

# 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 отпечаток 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 остросюжетным, 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».<sup>1</sup>

Художник был нередко начитанным эрудитом, комбинирующим сведения из различных письменных источников в росписях и миниатюрах. Даже в основе портретных 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 объяснений.<sup>2</sup> 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 своей связи с письменностью

<sup>1</sup> Труды Восьмого археологического съезда в Москве, 1890, т. II, М., 1895, с. 213.

<sup>2</sup> См.: Розов Н. Н. Миниатюрист за чтением Псалтири. — ТОДРА, т. XXII. М.—Л., 1966.

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...».<sup>1</sup>

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 самоизменяющегося, 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

<sup>1</sup> Сказания Массы и Геркмана. СПб., 1874, с. 270; ср.: *Масса Исаак*. Известие о Московии в начале XVII в. М., 1937, с. 63.

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).<sup>1</sup>

Всякое искусство, если оно развивается не только под воздействием внешних условий, но и в связи с законами внутренней необходимости, 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.

\* \* \*

Роль слова в произведениях искусства представляет собой особую и очень важную тему исследований. 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 зрителем в иных условиях, чем читателями рукописей. Поэтому эти тексты сокращены или незакончены, 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.

<sup>1</sup> Воронин Н. Н. Рец. на кн.: Арциховский А. В. Древнерусская миниатюра как исторический источник — Вестн. АН СССР, 1945, № 9.

«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 сынове человечестии, 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: «Приидите ко мне вси тружашиися и обремененные».<sup>1</sup> 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 Богоматери в композицию включена киноварная надпись: «Андрее каже Епифану святую Богородицю, моля се за хрестени на воздуси».

Тексты, писавшиеся в свитках праотцов и пророков, очень часто заключают в себе обращения к Богу и самохарактеристики, в которых праотцы и пророки говорят о своих «вечных» признаках,

<sup>1</sup> Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, № 227 и 276. Текст надписи у Рублева сокращен, у Дионисия — полный.

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 навыкох жертву бескровною приносить 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 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 изображение.<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> «Изображение» слова возрождается в XX в. во всех видах условного искусства. Ж. Брак первый обратился в 10-х годах XX в. 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.: *Радойчић Св. Текстови и фреске. Матица Српска, 1966.*

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 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 «вневременно». 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 стилевой 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 только 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 единых 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 искусствах.<sup>1</sup> Усиливается риторичность и этикетная официальная пышность, задача которых заключалась в том, чтобы заменить творчество и критическую мысль пустопорожними восторгами и бездумными априорными признаниями заслуг государства.<sup>2</sup>

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 силами способно прояснить процесс постепенного складывания единой литературы. Местные оттенки начинают одновременно исчезать в XVI в. в различных областях художественной культуры: в литературе, в водчестве 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

<sup>1</sup> О нарастании повествовательности в живописи XVI в. см. главу Н. Е. Мневой «Московская живопись XVI века» в кн.: История русского искусства, т. III. Под ред. И. Грабаря, В. Кеменова, В. Лазарева. М., 1955.

<sup>2</sup> См.: Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. 2-е изд. М., 1970, с. 97—103. *Idem.* Der Mensch in der altrussischen Literatur. Dresden, 1975, S. 145—152.

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 такою 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 водчества 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 архитектуре.<sup>1</sup> Искусный анализ этого стиля в работах Г. Вёльфлина<sup>2</sup> помог выявить общие черты стиля барокко для архитектуры, живописи, прикладного искусства и скульптуры, а в работах его последователей — для литературы и музыки.<sup>3</sup> 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 границах.<sup>4</sup>

Во все ли времена существует то, что мы можем называть «стилем эпохи»?<sup>5</sup> На этот вопрос отвечает венгерский исследователь Тибор Кланицай.<sup>6</sup> Т. Кланицай разграничивает стили, сказавшиеся во всех искусствах, и стили, ограниченные только не-

<sup>1</sup> Термин «барокко» 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».

<sup>2</sup> *Wölfflin H. Renaissance und Barock. München, 1888; Idem. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915.*

<sup>3</sup> 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 10-х и 20-х годах XX в. К музыке термин «барокко» стал применяться еще до Г. Вёльфлина (см.: *Ambros W. August. Geschichte der Musik. Bd. 4. Breslau, 1878, S. 85—86.*)

<sup>4</sup> См.: *Wellek R. Concepts of Criticism. New Haven — London, 1963, p. 69—172.* («The Concept of Baroque in Literary Scholarship»).

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> *Klaniczay Tibor. Styles et histoire du style. — Études de littérature comparée publiées par L'Académie des sciences de Hongrie. Budapest, 1964.*

которыми 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 водчество (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 водчестве, 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.).

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 мысль.<sup>1</sup> 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 водчества 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 собой вселенную, церковную организацию и церковное устройство и человеческую природу. Росписи храма охватывали собой 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 молящимся о всей священной и церковной истории. В этом храме крайняя обобщенность

<sup>1</sup> *Mâle 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.

форм и «объяснений» сочеталась 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 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. водчество, живопись, литературу, фольклор, общественно-политическую мысль, сказывается в исторической мысли, проникает в официальные теории и т. д.,<sup>1</sup> 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 течением.<sup>2</sup>

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, выяв-

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

<sup>2</sup> 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. Свирин, А. Л. Якобсон, А. И. Некрасов, И. М. Снегирев, Н. А. Казакова, Я. С. Лурье, А. И. Клибанов, А. А. Зимин, М. П. Алексеев, А. Н. Егунов и мн. др.

ление 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.