками («жест дирижера, поднимающего оркестр»). Чтобы показать, что Киев построен для Кия, перед последним стоит человек, не упомянутый в тексте, пальцем указывающий Кию на Киев. Современный читатель, естественно, считал бы, что город Киев построен именно на той горе, на которой сел Кий, и возможно, что так считал и летописец, но для миниатюриста весь текст зрительно развернут слева направо, и поэтому Кий, с которого начинается текст, сидит слева, а город Киев, которым заканчивается повествование, изображен с правого края.

В тех редких случаях, когда миниатюрист не может определить направление движения или движения нет, он изображает всадника в ракурсе, анфас (л. 187; этим, очевидно, выражено колебание Изяслава — куда ему ехать; и л. 158 об.). Характерно, что и иконописцы, и миниатюристы изображали статую Юстиниана Великого в Константинополе обычно анфас¹, обозначая этим, что статуя недвижима.

Еще более развитой характер носят повествовательные приемы миниатюр Лицевого свода XVI в. «Лицевая» (то есть иллюстрированная) редакция Никоновского летописного свода была составлена в 70-х гг. XVI в. как завершение летописной работы над так называемой Никоновской летописью (название это позднейшее — по имени патриарха Никона, владевшего ее томами). Почти каждая страница Лицевого свода была снабжена миниатюрами. В основу текста Лицевого свода был положен текст списка

¹ Такое изображение см. в левом верхнем углу на иконе «Покров» Русского музея бывш. собрания Н. П. Лихачева; Некрасов А. И. О явлении ракурса древнерусской живописи // Труды Отделения искусства РАНИОН. Т. 1. М., 1926.

Оболенского Никоновской летописи. Первая часть Лицевого свода посвящена всемирной истории и обнимает собой три тома.

Русская история представлена в шести огромных томах: Лаптевском (когда-то принадлежавшем купцу Лаптеву) в Публичной библиотеке в Ленинграде, два Остермановских тома в Библиотеке Академии наук СССР в Ленинграде (когда-то принадлежали сподвижнику Петра I — графу Остерману), Шумиловский том, пожертвованный в начале XIX в. купцом Шумиловым в Публичную библиотеку в Ленинграде, Голицынский (находился в имении Архангельском князя Голицына под Москвой) ныне в Публичной библиотеке в Ленинграде и Синодальный в Историческом музее в Москве (из Синодальной библиотеки).

Общее количество миниатюр в одних только этих шести томах, посвященных русской истории, достигает огромной цифры — свыше 10 000. Если считать число тем миниатюр, то их, по всей вероятности, до 40 тысяч. Лицевой свод в его дошедшей до нас части обнимает события русской истории с 1114 по 1567 г. Первая часть русской истории этого свода до 1114 г. не сохранилась.

Над миниатюрами Лицевого свода трудилось несколько миниатюристов, но в целом их работа была подчинена одному стилю и выполнялась в общих чертах одинаковыми приемами. Композиции рисовались первоначально свинцовым карандашом. Они проверялись редакторами, вносящими свои изменения, причем редакторы следили главным образом за содержательной частью миниатюр. После рисунки обводились тушью и раскрашивались. Краски разводились для нескольких рисунков сразу, мы можем проследить, как акварель постепенно загрязнялась и сменялась свежеразведенной. В некоторых своих частях рисунки не были закончены раскраской. Главную роль, однако, играет в Лицевом своде не раскраска, не цвет, а рисунок, композиция и линия. Перед нами не столько живописное, сколько графическое решение своей задачи художниками, хотя владение цветом, согласованность цветных плоскостей, эмоциональное воздействие цвета на зрителя достигает иногда большой виртуозности.

Так же точно, как миниатюры Радзивилловской летописи, миниатюры Лицевого свода не столько изображают тот или иной момент русской истории, сколько рассказывают русскую историю изобразительными средствами. Это параллельный изобразительный рассказ к словесному рас-

сказу летописи. При этом каждая миниатюра, как многие в Радзивилловской летописи, представляет собой не одно изображение, а сразу несколько. Миниатюры как бы стремятся перебороть статичность изображения, развернуть его во времени, показать как можно больше отдельных элементов того или иного события, а самые элементы дать в охвате нескольких разновременных моментов. Например, воины посекают побежденных: мечи еще только занесены над головами врагов, но враги уже лежат мертвыми. С нашей точки зрения, изображение непоследовательно, но для миниатюриста оно изображено последовательно — согласно его принципам: для нападающего война характерно поднятое оружие, оружие в действии, о врагах же говорится в тексте летописи, что их посекали, поэтому они лежат посеченные с закрытыми глазами и с отрубленными головами. Миниатюрист не останавливает действия, чтобы его изобразить, он изображает именно действие, поэтому охватывает движение за целый промежуток времени. Но и этот промежуток времени кажется ему слишком малым, поэтому каждая миниатюра, в свою очередь, делится на несколько меньших. В одной миниатюре он соединяет несколько элементов сюжета, не останавливаясь перед тем, чтобы показать несколько раз одних и тех же действующих лиц.

Чтобы сжать свой рассказ, сделать его возможно более лаконичным и не опустить ни один из важнейших элементов повествования — дать изображение рассказа, сведенное до минимума, почти до простого обозначения, у миниатюриста существует несколько излюбленных способов. Миниатюры Лицевого свода «читаются», они расшифровываются в своей повествовательной манере, как и миниатюры Радзивилловской летописи. При этом, однако, Лицевой свод идет еще дальше Радзивилловской летописи в разнообразии своих повествовательных приемов.

Прежде всего необходимо указать на то, что назначенные так называемых лещадных горок и архитектурного окружения — «палатного письма» в Лицевом своде усложнилось. Действие вне города обычно разворачивается в гористой местности — среди скал и обрывов. Однако лещадные горки — символ природы, их функция в миниатюре не изображать, а исключительно «обозначать», что действие происходит вне города, «на природе». Если в тексте летописи говорится, что событие произошло в поле (на Куликовом поле или на Кучковом поле), то лещадные горки объединяются сверху одной плавной линией. В остальных же случаях лещадные горки служат кулисами, из-за кото-

рых выступают группы людей или отдельные люди, с помощью которых лаконично изображены те или иные события. Лещадные горки позволяют сократить число фигур, служат своего рода «многоточием», чтобы оставить только часть группы или даже часть фигуры, иногда даже одни головы. Они — средство разделения миниатюры на отдельные изображения и средство сокращения многолюдных сцен или отдельных человеческих фигур. С помощью лещадных горок можно изобразить только «знак» события, спрятав за них то, что показалось миниатюристу лишним.

Если сцена происходит в городе, то этим же целям служит палатное письмо. Миниатюрист не ставит себе целью изобразить реальную архитектуру или даже просто возможную. Столп может упираться в крышу нижестоящего здания. Одна архитектурная форма может переходить в другую или просто входить в нее. Например, крепостная стена неожиданно входит в проем здания. Очень часто изображаются ворота, чтобы указать, что войско, те или иные лица, гонцы уезжают или приезжают в Москву, но ворота эти совершенно условны, малообъемны, и фигуры людей, которые в них въезжают или из них выезжают, как бы обрезаны ими: они не видны с противоположной стороны ворот, хотя по размерам и ворот, и людей, и лошадей они должны были бы быть видны. Крепостные стены были основным признаком города. Изображались они чаще всего в нижней части миниатюры. Их линии обычно не совпадали с горизонтальным нижним краем миниатюры. Они слегка приподнимались к правому и левому краю миниатюры, обозначая этим, что стены окружают город, и придавая всей композиции некую компактность и замкнутость.

В передаче отдельных сцен на миниатюре следует отметить стремление изобразить в происходящем самое главное и не скрывать это главное за пределами изображения. Ни толпы людей, ни группы войска или архитектурные детали никогда не закрывают или обрезают главного действия. Лещадные горки или архитектурные детали всегда только ограничивают внимание зрителей, направляют его, но никогда не заслоняют самого содержания. Все на виду, и вместе с тем нет ничего, что бы было за пределами повествования! Художник аскетически воздерживается от сообщения зрителю чего-то такого, чего нет в тексте летописи. Все подчинено рассказу. Действующие лица слегка позируют художнику. От этого их жесты, их движения кажутся как бы повисшими в воздухе. Каждый жест «оста-

новлен» художником именно в тот момент, который наиболее выразителен для события: занесена сабля, рука поднята для благословения или для указания, указующий перст четко вырисовывается над группой людей. Руки в миниатюрах играют первостепенную роль. Их положения символичны. Когда персонажи обращаются друг к другу с какими-нибудь словами, об этом мы узнаем не по раскрытому рту и не по выражению лица, а по жестам рук. Жест благословения — это еще античный ораторский жест, и в миниатюре он часто является знаком говорения. Менее всего подвижны князь, епископ, митрополит: им не пристало суетиться. К ним обращаются, но их собственные ответы всегда скупы. Они держатся с достоинством.

Когда ноги персонажей видны зрителю, они всегда изображены условно и в них не чувствуется реальной опоры на почву, на пол. Фигуры людей не стоят, а как бы парят в воздухе. Во всей композиции миниатюр чувствуется некоторая «невесомость». Эта «невесомость» нужна потому, что сцены располагаются одна над другой и верхние не должны давить на нижние. Вместе с тем «невесомость» придает некую геральдическую замкнутость изображению.

В каком же порядке располагаются отдельные сцены в миниатюре? Обычная последовательность рассказа в европейских миниатюрах — снизу вверх. Наиболее ранние события располагаются внизу; над ними изображается то, что совершается позднее. Вместе с тем верхний план — задний план. Отчасти поэтому в Лицевом своде миниатюры имеют обрамление снизу и с боков, а сверху они открыты, открыты потому, что рассказ еще продолжается, действие русской истории не завершено. «Продолжение следует», — как бы говорит этим миниатюрист. Эту последовательность рассказа в миниатюрах снизу вверх непременно надо иметь в виду зрителю. Но нередко она нарушается. Дело в том, что в миниатюрах низ имеет еще значение главного места действия — своеобразного «просцениума». Поэтому основной эпизод изображаемого рассказа летописи может быть помещен внизу даже тогда, когда он завершает рассказ. Кроме того, наверху может изображаться мотивировка, историческая параллель, различные видения. Миниатюрист объединяет в единой композиции знамение и события, им предвещенные, действие и его интерпретацию летописцем, изображает сюжеты, о которых упоминают в своих речах действующие лица и т. д. Сцены, в которых совершаются небесные знамения, также изображаются

только наверху. Низ миниатюры соответствует ближайшему к зрителю плану, ближайшему — и во временном, и в пространственном отношении. От миниатюриста зависит, что признать преобладающим. Так, например, на миниатюре 15 первого Остермановского тома наверху изображены предшествующие события в Пскове, а внизу — последующие события в Москве. Хотя по временному признаку надо было бы изобразить внизу более ранние события в Пскове, миниатюрист предпочел тем не менее изобразить внизу Москву — она ближе и она значительнее.

Однако отдельные исключения не меняют общего направления движения в миниатюрах — снизу вверх. Кроме этого основного направления, есть более слабое движение повествования — горизонтальное. Обычно приезд, поход врагов, возвращение войска совершается, как и в Радзивилловской летописи, слева направо. Выступление в поход русского войска, отправление послов, отъезд — справа налево. Но есть, конечно, и исключения, особенно тогда, когда отъезжающие едут в Царьград.

Расположение отдельных сцен в миниатюре привлекает внимание и еще одной своей любопытной стороной. В целом последовательность летописного рассказа и исторических событий совпадает, но когда летописец обращается к старым, уже ранее происшедшим событиям, то миниатюрист соблюдает не историческую последовательность, а последовательность летописного рассказа.

Все исторические события всегда изображаются снаружи зданий. Долгое время считалось, что древнерусские художники просто «не умели» изображать интерьеры. Это не так. Изобразить событие внутри зданий было бы даже легче, чем снаружи, избавив при этом художника от необходимости разными знаками показывать, что действие происходит именно внутри того здания, перед которым оно изображено. Это происходит от особого видения художником всего происходящего в мире. Он видит все события в большом масштабе, как бы панорамным зрением. Охват живописцем пространства так велик, что изображать интерьеры было, конечно, невозможно. Миниатюрист должен был ясно показать, где происходит событие, обозначить здание, а это можно было сделать только изображением наружного вида здания. Это соответствовало повествовательности его творчества. Художника вполне устраивало обозначить то, что действие происходит внутри здания, раскрыв в нем темный проем, и показать действие на фоне

этого проема. Это определенная система изображения, а не простое «неумение». Если действие происходит в соборе, он должен изобразить и этот собор, с его знаками и признаками. Интерьер для древнерусского художника всегда имеет один устойчивый признак — темноту. Если действие происходит в ложнице князя, миниатюрист показывает его палаты, делает большой темный проем со сводчатым верхом и ложе князя как бы прислоняет к этому темному проему; этого достаточно. Показать, что действие происходит внутри зданий с помощью сводчатых темных проемов — одно из немногих правил, которым миниатюрист следует неукоснительно. Такие темные проемы изображаются в миниатюрах довольно часто. Они служат к тому же хорошим фоном для поднятой руки с указующим или благословляющим жестом.

Миниатюры каждого тома и в известной мере всех томов выдержаны в едином художественном типе. Это миниатюры одного характера, одного знакового кода, одного, я бы даже сказал, ритма.

Миниатюры эти связаны с текстом страницы. На каждой странице, помимо миниатюры, есть и куски текста. Слегка наклонный каллиграфический полуустав этого текста создает ощущение движения, которое присутствует и в каждой миниатюре, поскольку миниатюрист рассказывает, изображает по преимуществу действие. Каждая миниатюра, хотя и является в известной мере «сводом» различных сцен, едина по композиции, по одному, охватывающему эту композицию ритму. Фигуры людей, всадников, группы воинов ритмично падают, ритмично мчатся. Ритм подчеркивается одинаковостью одежд, сходством лиц и их расположением на одном уровне (сходны не только лица, но и фигуры людей, одинаковые по росту). Известную ритмичность придает изображениям и общий ритм одежд, шишаков, шапок. Ритм создается прямыми линиями на одеждах воинов, напоминающими стежки в древнерусском шитье, параллельностью летящих стрел, несомых копий, занесенных над головами мечей и сабель. Этот ритм совпадает с ритмом фантастического и очень разнообразного палатного письма или лещадных горок.

Не все композиции выдержаны, однако, в одном ритме. Есть композиции, в которых преобладают горизонтальные линии, в других случаях композиции строятся по диагонали, тяготеют к восьмиугольности. В некоторых случаях округлые линии сочетаются и контрастируют с прямыми. Люди противостоят ритму палатного письма или подчиня-

ются тому же ритму (наклоненные спины людей могут вторить кривым линиям сводов).

Наконец, следует отметить эмоциональную выразительность композиций. Эмоциональное содержание композиций передано обилием равномерно располагающихся темных проемов в сценах смертей, застылостью, известной статичностью всей композиции в сценах грозных предзнаменований. Отмечу, что гибель войска в битве никогда не производит угнетающего впечатления. Битвы, даже неудачные для русских, выдержаны в мажорных тонах и темпах. Напротив того, известия о гибели русского войска сцены оплакивания погибших или отпевания покойных всегда скорбны по композиции, по цветам раскраски. Четкий горизонтальный ритм создает впечатление волевого усилия. Вертикальное построение миниатюры говорит о стремлении миниатюриста внушить мысль о провиденциальном значении событий, создать у зрителя «возвышенное духовное».

Графическое начало преобладает в миниатюрах над живописным. Это и понятно, так как стиль миниатюр связан с характером текста, с каллиграфическим полууставом. Линия преобладает и подчиняет себе цвет. Но цвет, так же как композиция и линия, передает настроение, хотя настроение миниатюр условно и этикетно. Оттенки эмоций не передаются, передаются только основные — настроение торжества, скорбь, страх перед грозными предзнаменованиями, смятение, благочестивость и т. п.

Если бы мы попытались в нескольких словах определить главную художественную суть миниатюр Лицевого свода, то можно было бы сказать так: это церемониальное обряжение и изображение русской истории, своеобразный «парад истории». Этой церемониальности соответствует и стремление не пропустить ни одного события, изобразить как бы геральдические символы всего происходящего, создать последовательное «изобразительное повествование», сохранив весь подобающий событиям повествовательный этикет. Это своеобразная историческая риторика в лицах.

Однако это не значит, что в миниатюрах нет богатого материала, дающего представление о различных реалиях XV—XVI вв. Достоверные детали вторгались в фантастическое палатное письмо. Среди условной архитектуры нет и попадутся детали, свидетельствующие о том, что миниатюрист видел то или иное здание собственными глазами. Так, например, на миниатюре 105 первого Остермановского тома (здесь и далее примеры из этого тома) изо-

бражен московский Архангельский собор с наиболее характерной его особенностью, которую придал ему итальянский строитель Алевиз Новый, — раковинами в закомарах. Деревянная церковь, которую распорядился поставить Сергей в монастыре на Стромыне на Дубенке, показана на миниатюре 14 шатровой с одной главой, в сходных формах ее изображение повторено на миниатюре 19. Наряду с условно изображаемыми воротами есть ворота с реальными особенностями (на миниатюре 16 изображены деревянные ворота с вереями, кровлями, вбитыми в доски гвоздями и пр.; на миниатюре 110 показаны каменные ворота с герсами, подъемный мост и пр.). По изображению деревянных стен монастырей можно до известной степени судить об их устройстве в XVI в. Это ряды горизонтальных плах, завешенных в пазы вертикально стоящих столбов.

Следует, впрочем, всегда помнить, что миниатюрист изображает не само здание, а лишь его символ, знак, поэтому воспроизводит его в целом, но ограничивается двумя-тремя характерными для него деталями. Даже когда говорится о разрушении здания, оно все-таки показывается в целом, неповрежденном состоянии, а вместе с тем тут же изображается и его разрушение. Так, в рассказе о падении церкви в Коломне показана церковь целой, но от нее непосредственно с высоты свода сыплется на землю огромная груда камней, неизвестно откуда взявшихся (миниатюра 29): изображен как бы знак коломенской церкви вместе со знаком ее разрушения.

Русские изображаются в шляпах с косыми отворотами, литовцы — в шляпах с прямыми отворотами (миниатюры 46—48), князья — в круглых шапках с меховой опушкой, и миниатюрист не делает особого различия при изображении татар и русских. Так, Мамай до той поры, пока не становится самодержцем в Золотой Орде, носит такую же круглую шапку с меховой опушкой, какую носят и русские князья, и получает от миниатюриста царский венец с пятью лепестками, только став золотоордынским царем.

Есть хорошие бытовые изображения: писцов, пишущих под диктовку (миниатюра 44), переправы через реки в ладьях (при этом лошади плывут рядом с ладьями, миниатюра 41) и по наскоро сделанным мостам (это мосты без перил, на вбитых в дно кольях, с поперечными плахами, миниатюры 135 и 136). Можно заметить и такую деталь: когда татары ведут пленников, то все мужчины идут со связанными позади руками, а женщины не связаны. Показано, как в ларях везут кольчуги, которые затем

перед боем надевают войны (миниатюра 135): Хорошо изображены седла, сбруя, оружие, одежда, некоторые орудия труда (топоры, мастерки каменщиков), трубы трубачей. Труднее вопрос о том, насколько точно стремится миниатюрист передать реальные черты того или иного исторического лица. Можно сказать с уверенностью только одно: миниатюрист тщательно следит за тем, чтобы главные особенности исторических персонажей передать во всех миниатюрах одинаково, особенно в том, что касается формы бороды. По форме бороды легко узнать Мамаю, Дмитрия Ивановича, митрополита Киприана и многих других. Лица простых воинов (всегда безбородых), крестьян толпы, малозначительных персонажей всегда передаются одинаково. Довольно хорошо передан иконографический тип Владимирской богородицы и ряда других икон.

Зритель получает в миниатюрах Лицевого свода материал для бесконечных наблюдений, предугадать или исчерпать которые невозможно¹. Миниатюры — это окна в историю и при этом окна, открывающие нам вид не только на те или иные события русской истории, на ее реалии, но и окна в эстетические представления своего времени, в мировоззрение миниатюристов и их отношение к русской истории. Только учитывая эти эстетические принципы древнерусских миниатюристов и стремясь смотреть на их произведения их глазами, мы сможем в полной мере оценить достоинства Лицевого свода. Это искусство, далеко отстоящее от искусства нового времени, — искусство церемониальное, искусство повествующее, искусство условное и искусство, видящее мир с высокой моральной, исторической и providенциальной точки зрения, искусство панорамного зрения и панорамной оценки русской истории.

Было бы интересно сравнить хотя бы в самой предварительной форме повествовательные приемы древнерусских иллюстраторов летописей с повествовательными приемами других средневековых летописей, например латинской Иллюстрированной хроники венгерской истории и Хроникой Константина Манассина в болгарском иллюстрированном Ватиканском списке. Обе хроники изданы фототипически², а поэтому сравнение их с русскими лицевыми летописями вполне удобно.

¹ Реалии миниатюр лицевых сводов довольно хорошо, но, конечно, не исчерпывающе выяснены в двух указанных выше работах: А. В. Арияховского и О. И. Подобедовой.

² *Keres Kronika. Hasonmas Kiadas. Magyar Helikon Konyvkiado.*

Прежде всего следует отметить, что обе хроники по своей насыщенности иллюстрациями значительно уступают русским. Это, очевидно, объясняется другим значением иллюстраций: они в первую очередь служат украшению рукописей и только во вторую — предназначены для того, чтобы зрительно конкретизировать их текст. Особенно это следует сказать о роскошной рукописи Иллюстрированной венгерской хроники. В ней широко применяется золото, миниатюры выполнены с особенной тщательностью и изысканностью. Иллюстрации в ней соединены с роскошными инициалами и частично переходят внутрь этих инициалов. Почерк необыкновенно изящен и тщателен. Приемы «сокращения пространства» частично те же, что и в русских рукописях: изображения городов условны и невелики, деревья уменьшены, встречаются условные горки, аналогичные русским лещадным горкам, но миниатюра не включает нескольких сюжетов, и «одномоментность» изображенного выступает довольно определенно. Повествовательные приемы и способы изобразительного преодоления времени в Иллюстрированной венгерской хронике гораздо менее разнообразны.

Подбор сюжетов для иллюстрирования почти тот же: коронации, смерти, битвы, встречи, переговоры и пр. Та же система жестов, поз, но выражения лиц, их реалистическая типичность гораздо более разнообразна, чем в русских миниатюрах.

Почти нет соединения в одной композиции нескольких сюжетов по горизонтали, как это имеет место в Радзивилловской летописи. Миниатюры обычно поэтому коротки и, поскольку текст писан в ней в две колонки, не выступают за пределы той колонки, текст которой иллюстрируют.

Среднеболгарский список XIV в. Хроники Манассии гораздо слабее насыщен иллюстрациями, чем русские иллюстрированные летописи: всего 69 миниатюр со 109 отдельными сценами. На первый взгляд система иллюстрирования близка к той, которая представлена в русских летописях, но это не так. Все-таки перед нами не столько рассказ о событиях, сколько украшения рукописи и раскрытие зрительного содержания отдельных сцен. Отбор

Т. I—II. Budapest, 1964; Die Ungarische Bilderchronik. Budapest, 1961; Летописца на Константин Манаси. Фототипно издание на Ватиканския препис на среднобългарския превод. Увод и бележки от Иван Дуйчев. София, 1963.

сюжетов для иллюстрирования тот же, что и в русских лицевых летописях, то же уменьшение отдельных объектов изображения, стремление вместить возможно больше деталей события, изобразить событие целиком, во всем его объеме. Однако уменьшение служит не только повествовательности. Монархи изображены крупнее, чем рядовые действующие лица (л. 137 об. и др.), и в этом отражается знакомый нам по иконам иерархический принцип уменьшения второстепенных объектов изображения. Архитектурный стаффаж не только облегчает рассказ, но и явно употребляется для разрешения композиционных проблем: архитектура обрамляет миниатюру, очерчивает ее границы, велумы обрамляют изображение сверху (л. 145 об.) и т. д. Расположение различных сюжетов в миниатюре идет по горизонтали по тем же принципам, что и в Радзивилловской летописи, но есть также двухъярусные и трехъярусные миниатюры с таким же направлением их «чтения», что и в тексте. В целом миниатюры Ватиканского списка производят впечатление написанных опытным иконописным мастером, тогда как миниатюры обеих рассмотренных нами русских летописей сделаны специалистами именно в области миниатюры, причем миниатюры повествовательной.

Миниатюры обеих русских летописей (однотомной Радзивилловской и десяти томной Лицевой XVI в.) свидетельствуют о большом опыте повествовательного (назовем именно так эту технику) иллюстрирования.

Миниатюрист Радзивилловского списка работал быстро и явно не стремился создать парадную рукопись. Миниатюры Лицевого свода XVI в. написаны на высоком профессиональном уровне, они церемониальны, но они также явно не парадны. Об этом свидетельствует не только отсутствие золота, но и небрежная раскраска. Миниатюрист не спешил менять разведенные краски, работал иногда грязными красками или грязной кистью.

Может возникнуть вопрос, не служили ли Радзивилловская летопись или тома Лицевого свода XVI в. своего рода учебным пособием для не знавших грамоту, не рассказывалась ли по миниатюрам история для детей?

В свое время было высказано предположение, почему часть томов Лицевого свода оказалась в Потешном дворце: учитель малолетнего Петра, будущего императора, Зотов обучал его русской истории «по картинкам»¹. Лице-

¹ Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела Библиотеки Академии наук. М.; Л., 1956. С. 20.

вой свод мог служить наглядным пособием по русской истории не для одного Петра, и ту же роль могла выполнять для чьих-то детей и Радзивилловская летопись. По этим миниатюрам рассказывалась и должна была запоминаться русская история. Вот почему их так много и почему в них так сильна повествовательность.

Зримое рассказывает — рассказываемое зримо.

ОТНОШЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ МЕЖДУ СОБОЙ

Категория литературного жанра — категория историческая. Литературные жанры появляются только на определенной стадии развития искусства слова и затем постоянно меняются и сменяются. Дело не только в том, что одни жанры приходят на смену другим и ни один жанр не является для литературы «вечным», — дело еще и в том, что меняются самые принципы выделения отдельных жанров, меняются типы и характер жанров, их функции в ту или иную эпоху. Современное деление на жанры, основывающееся на чисто литературных признаках, появляется сравнительно поздно. Для русской литературы чисто литературные принципы выделения жанров вступают в силу в основном в XVII в. До этого времени литературные жанры в той или иной степени несут, помимо литературных функций, функции внелитературные. Жанры определяются их употреблением: 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.

Сходные явления мы наблюдаем в фольклоре, где внефольклорные признаки жанров имеют очень большое значение, особенно в древнейшие периоды (в обрядовом фольклоре, в историческом, в сказке и т. п.).

Поскольку жанры в каждую данную эпоху литературного развития выделяются в литературе под влиянием совокупности меняющихся факторов, основываются на различных признаках, перед историей литературы возникает особая задача: изучать не только самые жанры, но и те принципы, на которых осуществляются жанровые деления, изучать не только отдельные жанры и их историю, но и самую систему жанров каждой данной эпохи. В самом деле, жанры живут не независимо друг от друга, а со-

ставляют определенную систему, которая меняется исторически. Историк литературы обязан заметить не только изменения в отдельных жанрах, появление новых и угасание старых, но и изменения самой системы жанров.

Подобно тому как в ботанике мы можем говорить о «растительных ассоциациях», в литературоведении существуют жанровые ассоциации, подлежащие внимательному изучению.

Лес — это органическое соединение деревьев с определенным видом кустарниками, травами, мхами и лишайниками. Разные виды растительности входят в сочетания, которые не могут произвольно меняться. Так же точно и в литературе, и в фольклоре жанры служат удовлетворению целого комплекса общественных потребностей и существуют в связи с этим в строгой зависимости друг от друга¹. Жанры составляют определенную систему в силу того, что они порождены общей совокупностью причин, и потому еще, что они вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно конкурируют друг с другом.

К сожалению, жанры каждой данной эпохи литературного развития не рассматривались в их взаимоотношениях между собой как система, призванная обслуживать определенные литературные и нелитературные потребности и обладающая некой внутренней устойчивостью. В литературе каждой эпохи существует «равновесие» жанров внутри определенной системы, постоянно нарушаемое извне и постоянно восстанавливаемое на новой основе, вступающее, в свою очередь, в своеобразные сочетания с отдельными видами письменности, с жанровой системой фольклора и с отдельными видами других искусств. Этому равновесию не мешает наличие ведущих жанров, преобладающих в ту или иную эпоху, как не мешает растительному равновесию преобладание той или иной породы деревьев в лесу. «Равновесие» жанров существует и в русской литературе XI—XVII вв.

В будущем, когда жанровые системы Древней Руси будут внимательно рассмотрены, мы сможем решить не

¹ С. Ф. Вольман возражает против «приравнивания» «жанровых ассоциаций» к «растительным ассоциациям», но речь у меня идет не о «приравнивании», а лишь о некоторой аналогии, позволяющей глубже понять взаимоотношения и взаимозависимость разнородных литературных структур (см.: В о л ь м а н С. Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения // Проблемы современной филологии. М., 1965. С. 347).

только целый ряд вопросов историко-литературного развития, но и ряд вопросов истории русской культуры XI—XVII вв. Так, например, для того чтобы определить, какие из элементов — светские или церковные — преобладают в культуре Древней Руси и в какой мере те и другие сказываются в литературе, характерны для нее, первостепенную роль будет играть изучение жанровой системы древнерусской литературы. Не менее важную роль в объяснении причин, почему в русской литературе XI—XVI вв. было слабо развито стихотворство и театральные жанры, будет, как мы это и покажем в дальнейшем, играть выяснение взаимоотношений систем литературных жанров с фольклорными. Изучение систем литературных жанров поможет раскрыть характерные для Древней Руси особенности связей литературы и других видов искусства (в частности, музыки и живописи), литературы и науки, литературы и различных видов деловой письменности. Не перечисляем других вопросов, которые находятся в тесной связи с проблемой изучения литературных жанров как определенных, находящихся в сложном взаимодействии явлений.

Обычно жанры Древней Руси воспринимаются с известной долей модернизации, и это крайне вредит их исследованию. Приступая к предварительному рассмотрению жанровых систем Древней Руси, мы должны прежде всего отвлечься от наших современных представлений о жанрах.

Прежде всего необходимо изучить самые названия жанров, которые могут быть извлечены из материала средневековой письменности. Задача эта, конечно, необыкновенно трудна и, думается, никогда не будет разрешена в полной мере и с бесспорной ясностью.

Действительно, жанровые указания в рукописях отличаются необыкновенной сложностью и запутанностью: «азбуковник», «алфавит», «беседа», «бытие», «воспоминания» (например, записи о святом или рассказ о происшедшем чуде: «Воспоминания о бывшем знамени и чуде саконы... богородицы... еже в Великом Новеграде»), «главы» («Главы о послусах», «Главы отца Нила», «Главы поучительны» и пр.), «двоесловие», «деяние», «диалог», «эпистолия», «житие», «житие и жизнь», «завет» и «заветы» («Завет Данов о ярости и о лжи», «Завет Иосифов о премудрости», «Заветы двенадцати патриархов»), «избрание», «изборник», «исповедание», «исповедь», «история», «летовник», «летопись», «летописец», «моление», «моление и мольба», «обличение», «обличительное списание», «описание», «ответ», «память», «повесть», «позорище», «пока-

зание», «послание», «похвала», «прение», «притча», «размышление», «речи», «речь», «сказание», «слово», «спор», «творение», «толкование», «хождение», «чтение» и др.

Точное перечисление всех названий жанров дало бы цифру примерно в пределах сотни. Характерно, что в древней русской литературе постоянно происходит интенсивное самовозрастание количества жанров. Это длится до тех пор, пока в XVII в. принципы средневековой системы жанров не начинают частично отмирать и на месте средневековой системы не появляется новая система — система жанров новой русской литературы.

Из вышеприведенного перечисления древнерусских названий жанров видно, что названия эти различаются между собой далеко не точно. Под одним названием могут находиться совершенно различные произведения (см., например: «С л о в о о полку Игореве», «С л о в о на антипасху» Кирилла Туровского и «С л о в о похвальное» инока Фомы). Поэтому книжники очень часто ставят в заглавие произведения одновременно по два жанровых определения, а иногда и больше: «Сказание и беседа премудра...», «Сказание и видение...», «Сказание и начертание епистолиям...», «Сказание и повесть...», «Сказание и послание...», «Сказание и поучение...», «Повесть и писание...», «Повесть и чудеса...», «Наказание или поучение к сыну...», «Повесть, сказание о великом царе Дракуле Мытьянские земли», «Житие и деяние и хождение известно и вся избранная славнейшаго и премудрейшаго добродетелна и велеумна мужа самодержьца Александра, великаго царя макидонскаго», «Житие и повесть досточюдно и дивно о макидонском цари Александре, иже к воинству устремляющимся», «Повесть, сиречь история, о великом и храбром Александре, царе макидонском», «История; сиречь повесть или сказание, о русских царях и князьях от Владимира Святого до Алексея Михайловича», «Житие и жизнь преподобных отец наших Варлаама и Иосафа», «Житие и хождение Даниила Руския земли игумена», «Моление ко царю инока и страдальца Авраама, сиречь челобитная» и др. Иногда одно и то же произведение в разных списках имело различные жанровые определения: так, например, «П о с л а н и е м к брату столпнику» и «С л о в о м к брату столпнику» озаглавлено одно и то же произведение Иларiona Великого. Житие Александра Невского в разных списках определяется то как «житие», то как «сказание», то как «повесть».

Соединение нескольких жанровых определений в названиях произведения указывает не только на колебания

книжника — какое определение выбрать, но является иногда результатом того, что древнерусские произведения действительно соединяли в себе несколько жанров. Одно и то же произведение могло состоять, например, из жития, за которым следовала служба святому, посмертные чудеса и т. д. Множество произведений «нанизывали» на одну тему отдельные, различные по своему жанру, более мелкие произведения, например: «Сказание и страсть и похвала святою мученику Бориса и Глеба», где были действительно соединены житие («сказание и страсть») с «похвалой»; или «Поучение к ленивым, иже не делают, и похвала делателем». Составной характер имеют и многие церковные жанры. Так, например, канон состоит из соединения в одно целое нескольких песен, а каждая песня представляет собой соединение нескольких стихов: первого — ирмоса, последующих — тропарей и последнего — катавасии¹.

Однако главная причина смешения и неясного различения отдельных жанров в древнерусской литературе состояла в том, что основой для выделения жанра, наряду с другими признаками, служили не литературные особенности изложения, а самый предмет, тема, которой было посвящено произведение. В самом деле, жанровые определения Древней Руси очень часто соединялись с определениями предмета повествования: «видение», «житие», «подвизи», «страсть», «мучение», «хождение», «чюдо», «деяния» и пр. (ср. «Мучение Варвары и Иулиании», «Мучение Елеазарово», «Мытарства Феодоры», «Видение Григория»).

В судьбе многих названий русских жанров можно проследить, как постепенно определение предмета повествования обрастало совокупностью литературных признаков, с которыми этот предмет должен был быть связан по средневековому литературному этикету, и только тогда становилось жанровым определением в собственном смысле этого слова. Возьмем хотя бы такое хорошо известное название жанра, как «житие». Из обычных сочетаний в названии произведений — «житие и мучения», «житие и терпение», «житие и жизнь и преставление» — ясно, что древнерусский книжник вкладывал в понятие «житие» несколько иное содержание, чем вкладываем мы. Для древнерусского книжника слово «житие» было очень часто не столько

¹ См.: Никольский К. Обзорение богослужебных книг православной российской церкви по отношению их к церковному уставу. СПб., 1858. С. 23.

указанием на жанр произведения, сколько указанием на предмет повествования. Только впоследствии (не ранее XIV в.) слово «житие» начинает твердо обозначать определенный жанр повествовательной литературы. Процесс разграничения между определением жанра и определением предмета повествования был очень сложным. Надо надеяться, что лексикологи со временем помогут литературоведам в исследовании истории жанровой терминологии Древней Руси.

Произведения древнерусской письменности находятся в сложных отношениях взаимопроникновения. Подобно тому как в феодальном обществе каждая политическая ячейка составляет часть более крупной, в древнерусской письменности одни произведения входят в состав других. Соответственно и жанры не равноправны и не однородны, а составляют своеобразную иерархическую систему. Есть «жанры-сюзерены» и «жанры-вассалы».

В научной литературе обычно принято называть более или менее крупные объединения письменных произведений сборниками — устойчивого и неустойчивого состава. Обратим внимание на другое: и устойчивые и неустойчивые сборники различаются по жанру, некоторые из них не могут даже быть названы просто сборниками — настолько устойчив их тип: патерики, четьи минеи, хронографы, прологи, торжественники, цветники, азбуковники и пр. Я перечислил едва ли десятую часть всех тех типов сборников, каждый из которых также может рассматриваться как определенный жанр. Состав их может быть весьма различен, но т и п сохраняется неизменным. Эти типы сборников, в свою очередь, могут быть разделены на подтипы. Несколько подтипов имеют четьи минеи, патерики, азбуковники, пален, летописи и т. д. Все эти типы и подтипы сборников должны также рассматриваться как жанры, но жанры особые — объединяющие другие жанры, «жанры-сюзерены». Включаемые в состав этих объединяющих жанров произведения отнюдь не однородны по жанру. Жанр сборника только отчасти определяется жанрами входящих в него произведений: если бы мы попытались определить жанровый состав произведений, входящих в хронографы, четьи минеи, летописи, то нам пришлось бы перечислить почти все первичные жанры древнерусской письменности. Сложный состав таких объединяющих жанров подчеркивается иногда в самих названиях произведений. Вот, например,

как определяется «Дорофея, митрополита Монеувасийского, хронограф»: «Книга историчная, или Хронограф, сиречь Летописец, объемля вкратце различные и изрядныя истории, сиречь повести...» Или определенное содержание Синайского патерика: «Патерик, сиречь Отечник, святыя горы Синайския: жития и словеса, поучения и чудеса живущих тамо отец». Иногда сложный и пестрый характер сборников отражается в самих их названиях: «Вертоград», «Виноград» (то есть сад), «Венец» (например, «Венец молитв»), «Цветослов» (например, «Анфологион, сиречь Цветослов»), «Брашно духовное» (под таким названием известен сборник слов, изданный Иверским монастырем в 1661 г.), «Пчела» и др. Метафора, заключенная в каждом из этих названий, указывает, что перед нами произведение собранное, составное, соединяющее лучшее и полезнейшее.

Отдельные объединяющие жанры включают первичные жанры в определенной пропорции. Так, например, в состав хронографа, летописи, степенной книги входят годовые статьи, исторические повести, жития, грамоты, поучения и пр., но пропорции их в каждом из упомянутых объединяющих их жанров будут особые. Годовые статьи будут преобладать в жанре летописи, жития — в жанре степенной книги, историческое сюжетное повествование — в жанре хронографа и т. д. Кроме того, при включении первичных жанров в объединяющие жанры первые очень часто приспособляются для вторых. Иногда это приспособление выражается в изменении заглавия произведения, в других случаях — его объема (при включении в летопись из жития часто отбрасывались «чудеса», риторические вступления и пр.), в третьих случаях изменялся самый стиль произведения, в четвертых — из произведения извлекались лишь определенные сведения. В результате литературные памятники изменялись иногда до неузнаваемости, почти всегда включение произведения в состав объединяющего его «сборника» сопровождалось идеологической его проверкой — произведение подчинялось идейной направленности сборника в целом.

В XVI и XVII вв., когда иерархия жанров начинает претерпевать значительные изменения и частные произведения из состава объединяющих их крупных произведений начинают переписываться отдельно, принадлежность их к составу объединяющих жанров настолько еще ощущалась, что в названии произведения очень часто указывали тот объединяющий жанр, из которого они были взяты: «Из книги степенной...», «От книг бытειαких», «От книги глаго-

лемыя Библии», «Из Лимониса», «От Шестодневника преписано», «От соборьника азбучнаго», «История из Римских деяний переведена ново», «От книги летописной повесть о царе Мамере» («Сны Шахаиши»), «Притча о богатых от болгарских книг», «Выписано из летописи, в которое лето прииде благоверный великий князь Владимир Святославичь Киевский в Залескую землю», «Выписано из рымских кронномов повесть о царе древнем Дариане, како хотя назватися богом» (Повесть об Адаране) и пр. Исследователи рукописей знают, однако, что эти определения могут быть и ложными, что в степенной или патерике могут вовсе и не найтись данные произведения; их там могло и не быть вовсе. Очень часто эти указания следует рассматривать как указания на жанровую принадлежность, и только.

Сложные структурные взаимоотношения жанров составляют характерную особенность древней русской литературы, резко отличающую ее от новой литературы, где существует своеобразное «равноправие» жанров. Правда, и в новой литературе мы можем встретить вставные новеллы в романе («Пиквикский клуб» Диккенса) или лирическую песнь в драме, но это включения иного типа — они не составляют системы и тем или иным образом должны быть мотивированы автором (повесть в романе рассказывает один из его героев, лирическую песнь поет действующее лицо драмы и т. д.). В средневековой же русской литературе мы находим включение одних произведений в состав других без внешней мотивировки, как особенность самой жанровой структуры произведения. Хронограф, патерик¹, торжественник потому включают в свой состав произведения других первичных жанров, что такова сама природа их жанров. Это особенность жанрового сосуществования в Древней Руси, своеобразной «феодалной иерархии» жанров.

Объединяющие и подчиненные им жанры различаются не только «иерархически», но и с точки зрения своих внутренних, структурных особенностей. Это различные жанры, типы которых в каждом отдельном случае подчинены своей

¹ В своей работе о жанрах в древнерусской литературе Д. Чижевский, кстати, совершенно правильно отмечает, что в литературоведении патерики часто ошибочно рассматриваются как сборники житий. На самом деле в патерики входят не только жития, а жанрово еще не определенные рассказы из жизни монахов данного монастыря (Сіжевскы Дм. On the Question of Genres in Old Russian Literature // Harvard Slavic Studies. Vol. II. Cambridge, Mass., 1954. P. 111—112).

особой поэтике. Ведь даже с точки зрения новой русской литературы, где «иерархия» жанров представлена слабо, различаются по своим структурным особенностям жанры крупные и мелкие.

Ю. Тынянов писал: «Величина конструкции определяет законы конструкции. Роман отличен от новеллы тем, что он — большая форма. «Поэма» от просто «стихотворения» — тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции — имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка»¹.

Установить структурные различия в поэтике жанров объединяющих и подчиняемых — задача будущих исследователей древнерусской литературы. Мы не можем сейчас на этом останавливаться.

В Древней Руси не было руководств по написанию литературных произведений, не было в собственном смысле этих слов литературной критики и литературной науки. Мы можем лишь говорить об элементах того и другого. Каким же образом древнерусские книжники могли все же разобратся в великом множестве жанров и поджанров, находившихся к тому же в сложных иерархических взаимоотношениях между собой? Каким образом это многообразие не превращалось в хаос? Каковы были те ориентиры, которые помогали древнерусским книжникам легко находить нужный жанр для составления новых произведений и определять жанр уже написанных? Эти ориентиры были в основном внелитературного порядка. Они находились в бытовом укладе феодального общества и поэтому обладали в известной мере и бытовой же, «этикетной» принудительностью².

Литературные жанры Древней Руси имеют очень существенные отличия от жанров нового времени: их существование в гораздо большей степени, чем в новое время, обусловлено их применением в практической жизни. Они возникают не только как разновидности литературного творчества, но и как определенные явления древнерусско-

¹ Тынянов Ю. О литературном факте // ЛЕФ. 1924, № 2. С. 102.

² О принудительности «литературного этикета» см. в разделе «Литературный этикет».

го жизненного уклада, обихода, быта в самом широком смысле слова.

Вряд ли мы можем усмотреть в литературе нового времени существенное различие между рассказом и романом по их употреблению в обиходе. Тот и другой предназначены для индивидуального чтения. Несколько более существенны в литературе нового времени, с точки зрения обиходного употребления, различия между лирикой и художественной прозой — в совокупности всех ее жанров. Это сказывается, в частности, в возрастных различиях интереса к лирике. Лирикой больше интересуются в сравнительно молодом возрасте. Роль лирики в обиходе несколько иная, чем роль других жанров (лирику и стихи вообще не только читают про себя, ее декламируют). Однако даже при всех различиях «употребления» жанров последнее не составляет их коренной особенности.

Иное в русской средневековой литературе: жанры различаются по тому, для чего они предназначены. Слова произносятся в церкви, и в зависимости от того, по каким дням они произносятся, можно различать отдельные их поджанры. Жития святых также связаны с церковным богослужением и монастырским обиходом. Мы можем различать жития минейные и проложные не по тому только, что первые включаются в четьи минеи, а вторые в прологи, но и по тому, что первые и вторые читаются в различной обстановке. Священное писание было в ходу в виде сборников с указаниями, что и когда читать при богослужении. Не случайно, что полный перевод Библии появился только в конце XV в. при Геннадии Новгородском. Ветхий завет до конца XV в. был у нас известен только в переработке для церковного чтения (паримейники, пален и пр.). Творения отцов церкви также располагались в сборниках по периодам церковного года (сборники «Златоструй», «Златая цепь», «Златоуст», «Торжественник» и др.). Кроме того, до нас дошли сборники церковных служб, молитв, песен, житий святых (прологи, патерики, различных типов минеи), толкований на отдельные книги священного писания, изречений, церковных законов, а также кормчие, номоканоны, уставы, требники и т. д. — все в той или иной степени определявшееся в своем составе потребностями церковного обихода. Многие виды церковных песнопений различались не по форме и содержанию, а по тому, в какой церковной службе и в какой части этой службы они исполнялись. Другие виды — по тому, как они исполнялись (троичные гласы, трижды исполнявшиеся на утрени после шестопсал-

мия и ектении, антифоны, певшиеся попеременно на двух клиросах). Некоторые виды церковных песнопений назывались по тому, как положено было вести себя при их исполнении. Таковы седальны (при пении их начинали садиться), катавасия (последний стих, для которого певцы сходились на середину церкви)¹. В Древней Руси существовали разные виды апостола в зависимости от его употребления в церковном обиходе. Существовали и разные виды псалтири, также возникшие из потребностей церковного уклада:² 1) псалтирь с следованием, псалтирь с восследованием, псалтирь следованная, 2) простая псалтирь, псалтирь малая, или псалтирь келейная, 3) псалтирь гадательная³.

Служебный характер жанров выразительно демонстрируется преобладанием евангелий апракос над евангелиями тетр. По подсчетам Н. В. Волкова, почти все списки дошедших до нас пергаменных евангелий (всего их в конце XIX в. было известно 139) во главе с Евангелием Остромировым 1057 г. представляют собой евангелия для служебных чтений — апракос, тогда как тетраевангелий сохранилось всего несколько, из них древнейшее — Галицкое 1144 г.⁴

В книжности светской мы также заметим ее подчиненность быту, обиходу, деловым интересам. Состав светских жанров в большей мере отличался в Древней Руси от византийского, поскольку светский быт Древней Руси был более своеобразен, чем быт церковный. Формирование новых жанров в Древней Руси, особенно в первые века ее существования, было в основном подчинено практическим, деловым потребностям. В отношении некоторых жанров это выяснено в последние, послевоенные годы с полной достоверностью и обстоятельностью: возникают различные жанры путешествий (хождения, статейные списки); про-

¹ См.: Никольский К. Обзорение богослужебных книг... С. 31.

² См.: Употребление книги Псалтирь в древнем быту русского народа // Православный собеседник. Кн. 4. Казань, 1857.

³ См.: Сперанский М. Гадания по Псалтири // Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1899, № 129.

⁴ См.: Волков Н. В. Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV вв. // Памятники древней письменности. СПб., 1897, № 123; Жуковская Л. П. Памятники письменности традиционного содержания как лингвистический источник (их значение и методика исследования) // Исследования по лингвистическому источниковедению. М., 1963; Жуковская Л. П. Памятники русской и славянской письменности в книгохранилищах СССР // Советское славяноведение, 1969, № 1.

исходит формирование особых жанров под влиянием жанров деловых грамот и деловой переписки, рождаются различные жанры демократической сатиры из пародирования документов, церковных служб и пр.

Возникновение жанра летописи требует дополнительных разысканий. В этом отношении очень много может дать исследование обстоятельств, при которых та или иная летопись начала составляться. Некоторые летописи возникли в связи с вокняжением того или иного князя, другие — в связи с учреждением епископства или архиепископства, третьи — в связи с присоединением какого-либо княжества или области, четвертые — в связи с построением соборных храмов и т. д. Все это наводит на мысль, что составление летописных сводов было моментом историко-юридическим; летописный свод, рассказывая о прошлом, закреплял какой-то важный этап настоящего. Что представляло собой это летописное закрепление настоящего, не совсем ясно. Оно было, по-видимому, не только явлением исторического сознания, но в какой-то мере юридического и художественного. Для истории самого жанра летописи очень важно точно выяснить, при каких обстоятельствах обращались к летописям, определить функции этого жанра¹. Мы знаем, что летописцами были по преимуществу официальные лица: служащие княжеские и владычные, уставщики, псковские посадники, впоследствии — дьяки. Летописание велось при княжеских и епископских дворах, в монастырях, затем — в Посольском приказе, в XVII в. был создан особый Записной приказ. Важно отметить, что когда летописание начинает применяться для частного чтения, оно меняет свой характер: становится беллетристичнее и назидательнее.

Ясно также, что употребление хронографов было иным, чем употребление летописи. Хронографы предназначались для неофициального, индивидуального чтения, и поэтому элементов беллетристичности, внешней занимательности, философских и общенсторических назиданий в них гораздо больше, чем в летописи. Когда летопись приближается к частному чтению, в ней усиливаются «хронографические» приемы изложения (в XV—XVII вв.)².

¹ Истории летописи как истории определенного литературного жанра посвящена моя книга «Русские летописи и их культурно-историческое значение» (1947).

² См. подробнее: Л и х а ч е в Д. С. Русские летописи... С. 331—353.

Существенный интерес представляет выяснение причин возникновения жанра повестей о княжеских преступлениях в XI—XIII вв., таких, как «Повесть об ослеплении Василька Теревовльского», «Повесть об убийстве Игоря Ольговича», «Повесть боярина Петра Бориславича о клятвенном преступлении Владимирки Галицкого», «Повесть об убийстве Андрея Боголюбского» и пр. Все эти повести возникли из потребностей феодальной борьбы: для доказательства нравственной и юридической справедливости войны одного князя против другого, виновности одних и правоты других¹. Характерно, что одно из первых русских житий — житие Бориса и Глеба — с самого начала было в жанровом отношении деформировано этими потребностями: оно приближалось по своему типу к повестям о княжеских преступлениях. Основное место в нем заняло описание убийства святых братьев Святополком. Перед этим описанием преступления Святополка отступили на второй план традиционные жанровые признаки жития. В дальнейшем рассказы о княжеских преступлениях полностью или частично эмансипировались от житийного жанра.

То же самое произошло и с летописью. Первое произведение этого жанра на русской почве еще тесно примыкало к жанру патерика, но патерика, деформированного историко-юридическими задачами². В дальнейшем эта деформация привела к кристаллизации жанра летописи. Аналогичную картину возникновения хроник видим мы и в чешской литературе³.

Преобладание в Древней Руси обиходных, «обрядовых», «деловых» жанров сказалось, между прочим, на одной их особенности, резко обозначившейся в их стиле: все они рассчитаны на произнесение вслух⁴. Это сказывается в ритме, рассчитанном для пения или для чтения вслух, в обилии ораторских оборотов речи, ораторских обращений к слушателям и т. д. Этим объясняется, между прочим, что риторика даже в XVII в. играла роль поэтик.

¹ См. подробнее: Л и х а ч е в Д. С. Русские летописи... С. 247—267.

² См.: там же, с. 35 и след.

³ См.: Кралик О. Повесть временных лет и Легенда Кристиана о святых Вячеславе и Людмиле // ТОДРЛ. Т. XIX.

⁴ В Слове Иоанна Златоуста «О живых учителях» специально предписывалось читать книги вслух для других: «Горе же тому, иже не почитает св. книг писания пред всеми, но яко Иуда скрываая талант, рекше учение господне, сведению, толкованию испытывающу, яко Арий безумный, ино храняще книги... и моряще инех гладом духовным» (Я к о в л е в В. А. К литературной истории древнерусских сборников. Опыт исследования «Измарагда». Одесса, 1893. С. 46—47).

В силу своего внелитературного употребления, служебной предназначенности жанры литературы выходили за пределы литературы и имели тесные контакты с жанрами других искусств: живописи, архитектуры и в особенности музыки.

Контакты с жанрами живописи и формами архитектуры могут на первый взгляд показаться странными, однако я напомню о литературном жанре «чудес от икон», «сказаний об иконах», иконах и росписях на сюжеты песнопений или рассказов «Лимониса», других патериков, подписей в житийных клеймах, подчинении росписей храмов в их целом литературным схемам, подчинении архитектуры церемониальным схемам богослужения и пр. Все эти контакты жанров и видов различных искусств требуют внимательного изучения. По этому вопросу опубликовано сравнительно много статей в разделе «Литература и искусство» в Трудах Отдела древнерусской литературы. К сожалению, однако, у нас все еще мало изучаются связи жанров литературы и музыки. Это особенно важно для древнерусского стихотворства, и об этом напомнил в своей книге «Зачем и кому нужна поэзия» Н. Н. Асеев¹.

Отмечая единство жанров музыкально-словесных, А. В. Преображенский писал: «На месте своего происхождения этот поэтический материал неизбежно облекался немедленно же, если не под пером одного и того же автора, в форму музыкально-певческую, ибо это было «песнопение», гимно-графия. Здесь гимн как хвала не мог оставаться исключительно в оболочке слова, не доходя до завершения в мелодии, песне. Такой характер творчества в конце концов приводил к тому, что в основе музыкального изложения лежала та же самая форма, какая была положена в основу словесного. Поэтому, например, лежавший в основе конструкции псалмов словесный параллелизм целиком отражался и в музыкальной форме, так должно было быть и в христианских стихирах. Элементами необходимого контраста выступали дополнительные части в виде запевов, припевов, вводных и заключительных частей»².

Отсюда ясно, что изучение жанров музыкально-словесных не может ограничиваться только их словесной сторо-

¹ См.: Асеев Н. Н. Зачем и кому нужна поэзия. М., 1961. С. 94—96.

² Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Л., 1924. С. 10. (Разрядка моя.—Д. Л.)

ной. Это особенно важно в тех случаях, когда дело касается возникновения стихотворных жанров.

Помимо «делового» стимула образования новых жанров, существовал стимул познавательный. Он в известной мере наличествовал уже в первые века русской письменности и затем все более и более увеличивался, способствуя развитию индивидуального чтения. Познавательный характер многих жанров, интерес к познавательной стороне отдельных произведений может быть замечен даже по их названиям. Вот несколько типичных: «Сказание чего ради Великого Новагорода архиепископы на главах носят белые клобуки...», «Исповедание въкратце како и коего ради дела отлучишася от нас латыни...», «Познати, как кружали держати», «О городах, где которые стоят, или острова».

Познавательная струя в русской литературе сильно возрастает в XV, XVI и XVII вв. Это заметно по составу сборников XV—XVII вв., так называемых сборников неустойчивого содержания, создаваемых писцами для себя или для продажи, но и в том и в другом случае предназначенных для индивидуального, необрядового чтения, сильно распространяющегося в это время. В сборниках этих, объединяющих разнородный материал, очень часто познавательный интерес является преобладающим. Появляются сборники, посвященные истории того или иного города, всемирной истории, сборники, объединяющие географические статьи, отражающие интерес к некоторым религиозным вопросам, и т. д. Такие сборники заключают самый разнообразный в жанровом отношении материал, а иногда дают даже неполный текст произведения, выбирая из последнего только то, что имеет познавательное значение. Это все сборники неопределенного состава, количество которых особенно сильно увеличивается в XV—XVII вв. В их составе отражаются не столько бытовые и обрядовые потребности, сколько познавательные интересы и литературные вкусы их составителей.

Характер жанров Древней Руси отнюдь не следует объяснять особенностями «средневекового мышления». Мне представляется, что постановка вопроса об особом характере средневекового мышления вообще неправомерна: мышление у человека во все века было в целом тем же. Менялось не мышление, а мировоззрение, политические взгляды, формы художественного видения, эстетиче-

ские вкусы. При этом, конечно, следует иметь в виду, что средневековая христианская эстетика отрицала искусство как источник эстетического наслаждения. Поэтому христианская эстетика в значительной степени прикладная.

Усиленное развитие в средние века обряда и церемониала¹ подчинило процессы жанрообразования церемониальной стороне феодального быта. Сказывались также познавательные интересы средневекового читателя. Тот и другой стимулы сохранения старых жанров и образования новых не противоречили друг другу, они были взаимосвязаны.

Если возникновение и существование жанров в литературе Древней Руси определяются в основном внелитературными причинами, то означает ли это, что и самые жанры средневековой письменности — явление в основном нелитературное? Если бы все дело сводилось к проблеме «средневекового мышления», то ответ был бы именно таким: литературы нет, есть явления внелитературные, заключающие в себе элементы литературности. Положение же, однако, в действительности гораздо сложнее. Оно почти парадоксально.

Несмотря на преобладание внелитературных факторов жанрообразования, специфически литературный характер жанров сказывается очень сильно. Можно даже сказать, что он имеет чрезвычайное значение, и роль жанров в литературном развитии средневековой Руси исключительно велика, как и роль чисто литературных признаков в самих средневековых жанрах.

Попытаюсь объяснить и обосновать свою мысль. Прежде всего отмечу, что чисто литературные различия жанров сказываются в Древней Руси иногда даже сильнее, чем в литературе нового времени.

Так, например, в отличие от литературы нового времени, в Древней Руси жанр определял собой образ автора. В литературе нового времени мы не встречаем единого образа автора для жанра повести, другого образа автора для жанра романа, третьего единого образа автора для жанра лирики и т. д. Литература нового времени имеет множество образов авторов — индивидуализированных, каждый раз создающихся писателем или поэтом заново и в значительной мере независимых от жанра. Произведе-

¹ Об этом см. в разделе «Литературный этикет».

ние нового времени отражает личность автора в создаваемом им образе автора. Иное в искусстве средневековья. Оно стремится выразить коллективные чувства, коллективное отношение к изображаемому. Отсюда многое в нем зависит не от творца произведения, а от жанра, к которому это произведение принадлежит. Автор в гораздо меньшей степени, чем в новое время, озабочен внесением своей индивидуальности в произведение. Каждый жанр имеет свой строго выработанный традиционный образ автора, писателя, «исполнителя». Один образ автора — в проповеди, другой — в житиях святых (он несколько меняется по поджанровым группам), третий — в летописи, иной — в исторической повести и т. д. Индивидуальные отклонения по большей части случайны, не входят в художественный замысел произведения. В тех случаях, когда жанр произведения требовал его произнесения вслух, был рассчитан на чтение или на пение, образ автора совпадал с образом исполнителя — так же, как он совпадает в фольклоре.

Я лишен сейчас возможности подробно остановиться на проблеме образа автора в древней русской литературе. Это потребовало бы специальных больших исследований. В мою задачу входит только указать, что проблема жанра в литературе Древней Руси тесно связана с устойчивыми, «жанровыми» образами автора.

В связи со сказанным мне хотелось бы напомнить о проблеме образа автора «Моления Даниила Заточника». Попытки найти в этом образе черты реального автора, как мне представляется, противоречат художественному методу древнерусской литературы, выставляющему всегда «жанровый образ» автора. Даниил Заточник — образ, типичный для определенного жанра произведений, жанра, проникшего в литературу из фольклора. Это образ скомороха — балагура и умного попрошайки. Это образ, типичный для скоморошских произведений¹ и отчасти схожий с возникшим в той же ситуации образом певца-поэта средневекового Запада. Е. В. Аничков пишет: «Столько произведений трубадуров, труверов и миннезингеров тратят пафос своего поэтического вдохновения, чтобы просьбами, угрозами, лестью, примерами, воображаемыми или достоверными, легендами и прямым наставлением заставить тех «богачей и баронов», от которых они зависели, проникнуться этим правилом светской жизни, что «широта», как они выража-

¹ См.: Лихачев Д. С. Социальные основы стиля «Моления Даниила Заточника» // ТОДРЛ. Т. X. 1954.

лись, т. е. расточительность, — показатель и высшая добродетель знатности; у нас «Моление Даниила Заточника», особенно первой версии, где он вовсе не представляет себя заточенным на озере Лач, а лишь бедняком и «нищим мудрым», силится «извитием словес» убедить своего князя оценить и оплатить работу служилого человека, который «на рати не хоробр», зато силен в „сладости словесной“»¹.

Литературная структура жанров резко выступает и в следующем явлении: древнерусские жанры в гораздо большей степени связаны с определенными типами стиля, чем жанры нового времени². Мы можем говорить о единстве стиля праздничного слова, панегирического жития, летописи, хронографа и пр. Нас поэтому не удивят выражения «житийный стиль», «хронографический стиль», «летописный стиль», хотя, конечно, в пределах каждого жанра могут быть отмечены индивидуальные отклонения и черты развития. Для литературы нового времени было бы совершенно невозможно говорить о стиле драмы, стиле повести или стиле романа вообще. Следовательно, и в этом отношении средневековые жанры обладают более резкими, чисто литературными различиями, чем жанры нового времени. Они вбирают в себя большее количество литературных признаков. Характерно также, что различные жанры по-разному относились к проблеме авторской собственности. «Чувство авторства» было различно в жанре проповеди и в жанре летописи, в жанре послания и в жанре повести. Первые предполагают индивидуального автора и часто надписывались именами своих авторов, а при отсутствии данных об авторе приписывались тому или иному авторитетному имени. Вторые очень редко имели имена авторов; авторской принадлежностью их читатели мало интересовались.

Можно отметить различное отношение к художественному времени в проповеднической литературе и в летописи и даже различное отношение в пределах каждого жанра к решению некоторых мировоззренческих вопросов. Литературное развитие совершается иногда по-разному в пре-

¹ Аничков Е. В. Западные литературы и славянство. Очерк I. Прага, 1926. С. 68.

² Об этом пишет и Д. Чижевский. См.: On the Question of Genres in Old Russian Literature. P. 105 и след. Д. Чижевский правильно указывает, что различие в стиле поучений Феодосия Печерского и Луки Жидяты не территориальное (один — киевлянин, а другой — новгородец), как это обычно считается, а жанровое.

делах отдельных жанров. Есть жанры более консервативные и менее консервативные, придерживающиеся традиционных форм и менее зависимые от традиции¹.

Древнерусские жанры были хорошо «организованы» в том отношении, что они обычно декларативно обозначались в самих названиях произведений: «Слово Ивана Златоуста о глаголющих, яко несть мощно спастися живущим в мире», «Сказание о небесных силах», «Книга глаголемая Временник, Никифора патриарха Цариграда, сиречь Летописец, изложен вкратце», «Простительная грамота к мощам Филиппа митрополита», «Книга Патерик, Слова душеполезна, извещение преподобному отцу нашему Макарию Египтянину», «Страсть святого мученика Иякова Персиянина» и т. п. Иногда о жанре произведения читатель мог судить по вступительным строкам, по отметке — когда и где читать данное произведение: «Августа в 3 день, преподобнаго отца нашего Антония Римлянина, иже в Великом Новеграде новаго чудотворца», «Слово 2-е Кирилла Александрийскаго в неделю мясопустную», «Слово на Дмитриев день, да избудем зла» и т. п.

Название жанра выставлялось в заглавии произведения, очевидно, под влиянием некоторых особенностей самого художественного метода древнерусской литературы.

Дело вот в чем. Традиционность литературы затрудняла использование неожиданного образа, неожиданной художественной детали или неожиданной стилистической манеры как художественного приема. Напротив, именно традиционность художественного выражения настраивала читателя или слушателя на нужный лад. Те или иные традиционные формулы, жанры, темы, мотивы, сюжеты служили сигналами для создания у читателя определенного настроения. Стереотип не был признаком бездарности автора, художественной слабости его произведения. Он входил в самую суть художественной системы средневековой литературы. Искусство средневековья ориентировалось на «знакомое», а не на незнакомое и «странное». Стереотип помогал читателю «узнавать» в произведении необходимое настроение, привычные мотивы, темы. Это искусство обряда, а не игры. Поэтому читателя необходимо было заранее

¹ См. об этом: Лихачев Д. К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе // Рус. литература. 1958, № 2.

предупредить, в каком «художественном ключе» будет вестись повествование. Отсюда эмоциональные «предупреждения» читателю в самих названиях: «повесть преславна», «повесть умильна», «повесть полезна», «повесть благополезна», «повесть душеполезна» и «зело душеполезна», «повесть дивна», «повесть дивна и страшна», «повесть изрядна», «повесть известна», «повесть известна и удивлению достойна», «повесть страшна», «повесть чудна», «повесть утешная», «повесть слезная», «сказание дивное и жалостное, радость и утешение верным», «послание умильное» и пр. Отсюда же и пространные названия древнерусских литературных произведений, как бы подготавливавшие читателя к определенному восприятию произведения в рамках знакомой ему традиции. Той же цели «предупреждения» читателя служат названия произведений, в которых кратко излагается их содержание: «О некоем злодее, повелевшем очки купити», «О невесте, которая двое детей своих порезала, абы замужем была», «О житии и о смерти и о Страшном суде» (Слово митрополита Даниила), «Повесть о блаженем старце Германе, спостнице преподобным отцем Зосиме и Саватию, како поживе с ними на острове Соловецком». Той же подготовке читателя к определенному восприятию произведения служат и предисловия к произведениям. Вот начальные стихи одного из многих: «Приидите честное и святое постник сословие, приидите отци и братиа, приидете празднолюбци, приидите овчата духовная, приидите стадо христоименитое, всяка бремена мирьских вещей отвергше и чести непорочьному да явимся. Се бо съвыше наше звание прииде, се духовная трапеза предлежит, се хлеб неистощаема пища, и масло милованна, се целомудрьнаа пшеница, и вино тело и душу веселяще...» В этом вступлении, которое, впрочем, мы не привели полностью, указывается адресат произведения — читатели и слушатели, а также в самой общей форме — предмет повествования и восхваления, но, самое главное, сообщается тот эмоциональный ключ, в котором должно восприниматься все дальнейшее. Читатель как бы подготавливался к дальнейшему чтению.

Приготовление к чтению занимало в Древней Руси серьезное место. В одном из слов о книжном учении «Измарагда» читаем: «Сядящу ти на почитании и послушающу божественных слов, то первее помолися богу, — да ти отверзет очи сердечныя, не токмо написанное чести, но и творити я, и да не во грех себе учения святых прочитаем». Чтение книг входило в обиход жизни, во многих случаях

было связано с обрядом и обычаем; поэтому не всякое произведение и не во всякое время можно было читать; читатель должен был быть предуведомлен в названии произведения: о чем в нем пойдет речь, какого жанра произведение и на какой лад следует настроиться. Многие произведения читались в определенные календарные дни, другие — в определенные дни недели.

Можно было бы указать и иные признаки, по которым древнерусский читатель мог «узнавать» жанр произведения, его стилистическую и сюжетную принадлежность, его эмоциональную настроенность. Жанры обладали различными собственными атрибутами, как обладали ими изображения святых.

Средневековое искусство есть искусство знака. Знаки принадлежности произведения к тому или иному жанру играли в нем немаловажную роль. При этом бывали случаи, что знак жанра употреблялся в самом прямом смысле этого слова — как особый фигурный значок. Отмечу, что в Типиконе и в Месячной минее отдельные «последования»¹ имеют знаки («знаменья»), указывающие на то, к какому разряду они принадлежат, как должны совершаться (крест в круге, крест с полукружием, один крест, три точки полукруженные; знаки эти красные и черные)².

Если сравнить литературные жанры с родами оружия в войске, то можно сказать, что войско средневековой литературы отличалось обилием и разнообразием оружия. Все роды оружия несут различные знаки: здесь и хоругви, выносные кресты и иконы церковных жанров, и различные стяги и знамена светских жанров. Среди них можно различить и «черленую челку» «Слова о полку Игореве»; тут и крупные знамена объединяющих жанров, и значки первичных жанров и поджанров. Каждый род оружия одет в свою форму, то есть обладает своим стилистическим строем, «жанровым мундиром». Парчовые облачения церковных жанров и военные доспехи воинских повестей перемежаются более бедными, обиходными формами светских, деловых жанров.

Выше уже указывалось, что жанры средневековой литературы подчинены определенной иерархии: есть жанры

¹ «П о с л е д о в а н и я» — собрания расположенных в определенном порядке псалмов, молитв, славословий и пр., по ним совершается церковная служба.

² См.: Никольский К. Обзорение богослужебных книг... С. 61 и след.

объединяющие и жанры первичные. Поэтому, продолжая сравнение, можно было бы сказать, что средневековая литература и построена, как некое войско: роды оружия группируются в войсковые объединения, входят в состав более крупных и т. д. Вся эта пышная армия литературы церемониально проходит перед нами, строго подчиненная церковному уставу, феодальному светскому этикету, значение которого не менее велико для определения природы древнерусских литературных жанров, чем для выяснения других сторон древнерусской литературы. Сравнение можно продолжить. Литературное войско обладало громадной силой сопротивляемости. Оно «не впускало» произведения чуждых жанров, защищая себя от наплыва жанров переводной, иностранной литературы, не связанных с книжным обиходом Древней Руси.

В самом деле. Произведения других жанров, не похожих на те, которые имели хождение на русской почве в те или иные века, почти не могли проникнуть на Русь. Прививалось лишь то, что так или иначе было уже знакомо по жанру. А. С. Орлов писал о переводной литературе: «Принимались, должно быть, преимущественно книги, по темам, сюжетам и формам напоминавшие привычную старую книжность»¹. Далее А. С. Орлов приводит следующие примеры. К нам пришли сродные с летописью «кроники» и анналы, сходные с Козьмой Индикопловым, статейными списками и хождениями космографии, сходные с Домостроем нормативные книги частного, профессионального и общественного уклада: «Экономики Аристотелесовой, сиречь домостроения, книги две» (польское печатное издание 1603 г.), «Гражданство обычаев детских», «Рейнгарда Лорихия книги о воспитании и наказании всякого начальника» (польское печатное издание 1558 г.) и пр. По образцу сборников, служивших материалом для проповедников, к нам перешли «Римские деяния», «Великое зеркало», «Звезда пресветлая», «Небо новое» Галятовского и пр. То же отмечает и Е. В. Петухов относительно Синодика, когда говорит о той «горячей готовности», с которой древнерусские книжники «брали новый иноземный материал, поскольку он мог служить выражением старых тенденций»².

¹ Орлов А. С. Книга русского средневековья и ее энциклопедические виды // Доклады АН СССР, 1931. С. 49.

² Петухов Е. В. Очерки из литературной истории Синодика. СПб., 1895. С. 284.

Самозащитой жанровой системы должно быть объяснено и то обстоятельство, что в XVII в. западная литература проникла к нам далеко не в новых образцах, а в образцах устаревших для Запада жанров. Эти устаревшие жанры были стадильно близки русской литературе: рыцарские романы, второстепенные произведения провинциального театра, «Римские деяния», которые уже не пользовались ко времени их успеха на Руси особой популярностью в Чехии и Польше, и др.

Перевод произведения на древнерусский язык был одновременно и его приспособлением к системе жанров Древней Руси. Характерно, что такой замечательный византийский памятник, как поэма о Дигенисе Акрите, утратил в древнерусском переводе (вернее, переделке) черты принадлежности к жанру героических народных поэм византийского типа, которых не было в древнерусской литературе, и стал в одном ряду с такими произведениями повествовательной прозы, как «Александрия» или «Повесть о разорении Иерусалима».

Средневековая литература других стран также знала подобные приспособления к действующей системе жанров. «Переходы» произведения из одного жанра в другой мы найдем, например, в различных национальных версиях сюжета о Тристане и Изольде: в английской литературе «*Sir Tristram*» выполнен в манере английской народной баллады, в исландской — «Сага о Тристане и Изольде» выполнена в жанре исландских семейных саг. Мировая литература знает многочисленные примеры переделок поэм в романы, народных рассказов в новеллы и пр. Грузинский средневековый роман «Висрамиани» (XII в.) является переделкой таджикской поэмы «Вис и Рамин» Гургани (XI в.).

Литературы средневековья обладали гораздо более строгими, замкнутыми и «агрессивными» жанровыми системами, чем литературы нового времени.

Сложный и ответственный вопрос — вопрос о взаимоотношении системы литературных жанров Древней Руси и системы жанров фольклорных. Без ряда больших предварительных исследований вопрос этот не только не может быть разрешен, но даже более или менее правильно поставлен.

Попытаюсь все же указать на некоторые особенно важные стороны этого вопроса. Прежде всего обращу внима-

ние на следующее. Если литература нового времени в своей жанровой системе не зависима от системы жанров фольклора, то того же нельзя сказать о системе литературных жанров Древней Руси. В самом деле, мы видели уже, что система литературных жанров определялась в значительной мере потребностями обихода — церковного и светского. Однако светский обиход обслуживала не только литература, но и фольклор. Высшие слои общества в Древней Руси в эпоху феодализма продолжали еще пользоваться фольклором. Они не были свободны от язычества¹, они частично участвовали в исполнении традиционных обрядов, слушали и пели лирические песни, слушали сказки и пр. Конечно, фольклор, бытовавший в господствующем классе общества, был особым, отобранным, может быть, измененным. Само собой разумеется, что фольклор в целом был очень далек от мировоззрения господствующего класса. В. П. Адрианова-Перетц пишет: «Проблема взаимоотношения в Древней Руси литературы и фольклора — это проблема соотнесения двух мировоззрений и двух художественных методов, то сближавшихся до полного совпадения, то расходившихся по своей принципиальной непримиримости»².

Фольклор и литература противостоят друг другу не только как две в известной мере самостоятельные системы жанров, но и как два различных мировоззрения, два различных художественных метода. Однако как бы ни были различны фольклор и литература в средние века, они имели между собой гораздо больше точек соприкосновения, чем в новое время. Фольклор, и часто однородный, был распространен не только в среде трудового класса, но и в господствующем. Одни и те же былины мог слушать крестьянин и боярин, те же сказки, те же лирические песни исполнялись повсюду. Несомненно, были произведения, которые не могли исполняться для представителей феодальной верхушки: некоторые языческие обрядовые песни, сатирические произведения, песни разбойничьи и т. д. Те произведения, в которых «мировоззрение фольклора» оказывалось антифеодальным, не могли быть рас-

¹ См. об этом в исследовании В. Л. Комаровича «Культ Рода и Земля в кплжеской среде XI—XIII вв.» (ТОДРЛ. Т. XVI. 1960).

² Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор (К постановке проблемы) // ТОДРЛ. Т. VII. 1949. С. 5.

пространены в господствующем классе, однако это были только некоторые произведения, отнюдь не все. Бытование фольклора в среде господствующего класса облегчалось тем, что феодальное мировоззрение по самой своей природе было противоречивым. В нем могли ужиться элементы идеалистические и натуралистические, разные художественные методы. Этой пестротой могли быть пронизаны даже отдельные памятники. Вот почему некоторые фольклорные произведения могли исполняться и для господствующего класса, иногда с теми или иными пропусками.

Давно обращавшее на себя внимание отсутствие в древней русской литературе некоторых жанров — любовной лирики, развлекательных жанров (романа, авантурных повествований), театра и пр. — объясняется, как мне представляется, не тем, что русская литература была подавлена церковностью (другие светские жанры существовали и достигали зрелого развития, например летопись), а тем, что из этих областей еще не отступил фольклор.

В самом деле, почему до XVII в. у нас не было регулярного театра? Мне представляется, что театр образовался в XVII в. не потому, что его кто-то более или менее случайно «перенес» с Запада или самобытным способом «изобрел» в России, а потому, что в XVII в. в нем появилась потребность. До XVII в. потребность в театре еще не выкристаллизовалась, не отделилась от других потребностей в самостоятельную область. «Театральность» была «разлита» во многих фольклорных жанрах, смешана с ними; элементы театральности пронизывали собой лирические песни и обрядовые, сказку и былины; театральность была представлена и искусством скоморохов.

Когда в XVII в. под влиянием углубления классовой дифференциации общества и роста городов фольклор отступил из господствующей части общества, перестал исполняться в городе, те стороны эстетической жизни общества, которые питались фольклорными жанрами, потребовали для себя замены. Новые жанры появляются в XVII в. в результате вакуума, созданного отступлением фольклора. Конечно, причины появления новых жанров не только в этом, они многообразны. Однако отступление фольклора должно быть принято во внимание.

Рыцарский роман в известной мере приходит на место былины и сказки. Именно поэтому он воспринимает черты обоих этих фольклорных жанров. Занимательные рассказы

«Римских деяний», «Звезды пресветлой» и т. д. также в известной мере восполняют недостаток сказки.

Потребность в сатире перестает удовлетворяться одним фольклором, и в литературе создается демократическая сатира, с одной стороны, и «аристократическая сатира» Симеона Полоцкого — с другой.

Записи былин в XVII в. начинают производиться потому, что в некоторой верхушечной части общества былину перестают слушать. Исполнение былин все более ограничивается сельской местностью и городским посадом.

Если система жанров фольклора была системой цельной и законченной, была способна в какой-то мере полностью удовлетворять потребности народа, в массе своей неграмотного, то система жанров литературы Древней Руси была неполной. Она не могла существовать самостоятельно и удовлетворять все потребности общества в словесном искусстве. Система литературных жанров дополнялась фольклором. Литература существовала параллельно фольклорным жанрам: любовной лирической песне, сказке, историческому эпосу, скоморошьим представлениям. Именно поэтому в литературе отсутствовали целые виды литературы, и прежде всего лирическое стихотворство.

Мы знаем, что даже в XVII в. при царском дворе жили старики сказочники, а Дмитрий Пожарский покровительствовал скоморохам. Сказочники и скоморохи восполняли недостаточное развитие некоторых жанров в литературе.

Совершенно ясно, почему для Ричарда Джемса были записаны русские песни. Они были записаны прежде всего потому, что он хотел записать их увезти с собой в Англию, где был лишен возможности их слушать. Не позволяет ли этот факт предположить, что многие записи народных произведений в XVII в. были сделаны также потому, что в какой-то мере (пусть самой малой) в известной среде их трудно было уже услышать и они становились редкостью. Люди начинают записывать, собирать, коллекционировать тогда, когда предмет их записывания и собирания выходит из обихода. Обыденное и распространенное не фиксируется, а даром предвидения и историческим сознанием собиратели обычно не обладают. Их исторический интерес направлен только на прошлое и не может предугадать будущего.

Появление в городской демократической среде, связанной с фольклором, демократической литературы явно зависело от того, что с развитием городов фольклор отступил за пределы городской черты. На смену фольклору пришла его

замена — записи фольклора и демократическая, полу-фольклорная по своему происхождению, литература. Вот почему до XVII в. систему литературных жанров мы не можем рассматривать как самостоятельную. Она дополнялась системой жанров фольклора. Если мы говорим об отсутствии в литературе XI—XVI вв. любовной лирики, то это не значит, что русские люди не имели этой лирики вообще. Как только из некоторой части общества ушла фольклорная лирика, появились любовные песни П. А. Квашнина-Самарина. Явления начинают фиксировать тогда, когда они уходят, грозят исчезнуть из памяти.

Удивлявшее исследователей обстоятельство, что в народном фольклорном стиле пишет дворянин, аристократ П. А. Квашнин-Самарин, не только не должно нас удивлять, но само по себе очень показательно: в сочинениях фольклорных по своему характеру песен нуждался прежде всего тот, для кого исполнение и слушание их было затруднено в пышных стенах боярских хором. По той же причине именно при царском дворе и в палатах бояр Милославских¹ начинает заводится театр.

Конечно, не только в аристократической среде появились записи фольклора или замены фольклора новыми литературными жанрами. Мы уже говорили о демократической сатире и о появлении ее вследствие отступления фольклора из города. В данном случае это отступление надо уточнить. Церковь преследовала скоморохов. Из крупных городов они были изгнаны. Тем самым церковь сама подготовила почву для своего гораздо более сильного врага — театра. Театральность скоморохов передавалась театру Алексея Михайловича, их сатира — демократической литературной сатире городских низов. В первом случае (в театре) связи с фольклором нет. Во втором (в демократической сатире) она налицо. Здесь фольклор выступал как мировоззрение, и сохранить его могли только трудовые слои города. Во всяком случае, можно предположить, что некоторое отступление фольклора породило разнообразные явления в разных жанрах и в разных классах общества.

Все, о чем говорилось выше, требует дальнейших исследований. В частности, не более чем гипотеза изложенные

¹ Фактически в доме И. Д. Милославского представлений не было, хотя помещение отделялось.

выше взгляды на соотношение жанров литературы и жанров фольклора и на появление книжной любовной лирики, театра, записей фольклорных произведений в результате частичного «отступления» фольклора из верхов феодального общества в XVII в. Бесспорен, как мне представляется, однако, следующий факт: жанры литературы составляют в совокупности определенную систему, и эта система в разные исторические эпохи различна¹.

В последнее время жанровая система открыта и начала успешно изучаться в древнерусском искусстве. На эту тему появилась замечательная книга Г. К. Вагнера «Проблема жанров в древнерусском искусстве» (М., 1974). В ней жанры древнерусского искусства изучаются так же, как система, и эта система сравнивается с той, которая существовала в древнерусской литературе, причем обнаруживаются весьма важные сходства и различия. Отсылая интересующихся к этой книге, отметим только, что в древнерусском искусстве обнаруживаются и функциональный принцип жанрообразования (с. 30), и их подчинение эстетическому этикету (с. 36), и многое другое, подтверждающее и углубляющее наши представления об эстетике Древней Руси.

¹ В основном текст этой главы представляет собой доклад, сданный в печать в 1962 г. См.: Славянские литературы. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь, 1963). М., 1963; и отдельно. О системе жанров до меня, но в применении к жанрам театральным и драматургическим, писал С. Вольман; ссылки на эти работы С. Вольмана см. в его статье: Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения (Проблемы современной филологии. М., 1965. С. 344). В советской литературоведческой и фольклористической литературе понятие «система жанров» распространилось уже после моего доклада на V Международном съезде славистов в 1963 г.