

ЗАКОН ЦЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ И ПРИНЦИП АНСАМБЛЯ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Древнерусский художник никогда не изобразит в своем произведении существенный объект не полностью или в случайном повороте. Поэтому он предпочтет сократить размеры изображения, но уместит его полностью (например, дома, дерево и пр.).

Лик человека или его фигура до пояса сверху (в ее «чистой», по средневековым представлениям, части) представляют собой известную цельность, и они поэтому могут быть изображены на иконе отдельно, но нельзя себе представить изображение человека или человеческого лика, срезанное рамкой иконы по вертикали или горизонтали. Объект может быть изображен только целиком.

Средневековый художник стремился изобразить предмет во всей его данности. Он ставит человека фасно, чтобы явно были видны обе его симметричные стороны: две руки, обе половины лица... Иллюзионистическое изображение человеческой фигуры в случайном повороте, в случайном положении и в случайных границах на ранних этапах развития древнерусского искусства не удовлетворяло художника. Громадным шагом вперед по пути к более реалистическому изображению действительности явилось появление в XIV веке профильных изображений (сперва дьявола, Иуды в «Тайной вечери», второстепенных фигур)¹, изображений, передающих движение.

¹ О профильных изображениях второстепенных фигур в византийском искусстве см.: *Demus O. Byzantine mosaic decoration. L., 1947. P. 8.*

Средневековый художник стремился изобразить предмет развернутым во всех его существенных деталях. Крышка стола показывалась сверху, чтобы были видны все лежащие на нем предметы. Показывались, по возможности, все ножки стола. Художнику приходилось сокращать размеры и число отдельных предметов, чтобы уместить их целиком. Так, например, здание на иконе могло быть и меньше, и в рост человека. Листва на дереве изображалась не в виде общей кроны, а по отдельности каждый листок, и количество этих листков сокращалось иногда до двух-трех. Средневековая живопись не оставляла ничего, что приходилось бы домысливать зрителю за пределами изображения. Изображаемое целиком умещалось на изображении. Иное дело — живопись нового, «послевозрожденческого» времени, когда рама картины как бы выхватывала из мира только его часть — пусть самую важную, но отнюдь не замкнутую и не ограниченную в себе.

То же мы видим и в древнерусской литературе. Здесь также действует закон цельности изображения. В древнерусских литературных произведениях нет ничего, что выходило бы за пределы повествования, как в иконах нет ничего существенного, что выходило бы за пределы «ковчежца» иконы — ее рамки. В изложении отобрано только то, о чем может быть рассказано полностью, и это отобранное также «уменьшено» — схематизировано и уплотнено. Древнерусские писатели рассказывают об историческом факте лишь то, что считают главным, согласно своим дидактическим критериям и представлениям о литературном этикете.

Факт, о котором рассказывается, схематизируется в пределах, необходимых, чтобы лучше быть воспринятым читателем, лучше запомниться. Деталь изображается не такой, какой она была в действительности, со всеми ее случайными чертами, а так, чтобы лучше быть воспринятой в ее целостности читателем, — как геральдический знак, эмблема описываемого. Древнее искусство в большей степени символизирует и сигнализирует, чем показывает и живописует. Некоторые события как бы заново инсцени-

руются, драматизируются диалогами, домысливаются объяснениями. Все это делается для того, чтобы не оставить ничего за пределами повествования, сделать объект повествования абсолютно ясным. Объект повествования «замкнут», довлеет самому себе.

Художественное время в древнерусских литературных произведениях подчиняется тому же закону целостности изображения. О событии рассказывается от его начала и до конца. Читателю нет необходимости догадываться о том, что происходило за пределами повествования.

Если рассказывается жизнь святого, то сперва говорится о его рождении, затем о детстве, о начале его благочестия, приводятся главнейшие события его жизни (главнейшие — с точки зрения внутреннего и внешнего смысла его существования), потом говорится о его смерти и посмертных чудесах.

Если рассказывается о каком-либо историческом событии (например, о битве, о «хождении» в Святую землю и пр.), то рассказ также начинается с самовозрождения события и заканчивается его концом: начало события есть и начало рассказа, конец события — конец повествования.

Если в «Хождении» ничего не говорится о сборах в путешествие или о всех перипетиях пути, то только потому, что все это считалось недостойным внимания, — следовательно, средневековый паломник видел смысл повествования не в самом путешествии, а в описании виденного.

Если рассказывается всемирная история, — она начинается «от Адама» или от Вавилонского столпотворения, от которого вели, по средневековым представлениям, свое происхождение отдельные народы. Русская история также имеет свое начало. Летописец искал это начало то в призывании варягов, положивших основание княжеской династии, то в первом точно датированном событии, от которого летописец смог начать свое изложение и «числа положить». Своё начало имеют истории княжеств и городов. Однако в летописях повествование обычно не имеет конца, так как конец постоянно как бы уничтожается и продолжается современностью. Современность все нарастает

и «убегает» от повествователя. Впрочем, повествование о родной стране, княжестве, городе может заканчиваться в летописях каким-либо существенным событием: смертью князя или вокняжением нового, победой, присоединением другого княжества и т. д. Это событие остается действительным в качестве конца повествования до той поры, пока оно действительно в самой действительности.

Закон цельности изображения в древнерусской литературе приводит к тому, что художественное время не только имеет свой конец и начало, но и известного рода замкнутость на всем своем протяжении. Событийный ряд как бы выделен из событийных рядов соседних, не связан с ними, хотя отдельные «мосты» к русской истории постоянно наводятся, нося характер внешних привязок.

Другое последствие закона цельности изображения — однонаправленность художественного времени. Повествование никогда не возвращается назад и не забегают вперед. В житии святого иногда и говорится об ожидающей его судьбе, а в рассказе об исторических событиях и приводятся дурные приметы или счастливые предзнаменования, но это не хронологическое нарушение, а попытка указать на вневременной смысл событий. Эти обращения к будущему, по представлениям средневековых писателей, заложены в самой действительности: приметы и предзнаменования имели место, по этим представлениям, на самом деле, изначально была известна и предопределена судьба каждого. Такого рода обращения к будущему нельзя, следовательно, рассматривать как нарушение однонаправленности повествования, в целом не знающего передвижек во времени. Повествователь следует за событиями, не нарушая их реальной последовательности.

Закон цельности изображения замедлял развитие действия, придавал ему эпическое спокойствие в развитии. Речи действующих лиц должны были подробно и полно выразить основное отношение их к событиям, вскрыть смысл этих событий. Поэтому речи приобретали также самодовлеющее значение. Действующие лица говорили с обстоятельностью, невозможной в некоторых положениях;

язычники цитировали псалмы и говорили о своей несправедливости, грешники свидетельствовали о своей греховности.

В Сербской «Александрии» персидский царь Дарий, умирая, произносит длинные речи, в которых обстоятельно заявляет о своем отношении к смерти и объявляет, что он нисходит в преисподнюю. В Киевско-Печерском патерике рассказывается о смерти Евстратия: Евстратий был распят в плену; на кресте Евстратий, несмотря на жестокие муки, повествует о том, что означает для него смерть на кресте, подобная смерти Христа, и приводит в доказательство своей мысли цитаты из Библии. Все эти смерти театральны, длительны, развернуто представлены во всех деталях своего извечного смысла.

Читая произведение, мы движемся от его начала к его концу. Это одна из характерных черт литературного произведения². Однако это правило стоит на грани своего постоянного нарушения. Оно перебивается другим правилом: литературное произведение существует для читателя одновременно как единое целое. В какой бы точке произведения ни находилось в данный конкретный момент внимание читающего, последний помнит все, что он прочел раньше, и сам, помимо воли автора, стремится предугадать дальнейшее.

Когда процесс чтения закончен, только тогда перед ним произведение выступает как произведение — в его целом. Повторные чтения закрепляют художественное восприятие произведения как единого целого.

Следовательно, наряду со своим существованием во времени литературное произведение обладает еще вневременным бытием. Это вневременное бытие было особенно интенсивным в произведениях древнерусской литературы. Интерес интриги, обусловленный по преимуществу восприятием литературного произведения во времени, был в ней представлен слабо. Литературные произведения были рассчитаны в гораздо большей степени на многократное чтение, подобно тому как на многократное повторение

² Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 22.

в чтении или в произнесении были рассчитаны молитвы. Молитвы твердились наизусть и пелись. Богослужение повторялось в известные дни и часы. Небольшой репертуар чтения средневекового книжника не случайно в Четьих-Минях и в прологах располагался по дням годового круга. Чтение приближалось к исполнению обряда, часто непосредственно переходило в обряд, замыкалось в пределах дня, недели, года. От этого вневременное начало выступало особенно сильно не только в произведениях церковных, связанных с ритуалом, но и в произведениях светских, исторических.

Вневременное начало сказывалось в самой структуре произведения. Сравнительно поздно в древнерусской литературе вступает в силу интрига, занимательность, связанная с временной структурой литературного произведения. Замкнутость сюжетного времени позволяет сочетать в одном произведении несколько самодовлеющих сюжетов путем их механического соединения.

Произведения разного жанра и разных сюжетов вводятся в единую компиляцию. Произведения механически соединены друг с другом, как соединена в анфиладу серия отдельных помещений. В предисловии к житию святого могут содержаться уже сведения о некоторых значительных событиях его жизни. В заключительной похвале могут быть повторены многие из фактов, уже рассказанные в житии. Предисловие, житие, похвала святому. Описание его посмертных чудес, службы святому — это все разножанровые произведения, анфиладносоединенные и объединенные личностью самого святого. Каждое из этих произведений, входя в единое, более крупное целое, по-своему закончено, законченным характером отличается и художественное время каждого из этих произведений. Анфиладным способом построены летописи, хронографы, патерики, Четьи-Минеи, палеи, наконец, даже некоторые сборники неопределенного состава. И в каждом из этих крупных произведений объединенные более мелкие произведения обладают каждое своим законченным временем.

В своих работах Н. Н. Воронин неоднократно говорит

об устремленности древнерусских зодчих к передаче чувства величественного, чувства превосходства Бога, церкви и князя над рядовым зрителем.

Вот, например, что пишет Н. Н. Воронин о Суздальском соборе: «Суздальский собор, поднявший свои полосатые каменно-кирпичные стены на огромную высоту над землей, над которой едва выступали дерновые кровли жилищ рядового городского люда, весомо и зримо утверждал идею могущества создавшего его князя и ничтожество, и бессилие его подданных.

Самый факт постройки столь огромного здания, вероятно, воспринимался как своего рода чудо, облакавшее князя ореолом сверхъестественного. Не нужно было ничего читать, чтобы от одного взгляда на этот величественный собор мысль простого человека была подавлена «под тяжестью массы» и испытала «чувство благоговения». Уже этим первичным впечатлением от монументального здания закреплялось сознание огромной социальной дистанции, отделявшей господ от подданных.

Эта же идея воплощалась во внутреннем пространстве храма, в наличии характерных для этой поры хор, где над головой вошедшего в собор незримо пребывали князь и его приближенные. Сам интерьер храма с его четкой организованностью, строгими линиями, огромностью пространства, пронизанного светом из окон и сиянием хоросов и паникадил, с богатством утвари и цветным ковром росписей — все это являло трудно передаваемый контраст с бесформенностью, теснотой и мраком закопченных дымом очага жилищ горожан, — жилищ, и внутренне, и внешне похожих на могилы».

Все, что пишет здесь Н. Н. Воронин, находит точное подтверждение в основном эстетическом кодексе древнеславянских литератур — «Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского, откуда черпали свои эстетические идеалы древнерусские читатели и значение которого еще недостаточно определено в научной литературе.

Действительно искусство Византии, восточных и южных славян стремилось прежде всего поразить зрителя,

читателя или слушателя величию, торжественностью, воздействовать на воображение рядового человека, создав чувство дистанции между ним, Богом и князем. Произведения зодчества должны были контрастировать с обыденной застройкой, «сламными» хижинами смердов в сельской местности, окружающими жилищами ремесленников в городе, окружающей природой. Искусство должно было контрастировать с обыденной жизнью как таковой. То же самое видим мы и в литературе. Произведения литературы должны были выделиться среди обычной деловой письменности языком (церковнославянским), стилем (витийственным), возвышенностью и «этикетностью», церемониальностью изображения. Изображение величия Бога, церкви, княжеской власти — вот одна из основных целей средневекового искусства.

Всему этому способствовала одна черта средневекового искусства, свойственная всем его видам и особенно подчеркнутая в «Шестодневе» в отношении зодчества, — стремление к созданию больших ансамблей. Архитекторы заботились о создании парадных въездов в город, мыслили градостроительными масштабами, подчиняли свои постройки широким градостроительным идеям.

В Киеве зодчие Ярослава Мудрого создали ансамбль въезда, тянувшийся от Золотых ворот и до Софии, и Десятинной церкви (очевидно, для того же смерда или для послов, войска, церковных процессий). Такой же ансамбль был создан во Владимире от Золотых ворот до Успенского собора. Как это прекрасно показано Н. Н. Ворониным, градостроительный ансамбль Владимира начинался далеко за пределами самого Владимира — у церкви Покрова, встречавшей плывущего во Владимир.

В «Шестодневе» Иоанн Экзарх описывает, как разворачивается перед рядовым зрителем анфилада строений, как подходит он ко двору, входит в ворота, видит по обе стороны стоящие храмы, входит во дворец, в его высокие палаты и церкви, украшенные камнем, деревом, красками («шаром»), золотом и серебром, как он видит, наконец, и самого князя, окруженного придворными, в драгоценных,

пышных одеждах. Князь и его окружение в их сверкающих одеждах, золотых гривнах, поясах и обручах на руках служили как бы заключительным аккордом этой архитектурной композиции.

По существу, тот же ансамблевый характер носило и изобразительное искусство. Иконы собирались в ансамбли, в ансамбли же объединялись фресковые изображения. Архитектура и живопись были обращены к идущему или окидывающему взором все пространство вокруг себя зрителю.

Тот же эстетический принцип сказывается и в литературе. Произведения группировались в громадные ансамбли: летописи, хронографы, Четьи-Минеи, патерики, прологи, разного вида палеи, разного вида сборники устойчивого содержания. Переходя от произведения к произведению, от одной его части к другой, написанной в другом жанре и стиле, читатель как бы следовал по некоей пышной анфиладе, бесконечно углубляясь в ритмическое чередование его частей или отдельных полусамостоятельных произведений. Все эти части иногда принадлежат различным авторам и даже написаны в различные эпохи, но все они объединены в единый ансамбль.

Ансамблевый характер житий был подчеркнут В. О. Ключевским: «Житие — это целое архитектурное сооружение, напоминающее некоторыми деталями архитектурную постройку». Произведения древнерусской литературы как бы «наращивались» произведениями других жанров и других эпох. При этом создавалась структура, в которой различные художественные стили и методы анфиладно сменяли друг друга, выступали массивами, сосуществовали друг с другом, соединяясь на основе контрастов. Общие эстетические принципы охватывали в Древней Руси и литературу, и зодчество.