

Категориальная структура "поэтики истины" средневековой восточнославянской книжности

Левшун Л. В. (Минск)

(опубликовано: Древняя Русь: вопросы медиевистики. -- № 2(24) -- М., 2006. С. 5-13)

Особенности тиражирования и сохранения раннесредневековой отечественной книжности -- как технические (рукописный пергамен), так и социокультурные (монастырские и княжеские скриптории, ориентированные на преимущественное воспроизводство произведений типикарного круга) -- сказались в том, что от эпохи средневековья (особенно раннего) до нас дошли памятники в основном церковной¹ книжной культуры. Церковная книжность, творческим императивом которой было и есть "идите и научите все народы", сформировала соответствующую этому императиву поэтическую систему -- Р. Пиккио определил ее как "поэтику истины" /23, с.31/, -- чьи основные категории и отношения между ними принципиально отличаются от действующих в творческо-поэтической системе секулярной словесной культуры. Отличия эти касаются не столько области формы или содержания, сколько области смысла и цели. Основопологающей категорией такого рода поэтики является разработанная еще в античной философии и адаптированная к христианскому учению святоотеческой иконологией *категория отношения*; так что вся категориальная структура "поэтики истины" представляется совокупностью различных модификаций категории отношения.

Прежде всего это *категория канона*, которая в современном научном (а подчас и богословском) обиходе предстает как "terra incognita". Еще Л. А. Успенский заметил, что "у современных исследователей (речь идет, в частности, об исследователях средневековой восточнославянской иконописи.-Л. Л.) выработалось довольно своеобразное представление о каноне, не соответствующее ни его смыслу, ни назначению. Поскольку же им постоянно приходится сталкиваться с несоответствиями этому их представлению, то несоответствия эти объясняются как "отступления" ("вопреки канону"), как противодействие "тормозящей роли Церкви" /24, с. 348/. Канон мыслится как некий устойчивый жанрово-стиле-содержательный комплекс, как некий "набор поэтико-риторических норм"

¹ Здесь необходимо напомнить (и настоять на том!), что 'церковный' -- не есть определение темы, сюжета, жанрового состава или даже функции словесных произведений, как может показаться. В данной работе этот термин употребляется в двух значениях. Во-первых, в более широком, -- как тождественный понятию "воцерковленный" в смысле используемый Церковью в ее разнородном служении. Во-вторых, в более узком, собственном смысле данного понятия, где 'церковный' будет пониматься как обозначение определенного (а именно соборного христоцентрического) типа сознания, способа мышления художника, его иерархии ценностей, его отношения к миру и, следовательно, способа создания художественного содержания и смысла произведения.

К примеру, Поучение детям Владимира Мономаха или его письмо Олегу Святославичу -- светские по форме, жанру, функции и "сюжету" -- более церковны (во всех значениях этого понятия), чем вирши и проповеди иеромонаха Симеона Полоцкого...

/23, с.56/, каковые по непонятным причинам обязательно должны воспроизводиться в каждом произведении и устойчивость каковых декларируется современными интерпретаторами, но также не объясняется и не аргументируется. Иначе говоря, под канонем, как правило, разумеют некий обязательный к исполнению набор эстетических клише и "производственно-технологических" предписаний, якобы сдерживающих творческий порыв художника и тем самым жестко ограничивающий его творческую свободу. На самом деле *канон церковного художества есть модификация категории отношения*: он является "метаксю" между объектом изображения, "автором", "заказчиком"/реципиентом и "творческим продуктом" /см.: 13, 15/. Канон следит собственно за тем, чтобы "творческий продукт" (= художественный образ) изображал реальность² в формах, доступных восприятию "заказчика"/адресата: фантом не может быть объектом изображения "поэтики истины"; всякий создаваемый образ должен иметь онтологические корни и с той или иной полнотой и точностью отсылать к своему архетипу³. Таким образом, канон "предписывает" только одно: обязательный реализм изображаемого. И это понятно, ведь в противном случае не удастся "пойти и научить все народы" высшей реальности Божия бытия. Таким образом, очевидно, что канон церковного художества вовсе не есть некая жесткая производственно-технологическая или художественно-эстетическая норма; он даже не есть "количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческими показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений" /22, с.14/. *Художественный канон "поэтики истины" есть собственно творческий императив церковной культуры и вместе с тем, ее способ создания художественного содержания, то есть творческий метод*, который, во-первых, определяет смысл и цель произведений, созданных в "поэтике истины" (в собственном смысле слова канонических произведений); во-вторых, задает и объединяет все другие значимые поэтические категории отношения, которые как раз и обеспечивают исполнение этого творческого императива.

Прежде всего требование реалистичности изображения неизбежно предполагает, что "автор"/художник в своем духовном развитии должен "соответствовать" изображаемому, поскольку невозможно изобразить (во всяком случае так, чтобы научить *истине* данного предмета/явления) то, чего "видя не видишь" и знаешь лишь "в притчах" (ср.: Лк. 8:10). Таким образом *категория "автора" в "поэтике истины" есть модификация художественного канона* как творческого метода церковной книжности в

² В церковной культуре это реальность Божия домостроительства спасения как "герменевтическое пространство" бытия собора верующих.

³ Термин "архетип" употребляется здесь, разумеется, в том значении, которое придается ему в святоотеческой иконологии, а не в том, более известном современному исследователю, которым он наделен в аналитической психологии Юнга.

отношении "характера"⁴ творящего субъекта. Характер этот представляет собой, иначе говоря, "модус бытия" художника -- сложносоставную категорию, основными таксонами которой являются: аксиологический (тип аксиологии: теоцентрика; антропо- или социоцентрика, эгоцентрика); гносеологический (тип гносиса: мистика, гномика, эмпирика); онтологический (тип бытия: гностика, практика, сенсорика). *Различным (по "модусу бытия") типам "авторов" соответствуют различные творческие методы как модификации единого художественного канона.* (И это значит, что сам канон, в свою очередь, существует не иначе как в своих конкретно-"авторских" модификациях: "служения различны, а Господь один и тот же; действия различны, а Бог один и тот же, производящий все во всех", 1 Кор. 12:5-6).

Объект изображения, воспринимаемый в "модусе бытия" творящего субъекта, есть предмет изображения. Г. К. Вагнер заметил, что "предмет изображения – это не тема, не сюжет, даже не объекты сами по себе, а тот взгляд на объект (аспект), в рамках которого реализуется изображение. *Предмет изображения это в какой-то мере и смысл*" /6, с. 38/. Иначе говоря, на основании одного и того же объекта действительности в разных "модусах бытия" может быть сформировано в общем-то бесконечное множество различных предметов и смыслов художественного изображения⁵. Поэтому категорию "предмет изображения" целесообразно определить как соответственно модификацию творческого метода в отношении характера (=иерархической ценности) объекта изображения. Нарушение аксиологического соответствия между "домостроительной" значимостью объекта восприятия, с одной стороны, и "авторским" видением этого объекта (то есть предметом изображения), с другой, приводит к нарушению принципа реалистичности в "поэтике истины" и, значит, -- к отступлению от каноничности; причем не сознательному субъективному, а системному объективному и часто вопреки творческой установке художника традиционалистской культуры. В качестве примера такого отступления от канона при установке пренебреженно соблюсти канон можно привести похвалу волынского князю Владимиру Васильковичу (ум. 1288) в Галицко-Волынской летописи, созданную еп. Евсигнием, где "автор" описывает богатые пожертвования и дары князя церквям как высочайшее проявление христианского подвижничества, то есть отождествляет внутренний духовный подвиг с внешним благочестием. Поэтому, вопреки желанию автора (но с точки зрения "поэтики истины" вполне системно!), вместо канонического жития как "онтологического портрета" святого у Евсигния получилась

⁴ Напомним, "характер" (греч. отпечаток, клеймо) в определении Феодора Студита есть "неподражаемое подражание" идее, воплощение идеи (в терминологии святителя -- "подобия") в материи. В данном случае речь идет о степени воплощенности "мысли Бога" о той или иной личности в земном бытии этой личности, -- то, что в терминах святоотеческой антропологии определяется как степень обоженности человека.

⁵ По-видимому, это и имел в виду Д. С. Лихачев, когда утверждал бесконечное множество творческих методов в средневековой книжности /16, с.7/.

скрупулезная "инвентарная опись" благодеяний и "подаваний", далекая от агиобиографического канона, хотя Евсигний "подражает", обильно цитируя ее, вполне канонической в этом смысле похвале св. Владимиру "Слова о законе и благодати" митр. Илариона.

Аксиологический уровень предмета изображения, как представляет его себе "автор" (то есть созерцаемый в "модусе бытия" художника), в свою очередь определяет *стиль изложения как способ выражения художественного содержания/смысла*: "высоким" предметам и содержанию образа соответствует "высокий стиль"; "средним" -- "средний", "низким" -- "низкий"⁶. Именно зависимостью стиля от художественного содержания и объясняется стилистическая пестрота, обнаруживаемая практически в любом произведении средневековой (не только канонической) культуры, на что неоднократно указывали, что прекрасно анализировали многие медиевисты⁷, но, кажется, так и не пришли к единому мнению о причинах таковой стилистической неоднородности. Еще П. Н. Сакулин отмечал, что в средневековой книжности "различались разные категории святых, из которых каждая требовала своих оттенков стиля" /цит. по: 10, с.248/. Д. С. Лихачев также объяснял жанровую неоднородность житий разными типами их героев: "рассказчик... вводил своего героя в событийный ряд, соответствующий занимаемому героем положению и обставляя рассказ о нем подобающими этикетными формулами" /18, с.195/. В. А. Грихин указывал на связь жанрово-стилистических особенностей произведения с типом деятельности героя, на основании чего различал по стилю жития святительские, изображающие конфликт христианского миссионера с язычниками; преподобнические, в основе которых – борьба святого за физическую и духовную чистоту; мученические, где подвижник вступает в единоборство со злом и конфликт часто завершается гибелью героя /цит. по: 10, с.248-249/. То же стилистическое многообразие наблюдаем мы и в иконописи, где, по наблюдению В. В. Бычкова, "мастер изображал предметы так, чтобы *максимально выявить их свойства* и при этом объединить их в единое композиционное целое" /5, с.163/. Следовательно, чем шире в произведении охват разных сторон (точнее, аксиологических уровней) действительности, то есть *чем более аксиологически многообразно художественное содержание, тем стилистически более пестро оно оформляется*⁸. Действительно, торжественная литургическая проповедь или

⁶ Ср.: учения о трех стилях в "Риторике" Псевдо-Макария: "Три суть роды глаголения: смиренный, высокий и мерный" (лл. 44-45); в "Ораторе Могилянском" Иосифа Кононовича-Горбацкого; в "Раковине" Иннокентия Поповского и др. /9, с.20, 32, 35/; в "Риторике" Феофана Прокоповича; наконец, в "Предисловии о пользе книг церковных в российском языке" М. В. Ломоносова.

⁷ "Различные стилистические системы не только сменяют друг друга, но и сосуществуют в отдельных жанрах". /20, с.160/.

⁸ Ср. с мнением В. Б. Шкловского: "Сосуществование в одном произведении нескольких несовпадающих изображений жизни – обычно... внутри одного произведения создаются разные отношения к предмету рассказа или показа. Соотношения даются обычно как соотношения стилей..." /26, с.135/.

молитвословие, имеющие, как правило, одноуровневые в аксиологическом плане предметы изображения, в стилистическом плане предстают значительно более едиными и выдержанными, нежели, к примеру, житие, хождение, патерик, летопись и др., отличающиеся аксиологической разноплановостью, разноуровневостью предметов изображения. Детерминированность стиля предметом изображения позволяет уточнить жанровые дефиниции названных памятников средневековой книжности, которые Д. С. Лихачев обозначал как *жанры-ансамбли*: под "жанровым составом" этих произведений, по-видимому, нужно понимать *не совокупность разных жанровых форм или "малых жанров" в составе одного ансамблевого жанра, но многообразие стилистических модификаций одной и той же жанровой формы при описании предметов разного аксиологического статуса.*

Заметим, что следует различать стиль как своего рода эманацию художественного канона (единого творческого императива "поэтики истины"), с одной стороны, и индивидуальный стиль художника с другой. Первый Д. С. Лихачев обозначил как *"общий стиль"* /18, с.235/, *"стиль эпохи"*, хотя, по сути, он является "стилем метода" и как таковой детерминируется "эстетическим кодом метода". Этот "стиль метода" в свою очередь является "надличностным предопределяющим единством" /ср.: 8, с.269, 287/ всех стилей, возможных в данном творческом методе⁹. Таким образом, *категорию "стиль" в поэтике церковной книжной культуры справедливо было бы представить как модификацию творческого метода в отношении предмета изображения* /см.: 14, с. 82-86/, то есть считать стиль выражения *формой "материализации"* (в терминах иконологии – "характером") *соответствующего творческого метода при выражении смысла "предметов" различного аксиологического статуса.* Это объясняет и обосновывает то, почему в отечественной медиевистике стиль рассматривается "не с чисто формальной стороны, а как мировоззренческая, эстетическая проблема и вместе с тем как исторически конкретная категория"¹⁰, в которой отражается если не конкретный эстетический идеал эпохи, то, во всяком случае, "преобладающие художественные тенденции" /7, с.7/; и почему зачастую характеристика стиля перерастает в характеристику метода и наоборот.

Таким образом, в "поэтике истины" творческий метод выступает как архетип некоего идеального "подобия" стиля¹¹; а стиль -- как

⁹ Видимо, об этом Д. С. Лихачев писал: "Стиль – это форма форм, общая форма для многих отдельных форм" /18, с.234/; или: "Стиль – это в какой-то мере эстетический стереотип, эстетическая инерция, которая подчиняет себе... все формы эстетического восприятия действительности и все формы художественного творчества" /18, с.101/.

¹⁰ Ср., например, с высказыванием Д. С. Лихачева о том, что "литературный стиль... имеет в своем составе... весь стиль отражения мира" /18, с.33/.

¹¹ Ср., например: "Воспринимая произведение искусства, мы следуем... стилеформирующему началу, "идее стиля", и отбрасываем в своем сознании все случайные элементы... Мы

модификация творческого метода в отношении аксиологического статуса предмета изображения.

Следует также заметить, что существует и обратная связь между стилем и методом как отражение обратной связи между предметом изображения и "модусом бытия" художника. *Во-первых*, по апостолу, только "духовный судит о всем" (1 Кор. 2. 15); для всех иных "модусов бытия" существуют сферы, системно, или "законно", недоступные восприятию, либо же воспринимающиеся неадекватно, искаженно, поскольку пределы "модуса" объективно непреодолимы. *Во-вторых*, обращение творящего субъекта к предметам, относимым данным "эстетическим кодом" к области высокой духовности, к области рассудка, или к области эмпирического бытия, согласно христианской антропологии и иконологии, оказывает на художника сильнейшее воздействие¹² и способствует формированию мировосприятия, а вслед за тем и творческого метода, соответствующего "уровню" данного предмета в аксиологической иерархии культурной эпохи. Если же обратная связь не срабатывает, мы, скорее всего, имеем дело с каким либо типом имитации стиля и метода, то есть с так называемым "вторичным" стилем и методом.

Продолжая описание основных структурных категорий "поэтики истины", заметим, что реалистическое (=каноническое) изображение может быть адекватно воспринято (то есть понято как именно реалистическое и оценено в соответствии с предполагаемым автором аксиологическим статусом предмета изображения) лишь при условии, что созданный писателем художественный образ соответствует способностям восприятия адресата, то есть когда аксиологические уровни "творческого продукта" в модусе автора и в модусе адресата совпадают (или по крайней мере сопоставимы). В противном случае наблюдается "мифологизация" или "мистификация" художественного образа в процессе его восприятия реципиентом. Так что *категория "адресат" в "поэтике истины" есть модификация творческого метода в отношении аксиологической иерархии*

восстанавливаем в уме идеальную симметрию, реконструируем строгий ритм, угадываем гармонию красок..." /18, с. 205/.

¹² Феофаном Затворником это выражено так: "Логос в человеке ищет в природе логосного... дух ищет духовного; мудрость ищет софийного" /цит.по: 11, с.326-327/. Ср. с утверждением Фомы Аквинского: "всякое познание возникает благодаря уподоблению познающего познанному" /цит.по: 21, с.147/.

Лучше всего эта обратная связь, это воздействие предмета изображения на метод может быть объяснено и продемонстрировано на примере так называемых литургических образов-символов – образов, обладающих энергией символизируемого ими. Согласно представлениям христианской культуры, энергия Архетипа в его литургическом символе непосредственно воздействует на прикасающегося или только обращающегося к нему, производя духовное преобразование-усовершенствование. Этой закономерностью (внутри христианской культуры) объясняются чудеса/исцеления от икон, мощей святых, священных предметов и т.д. Обратный пример: Никита-затворник Киево-Печерского патерика, самочинно начитавшись книг Ветхого Завета, впал в "иудейство" и стал отвергать Евангелие; когда же по молитве печерских подвижников Никита забыл об этих искусивших его книгах, оказалось, что он позабыл и саму грамоту (как способствовавшую опасному чтению).

(или шире -- "модуса бытия" в целом) воспринимающего субъекта (в соответствии, кстати заметить, с традиционным в христианской антропологии делением собора верующих на начинающих, преуспевающих и совершенных, или просвещенных, практиков и гностиков).

Характер (чин, способность восприятия) "адресата" в свою очередь определяет жанр (точнее жанровую ассоциацию) как форму сообщения/изображения художественного содержания: для "начинающих" наиболее доступна агиографическая форма (агиобиография, агиоисториография, агиотопография, агиокосмография и т.п.); для "преуспевающих" больше подходят жанровые формы экзегетики; для "совершенных" -- панегирические жанровые формы (торжественная проповедь, молитвословия, гимнография и под.), что и учитывается, в частности, в системе типикарных чтений /см.: 12, с. 67-69/. Таким образом, жанр в "поэтике истины" не есть, в отличие от аристотелевского представления о жанре, статичная категория, представляющая собой некий определенный набор субстанциальных признаков¹³, к каковому можно бесконечно приближаться, а достигнув, остановиться в развитии и далее лишь постепенно "угасать", деградировать /1, с.3/, либо же -- ломать "традиционные жанровые рамки" /18, с.81, 83/. Актуализация того или иного жанра (точнее сказать -- жанровой ассоциации) определяется в "поэтике истины" фактором ориентации на "характер", "модус бытия" (степень обожения), реципиента.

"Каждый речевой жанр, – писал М. М. Бахтин, – в каждой области речевого общения имеет свою, определяющую его как жанр, типическую концепцию адресата" /3, с.291/¹⁴, что и отражено в четкой градации жанровых ассоциаций четвѐй книжности Типикона: к примеру, изображение, рассчитанное на реципиента из "начинающих", отличается от изображения, рассчитанного на "преуспевающих", именно по жанру, как, например, отличается дидактика от экзегетики¹⁵: "в зависимости от жанра создаваемого им текста русский книжник использовал различные формы внедрения нравственных норм и идеалов в сознание читателя – от прямого назидания и объяснения элементарных нравственных основ общественного и

¹³ Ср.: "Жанры обладали различными собственными атрибутами... Знаки принадлежности к тому или иному жанру играли в нем ("средневековом искусстве знака".-Л. Л.) немаловажную роль"; "Литературы средневековья обладали гораздо более строгими, замкнутыми и "агрессивными" жанровыми системами, чем литературы нового времени"; "литературный этикет... -- наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания с формой... из произведения в произведение переносилось в первую очередь то, что имело отношение к этикету: речи, которые должны были бы быть произнесены в данной ситуации, поступки, которые должны были бы быть совершены действующими лицами при данных обстоятельствах, авторская интерпретация происходящего, приличествующая случаю и т.д." /17, с. 337, 339, 345, 354/ (разрядка Д. С.) и др.

¹⁴ Ср.: "Каждый жанр имеет свою специфическую сферу распространения..." /20, с.131/, где в понятие "сферы распространения" входит, думается, не только место, ситуация, функция, но и адресат.

¹⁵ Ср.: "...жанром можно считать определенную "систему смысла", имеющую определенную структуру, в которой этот смысл и может быть выражен" /6, с.39/.

личного жития до напоминания и истолкования сложных библейских притч и знамений... и до создания, наконец, цельной галереи идеальных образов" /4, с.231/. Именно поэтому "опыт одного жанра, – по верному замечанию Д. С. Лихачева, – не скоро мог быть перенесен в другой" /20, с.8/. Сама же **категория жанра** может быть в таком случае определена как **способ оформления авторского отношения к субъекту восприятия**.

Это определение не противоречит распространенному в медиевистике представлению о том, что жанр в средневековой книжности определяется и регламентируется "функцией" произведения. Ведь "функциональность" произведения в христианском искусстве определяется его каноничностью. А, как верно заметил о. Павел Флоренский, "каноническая форма -- это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаете" /25, с.72/, чтобы рассказать об Истине и тем самым содействовать богопознанию и спасению данного адресата, -- *исполнению*¹⁶ его творческого дара-задания на земле. Но форма, в которой "наиболее естественно", то есть "в его меру", подается Истина адресату, и есть жанр произведения в каноническом творчестве. И "функциональность" жанра напрямую зависит от того, насколько точно он "попадает" в своего адресата¹⁷.

Вот, думается, достаточно характерный эпизод: Феодосий Печерский, часто и много при случае поучавший киевского князя, как сообщает "Житие" преподобного, попав однажды случайно на княжеский пир, "бе въскрай... сядя и долу нича и яко малы въсклонивъся, рече... : «То будеть ли сице на ономъ свете?»", ограничившись в данной аудитории кратким вопрошанием (по евангельскому принципу: "имеющий уши, да услышит"), которое, впрочем, прекрасно выполнило свою функцию: "То же ту абие он (то есть князь) съ словамъ блаженааго умилися и малы просльзиси, повеле тем престати. И оттоле, аще коли приставяше тыя играти, ти слышааше блаженааго пришьдъша, то повелавааше тем (то есть своим "гудцам") престати от таковыя игры".

Так что в "поэтике истины" адресат "диктует" признаки жанра, и именно в силу этого наиобязательного в канонической культуре "диктата" жанр, по чрезвычайно точному наблюдению С. С. Аверинцева, "как бы имеет свою волю (на самом деле -- воплощает желание и способность адресата познавать истину.-Л. Л.), и авторская воля не смеет с ней спорить" /2, с. 111/. Именно в силу этого "диктата" со стороны потенциального адресата "каждый жанр, -- как заметил Д. С. Лихачев, -- имеет свой строго выработанный традиционный образ автора, писателя, "исполнителя"... жанр (как воплощающий "требования" адресата. -- Л. Л.) определял собой образ автора" /17, с. 333, 332/.

Вместе с тем очевидно, что ориентация на "модус бытия" реципиента проявляется также и в выборе предмета изображения (не объекта! он может

¹⁶ Функция от лат. *functi, ōnis* есть 'исполнение, совершение' от *fungor, fūctus sum, fungī* -- 'осуществлять, выполнять, исполнять'.

¹⁷ Более подробно об этом см.: 15, с.158 - 186.

быть одним и тем же) особенно в жанрах, рассчитанных на массовое восприятие, как, например, проповедь: полезное и актуальное для "совершенных" недоступно для восприятия "начинающих"; сложные и требующие не только эрудиции, но и отточенной богословской интуиции образы-символы "Слова о законе и благодати", как об этом предупреждает и сам автор, рассчитаны на понимание лишь "преизлиха насытившимися книжной мудрости". Но предметом изображения, как мы уже показали, определяется стиль произведения. Следовательно, должно констатировать обязательное, и притом *системное*, влияние избранного книжником *жанра изображения* той или иной реалии *на его стиль*¹⁸, что на уровне поэтики является отражением категориальных отношений "предмет" - "адресат".

Однако – и это уже третий аспект проблемы – художник христианской канонической культуры с ее специфическим отношением к творчеству (где, напомним, творец обязательно должен быть призван свыше, где художник и учитель благочестия должны совпадать¹⁹ и где не должно "преступать положенных уже пределов и предания богоносных отец"²⁰), – в такой культуре художник "ограничен" в основном не столько собственным "модусом бытия" (этот фактор актуализируется в различных модусах неканонического творчества), сколько ориентацией на аудиторию; поэтому именно выбор формы изображения художественного содержания, подходящей для предполагаемой аудитории (что "задает" жанровую ассоциацию и влияет на стиль) следует, по-видимому, признать решающим в жанрово-стилевых отношениях, на что в свое время совершенно справедливо указывал, не объясняя причин, Д. С. Лихачев: "Жанры конденсируют в себе отдельные стилистические системы, служат их выразителями" /20, с.160/; или: "... древнерусские жанры в гораздо большей степени связаны с определенными типами стиля, чем жанры нового времени" /17, с.334/. В последнем случае Дмитрий Сергеевич дает отсылку к работе Д. Чижевского "К вопросу о жанрах в древней русской литературе", где тот определяет различия в стиле поучений Феодосия Печерского и Луки Жидяты именно как жанровые.

Заметим также, что нужно различать жанровую ассоциацию как "подобие" жанрового канона или "надличную определенность" всех входящих в нее жанровых "характеров"-модификаций с одной стороны, и конкретные "характеры"-произведения данной ассоциации -- с другой. И если жанровые ассоциации внутри одного и того же творческого метода средневековой культуры исчислимы и достаточно устойчивы (например, ассоциации типикарной четвѣй книжности) то их жанровые модификации

¹⁸ Ср.: "...функциональные стили есть ни что иное, как жанровые стили определенной сферы человеческой деятельности и общения" /3, с. 254/.

¹⁹ Ср., например: "Древнерусский книжник, независимо от того, что он писал: летопись, проповедь, воинскую повесть или житие святого – в первую очередь осознавал себя воспитателем читателей, их руководителем в делах правильной (правильной, относительно христианского вероучения-Л.Л.) организации жизни..." /4, с.230/.

²⁰ 19 правило Шестого Вселенского Константинопольского собора.

бесконечно многообразны и изменчивы, поскольку приспособлены к особенностям восприятия данной конкретной аудитории в данной конкретной ситуации.

Таким образом, в "поэтике истины" *метод творчества в отношении к субъекту восприятия разрешается в жанр*²¹; *а в отношении к предмету изображения – в стиль*. При этом задачу художника канонической христианской культуры можно определить так: доступным для субъекта восприятия способом выразить Истину (с точки зрения христианского учения, воспринятого в "модусе бытия" автора) предмета изображения. Это то, о чем говорил автор Ареопагитик, замечая, что пониманию образа необходимо учить.

Именно этой сложной взаимозависимостью стиля и жанра в пределах метода и в целом художественного канона христианского искусства объясняется, по-видимому, обнаруженный Д. С. Лихачевым феномен "жанрового стиля" ("жанрового мундира", /17, с.337/)²²: "Каждому жанру в древней Руси, – писал исследователь, – свойственно то или иное отношение к миру представляемых им сюжетов²³, тот или иной художественный метод" /16, с.16/. (При этом, заметим, определение метода у Д. С. Лихачева подчас совпадает с определением стиля.) Вместе с тем объясняется и заявленная М. М. Бахтиным "органическая неразрывность стиля с жанром" /3, с.254/; и отмеченный Г. К. Вагнером "жанровый подход к предмету изображения" /6, с.74/; и то, почему "различные стилистические системы не только сменяют друг друга, но и сосуществуют в отдельных жанрах" /20, с.160/; почему "часть жанровых признаков в определенной творческой ситуации может выступить... в роли стилеобразующих" /7, с.54/, а так же и то, почему "литература своими жанровыми разветвлениями входит в самую толщу общественной, деловой, церковной жизни" /20, с.131/.

Жанрово-стилевая взаимообусловленность -- основополагающий принцип "нерефлексивной" и неэксплицированной "поэтики истины". Канон -- через посредство "авторского" творческого метода -- в общем незаметно и ненавязчиво, но вместе с тем весьма строго следит за тем, чтобы, с одной стороны, предмет (аспект изображения объекта) четко соответствовал характеру (способностям восприятия) адресата, то есть чтобы выдерживалась соответствующая адресату форма изображения -- жанр; с другой стороны, -- чтобы тому или иному предмету четко соответствовал способ его

²¹ Ср.: "Название жанра выставлялось в заглавии произведения, очевидно, под влиянием некоторых особенностей самого художественного метода древнерусской литературы". /17, с. 335/.

²² Ср.: "Стиль осознавался только в связи с определенным жанром...: был стиль агиографический и летописный, стиль торжественной проповеди или стиль хронографический... Приступая к написанию того или иного произведения, автор обязан был примениться к стилю того жанра, которым он хотел воспользоваться. Стиль был в древнерусской литературе признаком жанра, но не автора" /19, с. 351/.

²³ Поскольку жанр, как мы выяснили, ориентируется именно на способность реципиента воспринять эти "сюжеты".

художественного выражения, то есть чтобы выдерживался соответствующий предмету стиль. Как только хотя бы в одном из названных отношений случается "сбой", произведение системно "выпадает" из Традиции (из художественного канона христианского творчества) и не сохраняется; во всяком случае не сохраняется как каноническое; а если сохраняется, то как правило в "превращенном" виде, то есть утратив свою самоидентичность. Например, "Моление Даниила Заточника" сохранялось и функционировало вовсе не как идентичное в жанровом и смысловом отношении собственно молению=молитве, но как "веселая имитация" моления или даже дерзкая пародия на него (в зависимости от характера восприятия).

При всей своей жесткости описанная система удивительно гибка как по отношению к адресату, чьи особенности восприятия учитываются во всех категориях поэтики, так и по отношению к автору, которому в рамках безусловной реалистичности описываемого предоставлена широкая свобода выбора выразительно-изобразительных средств.

Литература

1. Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии Античной литературы. - М.: Наука, 1989. - С. 3 - 25.
2. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. -- М., 1986. -- С. 104 - 116.
3. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. – Изд-е 2-е. – М.: Искусство, 1986. – (446 с.) -- С. 250-296.
4. Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры: sub specie aesthetika: В 2 т. – ЦГНИИ ИНИОН РАН; М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. – 535с.
5. Бычков В. В. Византийская эстетика. – М.: Искусство, 1977. – 200с.
6. Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. -- М.: Искусство, 1974.
7. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М.: Искусство, 1987. – 287с.
8. Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества (Глава 4: Умирание искусства) // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. -- М.: Политиздат, 1991. С.268 - 292.
9. Вомперский В. П. Риторика в России XVII – XVIII вв.. – М.: Наука, 1988. – 180 с.
10. Древнерусские патерики / Подгот. Л. А. Ольшевская, С. Н. Травников. – М., Наука, 1999. – 496 с.
11. Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы. – М.: Паломник, 1996. – 450 с.
12. Левшун Л. В. История восточнославянского книжного слова. -- Мн.: Экономпресс, 2000. -- 352с.
13. Левшун Л. В. Категория художественного канона в информационно-образовательном пространстве церковной культуры // Материалы X Международных Кирилло-Мефодиевских чтений... Ч. 2. Мн.: ООО "Ковчег", 2005. С. 175 - 183.
14. Левшун Л. В. Проблема творческих методов в средневековой восточнославянской книжности. УДК 881 - 023.081 / Ин-т литературы им. Янки Купалы НАН РБ, 2001. – 163 с. -- Мн., 2001. -- 163 с., Рус. -- Деп. в БелИСА 13.03.02 -- № Д200218.
15. Левшун Л. В. Категория жанра в средневековой восточнославянской книжности: жанр и канон // Материалы IX Международных Кирилло-Мефодиевских чтений...:В 2-х частях. Ч. 2. -- Мн.: ООО "Ковчег", 2004. -- С. 158 - 186.
16. Лихачев Д. С. К изучению художественного метода русской литературы XI – XVII вв. // ТОДРЛ. – М.;Л., 1964. – Т. 20. – С.5 – 28.

17. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Избранные работы: В 3 т. – Л.: Худ. лит., 1987. – Т. 1. – С.261--654.
18. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X - XVII веков. Эпохи и стили // Избранные работы: В 3 т. – Л.: Худ. лит., 1987. – Т. 1. – С. 24–260.
19. Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси // Избранные работы: В 3 т. – Л.: Худ. лит., 1987. – Т. 2. – С.343--417.
20. Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси // Избранные работы: В 3 т. – Л.: Худ. лит., 1987. – Т. 3. – С. 3 - 164.
21. Лосев А. Ф. Эстетика возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.
22. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973. – С.6-15.
23. Пиккио Риккардо. Slavia orthodoxa: Литература и язык / Отв. ред. Н.Н. Запольская, В.В. Калугин... -- М.: Знак, 2003. -- 720 с. -- (Studia Philologica).
24. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. -- Переславль: Изд-во братства во имя св. кн. Александра Невского, 1997. -- 656с.
25. Флоренский П. А. Иконостас // Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. – С. 1–173.
26. Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного // Избранное: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1983. – Т. 2. – С. 3--306с.