

Д.С.ЛИХАЧЕВ • РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ X-XVII ВЕКОВ

Д.С.ЛИХАЧЕВ

**РАЗВИТИЕ  
РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
X-XVII ВЕКОВ**

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Д. С. ЛИХАЧЕВ

# РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ X-XVII ВЕКОВ

Эпохи  
и стили



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
Ленинградское отделение  
ЛЕНИНГРАД · 1973

Л  $\frac{0722-1109}{042(02)-73}$  ВЗ-29-24-73

© Издательство «Наука», 1973

## ВВЕДЕНИЕ

В данной работе я стремлюсь дать некоторые обобщения для построения будущей теоретической истории русской литературы X—XVII вв.

Термин «теоретическая история» может вызвать возражения. Могут предположить, что все остальные истории литератур тем самым как бы объявляются «нетеоретическими». Поэтому мне нужно определить свое отношение к традиционным историям различных литератур.

Само собой разумеется, что не может быть истории литературы без теоретических обобщений. Даже само отсутствие обобщений есть в каком-то отношении обобщение — выражение своего отношения к литературному процессу. Обобщением являются и периодизация, и расположение материала по главам, и отнесение произведений к тому или иному периоду или жанру, и последовательность расположения материала, и самый отбор материала (авторов, произведений и пр.), и многое другое, без чего невозможны любые курсы, учебники и истории литератур. Однако изложение авторами своего понимания процесса развития или просто течения литературы соединяется в традиционных историях литератур с пересказом общеизвестного фактического материала, с сообщением элементарных сведений, касающихся авторов и их произведений. Такое соединение того и другого нужно в учебных целях, нужно в целях популяризации литературы и литературоведения, нужно для тех, кто хотел бы пополнить свои знания, понять авторов и произведения в исторической перспективе. Традиционные истории литературы необходимы и всегда останутся необходимыми.

Цель теоретической истории другая. У читателя предполагается некоторый необходимый минимум знаний, сведений и некоторая начитанность в древней русской литературе. Исследуется лишь характер процесса, его движущие силы, причины возникновения тех или иных явлений, особенности историко-литературного движения данной страны сравнительно с движением других литератур.

Все семь веков древней русской литературы долгое время представлялись в слабо расчлененном виде. Хронология многих произведений не была установлена, особенности отдельных периодов не были выявлены. Поэтому очень часто древнерусские литературные произведения охотнее рассматривались в общих курсах древней русской литературы по жанрам, чем в хронологическом порядке.

Решительный переход к историческому рассмотрению древней русской литературы стал возможен тогда, когда успехи в изучении истории русского летописания позволили уточнить не только датировки летописей и летописных сводов, но и хронологию заключенных в них многих и многих литературных произведений. История летописания расставила отчетливые хронологические вехи.

Вот почему инициатива В. П. Адриановой-Перетц, широко включившей в историю русской литературы XI—XVII вв. русское летописание, оказалась очень плодотворной для исторического рассмотрения всего обширного семивекового литературного материала. Первые тома тринадцатитомной «Истории русской литературы», выпущенные в 1940—1948 гг., и их своеобразный предварительный конспект в первом томе учебника по истории русской литературы под общей редакцией В. А. Десницкого (М., 1941) (оба эти издания одушевлялись теоретической мыслью В. П. Адриановой-Перетц) были, по существу, первыми историями русской литературы, в которых исторический принцип оказался проведен последовательно и глубоко.

Почему же необходимо возвращаться к вопросу об историческом смысле отдельных эпох в истории русской литературы X—XVII вв.?

## \*

Как это ни странно, в истории русской литературы XI—XVII вв. яснее предстают перед нами отличия друг от друга мелких периодов, чем своеобразие и значение целых эпох. Так, например, относительно отчетливо выступают перед нами особенности XII—первой четверти XIII в. сравнительно с особенностями литературы Киевской Руси — XI в.; особенности второй половины XVI в. сравнительно с первой; особенности отдельных десятилетий XVII в. и т. д. В целом понятен и смысл перемен,

происходивших в пределах десятилетий и полувековых, но характер и смысл литературных явлений, присущих более крупным периодам, выявлен гораздо менее отчетливо, и значение этих периодов не уточнено. Не случайно, что в отношении их приняты обычно не литературные характеристики, а чисто исторические.

Подходы к определению изменений в пределах десятилетий и в пределах нескольких веков принципиально различны. В первом случае на передний план выступает зависимость историко-литературных изменений от исторических событий, во втором — зависимость литературы от особенностей исторического развития в целом. Для определения первых различий необходимо наблюдение над единичными явлениями литературы, для определения вторых — широкие обобщения огромного материала и суммирование их в характеристиках эпох, основанных в значительной мере на чувстве стиля — стиля эпохи. Как бы ни были трудны определения эпох сравнительно с определением коротких периодов, их необходимо сделать даже и для того, чтобы выяснить исторический смысл изменений на коротких дистанциях.

В данной книге рассматривается историко-литературный смысл четырех эпох в их целом: эпохи стиля монументального историзма (X—XIII вв.), Предвозрождения (XIV—XV вв.), эпохи второго монументализма (XVI в.) и века перехода к литературе типа нового времени (XVII в.). Выделенной оказалась только проблема барокко. Почему? Это будет объяснено в соответствующих главах, но уже сейчас необходимо сказать, что, исследуя процесс, нельзя слепо следовать этому процессу и располагать весь материал в строго хронологическом порядке. Иногда корни нового явления уходят глубоко в прошлое, и тогда исследователь должен возвращаться назад. Гораздо чаще явление, ярко проявившееся в определенное время, в дальнейшем остается, как бы «застревает», в литературе и продолжает в ней жить и претерпевать различные изменения. Это связано с тем, что история культуры есть не только история изменений, но и история накопления ценностей, остающихся живыми и действенными элементами культуры в последующем развитии. Так, например, поэзия Пушкина — это не только явление той эпохи, в которую она создавалась, завершение прошлого, но и явление нашего времени, нашей культуры. То же мы можем сказать и о всех произведениях древней русской литературы — в той мере, в какой они читаются и участвуют в культурной жизни современности или являются следствием предшествующего развития. Явления культуры не имеют строгих хронологических границ.

Построение теоретической истории русской литературы требует усовершенствования самой методики исследования литературы, как некоего макрообъекта. Выработка этой методики — дело будущего.

Для изучения макрообъектов в физике в последнее время создана статистическая физика. Как известно, Норберт Винер считал статистическую физику наиболее важной из наук, более важной даже, чем теория относительности или квантовая теория.

История литературы, которая должна описать эпохи и периоды, имеет дело с миллионами фактов и явлений. Она обращается не к микрообъектам, а к целым ансамблям микрообъектов. Изучение истории отдельных микрообъектов и макрообъектов — различно. Чтобы выяснить историю макрообъектов, надо пожертвовать детальностью информации об истории каждого объекта в отдельности. Подобно статистической физике теоретическое, «статистическое литературоведение» будущего должно решать задачу макрохарактеристик, минуя слишком детальные описания. В теоретической истории литературы должна быть выработана методика «приближенных описаний».

Литература каждого периода — это система отдельных произведений с сильным взаимодействием и с сильным воздействием традиции. Это делает изучение ее как целого особенно сложной.

Методика «статистического литературоведения» еще не создана (разумеется, «статистическое литературоведение» следует понимать не в примитивном смысле простого использования в литературоведении статистических сведений и приближенного вычисления) и поэтому в данной книге поневоле приходится иметь дело с весьма обобщенными явлениями: давать характеристику только самых крупных эпох в развитии русской литературы X—XVII вв.

## \*

Между древней русской литературой и новой существует решительное различие в темпах и типе развития.

Давно уже было обращено внимание на то, что средневековые литературы развиваются медленнее, чем литературы нового времени. Одна из причин состоит в том, что писатели и читатели не стремятся к новому как к таковому. Новое для них не является само по себе некоторой ценностью, как это типично для XIX и XX вв. Писатели и читатели нового времени ищут новизны — новизны идей, тем, способов выражения и т. д. Произведение новой литературы воспринимается его читателями во времени. Для читателя нового времени далеко не безразлично — когда создано произведение: в каком веке и в каком году, при каких обстоятельствах. Для читателя современной нам, новой литературы ценность произведения возрастает, если оно появилось только что, является «новинкой». Это отношение к «новинкам» поддерживается в новое время критикой, журналами и средствами современной быстрой информации, а также «модой».

Если придерживаться распространенного деления эпох — на

эпохи привычки и эпохи моды, то древняя Русь безусловно принадлежит к эпохам привычки.

В самом деле, в средние века историческое отношение к литературе отсутствует: произведение существует само по себе, независимо от того, когда оно создано. Для средневекового читателя имеет по преимуществу значение — чему посвящено произведение и кем оно создано: какое положение занимал или занимает автор в первую очередь, насколько он авторитетен в церковном и государственном отношении. Поэтому все произведения располагаются как бы на одной плоскости — старые и новые. «Современная литература» для каждого времени в средние века — это то, что читается сейчас, старое и новое, переводное и оригинальное. Поэтому отправной точкой движения литературы вперед служат не только что появившиеся, «последние» произведения, а вся сумма литературных произведений, паличествующих в читательском обиходе. Литература не уходит вперед от самой себя — она растет, как растут плоды, питаясь соками всей уже существующей в читательском обиходе литературы. Новые редакции старых произведений участвуют в этом росте.

«Неподвижность» способов изображения соответствует вере в неподвижность и неизменяемость мира. Создание нового свидетельствовало бы о несовершенстве мира. Задача автора состоит в том, чтобы выявить в мире вечное, неизменяемое. В казуальных связях для средневекового автора просвечивает иной план, более глубокий и не изменяющийся. Художественный метод нового времени, при котором автор стремится к наглядности, конкретности и к индивидуальному, требует обновления художественных средств, их «индивидуализации». Абстрагирующий же метод средневековья, стремящийся извлечь общее, убрать индивидуальное и конкретное, не требует обновления и довольствуется общим, бывшим «всегда».

Принято говорить, что средневековая литература традиционна. Под традиционностью подразумевают приверженность к старым формам и старым идеям. Но для средневековья, как я уже сказал, вообще не существует «старого» и «нового». Здесь дело в другом: в приверженности средневековой литературы к литературному этикету, к стремлению облекать содержание в приличествующие данному содержанию формы, своеобразная церемониальность литературы.

Вот почему в средние века движение вперед совершается в недрах каждого жанра в отдельности. Жанр житий развивается и вместе и отдельно от жанра летописей, жанры ораторских произведений развиваются и вместе и отдельно от житий и т. д. Поэтому одни жанры опережают развитие других, имеют в своем развитии индивидуальные отличия от других.

Все это необходимо учитывать при рассмотрении исторического значения тех или иных литературных эпох.

Своеобразны не только результаты развития, но и самые «законы развития», они также развиваются и меняются по мере изменения самой действительности. Нет «вечных» правил и законов, по которым развитие совершается.

\*

Только изучая движение литературы, мы можем понять и ее национальное своеобразие.

Национальное своеобразие литературы состоит не только в неких постоянных признаках содержания и формы, отличающих ее от других национальных литератур, в неких неизменных идеях, настроениях, эмоциональном строе или моральных качествах, сопутствующих всем произведениям этой литературы.

Национальный характер — это и особенности исторического пути литературы, особенности ее развивающегося взаимоотношения с действительностью, особенности меняющегося положения литературы в обществе — ее общественной «позиции» и той роли, которую она играет в жизни общества. Следовательно, для определения национального своеобразия литературы важны не только постоянные, неизменяемые моменты, ее общая характеристика как единого целого, но и самый характер развития, характер отношений, в которые вступает литература, — не только черты, присущие литературе как таковой, но и положение ее в культуре страны, ее взаимоотношение со всеми другими сферами человеческой деятельности. Отличительные особенности исторического пути литературы многое объясняют в ее национальном своеобразии и сами являются частью этого своеобразия.

Итак, черты национального своеобразия следует искать в гораздо более широком плане, чем это принято.

Обычно черты национального своеобразия служат оценивающими и «взвешивающими» литературу моментами. Но, выявляя происхождение и объясняя черты своеобразий, мы не можем уже подвергать их отвлеченной оценке. Всякая черта имеет точный смысл в своем происхождении и в своей функции, а потому не может служить материалом для абстрактного, отвлеченного суждения о достоинстве литературы. Детерминированность этих черт исключает их из сферы общих оценок и отвлеченного морализирования. Конкретные научные оценки в истории литературы невозможны там, где недостаточно выявлены происхождение, обусловленность и функции фактов, их связь с остальным миром, где в той или иной мере предполагается индетерминированность, где факты абсолютизируются и изымаются из исторического процесса и исторического объяснения.

Русская литература — часть русской истории. Она отражает русскую действительность, но и составляет одну из ее важнейших сторон. Без русской литературы невозможно представить себе русскую историю и, уж конечно, русскую культуру.

И вот на что следует при этом обратить особое внимание. Человеческая история едина. Путь каждого народа «в своем идеале» сходен с путями других народов. Он подчинен общим законам развития человеческого общества. Это положение — одно из самых существенных завоеваний марксизма.

Историк культуры не может пройти мимо стройной и простой концепции закономерности развития мировой культуры, изложенной Н. И. Конрадом в его книге «Запад и Восток»<sup>1</sup> и в статье «Об эпохе Возрождения».<sup>2</sup> Согласно этой концепции, прочно связавшей развитие мировой культуры с учением о смене исторических формаций, народы, полностью прошедшие через этапы рабовладельческой формации и феодализма, имели культуру своей античности, относящуюся к рабовладельческому периоду, культуру своего средневековья, связанную с феодализмом, и эпоху Возрождения, возникшую с появлением в феодальную эпоху первых ростков капитализма. Появление культур античности, средневековья и Возрождения является, таким образом, не исторической случайностью, а исторической закономерностью, явлением «нормального» развития народов. Существенно, что каждый из этих этапов культурного развития имеет свои крупные культурные завоевания, и нет никаких оснований неравно расценивать их, принижать одни и выдвигать значение других. Отношение тех или иных эпох к Возрождению не является актом их оценки.

Вот что, например, пишет Н. И. Конрад о культуре средневековья в Европе: «Марксистская историческая наука показывает, что переход от рабовладельческой формации к феодализму в то историческое время имел глубоко прогрессивное значение. Это обстоятельство заставляет отнести к „средним векам“ иначе, чем относились к ним гуманисты. Отношение это было, как известно, отрицательным. Гуманисты видели в средних веках „время темноты и невежества“, из которого, как им казалось, могло вывести человечество обращение к лучезарной „древности“. Мы же не можем не видеть в наступлении „средних веков“ шаг вперед, а не назад. Парфенон, храмы Эллы и Аджанты — великие создания человеческого гения, но не менее

<sup>1</sup> Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1966; 2-е изд., М., 1972.

<sup>2</sup> Н. И. Конрад. Об эпохе Возрождения. — Сб. «Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы», М., 1967.

великими созданиями человеческого гения являются и Миланский собор, Альгамбра, храм Хорюдзи в Японии».<sup>3</sup>

Идея наличия Возрождения в той или иной стране, в том или ином веке высказывалась в науке неоднократно. Писали о Возрождении в Грузии, Армении, Малой Азии, у южных и западных славян, у венгров и пр.<sup>4</sup> Принципиально важная сторона концепции Н. И. Конрада, почему-то не припинаящая во внимание его критиками,<sup>5</sup> состоит в том, что мировое Возрождение является лишь частью более широкой картины мирового исторического процесса, в которой занимают свое место мировая античность и мировое средневековье. Античность, средневековье и Возрождение являются единой цепью культурных типов, связанной не только со сменой формаций, но и с законами развития культуры, при которых Возрождение наступает как обращение к античности, перекидывая мост к древности через промежуточный культурный тип — средневековье.

Разумеется, далеко не все народы имели у себя каждый из трех этапов в развитии культуры. Не все народы прошли, например, через рабовладельческую формацию или через все этапы феодализма. Народы, которые полностью прошли через этапы рабовладельческого строя и феодализма, Н. И. Конрад считает греков, итальянцев, персов, индийцев, китайцев.<sup>6</sup> При этом Н. И. Конрад утверждает, что даже у этих народов культурные явления античности, средневековья и Возрождения имеют свои специфические черты в каждом отдельном случае. Говоря о китайском и среднеазиатском Возрождении, Н. И. Конрад подчеркивает: «Разумеется, ни в коем случае нельзя полностью отождествлять все эти явления. Если условно именовать их „возрождением“, то и „танское возрождение“, и „среднеазиат-

<sup>3</sup> Н. Конрад. Запад и Восток, стр. 97; 2-е изд., стр. 84.

<sup>4</sup> Литература по различным «Возрождениям» на Востоке и в Европе довольно обширна и в общем хорошо известна. В основном она перечислена в статье Н. И. Конрада «Об эпохе Возрождения» (Запад и Восток, стр. 240—242; 2-е изд., стр. 208—209).

<sup>5</sup> Типична в этом отношении статья Л. Эйшлина «Идеи и факты. Несколько вопросов по поводу идеи китайского Возрождения» («Иностранная литература», 1970, № 8, стр. 214—228). Такое же непонимание концепции Н. И. Конрада в статье В. И. Рутенбурга «Итальянское Возрождение и „Возрождение мировое“»: «Интерес к человеку и вера в его силу совершенно по-разному формулировались, воспринимались и реализовались в разные эпохи и в разных странах мира и не могут сами по себе служить критерием для выявления наличия или отсутствия Возрождения. Вопреки этому, ссылаясь на наличие в китайской литературе элементов рационализма, гуманизма, лирической поэзии в VIII—XIII вв., акад. Н. И. Конрад утверждает, что эта „эпоха имеет также все права называться „Возрождением“ в том же большом историческом смысле“, что и эпоха Возрождения в Италии» («Вопросы истории», 1969, № 11, стр. 104). Стоит ли добавлять, что концепции Н. И. Конрада придан В. И. Рутенбургом упрощенный характер.

<sup>6</sup> Н. И. Конрад. Запад и Восток, стр. 36; 2-е изд., стр. 32.

ское возрождение“ имеют свои глубоко специфические черты, отличающие их друг от друга и каждое из них от „европейского возрождения“. Но вправе ли мы видеть только эти отличия, не обращая внимания на сходства, тем более что эти сходства лежат в историческом существе явлений?».<sup>7</sup>

Единство мирового развития культуры выражается, в частности, в том, что народы в случае пропуска у себя того или иного «закономерного» этапа развития культуры могут ускоренно проходить свое развитие, используя опыт соседних народов. При этом, как пишет Н. И. Конрад, имеет место «как бы „равнение“ отстающих (культур, — Д. Л.) на передовые, а не механическое перенесение общественных форм передового государства в отстающее».<sup>8</sup> Отсюда ясно, что только прискорбной невнимательностью может быть вызвано то, что пишет о концепции мирового культурного развития Н. И. Конрада в своей последней книге В. Н. Лазарев: «Нередко термин „Возрождение“ употребляется как равнозначный термину „расцвет“. Так им пользуется в своих очень интересных работах Н. И. Конрад».<sup>9</sup>

Н. И. Конрад поставил вопрос «о формах и уровнях эпохи Возрождения в отдельных странах»,<sup>10</sup> о типологических сходствах и различиях отдельных Возрождений, о положении каждого из Возрождений в мировом историческом процессе. Одна из самых важных задач этой книги — усиленная попытка ответить на этот вопрос для России, в которой Возрождение только готовилось, но в силу ряда обстоятельств не осуществилось, приобретя длительный и «разлитой» характер, перенес часть из своих проблем в литературу нового времени — XVIII века, в частности.

Итак, изучая и выявляя своеобразие русской литературы на всем пути ее развития, необходимо не только сравнивать ее с другими литературами, но и учитывать существование «нормального» исторического развития стран и народов.

\*

Для характеристики эпохи имеет огромное значение характеристика господствующего в эту эпоху стиля. Я понимаю под господствующим стилем не только стиль языка, стиль в узко литературном или языковом смысле, но и стиль в широком искусствоведческом смысле этого слова. Когда мы говорим о «стиле эпохи», то понятие это включает в себя как входящее

<sup>7</sup> Там же, стр. 95; 2-е изд., стр. 82.

<sup>8</sup> Там же, стр. 35; 2-е изд., стр. 31.

<sup>9</sup> В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись. М., 1970, стр. 311. Я не привожу дальнейшей критики В. Н. Лазаревым неких воображаемых им взглядов Н. И. Конрада на Возрождение, так как она с очевидностью показывает простое невнимание к этим взглядам.

<sup>10</sup> Н. И. Конрад. Об эпохе Возрождения, стр. 45.

и подчиненное явление также и стиль литературный; литературный же стиль имеет не только в своем составе стиль языка литературы, но и весь стиль отражения мира: стиль описания человека, понимания его внутренних и внешних свойств, его поведения, стиль отношения к общественным явлениям — их видения и близкого этому видению отражения в литературе действительности, стиль понимания природы и отношения к природе.

Но характеристика стиля в широком смысле этого слова требует особых средств искусствоведческого описания, не вяжущихся с типом рассуждений и изложения, принятого в данной книге. Это особая задача. Попытки ее разрешения сделаны мною в другой книге — «Человек в литературе древней Руси».<sup>11</sup> К этой книге я и отсылаю читателя.

\*

Возвращаясь к тому, что было сказано мною в начале этого введения.

Перед советским литературоведением стоит ответственная задача — создание теоретической истории русской литературы X—XVII вв., тесно связанной с историко-литературным развитием других стран, и в первую очередь славянских. Только создание общей истории славянских литератур их древнейшего периода способно определить отличия в характере и в развитии каждой из славянских литератур. Задача создания такой теоретической истории не может быть решена, если факты сходства и различия в развитии литератур будут рассматриваться в отрыве от истории культур отдельных народов и от их истории в целом.<sup>12</sup> Широкий исторический подход, учитывающий все изменения в жизни народов, совершенно необходим в такого рода истории литературы. Данная книга в известной мере стремится подготовить материал для создания такой теоретической истории русской литературы X—XVII вв., основанной на учете одновременных явлений в других славянских странах, хотя построение такой теоретической истории и не входит в непосредственную задачу этой книги.

Отдельные главы в этой книге разнотипны по построению. Первая и вторая главы касаются общих проблем построения истории литературы и особенностей исторического пути русской литературы ее древнейшего периода, поэтому в них большое место занимает научная полемика. Глава третья, посвященная

<sup>11</sup> Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958; 2-е изд., М., 1970.

<sup>12</sup> Само собой разумеется, что создание синтетической и теоретической общей истории древнеславянских литератур не означает игнорирования национальных особенностей развития каждой литературы в отдельности. Напротив! Различия только и могут быть до конца выявлены, если они близко сопоставлены в рамках единой истории литературы.

XVI веку, сравнительно невелика — развитие в этот период заторможено и нарушено. Бек этот создает стиль в значительной мере искусственный. Глава эта носит в большей мере описательный характер, чем предшествующие. Главы четвертая и пятая посвящены XVII веку. Это век, который характеризуется множеством переходных явлений (переходных к новому времени). Он не поддается характеристике под знаком единого великого стиля. Барокко — это уже не стиль эпохи. Это один из стилей и одно из направлений в русском искусстве и литературе XVII в., однако направление барокко, может быть, самое важное на стадии перехода к литературе нового времени. Обращение к барокко заставило меня обсудить в самой краткой и предварительной форме характер развития стилей вообще. Из других явлений XVII в. я беру только одно — развитие личностного начала в литературе, — явление чрезвычайно важное в связи с проблемой «заторможенного Возрождения» — основного ключа к пониманию особенностей историко-литературного процесса древней Руси.

Неудачей эпохи Возрождения в русской литературе не были сняты самые проблемы Возрождения. Они должны были быть все равно решены и решались в русской литературе — медленнее, но упорнее, мучительнее и потому в более острой форме, длительнее, а потому разнообразнее и глубже. Проблема Возрождения оказалась актуальной для русской литературы на протяжении нескольких веков, а тема ценности человеческой личности и гуманизма — темой типично национальной и общественно ценной для всего ее сложного и многотрудного пути.

\*

Материалами для этой книги послужили уже опубликованные ранее доклады на всемирных съездах славистов (четвертом в 1958 г. в Москве, пятом в 1963 г. в Софии и шестом в 1968 г. в Праге),<sup>13</sup> а также статьи по общим вопросам развития древней русской литературы и проблемам барокко в журнале «Русская литература».<sup>14</sup> Все эти материалы были значительно переработаны автором в свете его общей концепции.

---

<sup>13</sup> Д. С. Лихачев. 1) Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. М., 1958, 67 стр. (АН СССР. IV Международный съезд славистов. Доклады); 2) Система литературных жанров древней Руси. — «Славянские литературы. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963). Доклады советской делегации», М., 1963, стр. 47—70; 3) Древнеславянские литературы как система. — «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, август 1968). Доклады советской делегации», М., 1968, стр. 5—48.

<sup>14</sup> Д. С. Лихачев. 1) Барокко и его русский вариант XVII века. — «Русская литература», 1969, № 2, стр. 18—36; 2) Своеобразие исторического пути русской литературы X—XVII вв. — «Русская литература», 1972, № 2, стр. 3—36.

**ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ПОЯВЛЕНИЯ  
ФЕОДАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА РУСИ**

Как хорошо показал Б. Д. Греков — создатель советской концепции развития русской истории X—XVII вв., — Русь, как и некоторые другие народы Европы, миновала рабовладельческую формацию (этот огромной важности исторический факт не был до сих пор достаточно осмыслен историками русской культуры и историками русской литературы, в частности). Поэтому Русь не знала античной стадии культуры.

Непосредственно от общинно-патриархальной формации восточные славяне перешли к феодализму. Этот переход совершился необыкновенно быстро на огромной территории, населенной различными восточнославянскими племенами и различными угро-финскими народностями.

Отсутствие той или иной стадии в историческом развитии требует своей «компенсации», восполнения. Помощь обычно приходит от идеологии, от культуры, черпающих при этих обстоятельствах свои силы в опыте соседних народов.

Появление литературы, и при этом литературы для своего времени высоко совершенной, могло произойти только благодаря культурной помощи соседних стран — Византии и Болгарии. При этом следует подчеркнуть особое значение культурного опыта Болгарии.

Регулярная письменность и литература в Болгарии явились на столетие раньше в сходных условиях: Болгария также не знала в основном рабовладельческой формации и усвоила культурный опыт той же Византии. Разумеется, я имею в виду не территорию Болгарии, где различные народы сменяли друг друга и где рабовладельческая формация существовала, а страну, населенную болгарями, у которых рабства не было, как и на Руси.

Болгария совершила усвоение византийской культуры в обстоятельствах, близких тем, которые создались затем на Руси при усвоении ею византийской и болгарской культуры: Русь получила византийский культурный опыт не только в его непосредственном состоянии, но и в «адаптированном» Болгарией виде, приспособленном к нуждам феодализирующегося общества, на стадии его перехода к феодализму, непосредственно к средневековью,<sup>1</sup> минуя рабовладельческую формацию, минуя античность.

При этом следует отметить и еще одно обстоятельство. Средние века наступили в Византии, как и в Италии, значительно ранее, чем у славян. X век в Византии — это век уже зрелого средневековья, век вполне сложившейся средневековой культуры. К этой зрелой культуре средневековья была приобщена Болгария, а затем непосредственно от Византии и через Болгарию, в ее болгарском национальном облиции, — и Русь.

Разумеется, это приобщение Руси к культуре сложившегося средневековья не могло быть полным, не могло сохранить тот же высокий уровень и ту же глубину, что и в Византии, но тем не менее зрелость той культуры средневековья, которая пришла к нам на Русь, сыграла свою роль. Сложившиеся, точно определившиеся формы культуры легче воздействуют и легче усваиваются, чем формы начальные и еще не кристаллизовавшиеся. Жесткость и «ребра жесткости» нужны для переноса, воздействия и проникновения.

## ЯВЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАНСПЛАНТАЦИИ

Взаимоотношения литератур между собой обычно рассматриваются только в трех отношениях: в отношении общности и родства происхождения, в отношении «влияния» одной литературы на другую и в отношении типологических сходств и различий между ними. Тем самым круг вопросов, подлежащих исследованию, не только ограничен, но и весьма неточно ориентирован.

В самом деле. Под общностью происхождения и родством литератур по большей части имеют в виду общность происхождения и родство не самих литератур, а народов, которые эти литературы создали; под понятие же «влияния», как это мы увидим в дальнейшем, подводятся порой самые различные явления. Что же касается традиций и типологических сходств, то и здесь не выработаны еще основные понятия и не произведена точная систематизация входящих сюда явлений.

<sup>1</sup> Общая проблема пропуска в культуре стадии «древности» поднята Н. И. Конрадом в книге «Запад и Восток» (М., 1966; 2-е изд., М., 1972) и развита в его статье «О всемирной литературе в средние века» («Вопросы литературы», 1972, № 8, стр. 92—104).

Остановимся прежде всего на вопросе о влияниях в средневековых литературах. Взаимодействие литератур — явление, свойственное всем ступеням их развития. В этом взаимодействии вызревают своеобразные черты литератур, и в этом же взаимодействии эти черты могут постепенно стираться и отмирать.

Различные влияния одной литературы на другую — одно из проявлений жизни литературы. Литературы живут взаимодействуя, и формы этого взаимодействия бесконечно разнообразны. При этом типы взаимодействия литератур являются частью их структуры: той структуры, в которую они входят, и той структуры, которую они развивают внутри самих себя.

Древнеславянские литературы в IX—XIII вв., как и всякие иные литературы, складывались при участии других литератур.

В последние годы появилось довольно много работ, характеризующих переводную литературу древней Руси, литературные взаимоотношения Руси со славянскими странами, устанавливающих периодизацию византийского и южнославянского влияния в древней Руси. Я имею в виду работы В. Велчева,<sup>2</sup> Б. Ангелова,<sup>3</sup> Д. Петкановой-Тотевои,<sup>4</sup> Н. А. Мещерского,<sup>5</sup> Н. К. Гудзия,<sup>6</sup> И. П. Еремина,<sup>7</sup> В. А. Мошина,<sup>8</sup> В. П. Адриановой-Перетц,<sup>9</sup> В. Д. Кузьминой,<sup>10</sup> Д. С. Лихачева,<sup>11</sup> П. Динкова<sup>12</sup> и др.

<sup>2</sup> В. Велчев. Българи и руси в светлинама на движението за славянско единство. — «Исторически преглед», год V, 1948—1949, кн. 4.

<sup>3</sup> Б. Ст. Ангелов. К вопросу о начале русско-болгарских литературных связей. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского дома) АН СССР (далее сокращенно: ТОДРЛ), т. XIV, 1958.

<sup>4</sup> Д. Петканова-Тотева. Книжовни връзки между България и Русия през средновековието. — «Език и литература», год XIII, 1958, кн. 5.

<sup>5</sup> Н. А. Мещерский. 1) Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI—XV вв. — ТОДРЛ, т. XX, 1964; 2) Искусство перевода Киевской Руси. — ТОДРЛ, т. XV, 1958.

<sup>6</sup> Н. К. Гудзий. Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы. — «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов», М., 1960.

<sup>7</sup> И. П. Еремин. О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв. — «Славянские литературы. V Международный съезд славистов (София, сентябрь, 1963). Доклады советской делегации», М., 1963.

<sup>8</sup> В. А. Мошин. О периодизации русско-южнославянских литературных связей в X—XV вв. — ТОДРЛ, т. XIX, 1963.

<sup>9</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Древнерусские литературные памятники в югославянской письменности. — ТОДРЛ, т. XIX.

<sup>10</sup> В. Д. Кузьмина. Проблемы изучения переводной литературы древней Руси. — ТОДРЛ, т. XVIII, 1962.

<sup>11</sup> Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. — «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов», М., 1960.

<sup>12</sup> П. Динков. Общност и различия в развитието на старите славянски литератури. — «Славянска филология», т. XI, София, 1968.

В каждой из этих работ есть стремление не только устанавливать факты, но и обобщать их — создавать общую картину литературных взаимоотношений стран православного Юго-Востока и Востока Европы. Но проблема определения самого типа влияния иноязычных литератур на славянские и взаимовлияния славянских литератур в широком плане не поставлена.

Влияния одной литературы на другую могут быть различных типов. Типы влияний в литературах тесно связаны с типами влияний культур в целом. Литературные влияния — лишь часть влияния культур друг на друга. Это особенно относится к литературам средневековым. Типы влияний в литературах повторяют типы влияний общекультурных.

Культурные влияния могут осуществляться в различных областях и различными путями с разной степенью проникновения в глубь и в суть культуры. Один тип влияний испытывают культуры на начальных этапах своего развития, другой — на зрелых. Влияние может захватывать только материальную культуру или и духовную тоже. Оно может распространяться путем непосредственных бытовых контактов населения — там, где они соседят, а также путями торговли, завоевания, общения религиозного, книжного и т. д. Обмен культурными ценностями на начальных этапах жизни народов совершается на «коротких расстояниях»; в дальнейшем, с развитием высокой духовной культуры, расстояния начинают играть все меньшую роль, и культурные связи преодолевают огромные пространства, переносятся через промежуточные государства и разделяющие народы моря и страны. Наконец, влияние может быть односторонним и обоюдосторонним, а в последнем случае встречное влияние может быть другого характера, чем влияние основное.

Рассмотрим в качестве примера влияния, которые действовали в древнерусской культуре.

Влияния, испытанные древнерусской культурой на начальных этапах ее формирования, были также различны по своему типу, хотя они и были одновременны.

Могут быть отмечены пять основных направлений культурных влияний на восточных славян, и каждое было не похоже на другое.

Одно из влияний шло с Юга — от Византии. Оно не явилось внезапно, а было развитием тысячелетних связей с северочерноморской греческой культурой на Восточноевропейской равнине. С конца X в. это влияние удвоилось влиянием болгарским. То и другое шли рука об руку и часто, в отдельных своих проявлениях, были неразделимы и даже неразличимы.

Другое влияние было гораздо менее длительным и шло со скандинавского Севера. Со стороны юго-восточных степей давало

себя знать воздействие степных народов, с Запада — влияние западных славян и германских народов, которое было более разнообразно, пестро и сравнительно более высоко по своему типу, чем влияние с Севера и с Юго-Востока.

В самом деле, влияние финнов и степных народов на Русь было слабым и в основном по своему типу очень архаичным. При этом культурное общение со степными народами и финнами было обоюдосторонним и в основном мирным. Оно не принимало сложных форм и не поднималось до высокого уровня духовного общения, было прежде всего бытовым, «неосознанным» и не встречало идейного сопротивления, хотя и имело серьезные различия в областях, которые оно охватывало.

Чтобы был ясен самый факт существования разных типов влияний, кратко остановлюсь на различиях между влиянием византийским и скандинавским. Византийское влияние поднималось до сравнительно совершенных форм общения высокоразвитых духовных культур. На Русь влияла византийская литература, изобразительное искусство, архитектура, прикладное искусство, политическая мысль, естественнонаучные воззрения и, конечно, богословие. На Русь была перенесена церковная организация; русское государство подражало наиболее высоким формам государственной организации Византии; Русь частично воспринимала придворный этикет и отдельные формы управления.

Другим было влияние Скандинавии. Оно было по своему типу ближе к влиянию на Русь степных народов, чем к влиянию Византии, хотя и отличалось все же от влияния степных народов, выходило за пределы бытового общения. Помимо материальной культуры, оно сказалось в военном деле, в государственной жизни и в экономике. Но во всех этих областях оно было более поверхностным и менее определенным, чем влияние Византии.

Покажу различие влияний византийского и скандинавского на одном чисто литературном примере. В древнейшей из дошедших до нашего времени русских летописей — «Повести временных лет» — представлен и византийский слой источников, и скандинавский. Византийский слой — это прежде всего тщательно, точно и художественно выполненные переводы отрывков из византийских исторических сочинений: хроник и житий святых в первую очередь. Эти отрывки свидетельствуют о сложных исторических идеях и о широком охвате мировой истории, ставшей через них доступной русскому читателю. Совсем другой характер носят скандинавские источники той же летописи — так называемые «варяжские предания». Несмотря на то, что они были подвергнуты обстоятельному исследованию в ряде работ А. Стен-

дер-Петерсоном<sup>13</sup> и Е. А. Рыдзевской,<sup>14</sup> стоявших на различных позициях, многое в них остается неясным и спорным; их скандинавские источники по большей части неизвестны; в некоторых случаях трудно определить, возникли ли эти скандинавские источники в самой Скандинавии или в варяжской среде на Руси; в ряде случаев их скандинавское происхождение вообще может быть оспорено. Такая неопределенность вызвана их фольклорной аморфностью. Несмотря на высокие художественные достоинства сюжетов «варяжских преданий», они относятся, с точки зрения заключенных в них исторических представлений, к совершенно другой, более архаичной стадии исторического сознания, хотя фактически одновременны в «Повести» с византийскими источниками.

Скандинавский слой «Повести» архаичен. Напротив, византийский слой стоит на уровне современной «Повести» европейской культуры. Между скандинавским влиянием и византийским такое же стадияльное различие, как между фольклором и литературой.

\*

Следует сделать и еще некоторые общие замечания. Ход развития исторической науки ведет нас ко все большему и большему признанию роли внутренних законов в развитии страны, ее государства и культуры. Иностранные влияния оказываются действительными только в той мере, в какой они отвечают внутренним потребностям страны. Прогресс исторической науки заставляет нас все внимательнее относиться к внутреннему смыслу событий. При этом внешние воздействия постепенно раскрываются перед нами в их глубоком, органическом значении. Внешние воздействия оказываются явлениями внутренней жизни стран и народов.

Разумеется, внутренние потребности страны могли удовлетворяться как изнутри, так и извне. Византийское влияние проводилось и представителями местной культуры, и самими греками, которые одновременно шли навстречу потребностям славянских стран и самой Византии (в тех, конечно, случаях, когда они

---

<sup>13</sup> A. Stender-Petersen. 1) Die Varägersage als Quelle der altrussischen Chronik. København, 1934; 2) Varangica. Aarhus, 1953; 3) Das Problem der ältesten byzantinisch-nordisch-slavischen Beziehungen. — В сб. «Relazioni del X Congresso Internazionale di Scienze Storiche», vol. 3, Firenze, 1955; 4) Varägersprågmålet. — «Viking», Bd. XXIII, Oslo, 1959, и др.

<sup>14</sup> Е. А. Рыдзевская. К варяжскому вопросу. — «Известия Академии наук, VII серия, Отделение общественных наук», 1934, № 8. В Ленинградском отделении Архива Института археологии АН СССР имеется рукопись незаконченной работы Е. А. Рыдзевской (Е. А. Рыдзевская погибла во время блокады Ленинграда) «Варяжские предания Начальной русской летописи» (около 10 авторских листов).

совпадали). Нельзя поэтому думать, что местные черты существовали только в искусстве местных мастеров: приезжие мастера-греки также могли вносить в свое искусство местные черты под влиянием требований, которые к ним предъявлялись в той стране, где они работали. То же самое нужно сказать и о переводчиках: они могли быть и местными (и по большей части такими и были, поскольку переводы требовали превосходного знания языка, на который переводы делались), но не исключена возможность существования переводчиков-греков.

Наконец, следует отметить, что отношения влияющей и испытывающей влияние сторон могли быть весьма сложными. Активное отношение той страны, на которую влияли, могло сопровождаться и частичными проявлениями неприязни, стремлением освободиться от этого влияния, борьбой за свою независимость. Так, русская летопись дважды называет греков «льстивыми» (лживыми), митрополит киевский Иларион оспаривает в своей знаменитой проповеди «О законе и благодати» превосходство греческой церкви над русской и т. д.

Внутренние потребности, которые вызвали византийское влияние в IX—XI вв., охарактеризованы мною в книге «Возникновение русской литературы» (М. — Л., 1952). Сейчас подчеркнем одну особенность этих внутренних потребностей культуры: потребности эти сказываются сильнее и определеннее в переносе целого, чем в переносе отдельных элементов культуры, ее единичных проявлений. Создание той или иной рукописи памятника, того или иного перевода, переделки, свода исторических или природоведческих сочинений может быть вызвано случайными причинами: переездом того или иного лица, частными потребностями монастыря, индивидуальными склонностями заказчика и писца, но в явлениях массового характера, повторяющихся, связанных друг с другом, всегда сказываются общие потребности, потребности общества, а не отдельных лиц, потребности закона, а не «благодати», потребности необходимости, а не свободы.

## \*

Дело, однако, не только в том, что существуют разные типы влияния: не все явления византийского воздействия на Русь могут быть вообще подведены под термин «влияние». Можем ли мы говорить, что византийская религия «повлияла» на русскую, что византийское православие оказало «влияние» на русское язычество? Конечно, нет! Византийское христианство не просто «повлияло» на религиозную жизнь русских — оно было перенесено на Русь. Оно не изменило, не преобразовало язычества — оно его заменило и в конечном счете уничтожило как институт. Можем ли мы так же говорить о том, что византийская литература «повлияла» на русскую литературу в начальном этапе

ее формирования? Дело было несомненно сложнее. Византийская литература не могла повлиять на русскую литературу, так как последней попросту не было. Был фольклор, была высокая культура устной ораторской речи, но письменных произведений до появления у нас переводных произведений вообще не было. Влияние начинается позднее, когда перенос уже совершился и когда литература уже существовала, развивалась.

Недостаточность термина «влияние» может быть показана и на ряде других областей византийского воздействия. Во многих случаях поэтому правильнее говорить не о «влиянии» отдельных культурных явлений Византии, а о переносе этих явлений. Перенос этот был, однако, весьма своеобразен. Он не был механическим, и им не заканчивалась жизнь явления. На новой почве перенесенное явление продолжало жить, развиваться, приобретало местные черты: начиналось действие фактора свободы и «благодати» (в том смысле, который придавал ей Иларион).

Поясню это на примере переводных произведений. Перенос литературного произведения в средние века был связан с продолжением его литературной истории, с появлением новых редакций, иногда с приспособлением его к местным, национальным условиям. Византийское произведение в результате этого оказывалось в известной мере произведением местной, национальной литературы.

Конечно, не все переводные произведения изменялись в равной степени. Не менялись или менялись сравнительно незначительно сочинения церковно-канонические, богослужебные, освещенные строго установленными и устойчивыми формами церковной жизни. От переводчиков и переписчиков требовалась особая точность (*ἀκριβεια*) в отношении памятников патристической литературы, литургических, церковно-канонических. Текст этих памятников менялся сравнительно мало. Произведения повествовательные и исторические изменялись в гораздо большей степени. Кроме того, существовали переводные произведения, связь которых с византийским оригиналом постоянно осознавалась и текст которых поэтому изменялся на славянской почве не только под воздействием местных условий, но и в результате новых обращений переписчиков к византийскому оригиналу. В. А. Мошин прекрасно показал такого рода изменения текста на примере славянского перевода Синодика.<sup>15</sup> Значительно раньше это же было продемонстрировано В. П. Адриановой-Перетц на примере «Жития Алексея Человека Божия».<sup>16</sup>

Все изложенное позволяет выделить категорию явлений культурного воздействия Византии, в которых мы должны видеть не

<sup>15</sup> В. А. Мошин. Сербская редакция Синодика в неделю православия. Анализ текстов. — «Византийский временник», т. XVI, М., 1960.

<sup>16</sup> В. П. Адрианова. Житие Алексея Человека Божия в древней русской литературе и народной словесности. Пгр., 1917.

проявления «влияния», а проявления трансплантации византийской культуры на славянскую почву. Памятники пересаживаются, трансплантируются на новую почву и здесь продолжают самостоятельную жизнь в новых условиях и иногда в новых формах, подобно тому как пересаженное растение начинает жить и расти в новой обстановке.

Не только отдельные произведения, но целые культурные пласты пересаживались на русскую почву и здесь начинали новый цикл развития в условиях новой исторической действительности: изменялись, приспосабливались, приобретали местные черты, наполнялись новым содержанием и развивали новые формы. Их жизнь мало чем отличалась от жизни местных произведений — разве только своею большею сложностью в связи со вторичными воздействиями греческих оригиналов.

Трансплантация была возможна потому, что большинство культурных явлений и произведений русского средневековья не имело окончательного вида. Памятник жил в каждую эпоху, принимая новые формы и наполняясь новым содержанием.<sup>17</sup>

Показатель нового времени — появление иных тенденций в жизни старых произведений. В новое время старое произведение оберегается от изменений. Оно консервируется, а порой и «реставрируется», если оно все же подверглось каким-то изменениям. Работа ренессансных филологов, стремящихся к восстановлению первоначального вида памятника, — показатель появления исторического сознания нового времени. В России этому в известной мере соответствует появление «исправления книг» сперва в конце XIV и в XV в., а затем в XVI и XVII вв.

Стремление сохранить культуру в старых формах или даже восстановить эти старые формы, реконструировать их — явление нового времени, нового исторического сознания. Напротив, продолжение жизни старой культуры в новых формах, трансплантация культуры — явление типичное для средневековья. Трансплантация позволяет росткам старой культуры самостоятельно, творчески развиваться на новой почве. Она ведет к появлению местных черт и местных вариантов трансплантируемой культуры. Это явление чрезвычайно важно для образования и формирования новых культур: признаков их «молодости» и жизнеспособности.

Культурное воздействие Византии в славянских странах проявлялось в формах трансплантации византийской культуры и ее отдельных памятников и явлений. Влияние в общем — это явление, как мы уже сказали, более позднее. Оно представляет собою воздействие, приводящее к изменению уже сложившихся форм и содержания. Влиянию предшествует и затем сопровождает его трансплантация.

---

<sup>17</sup> См.: Д. Лихачев. Текстология на материале русской литературы X—XVII вв. М.—Л., 1962, стр. 53—94.

Из изложенного ясно: нельзя механически и жестко делить древнерусскую литературу (а с ней вместе и другие древнеславянские литературы) на «оригинальную» и «переводную». Это деление годилось бы для литератур нового времени с их устойчивыми текстами. В древнеславянских же литературах дело было сложнее. Так называемая «переводная» литература была органической частью национальных литератур; она не имела четких границ, отделяющих ее от литературы «оригинальной». Переводчики и писцы по большей части были соавторами и соредакторами текста. Текст переводных произведений жил так же, как и текст оригинальных. Вместе с тем он сложно соотносился с оригиналом, с которого был сделан перевод. Переводный памятник участвовал в общем развитии литературы, которая его приютила, реагируя на изменения идеологии и литературных вкусов новой среды.

К тому же сама оригинальная литература вследствие ограниченности средневековых представлений об авторской собственности включала в себя элементы переводных памятников, трансформацию идей, образов и представлений, заимствованных из иноподобных литератур.

Отсутствие четких границ между литературами оригинальной и «переводной» (мы ставим это слово в кавычки, чтобы показать условность этого термина) объяснялось также, как мы увидим в дальнейшем, «ансамблевым строением» большинства произведений литературы, где могли соединяться и оригинальные и «переводные» части.

Традиционное деление древнеславянских литератур на две главные части — оригинальную и переводную — произведено с нашей современной точки зрения и модернизирует средневековую литературу. Что же касается внутренних свойств самого литературного материала, то в древнеславянских литературах более важны были, может быть, некоторые другие принципы выделения отдельных разделов литературы, к одному из которых мы сейчас и обратимся.

#### **ДРЕВНЕСЛАВЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА-ПОСРЕДНИЦА И СЛАВЯНСКАЯ «РЕЦЕНЗИЯ» (РЕДАКЦИЯ) ВИЗАНТИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

К явлению трансплантации близко примыкает еще одно явление, на которое мы должны обратить внимание, изучая общие формы византийского влияния. Это — образование некоторой общей для всех стран южного и восточного славянства литературы-посредницы. Термин «литература-посредница» не нов в литературоведении. Обычно под литературой-посредницей понимают национальную литературу, кото-

рая передает другой национальной литературе в своих переводах и обработках памятники третьей национальной литературы. Я предлагаю распространить этот термин и на те наднациональные литературы, которые существовали на священно-ученых языках средневековья: латинском, церковнославянском, арабском, санскрите и пр. Эти литературы создавались во многих странах, были общим достоянием этих стран, служили их литературному общению. При этом их литературное посредничество — не их побочная функция, а основная. Произведения, написанные на том или ином из священных и ученых языков, входили в единый фонд памятников объединяемых этими языками стран и участвовали в создании литератур на национальных языках. Это были общие литературы ряда стран, имевшие исключительно важное межнациональное значение.

Из сказанного видно, что понятие «литература-посредница» для средневековья несколько особое. Это не только литература, «пропускающая через себя» отдельные литературные произведения других литератур, — это литература, создающая особый межнациональный фонд памятников, существующая одновременно на национальных территориях ряда стран как единое развивающееся целое. Она не столько «переносит» чужие произведения, сколько создает собственный литературный фонд на основе чужих. Ее произведения составляют органическое целое, существующее одновременно в ряде стран, объединяющее эти страны.

Именно такая наднациональная единая литература-посредница существовала и у южных и восточных славян. Она обладала своим наднациональным церковнославянским языком, общим для всех южнославянских и восточнославянских литератур фондом памятников и единой литературной судьбой, единым литературным развитием.

Основу этой великой литературы-посредницы составляла древнеболгарская литература. Древнеболгарская литература достигла высокого развития раньше, чем литературы других славянских стран. Она была на столетие древнее литературы русской. Но не это само по себе определило ведущее значение древнеболгарской литературы. Само сравнительно раннее появление древнеболгарской литературы было результатом высокого общественного развития Болгарии в IX и X вв. Быстрые успехи Болгарии в области социальной и связанная с этим ранняя христианизация страны позволили болгарской литературе усвоить из византийской литературы сравнительно сложные произведения и развить собственную оригинальную письменность — деловую, богословскую, «естественнонаучную» и пр. Именно эта древнеболгарская литература стала основой литератур-посредницы. Однако, несмотря на огромное значение древнеболгарской литературы для литературы-посредницы, ту и

другую нельзя отождествлять, так как литература-посредница в процессе своего существования и развития постоянно пополнялась переводами и оригинальными произведениями, созданными у западных славян, в Сербии и на Руси, часть же связанных с местными темами древнеболгарских произведений, существование которых мы можем предполагать, в состав литературы-посредницы не вошла вообще.

Обратимся к составу литературы-посредницы первых двух с половиной веков существования древнерусской литературы — второй половины X—XIII в.<sup>18</sup>

Общий для всех южных и восточных славян фонд памятников отличался своеобразием. Он не был уменьшенным повторением византийской литературы.

Основной фонд этой литературы складывался, однако, из переводных памятников. Важно поэтому в первую очередь охарактеризовать эту переводную литературу. Попытка такой характеристики сделана И. П. Ереминым для Киевской Руси. И. П. Еремин обратил внимание на то, что в своем составе переводная литература древней Руси не соответствовала составу византийской литературы того же времени. Следуя К. Крумбахеру, И. П. Еремин так характеризует византийскую литературу XI—XII в.: «Возрождается интерес к античности — античной философии, античной художественной прозе и поэзии. В области историографии — ведущей отрасли византийской литературы — даже в языке, в стилистике сказывается подражание древним образцам (*μίμησις τῶν ἀρχαίων*); одни историки следуют Фукидиду и Полибию, другие — Геродоту и Ксенофону. Возникает светская сатира в манере диалогов Лукиана из Самосаты («Тимарион»). В поэзии начинают культивироваться античные жанры и метрические размеры. Дальнейшее развитие получает и в стихах и в прозе любовный роман. Не только светские, но и церковные авторы (Евстафий Фессалоникийский и др.) деятельно занимаются комментированием древних поэтов и драматургов — Гомера, Гесиода, Пиндара, Аристофана, Менандра. В Константинополе — крупнейшем центре византийской философской и богословской мысли — предметом тщательного изучения наряду с отцами церкви становятся Аристотель и Платон. В эпоху окончательного разделения церквей, восточной и западной, в новый этап своего развития вступает и церковная литература — экзегеза, полемика и пр. Рядом с „книжной“ литературой с конца XI в. начинает формироваться литература демократическая на народном (*γλῶσσα δημώδης*) разговорном языке. Этот широкий размах общественно-литературного движения в Византии XI—XII вв. для древней Руси того же времени прошел,

<sup>18</sup> Предлагаю считать началом древнерусской литературы не XI век, как это обычно делается, а X век, когда уже несомненно существовали переводные памятники, необходимые в церковной жизни.

однако, бесследно. Ни один из более или менее заметных византийских авторов этой эпохи переведен не был, даже самый выдающийся из них — Михаил Пселл (1018—1078), богослов и философ, историк и филолог, оратор и поэт. „Житие Андрея Юродивого“ анонимного автора X—XI вв. и „Толкования на слова Григория Назианзина“ Никиты Ираклийского — экзегета второй половины XI в. — вот, кажется, и все, что знал древнерусский читатель XI—XII вв. о современной ему византийской литературе». <sup>19</sup>

И. П. Еремин утверждал: «Доступный нам материал свидетельствует, что древней Руси XI—XII вв. современная ей византийская литература была совсем не известна или почти не известна». <sup>20</sup>

Отсутствие активного интереса к современной византийской литературе в Болгарии и на Руси в IX—XII вв. И. П. Еремин объяснял тем, что «знакомство» с нею требовало осведомленности, которой еще «недоставало» в древнерусском и древнеболгарском обществе. <sup>21</sup>

Далее И. П. Еремин писал: «Даже беглый обзор переводной литературы показывает, что болгарские и древнерусские книжники этого времени, отбирая для перевода материал, ориентировались преимущественно на авторов IV—VI вв., на классиков греческой церковной литературы». <sup>22</sup>

Затем И. П. Еремин спрашивал: как назвать ту «литературную продукцию» II—VI вв., которая стала предметом особого внимания болгарских и древнерусских книжников: «ранневизантийской» или «древнехристианской»? Современную этим переводам византийскую книжность И. П. Еремин рассматривает как посредницу, через которую «на Русь и в Болгарию периодически вливались все новые и новые памятники классического наследия раннехристианской письменности». <sup>23</sup>

Концепция И. П. Еремина не лишена полемических заострений и некоторых упрощений. Он предполагает, что все переводчики — в какой бы стране они ни работали — сознательно и единомысленно ограничивали себя только древнехристианской письменностью. <sup>24</sup>

И. П. Еремин писал, что «болгарские и древнерусские книжники, отбирая материал для перевода, обходили современников сознательно, по каким-то соображениям принципиального харак-

<sup>19</sup> И. П. Еремин. О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв. — «Славянские литературы. V Международный съезд славистов (София, сентябрь, 1963). Доклады советской делегации», М., 1963, стр. 6.

<sup>20</sup> Там же, стр. 5.

<sup>21</sup> Там же, стр. 8.

<sup>22</sup> Там же, стр. 8.

<sup>23</sup> Там же, стр. 11.

<sup>24</sup> Там же, стр. 8.

тера. Каким же? Ответить на этот вопрос, — утверждает И. П. Еремин, — нетрудно... Начинать надо было не с конца, а с начала. Надо было обращаться к „первоисточникам“, шаг за шагом освоить долгий путь, византийской литературой давно пройденный».<sup>25</sup> Иными словами, И. П. Еремин предполагает у переводчиков сложные представления о стадильности в развитии культуры и единую для всех переводчиков сознательную концепцию, согласно которой стадильное развитие византийской литературы должно было быть повторено славянскими литературами. Первые произведения византийской литературы («древневизантийской» или «раннехристианской») И. П. Еремин считает более простыми и более приспособленными для восприятия славянскими читателями.

При всей важности наблюдений И. П. Еремина объяснение его мне представляется не совсем правильным. Я не думаю, что сочинения Иоанна Златоуста, Григория Назианзина, Василия Великого и его брата Григория Нисского, Афанасия Александрийского, Кирилла Иерусалимского, Епифания Кипрского, Исидора Пелусиота, Исихия Иерусалимского, Кирилла Скифопольского и других были значительно более просты для понимания, чем сочинения авторов IX—XII вв. Не думаю, что, выбирая их для переводов, славянские книжники сознательно учитывали их специфичность для начала литературного развития и предполагали необходимость повторять путь развития византийской литературы.

Преобладание в составе переводной литературы произведений «древнехристианских» или «ранневизантийских» должно быть объяснено, как мне представляется, вовсе не тем, что современная переводам византийская литература была мало доступна новообращенным народам. Объяснение лежит в том, что переводились в первую очередь произведения канонические и церковно-авторитетные, без которых не могла существовать церковная жизнь. А это были по преимуществу памятники ранние. К ним добавлялись сочинения общемировоззренческого характера — по всемирной истории и природоведческие: хроники Георгия Амартола и Иоанна Малалы, «Христианская топография» Космы Индикоплова, «Шестоднев», многие апокрифы, патерики, сборники изречений и т. д. На основе византийской литературы составлялись сочинения компилятивного характера, составлялись сочинения, необходимые в условиях новой, христианской, культуры славян. Нельзя при этом сказать, чтобы вся эта создаваемая в славянских странах литература была совсем чужда современной ей византийской литературе. Отметим, например, что сочинения Климента Охридского отличались сложными особенностями поздневизантийского ораторского стиля.

---

<sup>25</sup> Там же,

Более правильной, чем у И. П. Еремина, и в известной мере, более полной является характеристика славянской переводной литературы, сделанная И. Дуйчевым на XII Международном конгрессе византинистов в Охриде (1961 г.). В своем сообщении И. Дуйчев дал развернутую картину всей переводной литературы южного и восточного славянства, не отделяя, впрочем, ту часть переводной литературы, которая была общей для всех южных и восточных славян, от переводов, которые вошли только в одну из славянских литератур. Так же, как и И. П. Еремин, он подчеркивает значение раннехристианской литературы (по преимуществу патристической), называя ее предвизантийской («prebyzantin») <sup>26</sup> и причисляя ее к наследству, усвоенному византийской культурой от предшествующего времени.

Однако И. Дуйчев не ограничивает переводную литературу этой «предвизантийской» эпохой, показывая разнообразие воспринятых славянами памятников: предвизантийских и византийских, греческих и иноязычных (поскольку византийская культура была многоязычной), церковных и светских, ортодоксальных и еретических, канонических и апокрифических.

\*

Литература-посредница требует, однако, особой характеристики. В литературу-посредницу входила не вся переводная литература, поскольку отдельные переводы (их, впрочем, не так уж много) были известны только в одной из славянских стран. Вместе с тем в нее входили и отдельные памятники местных литератур, получившие распространение за пределами своего возникновения — в других славянских странах. Литература-посредница состоит в значительной своей части из переводной литературы и частично из сочинений, возникших на национальной почве.

Насколько велик был общий слой памятников в литературах южных и восточных славян, показывает сравнительный анализ состава письменных памятников двух длительно и традиционно слагавшихся библиотек: Рыльского монастыря — для южных славян и Соловецкого монастыря — для восточных. В библиотеке Рыльского монастыря в рукописях древнее XVII в. до 90% памятников общи всем славянским литературам. В библиотеке Соловецкого монастыря тот же слой памятников в тех же хронологических пределах занимает в книжных собраниях несколько меньшее место — до 75%.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Ivan Duičev. Rapport complémentaire. — «Actes du XII-e Congrès International d'Etudes Byzantines. Ochride, 10—16 septembre, 1961». Beograd, 1963. p. 412.

<sup>27</sup> При подсчете я учитывал не только памятники, созданные или переведенные в Болгарии, но и памятники, возникшие в других славянских странах, если они распространялись за пределами своей страны.

Конечно, подсчеты эти условны, так как не всегда можно точно определить, имеется ли перед нами в рукописи один компилятивный памятник или несколько самостоятельных. Компилятивный памятник может состоять из частей переводных и оригинальных: тогда его трудно отнести к какой-либо категории. Тем не менее приведенные цифры показательны. Они демонстрируют, в частности, что восточнославянские литературы энергичнее южных развивали в себе слой памятников местного, национального значения.

В целом литература-посредница, состоявшая из сочинений переводных, компилятивных и оригинальных, отличалась удивительной цельностью и в известной мере полнотой. Рассматривая эту литературу-посредницу как некоторое единство, необходимо отметить ее близость к византийской культуре, несмотря на отклонения в отборе и наличие отчетливо выраженного местного слоя. Эта литература-посредница не была «филиалом» византийской литературы, но она несомненно была «филиалом» византийской культуры. Она принадлежала византийской духовной культуре — культуре многонациональной и в значительной степени славянской. Эта византийская культура сама была в некоторой мере культурой-посредницей в том особом смысле, о котором мы говорили выше. Поэтому мы можем говорить, что литература-посредница являлась как бы частью «редакции», или «рецензии», византийской культуры.

Я убежден, что конкретные исследования состава этой общей для всех южных и восточных славян письменности и ее развития покажут отличительные черты ее как единого целого и помогут тем самым выяснить «принципы ее отбора». Но уже сейчас можно сказать, что отбор делался не в Византии, а в самих славянских странах и определялся он не столько составом современной византийской литературы, сколько потребностями славянских стран. Это был процесс освоения-борьбы, где действовали силы притяжения и отталкивания. К созданию литературы-посредницы привлекались не только памятники греческие, но и переводы с древнееврейского,<sup>28</sup> латинского,<sup>29</sup> сирийского.<sup>30</sup>

Несмотря на то что греческого посредства при переводе памятников с этих последних языков не было, их необходимо рассмат-

---

<sup>28</sup> С древнееврейского были переведены в Киевской Руси книга «Есфирь», книга «Иосиппон» (Н. А. Мещерский. Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI—XV вв. — ТОДРЛ, т. XX, 1964, стр. 198 и сл. Здесь же о древнерусских откликах на кумранские тексты).

<sup>29</sup> А. И. Соболевский считал переведенными с латинского языка дошедшие в русских списках Гумбольдову легенду о Вячеславе Чешском, жития Витта, Аполлинария Равенского, Анастасии Римлянки и Хрисогона и ряд молитв (А. И. Соболевский. Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПб., 1910, стр. 43, 95 и др.).

<sup>30</sup> С сирийского оригинала была, по-видимому, переведена «Повесть об Акире Премудром».

ривать как часть славянской «рецензии» византийской культуры, ибо они все же происходили из многоязычной Византии и отвечали духу этой культуры. Трансплантировались не разрозненные сочинения, а именно культура с присущими ей религиозными, эстетическими, философскими, правовыми представлениями. В славянских странах, и прежде всего в Болгарии, на основе трансплантированных и своих собственных памятников происходил процесс формирования особой литературы, общей для всех южных и восточных славян, а на первых порах частично и западных. В процессе формирования этой литературы-посредницы происходил отбор памятников из разных стран, и эти памятники становились достоянием не одной какой-либо страны, а всех южных и восточных славянских стран. Это было тем более легко, что сама византийская культура и у себя на родине отличалась многонациональным характером, причем в сложении ее сыграли выдающуюся роль и славяне.

В создании славянской литературы-посредницы, как уже было сказано, первостепенное значение имели болгары, но не одни они: фонд общеславянской литературы пополнялся переводами и произведениями, созданными на Руси, в Сербии и т. д. На основе византийских сочинений составлялись собственные, славянские сочинения компилятивного характера (например, Пролог). В фонд общей славянской литературы входили некоторые жития славянских святых, признанных во всех православных странах, лучшие проповеди (например, Кирилла Туровского).

Нельзя думать, что в общий состав славянской письменности включались только сочинения, так или иначе связанные с церковью. Славянские переводчики переводили произведения повествовательного и исторического характера, ставшие достоянием всех южно- и восточнославянских литератур. Эта единая славянская литература обладала, как уже было сказано, единым языком.

Говоря о литературе-посреднице, необходимо учитывать, что она существовала не сама по себе: она была частью культуры-посредницы. Отдельные прямые контакты между странами (в частности, прямые контакты между той или иной славянской страной и Византией) должны изучаться на фоне целого — того целого, которое представляет собой культура-посредница и вся система взаимоотношения стран в условиях существования этой культуры-посредницы. Культура-посредница южных и восточных славян также представляла собой своего рода «рецензию» (редакцию) византийской культуры. Любой частный случай контакта (переезд писателя или художника, перевоз или перенос иконы) совершался по потребностям и на фоне существования общей культуры-посредницы.

В состав славянской «рецензии» византийской культуры входили не одни только духовные ценности. Существовала общая

церковная организация, общие центры славянского общения: Афон, монастыри Иерусалима, Синая, Константинополя, Салоник, впоследствии Болгарии, общий состав духовенства, которое обслуживало на первых порах разные славянские страны и которое переезжало иногда из страны в страну. Кроме некоторой части духовенства, переезжали мастера, переводчики, книжные люди. Подвижной, как бы «кочевой» характер феодальной интеллигенции сохранялся очень долго — даже в XIV и XV вв. Он был типичен для средневековья, но не им одним определялось общение культур.

В работе «Константинополь и национальные школы в свете новых открытий» В. Н. Лазарев, говоря об «экспансии византийской художественной культуры», видит четыре пути этой «экспансии»: 1) «вывоз произведений прикладного искусства... икон и лицевых рукописей» из Византии, 2) «привоз на родину ездившими в Византию лицами... предметов византийского происхождения», 3) «непосредственный приезд греческих мастеров» и 4) «посылка в Константинополь, на Афон и в другие крупные церковные центры местных мастеров для повышения квалификации с последующим возвращением их на родину».<sup>31</sup>

Не говоря уже о том, что нельзя различать как два самостоятельных явления вывоз из Византии в другие страны и привоз из Византии в эти же самые страны, позволительно усомниться, чтобы такое большое явление, как «экспансия» художественной культуры и появление местных школ, могло быть примитивно сведено к «вывозам», «привозам» и «переездам». Перевозы и переезды могут, конечно, иметь существенное значение в истории отдельных памятников искусства; появление местных переводчиков и приезд книжников из других стран может объяснить особенности отдельных произведений письменности, но ни то, ни другое не может быть причиной и основой появления местных культур и школ, не может раскрыть сущности взаимоотношения культур и образования «национальных школ», которые в подобного рода «концепциях» в конечном счете рассматриваются только как результат порчи высоких традиций византийского искусства, его огрубения, утяжеления и приобретения им «ярко выраженной архаической печати».<sup>32</sup>

Но, отвергая примитивные представления о переездах и переносах как единственной основе византийского влияния, мы не должны закрывать глаза на типичную для средневековья подвижность интеллектуальной части феодального класса. Эта подвижность имела за собой общие основания в виде единой для

---

<sup>31</sup> В. Н. Лазарев. Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. — «Византийский временник», т. XVII, М.—Л., 1960, стр. 93—94.

<sup>32</sup> Там же, стр. 102.

всех южных и восточных славян церковной ориентации, наличия многочисленных центров общения славянства — монастырей Афона, Константинополя, Иерусалима, Синая и других, существования общего языка и в конечном счете общей культуры-посредницы.

Трансплантация отдельных форм, памятников и явлений этой культуры-посредницы (традиций мастерства, мировоззрения, церковной организации и пр.) регулировалась и определялась потребностями этой славянской «рецензии» византийской культуры в ее целом. Переезд, приезд и выезд мастеров в крупных масштабах регулировался потребностями церкви, культуры как целого. Если мастера-мозаичисты приехали в Киев из Византии для создания мозаик храма Софии, то это произошло потому, что в Киеве была уже христианская религия, связанная с Константинополем, был митрополит, назначенный Константинополем, была грамотность, начатки христианского просвещения, была паства, т. е. была уже та культура-посредница, которая и определяла собой формы приятия византийского искусства. И так было всюду, где работали византийские мастера или мастера местные, но воспитанные на традициях византийского искусства. Местные же черты вносились в искусство тех и других под влиянием потребностей культуры-посредницы. В странах южных и восточных славян создавались не национальные школы византийского искусства, а единая славянская «рецензия» византийской культуры, и в пределах этой славянской культуры-посредницы — местные, национальные школы. Признавая это, мы не будем сбрасывать со счетов общения славян между собой, их единства. Славяне общались с Византией не один на один, а через посредство общей им всем промежуточной культуры, в создании которой громадная роль принадлежала болгарам, и в начальной стадии в первую очередь — Кириллу и Мефодию, создателям общеславянской письменности и распространителям единого для всех православных славян литературного языка — древнеболгарского в своей основе.

При этом следует иметь в виду, что воздействие Болгарии на другие славянские страны было воздействием только той части ее культуры, которая подверглась византинизации. Нам ничего не известно о влиянии протоболгарских элементов на Руси или элементов народной славянской болгарской культуры. Повторяю: болгарская культура влияла и «трансплантировалась» на Русь только в той ее части, которая представляла собой христианскую культуру-посредницу.

Русские пополняли своими переводами то, что они не находили в Болгарии, и обратно: русские переводы входили в фонд южно-славянских литератур. Некоторые же памятники переводились и создавались совместно: так было, например, с Прологом. В этой совместной литературной работе с самого начала играли зна-

чительную роль указанные выше центры славянского общения.<sup>33</sup>

Болгария дала Руси не только относительно полный комплекс богослужебных книг и книг, связанных с христианским мировоззрением, но она дала Руси литературный язык, на котором были написаны эти книги, и частично даже представителей церковной иерархии.<sup>34</sup>

Если мы в известной мере можем говорить о трансплантации моравских и чешских памятников на Русь, то эта трансплантация, независимо от того, в каком объеме мы ее будем признавать для XI—XII вв.,<sup>35</sup> так же, как и болгарская трансплантация, осуществлялась в пределах византийско-церковной культуры.

Культура-посредница была посредницей между Византией и южными и восточными славянами и посредницей в культурном общении славян между собой. Это была культура славянская, но которую можно рассматривать так же, как славянскую редакцию (или «рецензию») византийской культуры, поскольку наиболее общие концепции религиозных, философских и эстетических представлений шли к славянам именно из Византии. Эта византийская культура за пределами Византии воссоздавалась на новой основе и в новых формах на всех уровнях мысли и творчества. Славянская «рецензия» византийской культуры создавалась при этом, как мы уже отметили, не только на основе произведений, вышедших из Византии, и определялась она своими внутренними потребностями.

Трансплантация византийской культуры, как и всякая трансплантация, отнюдь не была механическим переносом ее в новые условия. Трансплантация культуры была связана с ее изменением, иногда очень существенным. Нельзя ставить знак равен-

---

<sup>33</sup> См.: И. Дуйчев. Центры византийско-славянского общения и сотрудничества. — ТОДРЛ, т. XIX.

<sup>34</sup> А. А. Шахматов. 1) Заметки к древнейшей истории русской церковной жизни. — «Научный исторический журнал», 1914, № 4, стр. 42—52; 2) Введение в курс истории русского языка, ч. I. Пгр., 1916, стр. 81—82.

<sup>35</sup> См. различные взгляды на этот вопрос: Н. К. Никольский. Повесть временных лет как источник для истории начального периода русской письменности и культуры. — «К вопросу о древнейшем русском летописании», вып. I. Л., 1930; В. М. Истрин. Моравская история славян и история Поляно-Руси как предполагаемые источники начальной русской летописи. — «Byzantinoslavica» т. III, 1931, стр. 308—334; т. IV, 1932, стр. 36—55; Olaf Jansen (R. Jakobson). Český podíl na církevněslovenské kultuře. — «Co daly naše země Evropě a lidstvu», Praha, 1939, s. 11; А. И. Соболевский. Церковнославянские тексты моравского происхождения. — «Русский филологический вестник», 1900, т. 43, стр. 150—218; А. В. Флоровский. 1) Чехи и восточные славяне. — «Очерки по истории чешско-русских отношений (X—XVIII вв.)», т. I. Прага, 1935; 2) Чешские струи в истории русского литературного развития. — «Славянская филология. Сборник статей», т. III, М., 1958, стр. 211—232; R. Stoliňka. K českoruským vztahům v r. 10. století. — «Sborník prací filosofické fakulty Brněnské univerzity», v. II, 2—4, 1953, s. 218—235.

ства между византийской культурой у себя на родине и той византийской культурой, которая была трансплантирована в славянские страны. Элементы византийской культуры, трансплантированные в славянские страны, сильно модифицировали эту византийскую культуру, существовавшую у себя на родине. Византийская культура в славянских пределах была порождена византийской культурой, выросла на ее основе, но она не была ей тождественна. Славянская «рецензия» византийской культуры имела поэтому собственное лицо. Это было некоторое новое единство религии, воззрений на мир и на общество, литературы, живописи и архитектуры.

Посредничество этой особой культуры выступает особенно ясно там, где эта культура была связана с языком, и менее ясно там, где интернациональный язык искусства (живописи, архитектуры, прикладного искусства) позволял устанавливать и помимо этого посредничества прямые связи каждой страны с Византией. Поэтому наивысшим показателем этой культуры-посредницы является входящая в нее литература. Посредническая роль литературы выступает в славянской «рецензии» византийской культуры особенно отчетливо. С помощью литературы-посредницы осуществлялось общение славянских литератур между собой. Созданные на славянской почве патерики, Пролог, четьи минеи, отдельные сборники постоянного состава (торжественники, Златоуст), жития славянских святых, отдельные славянские слова, проповеди и молитвы (например, Кирилла Туровского) наряду с произведениями чисто переводного характера развивали в славянской среде богатства византийской духовной культуры и служили общению славянских литератур, обмену сюжетами, темами, мотивами и литературными приемами, способами художественного обобщения.

Литература-посредница не только служила общению — она сама была общей частью литератур православного Юго-Востока Европы.

Нам не следует опасаться признания огромной роли Византии в образовании славянской культуры-посредницы и отдельных национальных литератур славян. Славянские народы не были провинциальными самоучками, ограниченными местными интересами и местными традициями. Через Византию и другие страны они дышали воздухом мировой культуры. Они развивали свою общую и местные культуры на гребне общеевропейского развития. Для своего времени их культуры в известной мере были итогами общеевропейского развития. Опередившая другие славянские страны Болгария сделала великое дело, присоединив и себя, и литературы других славянских стран к общеевропейскому развитию и вместе с тем создав общий литературный язык для всех православных славянских стран, а частично и для неславянских (Молдавия, Валахия и др.).

Великим счастьем для славян было то, что сама византийская литература не была узконациональной, а в значительной мере многонациональной. На основе многовекового общеевропейского опыта можно было в дальнейшем глубже отразить национальные интересы и создать литературу высоких национальных форм. Общеславянская межнациональная литература-посредница, сама явившаяся в результате выделения из отдельных национальных литератур некоей их общей части, была хорошей почвой для образования в дальнейшем высоких национальных литератур.

### **НАДНАЦИОНАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ В ДРЕВНЕСЛАВЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ-ПОСРЕДНИЦЕ**

В самом деле, Византия и византийская культура отличались многонациональным характером. Византийская культура создавалась во всех средиземноморских и черноморских районах, от Кавказа на Востоке и до Сицилии и Венеции на Западе. Она не была национально единой и национально ограниченной. Древнеболгарская культура X в., положившая начало собственно болгарской, также не была узконациональной. Проповедь Кирилла и Мефодия была обращена ко всему славянству, она не ограничивалась непосредственными нуждами болгар и моравов, не замыкалась в национальных интересах. Широкий взгляд на судьбы человечества характеризует всех первых южнославянских писателей.

Древнеболгарская литература с самого своего возникновения ответила не только национальным, но и общечеловеческим потребностям. Древнеболгарская литература не замкнулась в темах, связанных только с местным, болгарским укладом жизни, с местными политическими волнениями своей эпохи, а с первых же своих шагов стала литературой, решающей — наряду с чисто болгарскими — основные, общие вопросы человеческой жизни и мировоззрения, и тем приобщила болгарский народ к общеевропейской культуре. Древнеболгарская литература сразу же стала литературой зрелой, «взрослой», философски глубокой и сложной, учитывающей многовековой опыт многонациональной византийской литературы, в создании которой в свое время сыграли заметную роль и сами славяне.

В этом сочетании собственных, болгарских, и общечеловеческих тем национальное своеобразие древнеболгарской литературы, своеобразие огромной значимости ее для всех славянских народов. Поражающая особенность древнеболгарских писателей — их озабоченность общечеловеческими проблемами. Болгарские писатели обращаются не только к болгарским читателям, а ко всем людям и ко всем народам. И при этом их не покидает уверенность, что они пишут на языке, понятном для всех славян.

Болгарские коллизии и проблемы становятся в древнеболгарской литературе проблемами и коллизиями всемирно-исторического значения. Болгария для древнеболгарского автора — прежде всего часть мира, большого и значительного. Ее интересы не заслоняют собой всего остального мира, а, напротив, представляют и представляют весь этот мир. Отсюда общечеловеческая значительность содержания древнеболгарской литературы, посвященной основным вопросам мировоззрения, устройству мира, ходу мировой истории, основным заповедям и положениям христианства, его догматам, его установлениям и рассматривающей болгарские нужды, потребности, события в свете этих больших, общечеловеческих тем.

Древнеболгарские литературные памятники говорят о деятелях Болгарии как о деятелях всего славянства и о просвещении славян как о факте распространения христианства на весь мир. Болгарское самосознание, необыкновенно интенсивное для народа, только что выступившего на мировую арену, не отделяло Болгарию от всей вселенной, не замыкало болгарский народ в его узконациональных политических и культурных интересах, а было преисполнено живой уверенности в общемировом значении Болгарии. Болгария, с точки зрения древнеболгарских писателей, — важнейший этап в распространении христианства на весь мир. Мы так привыкли к этой удивительной черте древнеболгарской литературы, что перестали ее замечать и придавать ей значение.

Между тем именно эта черта характерна не только для памятников письменности, но и для всей деятельности Кирилла и Мефодия. Она отразилась в «Прогласе», «Пространном житии Кирилла» и в «Пространном житии Мефодия», в кратком житии Кирилла, в житиях Наума, в сочинениях Климента Охридского, Константина Преславского — в его «Учительном Евангелии» и «Азбучной молитве». Эта же черта характерна для сочинения Черноризца Храбра о письменах.

Личность Кирилла-Константина и личность Мефодия как нельзя лучше соответствовали не только их исторической миссии, но миссии всей древнеболгарской культуры.

К своей общеславянской и, больше того, общеевропейской деятельности Кирилл-Константин был хорошо подготовлен тем, что, помимо болгарского и греческого, знал латинский, еврейский и арабский языки. По-видимому, в начале 50-х годов IX в. он ездил с религиозной миссией в Болгарию, был в Сирии, путешествовал к хазарам, был в Крыму — в Херсонесе. Он не был исключительно болгарским деятелем — он проповедовал и в Моравии, и в Паннонии.

Распространение христианства Кириллом-Константином и Мефодием и их учениками не было омрачено попытками установить чье бы то ни было политическое господство. Их проповедь была

апостолической. Она была связана с переездами из страны в страну. Литературный язык их сочинений, ставший затем церковным и литературным языком южных и восточных славян, а также румын, присоединял к своей болгарской основе отдельные местные черты и латинизмы.

Широта и открытый характер древнеболгарской культуры способствовали ее восприятию в других славянских странах. Древнеболгарская культура легла в основу культур других православных славянских и некоторых неславянских стран. И в этом ее огромное общеславянское и общеевропейское значение.

Роль древнеболгарского духовенства может быть сравнена с ролью ирландских монахов незадолго до этого. Культурный уровень ирландской церкви с конца IV и по VIII век был наивысшим в Европе после Византии. Ирландские монахи добирались до Исландии и переходили на европейский континент, устанавливая связи даже с Египтом, разнося христианство, основывая монастырские культурные центры. Они в значительной мере создали знаменитый «Каролингский ренессанс». Но отличие ирландских монахов от древнеболгарского духовенства в том, что ирландцы были сосредоточенными энтузиастами отречения от мира. Древнеболгарское же духовенство было гораздо более «светским» и широким по своему духу.

Появление литературы такого высокого уровня, как литература древнеболгарская, кажется почти чудом. Поражает быстрота ее формирования и глубина ее общечеловеческого содержания, сложность выражаемых ею идей.

Чудо объясняется, однако, не только гениальностью Кирилла и Мефодия, которым удалось создать азбуку, орфографию и на основе болгарского — великолепный тонкий литературный язык, способный выражать самые сложные отвлеченные идеи. Чудо объясняется прежде всего тем, что болгарский народ оказался способен все это воспринять. А способность к восприятию воспиталась в болгарском народе потому, что Болгария издавна была территорией великих культур и соседствовала с самыми просвещенными народами тогдашней Европы.

Болгарская литература восприняла многонациональные культурные традиции Византии. Вместе с тем сама почва Болгарии была напоена культурными соками античной Греции и Рима; фракийских племен, а также отдельных племен Азии и Европы. В Болгарии скрещивались пути военных походов и широкие дороги переселения народов. Болгария была страной, которая уже в силу одного своего географического и этнографического положения не могла иметь резко обозначенных и непреодолимых национальных границ.

Древнеболгарская литература служила посредником, через которую все другие южно- и восточнославянские литературы

знакомились с литературными произведениями Византии. Ведь не только их собственные переводы на русский, сербский языки, но и переводы на древнеболгарский язык с греческого распространяли произведения византийской литературы, которая в свою очередь очень часто служила посредницей своими переводами с арамейского, сирийского и т. д.

Создав литературу, общую для всех стран православного славянства, Болгария способствовала общению между собой всех православных славянских стран. Это было бы невозможно без общего литературно-церковного языка, болгарского в своей основе. Сколько бы ни возражали, приводя отдельные факты непонимания писцами языка других славянских стран, нельзя отрицать того простого факта, что язык «высокой», церковной литературы, древнеболгарский по своему происхождению, был в целом понятен во всех странах православного славянства. Если не понимался язык другой восточно- и южнославянской страны, то только в том случае, когда он был сильно осложнен местными чертами, был языком местным, близким к разговорному, а не литературным, или когда он сильно отступал от литературных форм, и то в сравнительно позднее время.

Древнеболгарская литература, возникшая на век раньше других, легла в основу некоей общей для всех южных и восточных славянских народов литературы. Образовались своеобразная литература-посредник и язык-посредник. «Посредник» не между Византией и славянством, а между всеми православными славянскими народами. Славянские народы, на Юге и Востоке в первую очередь, нашли между собой общий язык и совместно стали трудиться над продолжением и развитием общей литературы. Роль Болгарии отнюдь не сводилась только к роли «первоначального толчка» в развитии культуры-посредника. Ее творческое участие в развитии культуры-посредника было всегда очень активным, постоянным, а порой вновь и вновь основополагающим.

Действительно, до самого XVIII века у народов православного славянства существовали, как мы уже говорили, обширная общая литература и общий литературно-церковный язык.<sup>36</sup> Язык развивал свои местные, национальные модификации, но вместе с тем он все время как бы обращался вспять — к своим традиционным древнеболгарским формам и лексическому составу. Навстречу местным формам в литературно-церковном языке славянства шли возрождающиеся архаические формы, иногда мнимоархаические, но все же закреплявшие старое, традиционное. Благодаря этой «оглядке назад» и постоянному обмену памятниками, рукописями славянские народы сохраняли высоко

<sup>36</sup> См.: Н. И. Толстой. Взаимоотношения локальных типов древнеславянского литературного языка позднего периода (вторая половина XVI—XVII вв.). — «Славянское языкознание. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963). Доклады советской делегации», М., 1963.

совершенную традиционную систему общения между собой на самом высоком интеллектуальном уровне. Также и литература-посредница имела в своем составе не десятки, а сотни общих для всех южных и восточных славян памятников, памятников, освященных традицией и авторитетом.

Важно отметить, что из Византии родственные наднациональные тенденции передались и в древнерусскую литературу. Последняя также способна была осознавать интересы человечества и всего христианства, восприняла этот же болгарский и «византийский» дух. Правда, эта тенденция в древнерусской литературе была затуплена рядом других не менее важных черт. Древнерусская литература при всем ее несравненном богатстве не выполнила и не должна была выполнить той же исторической миссии, которую с таким успехом осуществила древнеболгарская литература — и в отношении своей страны, и в отношении всего славянства. Однако в русской литературе ее «общеευропейскость» и общечеловечность в силу ряда благоприятных исторических причин дожила до нового времени. Именно эта черта русской культуры определила успех петровских реформ и резкий поворот в XVIII в. всей русской культуры к Западной Европе. Сознание своей европейской значительности и важности всечеловеческих интересов сказалось и в творчестве отдельных писателей, в первую очередь Пушкина и Достоевского.

Чем обусловлено появление наднациональной культуры и ее части — наднациональной литературы, объединяющей страны и народы в средние века? В первую очередь отметим — единством высшего феодального класса: очень часто единством кровным (династические связи) и единством интересов. Во вторую очередь отметим единство средневековой интеллигенции, ее своеобразный кочевой характер (переезды из страны в страну писателей и писцов, артелей строителей, мозаичистов, фрескистов, объединяющий характер больших монастырских центров — таких, как Афон, например). В третью очередь, и это, пожалуй, самое важное, отметим единство вероисповедное и единство самой церковной организации.

#### **ПОЛОЖЕНИЕ НАДНАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЛИТЕРАТУРЫ-ПОСРЕДНИЦЫ В ОТДЕЛЬНЫХ СЛАВЯНСКИХ СТРАНАХ**

Каково же было положение этой культуры-посредницы относительно местных народных культур отдельных южных и восточных славянских стран?

Для любого феодального общества характерно резкое разделение культуры верхов феодального общества и культуры народной, при котором первая обладает наднациональными чертами.

Положение этой феодальной культуры с чертами универсализма в известной мере аналогично положению в феодальном обществе их учено-религиозно-литературных языков. Средневековая латынь объединяла ряд стран Западной Европы. Классический арабский язык объединял страны халифата от Гибралтара и до границ Китая.<sup>37</sup> Санскрит стоял над новоиндийскими языками в Индии, вэньянь — над китайскими диалектами и т. д. Перед нами определенная закономерность: феодализм развивает письменные языки, объединяющие ряд стран, ряд этнических образований. Но этим дело не ограничивается: эти письменные, наднациональные языки существуют на основе такой же наднациональной, общей для ряда стран культуры, типичной чертой которой является ее связь с религией.

«Язык, — пишет Н. И. Конрад, — не только орудие общения и совместной деятельности, но и материальное выражение интеллектуальной общности данного коллектива».<sup>38</sup> Наличие общего для всего восточного и южного славянства языка — показатель наличия общей культуры. Несмотря на появление местных «рецензий» этого языка, он существует как целое и даже продолжает развиваться как целое, свидетельствуя тем самым о наличии общения между славянскими народностями: общения по преимуществу письменного, но тем не менее достаточно действенного.

Положение церковнославянского языка относительно местных славянских языков во многом совпадает с положением общеславянской литературы-посредницы относительно местных славянских литератур. Этот язык и эта литература были связаны с религией в первую очередь, это были язык и литература верхушки феодального общества по преимуществу, они были наднациональны, и они служили делу посредничества между славянскими литературами между собой и связывали всех их вместе с Византией.

Роль и значение церковнославянского языка были аналогичны роли и значению языков латинского и арабского. Отличие, однако, состояло в том, что церковнославянский язык не был языком материнской культуры, подобно языку арабскому или латинскому, а был языком особым. Византийская культура была представлена в славянских странах не греческим языком, а языком, близким для всех славянских стран, хотя все же приподнятым над народными, не сливавшимся с ними. Вот почему славянская «рецензия» византийской культуры была ближе

---

<sup>37</sup> Отсылаю к статьям: А. Н. Болдырев. 1) Некоторые вопросы становления и развития письменных языков в условиях феодального общества. — «Вопросы языкознания», 1956, № 4; 2) Из истории персидского литературного языка. — «Вопросы языкознания», 1955, № 5.

<sup>38</sup> Н. И. Конрад. Запад и Восток, стр. 499; 2-е изд., стр. 475.

к народным культурам славянских стран, чем культуры латиноязычная и арабоязычная.

Общий для всех славянских, а отчасти и неславянских литератур язык «высокой» литературы, так называемый церковнославянский (я употребляю это название как вошедшее в русский язык и поэтому не могущее быть произвольно измененным), был языком национальным, болгарским по своему происхождению и наднациональным по своей функции, по выполняемой им роли. Благодаря своей болгарской основе этот язык был понятен повсюду среди славян гораздо лучше, чем латинский, арабский, санскрит, персидский или вэньянь среди объединяемых ими стран. И в этом опять-таки громадная заслуга Кирилла и Мефодия.

\*

Очень рано в южнославянских и восточнославянских странах стали появляться местные формы литературы верхов феодального общества, местные памятники, имевшие только национальное значение и не переходившие из страны в страну. В Киевской Руси появляется летописание, никак не связанное ни по своей форме, ни по своим идеям с византийской исторической литературой, появляется политическое ораторство, связанное с местными политическими заботами, местные формы житийной литературы и пр. Эти местные памятники и формы литературы переходили из одной славянской страны в другую с гораздо большим трудом, чем памятники, ближе примыкавшие к византийской литературе.

Слабее, чем литературу Киевской Руси, представляем мы литературу болгарскую — ее местные, национальные отличия. Ведь болгарская книжная культура, как мы уже говорили, повлияла на Русь и трансплантировалась в русские пределы не целиком, а выборочно: в своей византийско-христианской части по преимуществу. Известен спор, возникший между Н. К. Гудзием и П. Н. Динековым<sup>39</sup> о том, была ли древнеболгарская литература исключительно церковной. Мне представляется, что прав П. Н. Динеков, утверждающий, что древнеболгарская литература обладала значительным количеством национально-исторических произведений. Ошибка Н. К. Гудзиева заключалась в том, что он характеризовал древнеболгарскую литературу по ее сохранившейся части, а сохранилась она по преимуществу в рукописных хранилищах России и частично в сербских списках, тогда как в самой Болгарии рукописное наследие было в значительной

<sup>39</sup> П. Динеков. Основни черти на старата българска литература. — «Литературна мисъл», 1959, 1; Н. К. Гудзий. Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы. — «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов», М., 1960, стр. 25—26.

мере истреблено турецким завоеванием<sup>40</sup> и деятельностью в XVIII и XIX вв. господствующего греческого духовенства, боровшегося с болгарским духовенством и болгарской письменностью.

Рукописное наследие Болгарии сбереглось большей частью в древнерусском отборе. И это опять-таки литература определенного склада: церковная и «естественнонаучная» по преимуществу, так как местные болгарские темы мало интересовали читателей других стран. Иными словами, из болгарских произведений дошли до нас по преимуществу те, которые вошли в состав литературы-посредницы. Именно поэтому, очевидно, не дошли до нас болгарские исторические произведения, о существовании которых мы можем догадываться по ряду косвенных признаков. Оригинальная болгарская литература представлена была на Руси сочинениями Кирилла и Мефодия, Климента Охридского, Константина Преславского, Иоанна Экзарха Болгарского, Козьмы Пресвитера, черноризца Храбра и др. Это все была литература «славянской рецензии византийской культуры» — литература-посредница, обладавшая способностью отвечать потребностям других славянских стран.

Местные школы (зодчества, живописи, ремесла, литературы и т. п.) не должны рассматриваться как местные школы византийского искусства. Местные школы живописи и ремесла были местными школами рассматриваемой нами славянской культуры-посредницы. Они были частью целого, и их отношения с соответствующими формами византийской культуры не были независимы друг от друга. Они не осуществлялись по отдельности, «в розницу». Даже тогда, когда может быть прослежено непосредственное византийское культурное влияние на ту или иную славянскую страну, внешне минующее культуру-посредницу, все же это влияние определяется и формируется последней — ее характером, ее требованиями и нуждами. Отдельные случаи влияния встречаются в недрах общего, имеют общую почву, некую «среду».

В русской форме ремесла, живописи, зодчества, литературы отражались в значительной мере общие всем формам культуры местные, национальные особенности. Так же точно единое целое представляли собой и местные особенности всех форм сербского и болгарского искусства и литературы.

## \*

Рассматриваемый в данной главе период (конец X — начало XIII в.) был периодом наиболее интенсивного и наиболее характерного существования культуры-посредницы.

---

<sup>40</sup> Впрочем, об этом же пишет Н. К. Гудзий в уже цитированном выше своем докладе, стр. 31.

В дальнейшем характер отношений местных славянских культур к культуре Византии и взаимоотношений между отдельными славянскими культурами в недрах славянской «рецензии» византийской культуры постоянно менялся, развивался.

Так, В. А. Мошин пишет: «...история литературных взаимодействий между южным и восточным славянством представляется не в виде прямолинейного непрерывного процесса одинакового общего развития, а в виде сменяющих одна другую волн влияния с одной и другой стороны — волн, которые в отдельные исторические моменты вызывали оживление литературной деятельности на Руси или на Балканах на базе нового комплекса идей и литературно-художественных понятий, из которых рождались новые литературные движения и направления».<sup>41</sup>

Сменяющие друг друга «волны» представляли собой не только колебания количественного порядка, колебания нарастания и спада интенсивности влияний, — менялся также и самый характер взаимоотношений.

Вслед за веками (X—XIII) установления единой славянской литературы-посредницы — в XIV и первой половине XV в. перед нами период всеохватывающего умственного течения, приведшего к образованию нового стиля в литературе, новых течений богословской мысли, новых явлений в монастырской жизни и т. д.

Последний период — это период византийского влияния уже после падения Византии. Влияние в этот период преобладает над трансплантацией. Здесь перед нами разрозненные воздействия, сохранение традиций, получение литературного материала из отдельных монастырей и других центров южнославянской и византийской культуры.

Влияния, шедшие из южнославянских земель и греческих монастырей, смешивались со спорадически возникавшими обращениями к старой византийской традиции, с влияниями, приходившими с Запада, с общим накоплением гуманистических традиций начиная с XIV в.

Каковы бы, однако, ни были отдельные этапы взаимоотношения славянских литератур с византийской, существование общей для всех славянских стран Южной и Восточной Европы единой славянской литературы-посредницы придавало особый характер взаимоотношениям славянских литератур между собой и с византийской на последнем этапе их общения. Общая для всех южных и восточных славян литература-посредница не только облегчала развитие отдельных влияний и воздействий, но и способствовала творческому преодолению византийских форм, появлению национальных черт в национальных славянских культурах.

---

<sup>41</sup> В. Мошин. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV вв. — ТОДРЛ, т. XIX, стр. 29.

Одна из важнейших задач изучения структуры славянских средневековых литератур — это изучение этой литературы-посредницы. Здесь необходимо в первую очередь определить состав литературных памятников, общих для всех южно- и восточнославянских литератур. Необходимо изучить изменения этого состава по векам и пути общения, приведшие к образованию общего фонда ее памятников. Необходимо больше внимания уделить исследованию церковнославянского языка не только в его национальных видоизменениях, но и в его исторически изменяющемся единстве, и языковому общению славянских народов.

В этих исследованиях литературоведам и языковедам должны помочь историки исследованиями болгарской культуры IX—X вв., центров славянского общения и той исторической действительности в разных славянских странах, которая создавала почву для славянской «рецензии» византийской культуры.

Только на основе конкретных исследований обнаружится и то самобытное, что развила каждая славянская культура в отдельности в своих собственных недрах.

#### **ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР В X—XIII ВВ.**

Консолидации национальных особенностей каждой из южно- и восточнославянских литератур в значительной степени способствовал и фольклор.

Взаимоотношение литературы и фольклора было в средневековье иным, чем в новое время. В новое время фольклор отличен от фольклора средневековья средой своего распространения. Это словесное искусство трудового народа. Фольклор если и не носит классово однородный характер (различные идеологические пласты русского фольклора XVIII—XX вв. постоянно отмечались в советской фольклористике), то все же в целом по преимуществу принадлежит трудовому народу. Для представителей господствующих классов фольклор служит в новое время лишь дополнительным и в известной мере чужеродным явлением: особым по своим идеям, особым по языку, образной системе, художественным средствам. Разумеется, фольклор привлекается в литературу, особенно в XIX в. — реалистического направления, для ее «оживления», для придания ей своеобразного, народного колорита, для выражения народности и при необходимости выразить сочувствие народу. Иными словами: даже и при своем привлечении в литературу фольклор воспринимается как в известной мере чужеродный, посторонний литературе элемент, но тесно связанный со своей, народной средой. Ощущение особого характера тех или иных элементов фольклора в литературе — необходимый компонент его использования писателем. Обращение к фольклору в литературе

нового времени всегда носит более или менее сознательный характер, оно входит в художественный замысел произведения. Это использование инородного художественного материала, при котором сознание чужеродности, особого происхождения этого материала не утрачивается. Таким образом, в новое время фольклор и литература в некоторой степени противостоят друг другу — даже тогда, когда литература использует фольклор.

Иное в средние века: здесь фольклор не только по-другому противостоит литературе, но и дополняет ее. Рассмотрим это взаимоотношение фольклора и литературы.

В древнейший период истории славянства фольклор не ограничен социально: он живет во всех слоях населения. Мы имеем свидетельства об исполнении устных музыкальных и словесных произведений на пирах у князей и вельмож, при похоронах князей («плачи»). Этих свидетельств немного, так как фольклор не обращал на себя внимание как нечто исключительное, но их все же достаточно, чтобы судить о том, что фольклор не был ограничен какой-либо определенной социальной средой. Фольклорные произведения исполнялись и слушались во всех слоях и классах общества. В литературе (в частности, в летописях, житиях, учительных словах) мы имеем признаки того, что в древней Руси существовали исторические произведения, славы и плачи, пословицы, поговорки, произведения шутливые и произведения, связанные с языческими обрядами. Можно допустить, что существовали сказки (письменные свидетельства о них не сохранилось, но сами по себе сказки носят следы очень древнего происхождения) и обрядовые песни. Фольклор, очевидно, был представлен в своих жанрах не менее полно, чем в новое время, но, может быть, обладал и некоторыми жанрами, которых в более позднее время не сохранилось вследствие социального ограничения фольклора и отмирания язычества. Во всяком случае, в новое время нет свидетельств о существовании слав и песен в честь героев, о которых упоминает Я. Длугош<sup>42</sup> и признаки существования которых есть в летописи и в «Слове о полку Игореве». Это была относительно полная система удовлетворения потребностей новой религии. Фольклор был и остался если не языческим, то по крайней мере не христианским. Христианство было первой областью духовной жизни человека, которая не могла обслуживаться традиционным фольклором. В дальнейшем же намечаются и некоторые другие области: область сложного исторического знания, требовавшего не эпического обобщения истории, а точных сведений о тех или иных событиях и точной хронологической их приуроченности, затем — область публицистики, область науки и т. д.

---

<sup>42</sup> См.: А. В. Соловьев. Политический кругозор автора «Слова о полку Игореве». — «Исторические записки», 1948, № 25, стр. 48.

Следовательно, в отличие от нового времени фольклор существовал во всех слоях общества, но в средние века в высших слоях общества он уже не мог удовлетворять всех потребностей в художественном слове. Удовлетворению этих новых потребностей высших, образованных слоев общества стала служить литература. В отличие от нового времени литература не насыщала всех потребностей в художественном слове, а только те из них, которые не мог удовлетворить фольклор.

Отсюда понятно, почему в древнеславянских литературах была слабо развита лирика. Потребность в ней во всех слоях общества обслуживалась фольклором. Лиричность была в высшей степени свойственна литературе, но она не составляла в ней отдельной области. Письменной лирической поэзии не было, так как существовала устная лирическая поэзия, распространенная во всем обществе — от низу до верху. То же мы можем сказать и о всех формах развлекательной литературы. Развлекательность была по преимуществу представлена фольклором — в частности, сказкой. Правда, развлекательность была в известной мере свойственна и древнейшему периоду славянских литератур, но по преимуществу в ее переводной части. Сюда, в переводную литературу, она также проникала с трудом: переводились те произведения развлекательной литературы, которые принимались за познавательные — «Александрия», «Девгениево деяние», апокрифы и пр. Развлекательность существовала в литературе, но не в виде отдельной области со своими жанрами. Она не занимала в ней признанного и «законного» места, а существовала как бы подспудно.

Таким образом, если в новое время фольклор и литература — это две более или менее независимые друг от друга области, обслуживающие две различные среды, то в средние века — это тесно спаренные области. Если в новое время литература и обращается к фольклору, то как к чему-то лежащему вне ее, самостоятельному. В средневековые же обе системы (фольклора и литературы) несамостоятельны друг относительно друга. Особенно эта несамостоятельность выражается в литературе. Система жанров литературы дополняется рядом фольклорных жанров. Литература целиком не может еще удовлетворить всех потребностей в художественном слове. Христианская религия и публицистические потребности, возросшее историческое сознание и начатки научных представлений ищут своего художественного выражения в письменности. Однако потребность в лирике, в оформлении художественным словом еще не порвавшего целиком с язычеством быта не могут удовлетворяться письменностью. Именно благодаря этому литература должна дополняться фольклором, но она мало с ним смешивается.

Постараемся коротко объяснить это явление. Прежде всего следует заметить, что систематические записи фольклора до XVII в. в южно- и восточнославянских литературах отсутствуют.

В этих записях нет нужды, так как фольклор не воспринимается как нечто редкое или исчезающее. Фольклорные произведения распространены больше, чем произведения литературные. Скорее поэтому можно было бы ожидать, что литературные произведения передавались в какой-либо форме изустно, но свидетельств (прямых или косвенных) об этом не сохранилось. Записи фольклорных произведений начинают делаться только тогда, когда между литературой и фольклором намечается в сфере их распространения социальная дифференциация, когда фольклор уходит из городов, становится в городе редкостью и когда он уходит из высших слоев общества. Тогда появляются не только записи, но и стремление выразить свои лирические чувства в подражаниях фольклорным песням. Таковы песни, записанные или, вернее, написанные в XVII в. П. А. Самарин-Квашниным.<sup>43</sup> Не случайно, что Самарин-Квашнин был представителем высшего класса общества: он пишет свои фольклорные песни, так как подлинная фольклорная лирика в XVII в. уходит из боярской и дворянской среды, но еще не заменилась лирикой книжной. Для выражения своих любовных чувств П. А. Самарин-Квашнин обращается к привычным формам народной лирики.

Отсутствие более или менее точных записей фольклора в древнейших южных и восточных славянских литературах объясняется еще и следующей причиной. Язык литературы и фольклора, их стилистический строй были резко отличны друг от друга. По-видимому, казалось невозможным просто записать устное произведение, сделать его письменным, не меняя его формы. Этого не мог допустить литературный этикет.<sup>44</sup> Устное произведение можно было только переизложить. Но тут возникает вопрос: что вообще могло быть записанным из того, что было произнесено устно. Записывались в кратком виде речи послов, речи, произнесенные перед битвой (ободрения воинам), исторически значительные слова, произнесенные историческими лицами. Если речи содержали народные сентенции (поговорки и пословицы), эти последние сохранялись и попадали в летопись, исторические повести, жития. В переизложении летописца использовались для исторической информации сказания, исторические песни и былины. В этом случае исторический эпос как бы «просеивался» через представления летописца о том, что он считал заслуживающим внимания. Наконец, в сокращенном виде в литературное произведение могли попадать слова плачей. Летописец или агиограф, сообщая об оплакивании князей народом, «цитировал» и слова этого оплакивания; он придавал им (в некоторой их части) доку-

---

<sup>43</sup> См. последнюю работу о нем: И. С. Филиппова. Песни П. А. Самарина-Квашнина. — «Известия АН СССР, серия Отделения литературы и языка (ОЛЯ)», т. XXXI, 1972, вып. I, стр. 62—66.

<sup>44</sup> О литературном этикете см.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М.—Л., 1967, стр. 84—108; изд. 2-е, Л., 1971, стр. 95—122.

ментальное значение. Одним словом, фольклор отражался в летописи в той же мере, в какой он мог восприниматься со своей очень ограниченной документальной и информационной стороны в представлении древнего книжника.

В русской литературе отразился не только русский фольклор, но и иноязычный: скандинавский<sup>45</sup> и половецкий.<sup>46</sup> Условия этого отражения те же: использовалась по преимуществу информационно-«документальная» сторона фольклора.

Но между фольклором и литературой в средневековье следует отметить не только разграничения. Между ними есть генетическая связь. Многие традиционные образы, сравнения, метафоры и символы восходят к общим корням — и в письменности, и в народном творчестве. Благодаря этому общие художественные приемы и общая система образов оказываются не только между фольклором и литературой одной народности, но и разных народностей. Этот общий материал может роднить переводную литературу и оригинальную, Библию и славянский фольклор. В фольклоре и литературе рассыпаны многочисленные традиционные сравнения всего идеального и доброго со светом, а злого и враждебного с тьмой. И в фольклоре, и в литературе обычны уподобления действительности морю, человеческой судьбы — кораблю, волнений — волнам. В фольклоре и литературе мутная вода — печаль, символ горя — шатающееся или увядающее растение, символ горющей женщины — жалобно поющая птица, героя — орел (или сокол, кречет, ястреб у славян) и т. д.<sup>47</sup>

Показательны данные сравнения образной системы летописи и народной поэзии, приводимые А. Н. Робинсоном. И в летописи, и в народной поэзии одинаковыми приемами подчеркивается несметное количество врагов. И в летописи, и в эпосе одинаковы уподобления осаждающего город врага лесу. И тут и там враги идут, как дикие звери. Одинаково говорится о «стоне» земли под тяжестью врагов. Одинаковы сравнения войска врагов с темной тучей. В исторических повестях и в эпосе одинаково говорится

---

<sup>45</sup> См. об этом выше, на стр. 18—19.

<sup>46</sup> М. Д. Приселков. Летописание Западной Украины и Белоруссии. — «Ученые записки Ленингр. гос. ун-та, серия ист. наук», Л., 1941, вып. 7, стр. 9—11 (половецкая песнь об Алтунопе); другие следы половецкого эпоса в Ипатьевской летописи под 1151 г. (в рассказе о смерти Семена Боняковича), под 1185 г. (в рассказе о споре Кончака с ханом Кзой), под 1201 г. (известная легенда о траве евшан). См. также в «Повести временных лет» под 1114 г. лопарский рассказ о маленьких оленях, выпадающих из туч и разбегающихся по земле; в Ипатьевской летописи под 1217 г. приводится венгерская поговорка («острый мечю, борзый коню — многая Русь»), под 1215 г. приводится прусская поговорка («можете ли древо поддържати сулицами»); знание литовской мифологии отчетливо сказывается в той же Ипатьевской летописи под 1252 г.

<sup>47</sup> См. подробнее: В. П. А д р и а н о в а - П е р е т ц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947.

о том, что стрелы в ожесточенном сражении летят, как дождь, оружие тупится и его не хватает в битве. Голос героя в литературе и в эпосе сравнивается с трубой трубящей. И в воинских повестях, и в эпосе панцирь сияет на герое, как солнце; от крови в сражении текут реки; трупами замощена земля; количество поверженных врагов так велико, что и коню нельзя «сколотить» по земле. Битва одинаково сравнивается с пашней, с током, на котором молотят хлеб цепями; воины секут людей, как траву; побитые враги падают, как снопы. И в письменности, и в народной поэзии битва сравнивается с пиром<sup>48</sup> и т. д.

Отдельные образы, формулы и художественные приемы роднят с фольклором такое необычное с точки зрения своей жанровой природы произведение, как «Слово о полку Игореве». Образы и формулы народной поэзии смогли проникнуть в такие нетрадиционные по жанру произведения, как «Поучение» Владимира Мономаха, «Слово о гибели Русской земли», «Повесть о разорении Рязани Батыем», в отдельные пассажи летописи.

В целом литература и фольклор в эпоху средневековья соотносились между собой как два объема, имеющих некоторую общую часть, но в остальном ведущих самостоятельное существование, причем различие в этом самостоятельном существовании состояло в том, что фольклор целиком удовлетворял эстетическим потребностям трудового народа в художественном слове, а литература охватывала только те области, которые превышали возможности фольклора. В сфере потребностей верхов феодального общества литература и фольклор дополняли друг друга, объединяясь в единую систему.

## ЖАНРЫ И ВИДЫ ДНЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В системе литературы первенствующее место занимает система жанров. Жанры находятся между собой в определенном, отнюдь не случайном соотношении. Это своего рода «растительная ассоциация», в которую включаются в совместное существование различные породы, виды, особи. Каждая эпоха имеет свое соотношение жанров, меняющееся в зависимости от изменения функции литературы, от того или иного литературного направления (в тех случаях, когда литературные направления уже появились),<sup>49</sup> от «стиля эпохи» и пр.

<sup>48</sup> Примеры взяты из статьи А. Н. Робинсона «Фольклор» в т. II «Истории культуры древней Руси», под ред. Н. Н. Воронина и М. К. Каргера (М.—Л., 1951, стр. 154—161).

<sup>49</sup> См. об этом: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 67—83; изд. 2-е, стр. 72—94.

Системе жанров мною посвящена особая работа.<sup>50</sup> Нет необходимости повторять ее содержание. В данном случае я обращаюсь лишь к той стороне жанровой системы, которая особенно важна для характеристики системы древнеславянских литератур в ее целом. Прежде всего напомним о том, что жанры выделялись в древнеславянских литературах по несколько иным признакам, чем в новой литературе. Главным было употребление жанра, та «практическая цель», для которой предназначался жанр. Церковные жанры (жития, проповеди, поучения, песнопения) имели те или иные функции в церковном обиходе. С определенными функциями в политической жизни страны были связаны и вновь возникшие в русской литературе жанры. Летописи предназначались для дипломатической практики, в которой исторические справки всегда играли очень большую роль. Описания хождений в другие страны служили практическим целям паломничества не в меньшей мере, чем для назидательного чтения.<sup>51</sup> Определенные «деловые» цели имели послания. Произведений, предназначавшихся просто для занимательного чтения, было сравнительно немного.

Другая особенность: обилие и многообразие этих жанров. Особенность эта стоит в несомненной связи с первой: с разнообразием потребностей в них и употреблением в различных областях церковной и государственной жизни.

При всей многочисленности жанров все они находятся в своеобразном иерархическом подчинении друг у друга: есть жанры главные и второстепенные, жанры, объединяющие другие произведения и входящие в состав этих больших объединений. Литература своим жанровым строением как бы повторяет строение феодального общества с его системой вассалитета-сюзеренитета.

В этом сложном жанровом строении литературы главная роль принадлежала своеобразным жанрам-«ансамблям».

Произведения группировались в громадные ансамбли: летописи, хронографы, четьи мпнеи, патерики, прологи, разного вида палеи, разного вида сборники устойчивого и неустойчивого содержания.

Ансамблевый характер житий был подчеркнут В. О. Ключевским: «Житие — это целое архитектурное сооружение, напоминающее некоторыми деталями архитектурную постройку».<sup>52</sup> Аналогична и даже более сложна структура летописи, хронографа, степенной книги, временника, торжественника и др. Ясно, что структура

---

<sup>50</sup> Д. С. Лихачев. 1) Система литературных жанров древней Руси. — «Славянские литературы. V Международный съезд славистов (София, сентябрь, 1963). Доклады советской делегации», М., 1963; 2) Поэтика древнерусской литературы, стр. 40—66; изд. 2-е, стр. 42—71.

<sup>51</sup> См.: В. В. Данилов. О жанровых особенностях древнерусских «хождений». — ТОДРЛ, т. XVIII.

<sup>52</sup> В. О. Ключевский и др. Курс русской истории, т. II. М., 1908, стр. 324; Сочинения, т. II, М., 1957, стр. 254.

произведений древнерусской литературы глубоко отлична от современных. При этом несомненно и другое: художественная структура произведений древнерусской литературы допускала сосуществование в них различных художественных методов, связанных с этими жанрами. Произведения древнерусской литературы «наращивались» произведениями других жанров и других эпох со своими художественными методами. При этом перед нами были не только «наращивания», но и переработки, оставлявшие следы предшествующих стадий.

Одна из самых важных задач изучения русской литературы XI—XVII вв. — выяснить условия сосуществования разных жанров и разных художественных методов, ибо самое объединение разных произведений происходило не без участия художественных требований. «Своды» древнерусской литературы были и сводами художественных методов. Стили и методы выступали в древнерусской литературе массивами, захватывая «участки» произведений или отдельные жанры.

Понятие «произведения» было более сложно в средневековой литературе, чем в новой. Произведение — это и летопись, и входящие в летопись отдельные повести, жития, послания. Это и житие в целом, и отдельные описания чудес, «похвалы», песнопения, которые в это житие входят. Поэтому отдельные части произведения могли принадлежать к разным жанрам, а так как в средние века художественный метод был тесно связан с жанром произведения, то произведение в отдельных своих частях могло быть написано различными художественными методами.

При каких условиях сосуществовали в одном «ансамблевом» произведении разные художественные методы? Все ли методы могли сосуществовать друг с другом? Происходило ли это сосуществование на основе контрастов или на основе гармонии и схождения отдельных методов? Все это вопросы крайне важные, на которых необходимо будет остановиться будущим исследователям. Но уже сейчас можно сказать, что контрасты и противопоставления играли в древнерусской литературе очень большую роль. Они же имели исключительное значение в зодчестве и живописи.<sup>53</sup> Возможно поэтому, что различные художественные методы входили в более общее явление, в котором использовалась в художественных целях самая игра на сопоставлениях и противопоставлениях отдельных художественных методов.

Переходя от произведения к произведению, даже от одной части произведения к другой, написанной в другом жанре и стиле, читатель как бы следовал по некоторой пышной анфиладе, беско-

---

<sup>53</sup> Ср. то, что пишет М. В. Алпатов о византийском искусстве: «Самая структура византийского искусства такова, что в нем сосуществовало несколько разнородных стилевых направлений, точнее, различных форм художественного мышления» (М. В. Алпатов. Этюды по истории русского искусства, т. I. М., 1967, стр. 32).

нечно углубляясь в ритмическое чередование ее частей или отдельных полусамостоятельных произведений, долженствовавших поразить его мудростью и грандиозностью мироустройства, мудростью и сложностью совершающегося в мире, внушить ему мысль о бренности его земного существования. В житии святого автор внушает читателю в предисловии мысль о невыразимости всей святости святого, затем обычно ведет его в строго хронологическом порядке по всем ступеням его героического совершенствования; после заключительной похвалы святому автор описывает в отдельных частях его посмертные чудеса и заканчивает сообщением текста служб и молитв святому. Все эти части разнотипны и разножанровы, иногда принадлежат различным авторам и даже написаны в различные эпохи, но все они собраны в единый ансамбль и подчинены единой задаче — прославить святого, внушить молитвенное настроение читателю, удивить его святостью и силою веры.

Ансамблевый характер древнерусских произведений создает благоприятные внешние условия для появления инородных для традиционных художественных методов элементов реалистичности.

По существу тот же ансамблевый характер носило и изобразительное искусство. Иконы собирались в ансамбли, в ансамбли же объединялись фресковые изображения. То и другое смотрелось не с неподвижных точек зрения, а как бы в движении. Живопись была обращена к зрителю, идущему или окидывающему взором вокруг себя все пространство или поочередно разглядывающему клейма или отдельные части изображения.

Тот же принцип ансамбля, причем ансамбля, часто соединяющего разнородные и разновременные части, характерен и для архитектуры — особенно древнерусской. Архитекторы заботились о создании парадных въездов в город, мыслили большими градостроительными масштабами, подчиняли свои постройки широким градостроительным идеям. В Киеве строительная деятельность Ярослава Мудрого создала ансамбль въезда от Золотых ворот и до Софии и Десятинной церкви.<sup>54</sup> Сходный с киевским ансамбль был создан и во Владимире: от Золотых ворот и 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.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> М. К. Каргер. Древний Киев, т. II, Памятники киевского зодчества X—XIII вв. М.—Л., 1961, стр. 249—260.

<sup>55</sup> Н. Н. Воронин пишет: храм Покрова «являлся как бы „архитектурным предисловием“, за которым открывался белокаменный ансамбль Боголюбовского замка и далее — стольного Владимира. Широта архитектурной мысли владимирского князя и его зодчих была сродни замыслам великого новгородского мастера Петра, создавшего на подступах к Новгороду соборы Антониева и Юрьева монастырей» (Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. I (XII столетие). М., 1961, стр. 299).

Все, что пишет об этом Н. Н. Воронин, находит точное подтверждение в основном эстетическом кодексе древнеславянских литератур — «Шестодневе» Иоанна Экзарха Болгарского, откуда черпали свои эстетические идеалы древнерусские читатели и значение которого еще недостаточно определено в научной литературе. В начале главы, посвященной дню шестому, Иоанн Экзарх описывает в «Шестодневе», 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 служили как бы заключительным аккордом этой архитектурной композиции.<sup>56</sup> Искусство Византии, восточных и южных славян стремилось прежде всего поразить зрителя, читателя или слушателя величием, торжественностью, воздействовать на воображение рядового человека, создав чувство дистанции между ним, богом и князем. Произведения зодчества должны были контрастировать обыденной застройке, «слабным» (крытым соломой) хижинам смердов в сельской местности, жилищам ремесленников в городе, окружающей природе. Искусство должно было контрастировать обыденной жизни, как таковой.

То же самое и в литературе: произведения литературы должны были выделяться среди обычной, деловой письменности своим языком (церковнославянским), своим стилем (витийственным), возвышенностью и «этикетностью», церемониальностью изображения.

Из сопоставлений литературы с изобразительным искусством и архитектурой отчетливо выступает важная сторона ансамблевого строения литературы: соединение литературных произведений по анфиладному принципу — это не только результат внешних условий существования литературы (слабости авторского начала и слабости стремления к сохранению первоначального текста, позволявшей бесконечно варьировать и комбинировать отдельные произведения), но и важный эстетический принцип средневековья. В этом эстетическом принципе сказывается стремление к созданию величественных и обширных произведений, к возможно полному охвату всего разнородного материала, игра на контрастных сопоставлениях больших «масс», корпусов, со всеми присущими им индивидуальными чертами.

Искусство, и в его составе — литература, было в значительной мере рассчитано на официальные церемонии, предназначалось для

<sup>56</sup> Шестоднев, составленный Иоанном, ексархом болгарским. По характерному списку Московской Синодальной библиотеки 1263 года. М., 1879, лл. 195 об.—196.

оформления богослужений, торжественных процессий, занимало очень большое место в укладе монастырской жизни и т. д. Произведения архитектуры, живописи, литературы торжественно развешивались поэтому по анфиладному принципу, «нанизывались» одно к другому. Само произведение искусства было своего рода «процессией»: будь то летопись, житие или четьи минеи, пролог, паея, хронограф.

Всякая жанровая система — динамическая система, система, находящаяся в состоянии подвижного равновесия. При этом степень устойчивости отдельных жанров и их сочетаний в этой системе различна. Поскольку церковная жизнь консервативна, жанры, употребляемые в церковном обиходе, и их сочетания отличаются наибольшей устойчивостью. Жанры же, связанные с государственной жизнью, меняются и развиваются вместе с развитием и самой государственной жизни. Так, например, с развитием иностранных сношений единого централизованного государства появляется жанр статейных списков — сперва документальный, а затем приобретающий и некоторую литературную самостоятельность, а в начале XVII в. породивший даже свой чисто литературный жанр «подложных статейных списков».<sup>57</sup>

Литературно-фольклорная жанровая система русского средневековья была в отдельных своих частях более жесткой, в других — менее жесткой, но если брать ее в целом, — она была очень традиционной, сильно формализованной, мало меняющейся. В значительной мере это зависело от того, что система эта была по-своему церемониальной, тесно зависящей от обрядового ее употребления.

Чем более она была жесткой, тем настоятельнее она подвергалась изменению в связи с переменами в быте, в обрядах и в требованиях применения. Она была негибкой, а следовательно — ломкой. Она была связана с бытом, а следовательно должна была реагировать на его изменения. Связь с бытом была настолько тесной, что все изменения общественных потребностей и быта должны были отражаться в жанровой системе.

Обращаясь к этим изменениям, первое, на что следует обратить внимание, — это появление резкого несоответствия между светскими потребностями феодализирующегося в XI—XIII вв. общества и той системой литературных и фольклорных жанров, которая должна была эти новые потребности удовлетворять.

Система фольклорных жанров, достаточно определенная, была приспособлена по преимуществу для удовлетворения потребностей языческого родового общества. В ней не было жанров, которые отражали бы потребности феодализирующейся страны. Однако русским светским потребностям не могла полностью ответить и

---

<sup>57</sup> М. Д. Каган. «Повесть о двух посольствах» — легендарно-политическое произведение начала XVII века. — ТОДРЛ, т. XI, 1955.

жанровая система византийской литературы, относящаяся в основном к более продвинутой стадии развития феодального общества. Вот почему уже с самого начала на Русь была перенесена не вся жанровая система византийской литературы, а только часть жанров: в первую очередь те, что были тесно связаны с христианским культом.

В чем же заключались эти потребности светского общественного быта древней Руси XI—XIII вв.? В княжение Владимира I Святославича окончательно оформилось огромное раннефеодальное государство восточных славян. Это государство, несмотря на свои большие размеры, а может быть, отчасти именно вследствие этих своих размеров, не имело достаточно прочных внутренних связей. Экономические связи, в частности торговые, были слабы. Еще слабее было военное положение страны, раздираемой усобицами князей, которые начались сразу же после смерти Владимира I Святославича и продолжались вплоть до татаро-монгольского завоевания. Система, с помощью которой киевские князья стремились удерживать единство власти и оборонять Русь от непрерывных набегов кочевников, требовала высокой патриотической сознательности князей и народа. На Любечском съезде 1097 г. был провозглашен принцип: «Пусть каждый князь владеет землей своего отца». При этом князья обязались помогать друг другу в военных походах в защиту родной земли и слушать старшего. В этих условиях главной сдерживающей силой, противостоящей возрастающей опасности феодального дробления страны, явилась сила моральная, сила патриотизма, сила церковной проповеди верности. Князья постоянно целуют крест, обещая помогать и не изменять друг другу.

Раннефеодальные государства вообще были очень непрочными. Единство государства постоянно нарушалось раздорами феодалов, отражавшими центробежные силы общества. Чтобы удержать единство, требовались высокая общественная мораль, высокое чувство чести, верности, самоотверженности, развитое патриотическое самосознание и высокий уровень словесного искусства — жанров политической публицистики, жанров, воспевающих любовь к родной стране, жанров лиро-эпических.

Единство государства, при недостаточности связей экономических и военных, не могло существовать без интенсивного развития личных патриотических качеств. Нужны были произведения, которые ясно свидетельствовали бы об историческом и политическом единстве русского народа. Нужны были произведения, которые активно выступали против раздоров князей.

Для распространения этих идей было недостаточно одной литературы. Помощь церкви была в этих условиях еще важнее, чем помощь литературы. Создается культ святых братьев князей Бориса и Глеба, безропотно и «показательно» подчинившихся руке убийц, подосланных Святополком Окаянным. В летописа-

нии создается политическая концепция, согласно которой все князья — братья, происходят от трех братьев — Рюрика, Синеуса и Трувора.<sup>58</sup>

Эти особенности политического быта Руси были отличны от того политического быта, который существовал в Византии и Болгарии. Идей единства были отличны уже по одному тому, что они касались Русской земли, а не Болгарской или Византийской. Нужны были поэтому собственные произведения и собственные жанры этих произведений.

Вот почему, несмотря на наличие двух взаимодополняющих систем жанров — литературных и фольклорных, русская литература XI—XIII вв. находилась в процессе жанрообразования. Разными путями, из различных корней постоянно возникают произведения, которые стоят особняком от традиционной системы жанров, разрушают ее либо творчески ее перерабатывают.

В результате поисков новых жанров в русской литературе и, я думаю, в фольклоре, появляется много произведений, которые трудно отнести к какому-нибудь из прочно сложившихся традиционных жанров. Они стоят вне жанровых традиций.

Ломка традиционных форм вообще была довольно обычной на Руси. Дело в том, что новая, явившаяся на Русь культура, была хотя и очень высокой, создав первоклассную «интеллигенцию», но эта культура налегла тонким слоем — слоем хрупким и слабым. Это имело не только дурные последствия, но и хорошие: образование новых форм, появление вне традиционных произведений было этим очень облегчено. Все более или менее выдающиеся произведения литературы, основанные на глубоких внутренних потребностях, вырываются за пределы традиционных форм.

В самом деле, такое выдающееся произведение, как «Повесть временных лет», не укладывается в воспринятые на Руси жанровые рамки. Это не хроника одного из византийских типов.

Как я предположил в свое время,<sup>59</sup> жанр летописи возник в первой четверти XI в. на основе сборника житий первых русских святых, условно названного мной «Сказанием о первоначальном распространении христианства на Руси». Концепция эта вызвала возражения некоторых историков, указавших, что исторические записи могли возникнуть и раньше. Однако речь шла у меня не о возникновении исторических записей, а только о появлении самого жанра летописания. Аналогичное положение с образованием исторических жанров было и в Чехии.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> См. подробнее: Д. Лихачев. Некоторые вопросы идеологии феодалов в литературе XI—XIII вв. — ТОДРЛ, т. X, 1954, стр. 76—91.

<sup>59</sup> Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947, стр. 58—75.

<sup>60</sup> О. Кралик пишет: «В истории чешской и русской культур есть сходство, которое сразу бросается в глаза: в начале XII в. и в Киеве, и в Праге появляются крупные летописные памятники. На Руси создается

В дальнейшем в состав летописи входят отдельные исторические повествования, также не имеющие аналогий в литературах византийско-славянского круга.

«Повесть об ослеплении Василька Теребовльского» — это тоже произведение вне традиционных жанров. Оно не имеет жанровых аналогий в византийской литературе, тем более в переводной части русской литературы.

Ломают традиционные жанры произведения князя Владимира Мономаха: его «Поучение», его «Автобиография», его «Письмо к Олегу Святославичу».

Вне традиционной жанровой системы находятся «Моление» Даниила Заточника, «Слово о погибели Русской земли», «Похвала Роману Галицкому» и многие другие замечательные произведения древней русской литературы XI—XIII вв. Это типично именно для этого времени. В последующее время, в XIV—XVI вв., литературные произведения легче укладываются в установившиеся жанры — традиционно воспринятые из византийской литературы или вновь созданные на Руси.

Таким образом, для XI—XIII вв. характерно, что многие более или менее талантливые произведения выходят за традиционные жанровые рамки. Они отличаются младенческой мягкостью и неопределенностью форм. Новые жанры образуются по большей части на стыке фольклора и литературы. Такие произведения, как «Слово о погибели Русской земли» или «Моление» Даниила Заточника, в жанровом отношении — полулитературные-полуфольклорные.

Возможно даже, что зарождение новых жанров происходит в устной форме, а потом уже закрепляется в литературе.

Типичным мне представляется образование нового жанра в «Молении» Даниила Заточника. В свое время я писал о том, что это произведение скоморошье. Скоморохи древней Руси были близки к западноевропейским жонглерам и шпильманам. Близки были и их произведения. «Моление» Даниила Заточника было посвящено профессиональной скоморошьей теме. В нем скоморох Даниил выпрашивает «милость» у князей. Для этого он восхваляет сильную власть князя, его щедрость и одновременно стремится возбудить жалость к себе, расписывая свои несчастья и пытаясь рассмешить слушателей своим остроумием, насмешкой над своим положением.

окончательная редакция Повести временных лет, а в Чехии декан пражского капитула Козьма пишет свою „Хронику чехов“. Вряд ли можно утверждать, что и в предшествующий период историография обоих народов развивалась параллельно, но все же можно, пожалуй, наметить общие черты. Важнейшее сходство, как мне кажется, состоит в том, что и на Руси, и в Чехии развитие шло от легенды, жития к летописи, хронике в прямом смысле слова» (О. Кралик. Киевская летопись начала XII в. и легенда Кристиана о святых Вячеславе и Людмиле. — ТОДРЛ, т. XIX, стр. 191).

Но «Моление» Даниила Заточника — это не просто запись скоморошьяго произведения. В нем есть и элементы книжного жанра — сборника афоризмов.

Одним из излюбленных чтений в древней Руси были сборники афоризмов: «Стословец Геннадия», разного вида «Пчелы», позднее — «азбуковники». Афористическая речь вторгалась в летопись, в «Слово о полку Игореве», в «Поучение» Владимира Мономаха. Цитаты из священного писания (и чаще всего из Псалтыри) тоже употреблялись как своего рода афоризмы.

Любовь к афоризмам типична для средневековья. Она была тесно связана с интересом ко всякого рода эмблемам, символам, девизам, геральдическим знакам — к тому особого рода многозначительному лаконизму, которым была пронизана эстетика и мировоззрение эпохи феодализма.

В «Молении» подобраны афоризмы, близкие к скоморошьям шуткам. В них есть элементы той «смеховой культуры», которая была столь типична для народных масс средневековья.<sup>61</sup> Автор «Моления» издевается над «злыми женами», иронически перефразирует Псалтырь, в шутовской форме подает советы князю и т. д. «Моление» искусно соединяет в себе жанровые признаки скоморошьяго балагурства и книжных сборников афоризмов.

Другой тип произведения, гораздо более серьезного, но вышедшего из той же среды княжеских певцов, представляет собой «Слово о полку Игореве».

«Слово о полку Игореве» принадлежит к числу книжных отражений раннефеодального эпоса. Оно стоит в одном ряду с такими произведениями; как немецкая «Песнь о Нибелунгах», грузинский «Витязь в тигровой шкуре», армянский «Давид Сасунский» и т. д. Но особенно много общего в жанровом отношении у «Слова о полку Игореве» с «Песнью о Роланде».

Автор «Слова о полку Игореве» причисляет свое произведение к числу «трудных повестей», т. е. к повествованиям о военных деяниях (ср. *chansons de geste*).

О близости «Слова о полку Игореве» и «Песни о Роланде» писали многие русские и советские ученые — Полевой, Погодин, Буслаев, Майков, Каллаш, Дашкевич, Дынник и Робинсон.<sup>62</sup> Однако прямой генетической зависимости «Слова» от «Песни о Роланде» здесь нет. Есть только общность жанра, возникшего в сходных условиях раннефеодального общества.

---

<sup>61</sup> См.: М. Бахтин. Франсуа Рабле и народная культура средневековья. М., 1965.

<sup>62</sup> А. Н. Робинсон. Литература Киевской Руси среди европейских средневековых литератур (Типология, оригинальность, метод). — «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, август 1968). Доклады советской делегации», М., 1968, стр. 58, 75—81; Д. С. Лихачев. Жанр «Слова о полку Игореве». — *Atti del Convegno Internazionale sul tema: La Poesia Epica e la sua formazione*, Roma, 1970, p. 315—330.

Но между «Словом о полку Игореве» и «Песнью о Роланде» есть и существенные отличия. Эти различия не менее важны для истории раннефеодального эпоса Европы, чем сходства.

В свое время я уже неоднократно писал о том, что в «Слове» соединены два фольклорных жанра: «слава» и «плач» — прославление князей с оплакиванием печальных событий. В самом «Слове» и «плачи», и «славы» упоминаются неоднократно. И в других произведениях древней Руси мы можем заметить то же соединение «слав» в честь князей и «плача» по погибшим. Так, например, близкое по ряду признаков к «Слову о полку Игореве» «Слово о гибели Русской земли» представляет собой соединение «плача» о гибнущей Русской земле со «славой» ее могучему прошлому.

Это соединение в «Слове о полку Игореве» жанра «плачей» с жанром «слав» не противоречит тому, что «Слово о полку Игореве» как «трудная повесть» близка по своему жанру к *chansons de geste*. «Трудные повести», как и *chansons de geste*, принадлежали к новому жанру, очевидно, соединившему при своем образовании два более древних жанра — «плачей» и «слав». «Трудные повести» оплакивали гибель героев, их поражение и восхваляли их рыцарские доблести, их верность и их честь.

Как известно, «Песнь о Роланде» не есть простая запись устного фольклорного произведения. Это книжная обработка устного произведения. Вовсяком случае, такое соединение устного и книжного представляет текст «Песни о Роланде» в известном Оксфордском списке.

То же самое мы можем сказать и о «Слове о полку Игореве». Это книжное произведение, возникшее на основе устного. В «Слове» органически слиты фольклорные элементы с книжными.

Характерно при этом следующее. Больше всего книжные элементы сказываются в начале «Слова». Как будто бы автор, начав писать, не мог еще освободиться от способов и приемов литературы. Он недостаточно еще оторвался от письменной традиции. Но по мере того как он писал, он все более и более увлекался устной формой. С середины своего произведения он уже не пишет, а как бы записывает некое устное произведение. Последние части произведения, особенно «плач Ярославны», почти лишены книжных элементов. Перед нами произведение, в котором фольклор вторгается в литературу и выхватывает это произведение из системы литературных жанров, но и не вводит в систему жанров фольклора. В нем есть близость к народным «славам» и «плачам», но по своему динамическому решению оно приближается к сказке. Это произведение исключительное по своим художественным достоинствам, но его художественное единство достигается не тем, что оно следует, как это было обычным в средневековье, определенной традиции, а достигается с помощью таких

нарушений этой традиции, такого отказа от следования какой-либо устоявшейся системе жанров, которые определяются требованиями действительности и сильной творческой индивидуальностью автора.

Несмотря на то, что переводная литература и литература оригинальная составляли единую систему, в которой оригинальные произведения как бы восполняли своей отзывчивостью на русскую действительность недостаточную связь с ней переводных, — оригинальные произведения заметно отличались от переводных и по своему художественному строению.

Переводные произведения гораздо чаще, чем оригинальные древнерусские, представляли собой законченные сюжетные повествования, в которых литературный интерес преобладал над историческим. Древнерусские же оригинальные произведения, напротив, по преимуществу сосредоточивали свой интерес на историческом: стремились запечатлеть факты биографии святого или исторические события. В связи с этим переосмыслилось и понимание переводных произведений: как историческое повествование воспринималась «Александрия», как географическое — «Повесть об Индийском царстве», а поэма «О Дигенисе Акрите» при переводе была переделана в повесть. Характерно также полное различие повествований в переводных хрониках и в древнерусских летописях. В хрониках гораздо большее значение, чем в летописях, придавалось занимательности; здесь — развитая сюжетность, короткие сюжетные рассказы иногда с назидательным содержанием. Пример — «Хроника» Иоанна Малалы, центр интереса которой составляют отдельные рассказы о событиях, соблюдающие занимательность, иногда сочетающуюся с назидательностью. Русская летопись только в своей начальной части имеет эти более или менее законченные рассказы, и то только потому, что в них отразились фольклорные сюжеты и устные предания.

Характерно также, что переводные притчи обрастали историческими деталями и становились рассказами о реально бывшем.

Таким образом, тонкий слой традиционных жанров, перенесенных на Русь из Византии и Болгарии, все время ломался под влиянием острых потребностей действительности. В поисках новых жанров древнерусские книжники в XI—XIII вв. часто обращались к фольклорным жанрам, но не переносили их механически в книжную литературу, а создавали новые из соединения книжных элементов и фольклорных.

В этой обстановке интенсивного жанрообразования некоторые произведения оказались единичны в жанровом отношении («Моление» Даниила Заточника, «Поучение», «Автобиография» и «Письмо к Олегу Святославичу» Владимира Мономаха), другие произведения получили устойчивое продолжение (Начальная летопись — в русском летописании, «Повесть об ослеплении Василька Теребовльского» — в последующих повестях о княжеских

преступлениях), третьи — имели лишь отдельные попытки их продолжить в жанровом отношении («Слово о полку Игореве» — в «Задонщине»).

Отсутствие строгих жанровых рамок способствовало появлению многих своеобразных и высокохудожественных произведений.

Впоследствии процесс жанрообразования возобновился в XVI в. и протекал довольно интенсивно в XVII в.

В домонгольской литературе были крупные достижения, которые затем были утрачены и которые вновь нужно было восстанавливать в правах. «Повесть временных лет» была остро сюжетным повествованием, особенно в своей вступительной части. Впоследствии летопись распалась на отдельные погодные записи и отдельные повествования. Были летописи, посвященные князьям, носившие характер истории княжения (Летописец Даниила Галицкого). В дальнейшем такого рода истории княжений и царствований появляются лишь в XVI в. «Автобиография» Владимира Мономаха предвосхитила на несколько веков вперед появление автобиографий в XVII в.

Признаком высокого литературного развития, сознательного отношения к стилистическим приемам и появления индивидуальной манеры служит та полемика, которая время от времени возникала в Киевской Руси по литературным вопросам. Так, из послания Климента Смолятича к пресвитеру Фоме мы узнаем, что последний упрекал Климента в том, что тот опирался в своих сочинениях не на отцов церкви, а на Гомера, Платона и Аристотеля.

В «Слове о полку Игореве» мы имеем указание и на другую полемику: автора «Слова» со своим предшественником Бояном, манера которого казалась автору «Слова» устаревшей.

Процессы жанрообразования способствовали интенсивному использованию в этот период опыта фольклора (в «Повести временных лет» и других летописях, в «Слове о полку Игореве», в «Слове о гибели Русской земли», в «Молении» и «Слове» Даниила Заточника и т. д.).

Уровень индивидуализации стиля был также в древнерусский период сравнительно более высоким, чем в ближайшие последующие столетия. Наконец, незакончившийся процесс жанрообразования создавал довольно высокий уровень и в «секторе свободы».<sup>63</sup>

Чем можно объяснить, что литература XI—XIII вв. во многом как бы предвосхищала будущее развитие древнерусской литературы? Я думаю, что одна из причин в том, что тесные связи древнерусской литературы с византийской и южнославянскими позволили ей «ускоренно» развиваться. Литература жила не

---

<sup>63</sup> О «секторе свободы» см.: Д. С. Лихачев. Будущее литературы. — «Новый мир», 1969, № 9, стр. 173 и сл.

только своим опытом, но и опытом высокоразвитых литератур соседей. Но главная причина, конечно, в общем высоком уровне развития древнерусской культуры в целом: вспомним высокий уровень живописи, архитектуры, прикладного искусства.

### **СООТНОШЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

Расстояние, отделяющее литературу от других искусств, было короче в древнеславянских культурах, чем в новое время. Вместе с тем и границы между отдельными искусствами не были так четко определены, как они определяются в более поздние эпохи. Это объяснялось прежде всего своеобразным синтезом искусств в пределах христианской религии. Христианское богослужение объединяло архитектуру (поскольку богослужение по большей части происходило в храме), музыку (музыка была широко представлена в богослужении), живопись (иконы, фрески и мозаики входили важным составным элементом в убранство храмов), прикладное искусство и искусство слова (гимнография, все формы богослужебного чтения, монастырского и индивидуального чтения и пр.).

В этом коротком разделе невозможно рассмотреть достаточно детально все аспекты отношения словесного искусства к другим видам искусств. Остановимся только на одной области: на отношениях литературы к изобразительным искусствам — к иконам, фрескам и мозаикам.

Примеры отношения отдельных конкретных произведений словесного и изобразительного искусств между собой известны. В свое время я писал об отношении «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона к изображениям на стенах храма Софии.<sup>64</sup> Проповедь Илариона могла иллюстрироваться изображениями, находящимися тут же в храме. Т. Н. Михельсон писала об отношении росписей храма Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря к «Акафисту божьей матери».<sup>65</sup> Примеры других конкретных связей произведений искусств словесного и изобразительного многочисленны. В данном случае меня интересуют только общие формы связи этих двух искусств — формы, имеющие непосредственное отношение к структуре литературы.

---

<sup>64</sup> Д. С. Лихачев. Национальное самосознание древней Руси. Очерки из области русской литературы XI—XVII вв. М.—Л., 1945, стр. 30—35.

<sup>65</sup> См.: Т. Н. Михельсон. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста. — ТОДРЛ, т. XXII, 1966, стр. 144—164. Там же многочисленные примеры связи отдельных произведений живописи и литературы. См. также: В. Д. Лихачева и Д. С. Лихачев. Художественное наследие древней Руси и современность. Л., 1971.

Изобразительное искусство все было посвящено общим с письменностью сюжетам и темам. Оно изображало и рассказывало то, что так или иначе было связано с темами письменности: сюжеты и персонажи Ветхого и Нового заветов, житий святых, религиозных сказаний, притчей и пр. Текст лежал в основе многих произведений изобразительного искусства. Вместе с тем произведения живописи часто становились объектами литературных произведений: сказания об оживающих изображениях (сказание о фреске Пантократора в куполе Новгородского Софийского собора, «Повесть о посаднике Щиле», повесть «О чудном видении Спасова образа Мануила, царя греческого», «Сказание о Новгородской варяжской божнице» и пр.), многочисленные сказания об иконах, переносившихся с места на место (их десятки в литературах южных и восточных славян), предводительствующих войсками, так или иначе принимающих участие в событиях. Объектами литературных произведений становились и произведения зодчества: рассказы о построении монастырей, храмов, крепостей, об их поновлениях, восстановлениях и разрушениях.

Говоря о связи изобразительных искусств и письменности, необходимо отметить существование многочисленных пограничных между тем и другим произведений. Текст «Сказания о князьях владимирских» вырезан на престоле Ивана Грозного, использован как орнамент, соединен с изображениями эпизодов этого сказания. Житийные иконы и фрески в церквях сопровождаются написанным текстом: более или менее сокращенным, кратким, но тем не менее играющим существенную роль в изображении. Необходимо отметить также многочисленные иллюстрации в древнерусских рукописях и постоянно встречающиеся надписи в произведениях искусства. Слово и изображение были теснейшим образом слиты. Этого требовала сама условность изобразительного искусства: изображение было знаком, близким к тому роду знака, который представляло собой слово, письменная речь. Литература и изобразительное искусство в одинаковой мере пользовались общей системой символов и аллегорий, общими приемами реализации метафор и общими образами. И в литературе и в живописи многое не изображалось, а только обозначалось, сокращалось до степени геральдического изображения.<sup>66</sup>

Для так называемого домонгольского периода русской культуры и русской литературы эта тесная связь всех искусств между собой особенно характерна. Ее нельзя рассматривать как

---

<sup>66</sup> О геральдичности изображений см. подробнее: Д. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 33; изд. 2-е, М., 1970, стр. 32.

«примитивную»<sup>67</sup> нерасчлененность искусств, как своего рода первобытный «синкретизм». Эта связь есть явление «стиля эпохи», в равной степени захватившего различные европейские страны. Дальнейшее представляло собой большее или меньшее отступление от этой связи искусств — их постепенную (хотя далеко и неровную в своем движении) «индивидуализацию».

**«СТИЛЬ ЭПОХИ».**

**«СТИЛЬ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСТОРИЗМА».**

Итак, специфика отдельных искусств (в том числе и искусства слова) в средние века выражена слабее, чем в новое время, — одновременно сильнее, чем в новое время, сказывается общность всех искусств, их объединенность «стилем эпохи». Развитие общего стиля эпохи облегчалось отсутствием четких границ между литературой, другими искусствами, естественнонаучными знаниями, общественной мыслью, открытостью всех форм культуры и их проникнутостью эстетическим началом. Эстетическое начало давало себя знать в естественнонаучных сочинениях (в «Шестоднев», например), в религии, в обрядовом оформлении быта и пр.

Что же такое этот «стиль эпохи»? Мы довольно хорошо знаем теперь один из таких стилей эпохи — барокко. Барокко объединяет общими стилеобразующими моментами зодчество, скульптуру, прикладное искусство, живопись, музыку, литературу. Во всех этих областях могут быть определены одни и те же стилистические явления. Это относится даже к философии и общественной мысли, поскольку и в них участвует элемент искусства. Литература, выявившая барокко во всех формах культуры, огромна. Однако другие стили эпох привлекали внимание исследователей сравнительно меньше. Я хотел бы лишь указать, что романский стиль (или «романеск»; в Англии он называется «норманнским») так же, как и барокко, охватывает не только зодчество, но и живопись, прикладное искусство и имеет явно ощутимые соответствия в литературе. Этот стиль объединяет собой не только Западную, Южную и Северную Европу. Он очень близок тому стилю, который господствовал в Византии и в стра-

---

<sup>67</sup> Отвлекаясь несколько в сторону, отмечу, однако, что самые понятия «примитива» и «примитивизма» в искусстве неправомерны и отчасти свидетельствуют о пережитках неисторичности в представлениях историков искусства. Это некоторый искусствоведческий «штамп», объединяющий совершенно различные явления и оставляющий их без исторического объяснения и стилистического анализа. Особенно досадно, когда подобного рода декларации своего бессилия проявляются в работах историков древнерусского искусства. Что касается историков древнерусской литературы, то у них этой тенденции пока еще не появлялось.

нах, испытывавших культурное влияние Византии. Особенную близость выказывает ранний период этого стиля (до середины XI в.). При всех своих местных отличиях и региональных особенностях он имеет общие для всей Европы черты. В целом он нуждается в своем определении, в четком наименовании, в рассмотрении всех своих стилеобразующих элементов и в выявлении этих стилеобразующих элементов в разнообразных областях человеческой культуры, начиная с V в. — для Западной и Южной Европы, для южных славян — начиная с IX в., а для восточных — с конца X в.

То, что мною в свое время было названо в литературе «стилем монументального историзма» X—XIII вв.,<sup>68</sup> обнаруживает свое несомненное родство с одновременным ему монументальным стилем в зодчестве и живописи. Их связывает общее чувство величия, простоты и «весомости» мира, конструктивная четкость и «справдливость» членений всей композиции,<sup>69</sup> чувство значительности и значимости каждой детали, каждой части произведения.

То же чувство вселенной отражено и в живописи, и в прикладном искусстве. Оно роднит русское искусство с великим европейским искусством романского стиля. Не случайно, что эти типологические сходства поддерживаются и непосредственным влиянием романского зодчества в русском искусстве Владимиро-Суздальской Руси. П. А. Раппопорт пишет: «... в строительстве 60-х годов XII в. несомненно принимали участие и какие-то западноевропейские романские мастера. Историк XVIII в. В. Н. Татищев приводит сведения о том, что князь Андрей Боголюбский пригласил зодчих от императора Фридриха Барбароссы. И хотя этот источник не вполне достоверный, но очень вероятно, что в данном случае это было именно так. Во всяком случае, такие детали, как базы и капители колонок, цоколь, порталы, тройное окно на башне в Боголюбове — элементы безусловно романские, близкие формам южно-немецких романских построек этого же времени».<sup>70</sup>

И хотя далее П. А. Раппопорт говорит, что «общая плановая схема и композиции, весь облик владими́ро-суздальских памятников очень далеки от романской архитектуры и имеют гораздо больше общего с памятниками зодчества остальных русских зе-

---

<sup>68</sup> Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси, стр. 27—69; изд. 2-е, стр. 25—62.

<sup>69</sup> Следует отметить, что интерьер древнерусских зданий XI—XIII вв. четко отражает особенности экстерьера и наоборот. Вместе с тем фресковая роспись храмов также согласуется с архитектурными формами — подчеркивает, а не разрушает плоскость стены и все архитектурные формы; фресковая роспись «давала... соответствие характеру построения внутреннего пространства в храмах XII в.» (П. А. Раппопорт. О взаимосвязи русских архитектурных школ в XII в. — Труды Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Л., 1970, стр. 24—25).

<sup>70</sup> Там же, стр. 14.

мель»,<sup>71</sup> все же ясно, что в тех общих стилеобразующих элементах, в которых архитектура может иметь нечто общее с другими искусствами, и в частности с литературой, зодчество Руси XI—XIII вв. имеет много сходного в своем понимании мира с искусством Византии и Западной и Центральной Европы того же времени.

Стиль эпохи может быть отмечен в «естественнонаучных» сочинениях, в стилистических явлениях политической и общественной мысли того же времени. Во всех этих областях господствуют одинаковые приемы «сокращения» огромного окружающего человека мира, превращения мира в четкий и лаконичный геральдический знак божественной воли, и одновременно монументализм, стремление воздействовать на человека размерами, четкими соотношениями крупных масс, торжественностью, парадностью изображаемого, стремление «преодолевать время», противопоставляя вечную сущность временной суеи, сочетать симметрию целого с подчиненной ей асимметричностью отдельных частей, создавать крупные ансамбли, при этом по преимуществу «анфиладным» способом. Каждое произведение искусства стремится в той или иной мере «объять мир»: произведения литературы поражают своей энциклопедичностью, стремлением рассказать сюжет от начала и до конца, передать мировую историю «от Адама» или от Вавилонского столпотворения до настоящего времени, рассказать об устройстве мира в целом и т. д. Произведения зодчества ориентируются на страны света, а в своих росписях изображают мироустройство и священную историю мира, подчеркивая этим свою связь со вселенной. В литературе, живописи, зодчестве, даже в символической стороне прикладного искусства и, разумеется, в музыке, а также в стремлении политиков исходить из самых общих положений, на вечные времена, совершается своеобразная «концентрация вечности», проявляется чувство вселенной, общечеловечности и т. д.

Одна из самых существенных и важных особенностей стиля эпохи заключалась в том, что этот стиль обладал чрезвычайно большой интегрирующей способностью. Элементы варварских искусств, восточных и традиционно-местных вливались в этот стиль, входили в него органической частью. Этому способствовал и ансамблевый характер стиля, и умение вбирать в себя прямо противоположные элементы по признаку сочетания контрастных явлений. Особенность эта, в конце концов, сделала возможным образование национальных форм культуры на общей почве культуры-посредницы.

В мою задачу не может входить выявление и определение этого стиля эпохи.<sup>72</sup> Задача эта чрезвычайно сложная и требую-

<sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> В отношении изображения человека такая попытка сделала мною в книге «Человек в литературе древней Руси», в главе 2.

щая усилия многих исследователей разнообразных специальностей. Мне необходимо лишь указать на самый факт существования этого стиля эпохи в древних культурах южных и восточных славян и на его связь с явлениями искусства по всей Европе, так как это обстоятельство имеет принципиально важное значение в определении системы древнеславянских литератур.

## **ЛИТЕРАТУРА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ**

Любое отношение литературы к внешней для нее среде — в том числе к иноязычным литературам, к фольклору, к другим искусствам, к религии, к наукам и т. д. — является отношением к окружающей ее действительности в широком смысле этого слова. Но в более узком и специальном значении под отношением литературы к действительности мы будем подразумевать в данном разделе только ее отношение к исторической действительности, к социальной жизни. И то и другое отношение имеет существенное структурообразующее значение, однако последнее из них особенно важно, так как в конечном счете именно им определяется и отношение литературы ко всей остальной культуре в целом.

Литература вся целиком, как целое и в своих отдельных частях, зависит от действительности. Она зависит от нее, получая от действительности и воздействуя на нее; зависит в своих внешних отношениях и внутренних, зависит содержанием и формой. При этом типы зависимости весьма разнообразны. Они подлежат особому изучению. В данном разделе я остановлюсь только на структурообразующих моментах этой зависимости.

Отношение литературы к исторической действительности может быть непосредственным и условным, опосредованным — опосредованным сознательной творческой волей писателя.

В опосредованном отражении действительности в литературе доминирует сознательная трансформация действительности в условные формы ее целостного отражения — отражения, подчиненного определенному художественному методу писателя, его творческой воле. В непосредственном же отражении действительности доминирует «невольное» перенесение отдельных фактов и элементов действительности в литературу. Анализируя это непосредственное отражение действительности в литературе, исследователь может составить себе более полное и даже более правдивое представление о действительности, чем то, которое сознательно стремился дать о ней писатель. Так, например, изучая ряд древнерусских литературных произведений (в первую очередь «Моление» и «Слово» Даниила Заточника), Б. А. Романов воссоздал относительно полную картину древнерусской

жизни.<sup>73</sup> Он сделал это главным образом на основании материалов неосознанного отражения действительности: не на основании того, что хотел автор сказать, какой он хотел представить действительность, а на основании недомолвок, обмолвок, случайных упоминаний и анализа всего хода мыслей Заточника. Образ князя в «Молении», образ «злой жены», княжеского тиуна — это плоды творчества Заточника, но образ самого Заточника, как он выясняется из исследования Б. А. Романова, — это исследовательская реконструкция на основе анализа всех творческих «ходов» Заточника, невольного отражения действительности в его произведении.

Любое литературное произведение включает в себе и непосредственное отражение действительности, и условное. Однако соотношение того и другого может быть в различных произведениях неодинаковым. В средневековых славянских литературах контраст непосредственного и условного отражения действительности несравненно более резок, чем в литературе нового времени.

В средневековых литературах мы можем заметить наличие целых жанров, в которых наряду с условным, художественным претворением действительности особенно заметную роль играют элементы непосредственного отражения действительности: это прежде всего исторические жанры (летописи, повести о княжеских преступлениях, исторические повести) и публицистические. В этих жанрах мы можем найти элементы реалистичности. В них отражена художественная воля средневекового автора, стремящегося возможно детальнее в привычных ему формах изобразить случившееся, но все же в них относительно мало условности, и условность эта не очень отдаляет изображение от изображаемого.

Наряду с таким непосредственным отражением действительности в средневековых литературах очень сильна тенденция к резко условному, «этикетному» преобразованию действительности, к условным, идеализированным образам, к развитой символичности, аллегориям и пр. Два полюса условного и безусловного изображения действительности были в средневековой литературе выражены с особенной определенностью. И чем сильнее заявлял о себе полюс непосредственного отражения действительности, тем резче выступал в другой части литературы и в других ее жанрах полюс ее условного преобразования, стремления к созданию особого мира литературы, который должен был быть как бы вознесенным над действительностью и раскрывающим вечную сущность последней. Этот условный мир рисовали не только жития святых и другие жанры церковной литературы. «По элементам» он проникал в летописание, в исторические и бытовые по-

---

<sup>73</sup> Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси. Л., 1947; изд. 2-е, М.—Л., 1966.

вести, в проповеди и пр. Мир идеальный и мир реальный не только противостояли друг другу, но в известной мере были неразделимы. Жанры с преобладанием непосредственного отражения действительности и жанры с преобладанием условного ее преобразования составляли целостную систему жанров, были необходимы друг другу.

В условном отражении мира внимание средневекового автора обращено на неизменяемые сферы или на те, которые представляются ему неизменяемыми, «вечными». В непосредственном же отражении действительности доминируют те стороны действительности, которые меняются, подчинены злобе дня, в которые входит все «суетное» по средневековым представлениям. Поэтому там, где литература связана с богословием, с церковью, прежде всего выступают условные формы отражения действительности, на первый план выносятся богословские понятия, представления, символы, и изложение подчиняется литературному этикету. Там же, где литература имеет дело с политической борьбой своего времени, где она стремится не столько осмыслить факты действительности, сколько их фиксировать, условность отступает и все большее место занимает непосредственное отражение действительности, хотя надо сказать, что полнота этой непосредственности никогда не может быть достигнута — ни в средневековой литературе, ни в литературе нового времени. Некоторая условность остается, так как литература никогда не может слиться с действительностью или заменить собой действительность.

Формы условности, как и формы приближения к непосредственности в отражении действительности, могут иметь разную степень близости к действительности.

Поясню свою мысль о преимущественном отражении «временных» явлений действительности в ее безусловных формах или формах, где условность проявляется относительно слабо, и об отражении «вечных», со средневековой точки зрения, сущностей — в условных формах.

Летопись фиксирует отдельные моменты меняющейся действительности. Она связана с местностью и с определенными датами. Сведения даются ею о том, что изменилось, случилось, но не о том, что существует «всегда» (разумеется, это «всегда» — в средневековом понимании). Эти сведения «прикреплены» территориально и хронологически. В ней в сильнейшей мере сказывается непосредственное отражение действительности.

Другой тип отражения действительности в средневековой притче. В ней события не определены ни хронологически, ни территориально, по большей части нет прикрепления к конкретным историческим именам действующих лиц. Притча повествует о действительности в обобщенно-трансформированной форме. Она фиксирует то, что кажется средневековому автору и чита-

телю существовало и будет существовать всегда, что неизменно или что случается постоянно.

Вот почему летопись входит в национальную литературу, а притча по большей части принадлежит литературе-посреднице, кочует из одной литературы в другую.

Существенно различаются степенью условности отражения действительности литература оригинальная и литература переводная. Мне уже приходилось писать о том, что открытый вымысел не допускался в древнерусской литературе. То же можно сказать и о литературах южнославянских — в частности, о церковнославянской литературе-посреднице. Но что значит «открытый» вымысел? Вот здесь и возникает важный «структурообразующий» момент. Древнеславянский автор не мог сознательно ввести в свое произведение вымысел. Во все, что он писал, он верил: он верил в чудо, совершившееся у мощей святого или на поле сражения, он верил в фантастические подробности жизни святого. Если он и не верил (искренность его веры сейчас, разумеется, уже невозможно проверить), то он по крайней мере делал вид, что верил. Поэтому в собственных сочинениях древнеславянского автора вымысел если и не отсутствовал (отсутствовать совершенно он, разумеется, не мог), то, во всяком случае, был сильно ограничен. Древнеславянский автор верил и «верил» во все то, во что полагалось верить христианину, но он не мог свободно вносить в свои произведения сказочную, мифологическую, литературную фантастику, усложнять сюжеты произвольными добавлениями, необходимыми с точки зрения развития сюжета, создания цельного образа героя. Фантазия средневекового писателя была ограничена тем, что может быть определено как средневековое «правдоподобие». Это «правдоподобие» резко отлично от правдоподобия современного. Оно допускает чудо, но не допускает отступлений от хронологии, не разрешает вымышленных имен, вымышленного времени, вымышленной топографии действия.

Однако так обстоит дело только в собственных произведениях древнеславянского писателя, иными словами — в древнеславянской оригинальной литературе. Но в литературе переводной то, что было в ней вымышленным, оставалось, не изгонялось и признавалось за «правду».<sup>74</sup> От этого переводные произведения и оригинальные носили разный характер по своему отношению к художественному вымыслу. Так, например, переводные жития могли включать элементы, свойственные эллинистическому роману: элементы беллетристики, занимательности, приключенческого характера и пр. Но эти элементы не могли проникать

---

<sup>74</sup> Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси, стр. 123; изд. 2-е, стр. 108.

в жития оригинальные даже в порядке литературного влияния.<sup>75</sup> Нет сомнения, что приключения Александра Македонского в странах Востока, его встречи с рахманами, любомудрами, амазонками занимали и интересовали древнеславянских читателей. Свидетельство тому — обилие списков «Александрии» и наличие ее переработок на славянской почве. Но было бы совершенно невозможным ожидать появления новых романов подобного же типа в оригинальных литературах восточных и южных славян.

Перед нами важное отличие переводной литературы от оригинальной. Ограничения, налагавшиеся на оригинальную литературу, не существовали для переводной. В результате — известная незаменимость переводной литературы и ее огромная роль в составе литературы древнеславянской.

Переводная литература не может быть исключена из состава литератур национальных так, как это делается в отношении национальных литератур нового времени. Переводная литература отвечала потребностям читателей, не удовлетворявшимся литературой оригинальной. Сфера действия оригинальной литературы не совпадала со сферой действия переводной. Потребности, удовлетворявшиеся переводной литературой, не могли быть покрыты оригинальной литературой. Так же как фольклор и литература в известном отношении дополняли друг друга, дополняли друг друга переводная литература и оригинальная.

Резкое различие отдельных областей литературы в их отношении к действительности имеет существенное значение для понимания историко-литературного процесса средневековья. Изменения в литературе направляются развитием исторического процесса. Там, где действительность отражается в литературе трансформированной, она предстает перед автором в своей малоизменяемой части и не вызывает существенных изменений в литературе. Там же, где действительность отражается непосредственно или, вернее, относительно непосредственно, она отражается в своей изменяемой части, и она вызывает сильное изменение литературы.

Вот почему в литературе-посреднице изменения относительно малы. Состав ее накапливается и сохраняется веками. Она мало меняет свой характер. Напротив, национальные части древнеславянских литератур меняются сильно и резко. Литература мало меняется в тех своих частях, которые связаны с теологией,

---

<sup>75</sup> Впрочем, следует обратить внимание на жанровое «переосмысление» некоторых переводных произведений. Так, например, византийская поэма о Дигенисе Акрите при переводе лишилась своих жанровых признаков стихотворной поэмы и была осмыслена как прозаическая «воинская» (и, может быть, даже историческая) повесть. «Александрия» на русской почве интересовала главным образом не своими романскими чертами, а историческими и географическими сведениями.

и сильно меняется в исторических частях. Отсюда особое значение в истории литературы исторических жанров средневековья, их ведущее положение, их влияние на остальные области литературы. Отсюда же и ведущее значение публицистики. Несомненно, что богословская мысль и религиозные представления доминировали в литературе, но формирующее значение имели исторические и публицистические стороны литературы — ее «национальная часть».

Изменения действительности захватывали своим движением прежде всего «примыкающие» к ней части литературы. Там, где «сцепление» с действительностью было больше, — там литература была больше вовлечена в движение. Сцепления с действительностью было больше там, где было меньше условных форм ее отражения. Это положение очень важно. Вот почему средневековые литературы южных и восточных славян были не только крайне разнородны в своем отношении к условному и непосредственному отражению действительности, но и крайне неровны в степени своей изменяемости. Но отсюда не следует, что литературу следует примитивно делить на «прогрессивную» и «консервативную» в этом ее отношении к действительности.

Непосредственное отражение действительности и условное не могут существовать друг без друга. Они взаимно уравновешены. Анализ литературы каждого данного периода как определенной системы не позволяет отрывать одну сторону литературы от другой. Литература — как рельеф, в котором глубина отдельных выемок материала создает высоту его нетронутых частей. Чем глубже условное преобразование действительности в литературе, тем выше в ней непосредственное отражение действительности. Обращение к «вечности» создавало благоприятные условия для существования «литературы действительности» — исторической и публицистической. Литература-посредница находилась в тесной связи с литературой оригинальной. Быстрое движение последней «по пятам» изменяющейся исторической действительности контрастировало неподвижным точкам литературы-посредницы.

Выше мы много внимания уделили явлениям, свойственным почти всей древнерусской литературе — вплоть до ее нового времени. Этим мы не нарушили хронологического принципа: принципа рассмотрения проблем древнерусской литературы по эпохам. Эпоха монументального стиля X—XIII вв. была наиболее ярким проявлением принципов средневекового искусства. Древняя русская литература с необыкновенной быстротой (очевидно, в силу той «помощи», которую она получила извне) достигла зрелого стиля — стиля, наиболее отчетливо и последовательно воплотившего в себе все те особенности, которые присущи средневековой литературе. Последующие эпохи, при всей их значительности и важности, — это эпохи «отступлений» от первоначальной цельности стиля. Это мы увидим в последующих главах.

В заключение мне бы хотелось обратить внимание на следующее обстоятельство. Сложный характер структуры древнерусской литературы объясняется прежде всего слабой ограниченностью литературы от других сфер духовной деятельности человека, нечеткими границами с фольклором, с изобразительными искусствами, с литературой, с наукой и пр.

В структуре древнеславянских культур доминируют открытые вовне формы и открытые формы внутри (нечеткие границы между жанрами, их иерархический строй, отсутствие четких границ между произведениями, ступенчатость индивидуально-авторского начала и пр.). Литература не имеет четкой сферы своего действия. Она вторгается в область религии и науки. Она не имеет строгих национальных границ. Ее развитие неравномерно: в одних жанрах оно более быстро, в других — более медленно. Фольклор и литература не ограничены друг от друга, а дополняют друг друга, имеют в какой-то мере общую, дополняющую друг друга систему жанров: в этой системе жанров отсутствуют дублирующие жанры; литература не может самостоятельно существовать без фольклора, так как не удовлетворяет всех потребностей общества в художественном слове.

В условиях этой «размытости» границ художественного творчества особенно важным становится единство стиля, которому в X—XIII вв. властно подчинены все формы эстетического творчества.

Каким же образом в X—XIII вв. произошло на Руси усвоение нового развитого и всеобъемлющего монументального стиля? Во многом это появление монументального стиля представляется загадочным, требующим дальнейших размышлений и изысканий.

Стиль — это в какой-то мере эстетический стереотип, эстетическая инерция, которая подчиняет себе на ранних ступенях развития художественного сознания все формы эстетического восприятия действительности и все формы художественного творчества. Только развитое художественное сознание допускает эстетическое восприятие разных стилей, а затем и появление индивидуальных стилей. В народном творчестве все формы художественного творчества подчинены единому, «народному» стилю. Художественное единство народной жизни вызывает обычно восхищение народнически и романтически настроенных созерцателей, но в этом единстве есть и известная ограниченность. Оно свидетельствует об известной негибкости, косности художественного сознания крестьянства.

Несомненно, что художественное сознание общинно-патриархального общества не могло отличаться гибкостью и не было способно к быстрому переходу к другому эстетическому ключу.

Каким же образом в древней Руси произошло столь быстрое приятие монументального стиля?

Может быть, объяснение лежит в том, что монументальный стиль в изобразительных, прикладных искусствах, в зодчестве и в литературе был в чем-то близок эпическому народному стилю той же эпохи и поэтому мог быть так легко усвоен. Не потому ли и на Юге и Западе Европы произошло столь же быстрое распространение близкого древнерусскому монументальному романского стиля (стиля «романеск» или «норманнского» — на севере)? Стиль этот распространился в Южной Европе с приходом в нее «варварских» народов и с продвижением римской и греческой культуры на Север, к «варварским» же народам. Иначе говоря: он родился из приспособления античного, высокообразованного эстетического сознания к народному.

Но это только догадка.

## ЧЕРТЫ ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЯ

В духовной культуре древней Руси вплоть до XVII в. доминирующее положение занимала религия. Только с XVII в. происходит секуляризация духовной культуры, человеческая личность освобождается из-под опеки церкви, светскими становятся литература и искусство. Это не значит, конечно, что вся духовная культура была в средневековье полностью церковной, а в новое время стала целиком светской. Такого положения и не могло быть. В средневековой литературе были светские жанры (летописи, исторические повести, хронографы, описания путешествий, так называемые посольские повести и пр.).

Отсутствие в литературе лирики, театра, развлекательных жанров в значительной мере восполнялось фольклором, где существовали жанры лирической песни, сказки, театральные представления скоморохов и пр. Существовали светские темы в живописи (в частности, портрет, орнамент и пр.). Была высоко развита и гражданская архитектура — архитектура частных домов, дворцов, крепостных сооружений и пр. Однако все это не отменяло общего положения: религия доминировала в духовной культуре вплоть до XVII в.

И это не требует особых доказательств.

Раз так, то не может быть и речи о том, что Возрождение, секуляризовавшее духовную культуру, занимало в русской истории то же положение, что и в Западной Европе. Позволительно говорить не о Возрождении в России, а лишь об отдельных его элементах, об отдельных явлениях гуманистического и возрожденческого характера и о реформационных и гуманистических движениях. Этим темам посвящено довольно много

работ: Н. К. Гудзия,<sup>1</sup> В. Ф. Ржиги,<sup>2</sup> Н. А. Казаковой, Я. С. Лурье,<sup>3</sup> А. И. Клибанова,<sup>4</sup> А. А. Зимина,<sup>5</sup> М. П. Алексеева,<sup>6</sup> И. Н. Голенищева-Кутузова<sup>7</sup> и многих других. Работы этих ученых касаются еретических, реформационных движений на Руси, отдельных проникновений на Русь западноевропейской возрожденческой культуры, античного наследия в памятниках древнерусской письменности и т. д.

Однако если в полной мере невозможно говорить об эпохе Возрождения на Руси, то об эпохе Предвозрождения на Руси говорить можно и должно.

О явлениях «Палеологовского ренессанса» и Предвозрождения на Руси больше всего писалось в искусствоведческих работах: в книгах Д. В. Айналова,<sup>8</sup> М. В. Алпатова,<sup>9</sup> Б. В. Михайловского и Б. И. Пуришева,<sup>10</sup> со значительными ограничениями — В. Н. Лазарева.<sup>11</sup>

В чем отличие Предвозрождения от Возрождения? Отличие прежде всего в том, что в недрах одного развивающегося движения Предвозрождение и Возрождение занимают разные исторические ступени: Предвозрождение — это только начало того движения, которое, созрев, дало в дальнейшем в благоприятных

---

<sup>1</sup> Н. К. Гудзий. Максим Грек и его отношение к эпохе итальянского Возрождения. — «Университетские известия», (Киев), 1911, № 7.

<sup>2</sup> В. Ф. Ржига. К вопросу о западном влиянии в русской литературе первой половины XVI в. — «Юбилейный збірник на пошану акад. М. С. Грушевського», Київ, 1928.

<sup>3</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения на Руси. М. — Л., 1955.

<sup>4</sup> А. И. Клибанов. 1) У истоков русской гуманистической мысли. — «Вестник истории мировой культуры», 1958, № 1, стр. 22—39; № 2, стр. 45—63; 2) К проблеме античного наследия в памятниках древнерусской письменности. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского дома АН СССР) (далее сокращенно: ТОДРЛ), т. XIII, 1957, и другие работы того же автора.

<sup>5</sup> А. А. Зимин. И. С. Пересветов и его современники. Очерки по истории общественно-политической мысли середины XVI века. М., 1958.

<sup>6</sup> М. П. Алексеев. Явления гуманизма в литературе и публицистике древней Руси (XVI—XVII вв.). — Сб. «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике», М., 1960.

<sup>7</sup> И. Н. Голенищев-Кутузов. Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия). [V Международный съезд славистов. София, сентябрь 1963. Доклады советской делегации]. М., 1963.

<sup>8</sup> Д. В. Айналов. Византийская живопись XIV столетия. Пгр., 1917; D. Ainalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin und Leipzig, 1932.

<sup>9</sup> М. В. Алпатов, N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932; M. B. Alpatov. Le problème de la Renaissance dans l'ancienne peinture Russe. — «Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento», Firenze, 1966.

<sup>10</sup> Б. Михайловский и Б. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М. — Л., 1941.

<sup>11</sup> В. Лазарев. Искусство Новгорода. М., 1947, стр. 14, 63 и сл.

условиях Возрождение; это первая ступень, еще не освобожденная от господства религии. Понятно, что Предвозрождение могло охватить всю духовную культуру в ее наивысших проявлениях без кардинальной ломки самого отношения духовной культуры к религии. Но в движении Предвозрождения были заложены многие явления духовной культуры, которые в соответствующих условиях должны были бы привести к Возрождению.

Как известно, Возрождение «открыло человека».<sup>12</sup> Оно открыло человека через утверждение самостоятельности его ума и мысли. Возрождение дало человеку право свободной, независимой от теологии мысли. Поэтому полное открытие человека было связано с секуляризацией культуры.<sup>13</sup>

Предвозрождение же только предвосхитило открытие человека, и прежде всего — в области его эмоциональной жизни. Индивидуальность человека в эпоху Предвозрождения была признана в сфере эмоций, а затем уже в сфере мысли. Предвозрожденческая эмоциональность перекликалась с иррационализмом и мистицизмом<sup>14</sup> и не была связана с секуляризацией. Предвозрождение не являлось поэтому простым началом Возрождения.

Стилеформирующая особенность Предвозрождения — появление повышенной эмоциональности в искусстве, иррационализм, экспрессивность, динамизм, мистический индивидуализм.

Определить эти явления предвозрожденческой культуры в кратких словах невозможно. Они могут быть вскрыты лишь типологической характеристикой всей культуры Предвозрождения, показаны, но не доказаны. Поэтому, разумеется, всегда останутся исследователи, которые будут сомневаться в существовании на Руси Предвозрождения. Но, отрицая Предвозрождение, они обязаны будут дать свое другое объяснение и свою другую типологическую характеристику явлениям этой эпохи.

Что же представляла собой, с нашей точки зрения, в самых общих чертах эпоха Предвозрождения в своей классической форме на Западе? Отвлекаясь от различных национальных форм Предвозрождения и прежде всего от его итальянской разновид-

---

<sup>12</sup> Термин Мишле и Буркгарта, который принимает и Н. И. Конрад. (Об эпохе Возрождения. — В сб. «Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы», М., 1967, стр. 21—22).

<sup>13</sup> Н. И. Конрад пишет: «В чем, собственно говоря, проявилось „открытие человека“? Прежде всего в понимании, что он может мыслить сам — как подсказывает его разум. Именно это и заложено в том, что называют секуляризацией теоретической мысли, происшедшей в эпоху Возрождения» (Об эпохе Возрождения, стр. 22).

<sup>14</sup> Говоря о рационализме и мистике, Н. И. Конрад замечает: «И тот и другой — лишь различные пути к одному и тому же: к освобождению человеческого сознания от власти догм; к выходу в сферу полной духовной, а это значит — и творческой, свободы, а именно это и было необходимо для движения вперед человеческой мысли, общественной жизни, культуры, науки» (Об эпохе Возрождения, стр. 29).

ности, следует указать на общий интерес к человеку, к человеческой индивидуальности.

В пределах религиозного сознания культура XIV в. движется к человеку, к его более реалистическому изображению, она в большей мере отражает его интересы, становится «человечнее» во всех отношениях. Искусство психологизируется. Само христианство, в известной мере рассудочное и схоластическое в предшествующие века, стремившееся к созданию энциклопедического знания и грандиозных теологических построений, получает новую опору в эмоциональных переживаниях личности. Вместо сухих и монументальных философско-богословских построений, вместо энциклопедических сочинений XIII в. (Винченца де Бове, Фомы Кантипратана, Варфоломея Английского и др.) и столь же энциклопедических скульптурных систем и витражей соборов Шартра, Лиона, Парижской богоматери, Амьена, Руана и других религия в XIV в. стремится найти опору в узко личных и мистических переживаниях индивида. Индивидуализм и субъективизм рождаются в недрах самой религии, чтобы затем в дальнейшем опрокинуть и самые религиозные построения средневековья. Колоссальные по размерам мистерии XIV в. питают новые интересы средневековых зрителей. В живопись и скульптуру широко проникают темы личных страданий, интерес к человеческой психологии, развивается семейная тема. Изображения Христа, богоматери и святых приобретают все более человеческие черты. «Искусство спускается из области чистых идей в область чувств; мало-помалу оно перестает быть служанкой теологии», — говорит о XIV в. крупнейший исследователь искусства средневековья Эмиль Маль.<sup>15</sup>

Интерес к человеческой личности, к ее психологии, первые проблески эмпирического наблюдения природы были особенно благоприятны для сопутствующего им интереса и ко всему национальному. Поэтому сложение элементов национальных культур во всей Европе было тесно связано с культурными явлениями, предвещавшими блестящую эпоху Возрождения. Обращение к античности, воспринимавшейся и в Византии и в Италии как свое национальное прошлое, было также характерно для XIV века.

Почти с теми же явлениями мы встречаемся в конце XIV — начале XV в. и в России. Это и понятно. Во второй половине XIV в. и в начале XV в. в России сложились благоприятные условия для развития предвозрожденческих движений. К этим благоприятным условиям мы можем отнести экономический подъем русских городов, особенно городов-коммун Новгорода и Пскова, развитие ремесел, торговли. Происходит постепенное объединение русских земель вокруг Москвы. Москва ведет все более и более

---

<sup>15</sup> Em. Mâle. L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Paris, 1908, p. 239.

напряженную борьбу с татарским игом. С первой крупной победой Руси на Дону над татарами в 1380 г. возникает национальный подъем, сказавшийся во всех сферах духовной жизни. Наконец, со второй половины XIV в. начинается усиленное культурное общение русских с южнославянскими странами и с Византией — общение, прерванное перед тем татаро-монгольским завоеванием.

На этом последнем явлении — явлении культурного общения — мы остановимся в дальнейшем особо. Оно имело свои причины как внутри страны, так и вне ее.

## **ОБЩЕНИЕ С ВИЗАНТИЕЙ**

Предвозрождение и последующее Возрождение — это стадии культурного развития, которые общи для всего человечества. Как мы уже говорили, они могут быть не достигнуты или могут быть пропущены в культурном развитии народа, но тогда недостаток их должен быть восполнен в последующем за счет культурного опыта человечества или за счет опыта отдельных стран.

Восточное славянство, вступив на общий путь развития человечества в X и XI вв., завязав тесные связи с европейской литературой и не прерывая этих связей даже в самые тяжелые годы татаро-монгольского ига, неизбежно должно было вместе с Византией и южным славянством прийти к Предвозрождению.

Литература не только откликается на потребности действительности, когда воспринимает те или иные иноземные влияния, но обладает еще и собственными большими или меньшими способностями воспринимать эти влияния. Есть литературы, которые в силу особенностей своего внутреннего строения отличаются восприимчивостью, и при этом только к определенным явлениям других литератур, и есть другие, которых отличает как раз невосприимчивость.

Русская литература конца XIV—начала XV в. отмечена именно этой восприимчивостью к явлениям предвозрожденческого характера.

Эти явления предвозрожденческого характера в первую очередь приходят на Русь из Византии и южнославянских стран: Болгарии и Сербии. Именно с этим связано и так называемое второе южнославянское влияние. Термин «влияние» весьма условен, так как влияние это распространяется в обе стороны: на Русь и из Руси на балканские страны (мы к этому еще вернемся), а так как многое возникало на Руси спонтанно под влиянием внутренних потребностей развития, то правильнее было бы говорить об общем движении Предвозрождения на Юго-Востоке

и Востоке Европы, тем более что со сходными явлениями мы встречаемся и на Кавказе.<sup>16</sup>

Так называемое второе южнославянское и византийское влияние, сказавшееся в русской литературе, сопровождалось особым интересом русских людей к Византии, к переводной литературе с греческого.

В Новгороде в XIV в. создаются своеобразные описания Константинополя. Новгород был одним из наиболее крупных рассадников предвозрожденческих настроений. Неудивительна поэтому тяга к новому, которая заставляла новгородцев внимательно присматриваться ко всему, что делалось в иностранных государствах, и в Византии в первую очередь.

В XIV в. в Византии развивается движение Предвозрождения, связанное с особым интересом к античности. Образованные греки прилежно изучают Гомера, Пиндара, Платона, Демосфена, пишут к ним схолии, исправляют тексты, переводят с латинского и т. д. Они распространяют знакомство с античностью в Италии. Известно, что учителем Петрарки в греческом языке был знаменитый византийский монах Варлаам, создатель движения варламитов. Далеко не случайно, что новгородские паломники в Царьграде прежде всего описывают памятники искусства. Отношение новгородцев к памятникам искусства ясно видно в новгородских описаниях Константинополя XIV в.: в «Страннике» знатного новгородца Стефана, «Сказании о Царьграде» и «Беседе о святынях Царьграда».<sup>17</sup>

Все три произведения посвящены не столько церковным реликвиям, сколько памятникам искусства вообще. Речь в них идет не только о мощах, иконах и храмах, но и о вполне светских достопримечательностях Константинополя: об императорском ипподроме («Подрумие»), статуе Юстиниана, о колонне и банях императора Константина, о статуях «Правосудов» и многом другом.

Во всех этих новгородских описаниях Константинополя церковные и светские памятники характеризуются глазами ценителей искусства — профессиональных мастеров. Бесспорно, например, что лучшие описания памятника императору Юстиниану, впоследствии разрушенного турками, принадлежат именно новгородским путешественникам. Эти описания поражают экспрессией, умением понять замысел художника, уловить его динамику.

Одна из самых примечательных черт новгородских путешественников — это их хорошее знакомство с историей Византии,

---

<sup>16</sup> Литературу вопроса кратко рассмотрел акад. Н. И. Конрад в послесловии к книге В. К. Чалояна «Армянский Ренессанс» (М., 1963, стр. 159—164); см. также: А. Мец. Мусульманский Ренессанс. М., 1966; собственные работы Н. И. Конрада, собранные в его книге «Запад и Восток» (М., 1966; 2-е изд., М., 1972).

<sup>17</sup> М. Н. Сперанский. Из старинной новгородской литературы XIV века. Л., 1934.

с историей Константинополя, интерес к истории тех памятников искусства, которые они видели. Рассказ о виденном постоянно перемежается с историческими справками, с легендами и сведениями из житийной литературы. Говоря об иконе «Спаса» в храме Софии, Стефан замечает: «О той иконе речь в книгах пишется», имея в виду, может быть, хронику Манассии, откуда этот фрагмент об иконе «Спаса» попал в «Хронограф» и «Великие четыре минеи».

Новгородцы особо интересовались всем тем, что свидетельствовало о связях Византии с Русской землей. Они приводят рассказы своих предшественников — русских паломников. Отмечают, что ходили к константинопольскому патриарху Исидору и целовали ему руку, «понеже бо велми любит Русь» (Стефан Новгородец). В Студийском монастыре они особо отмечают: «Ту жил Феодор Студиский и в Русь послал многы книги: Устав, Триоди и ины книги».<sup>18</sup> Говоря о палате императора Константина, о памятнике императора Юстиниана, о гробе Иоанна Златоуста, о пленении Константинополя фрягами и т. д., паломники не дают русским читателям каких-либо объяснений, предполагая в них осведомленных и образованных людей. И действительно, история Константинополя была в XIV в. известна в Новгороде по «Еллинскому и римскому летописцу», по переводам византийских хроник, по «Сказанию» о Софии Константинопольской, по «Повести» о взятии Царьграда фрягами в 1204 г., отчасти по русским летописям, «Житию» Василия Нового и других греческих святых и многим иным сочинениям, не исключая и предшествующих паломников XII в. В частности, легенда о нашествии Хозроя, рассказываемая Стефаном Новгородцем, была известна на Руси по переводной статье «О неседальном». Накопец, что особенно показывает в новгородских путешественниках настоящих ценителей искусства, — это их возмущение и скорбь по поводу варварского разрушения памятников византийской старины крестоносцами.

Общение русских с греками и южными славянами осуществлялось не только паломниками. Во второй половине XIV в. в Константинополе и на Афоне существовали целые колонии русских, живших в монастырях и занимавшихся списыванием книг, переводами, сличениями русских богослужебных книг с греческими и т. д. Сохранился ряд рукописей, выполненных русскими книжниками в монастырях Афона и Константинополя. Вместе с тем греки, болгары и сербы переселяются в Новгород, Москву и другие русские города. Эти переселения, по-видимому, особенно усиливаются под влиянием вторжения турок на Балканский полуостров. В поисках более благоприятных условий для работы на Русь переезжают книжники и живописцы.

<sup>18</sup> Там же, стр. 56.

Среди ученых выходцев из южнославянских стран приезжают и такие выдающиеся писатели, как митрополит Киприан (по-видимому, болгарин), Григорий Цамблак (болгарин), Пахомий Логофет (серб). Все они сыграли выдающуюся роль в развитии русской литературы.

Южнославянские рукописи и переводы наводняют русские монастырские библиотеки и распространяют мысли и настроения византийского Предвозрождения.

Большинство литературных произведений, перенесенных к нам в XIV—XV вв. от южных славян, — это переводы с греческого. Оригинальные южнославянские произведения (главным образом жития)<sup>19</sup> составляют сравнительно небольшую часть перенесенных к нам памятников письменности. Здесь новые редакции переводов Четвероевангелия, Апостола, Псалтыри, «Служебных миней», гимнографической литературы, «Песни песней», «Слов» Григория Богослова, «Лествицы» Иоанна Лествичника, «Пандектов» Никона Черногорца, «Вопросо-ответов» псевдо-Афанасия, «Жития» Антония Великого, «Жития» Варлаама и Иоасафа, «Синайского патерика», «Слова» Мефодия Патарского и других, а также переводы новых, ранее неизвестных в славянском тексте сочинений Василия Великого, Исаака Сирина, Саввы Дорофея, Григория Синаита, Григория Паламы, Симеона Нового Богослова, Иоанна Златоуста и т. д.<sup>20</sup> Особое значение имело появление в XIV в. переводов Дионисия Псевдоареопита.

Замечательно, что наряду с болгарскими и сербскими переводами с греческого делаются и русские переводы: в Константинополе, на Афоне и непосредственно в России. Переводами с греческого занимался сам митрополит Алексей<sup>21</sup> и многие другие церковные деятели его времени. Преемник Алексея на митрополичьей кафедре Киприан списал в Константинопольском Студий-

<sup>19</sup> С. Н. Смирнов. Сербские святые в русских рукописях. — «Юбилейный сборник Русского археологического общества в Королевстве Югославии. К 15-летию Общества», Белград, 1936, стр. 161—261; И. Иванов. Българското книжовно влияние в Русия при митрополит Киприан (1375—1406). — «Известия на Института за българска литература», 1958, кн. VI; Боню Ст. Ангелов. Из историята на руското културно влияние в България (XV—XVIII вв.). — «Известия на Института за българска история», 1956, кн. 6; Л. А. Дмитриев. Роль и значение митрополита Киприана в истории древнерусской литературы (К русско-болгарским литературным связям XIV—XV вв.). — ТОДРЛ, т. XIX, 1963, стр. 215—254.

<sup>20</sup> А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII вв. СПб., 1903, стр. 4 и 5. См. также: Г. И. Вздорнов. Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV—XV вв. — ТОДРЛ, т. XXIII, 1968, стр. 171—198.

<sup>21</sup> «Записки Академии наук», т. XXI, стр. 116—117; Е. Голубинский. История русской церкви, т. II. — «Чтения в Обществе истории и древностей российских», кн. I, 1900, стр. 213—221; Л. А. Дмитриев. Роль и значение митрополита Киприана в истории древнерусской литературы.

ском монастыре «Лествицу» Иоанна Лествичника, а затем в Голенищеве под Москвой «многия святыя книги со греческого языка на русский язык преложи и довольна списания к пользе нам остави».<sup>22</sup>

Южнославянское влияние во всех областях письменности создало большое умственное возбуждение. Переписчики, переводчики и писатели работают с огромным усердием, создают новые рукописи, новые переводы, новые произведения, развивают новый стиль в литературе, деятельно пропагандируют новые идеи. Они как бы стремятся заменить новой письменностью всю старую, которая, казалось, перестала удовлетворять новым требованиям. Резкие отличия новых рукописей от старых способствуют распространению новой письменности и чувству неудовлетворенности старой. Происходит обновление состава библиотек.

### НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Так называемое второе южнославянское влияние принесло с собой новые темы, новые идеи и новый литературный стиль, в которых не без основания можно усматривать отражение вений общеевропейского Предвозрождения.

XIV век отмечен возрождением письменности и литературы в ряде славянских стран. Литературный подъем намечается не только в Византии, но и в Сербии, и в Болгарии, и на Руси.

Во всех этих странах — в Византии, на Руси, в Сербии и в Болгарии, поддерживавших между собою тесное культурное общение, возникает своеобразное и единое литературное направление.<sup>23</sup> Вырабатывается жанр витиеватых и пышных «похвал», первоначально обращенных к славянским святым, покровительствовавшим победам соотечественников. В Сербии новый стиль сказывается уже в произведениях Доментиана, Феодосия и Даниила. В Болгарии эти первые похвалы составляются Иоанну Рыльскому и Илариону Мегленскому; в России одно из первых произведений этого нового литературного течения посвящено великому организатору Куликовской победы — Дмитрию Донскому (слово «О житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя руськаго»). Оно отчетливо сказывается в житиях Стефана Пермского и Сергия Радонежского, составленных заме-

<sup>22</sup> Книга Степенная царского родословия. — Полное собрание русских летописей (далее сокращенно: ПСРЛ), т. XXI, ч. 2, СПб., 1913, стр. 441. — То же известие и в других летописях.

<sup>23</sup> О связи сербского нового литературного стиля с русским см.: Malik Mulić. 1) Srpsko «pletenje sloves» do 14 stoljeca. Zagreb, 1963. (Poseban otisk iz 5 Broja «Radova zavoda za slavensku filologiju»); 2) Srpski izvori «pletjenja sloves». Zagreb, 1963; 3) Сербские агиографы XIII—XIV вв. и особенности их стиля. — ТОДРЛ, т. XXIII, 1968, стр. 127—142.

чательным писателем конца XIV—начала XV в. Епифанием Премудрым. Наконец, новый стиль резко сказывается в переводах исторических произведений (в хронике Манассии, в «Троянской притче» и др.), интерес к которым неизменно растет с общим подъемом национального самосознания русского народа.

Новое литературное движение выработало литературные вкусы, определившие форму и содержание литературных произведений двух ближайших столетий. Оно опиралось на особые работы по грамматике, по стилистике, по выработке сложной книжной литературной речи. Оно было связано с попытками унифицировать орфографию, самый почерк рукописей и с громадной переводческой работой: на славянские языки делаются многочисленные переводы с греческого, пересматриваются и исправляются старые переводы. В результате ~~всей этой огромной совместной работы славянских ученых~~ были выработаны литературные принципы, способные передать пышность, торжественность тем и подъем чувств своего времени.

Новая литературная школа привела к усиленному развитию литературного языка, к усложнению синтаксиса, к появлению многих новых слов, в особенности для выражения отвлеченных понятий. В этом росте литературного языка стираются местные, областные различия и создается конкретная почва для объединения всей русской литературы. С трудами представителей нового литературного направления литература и книжность окончательно теряют черты феодально-областной ограниченности и укрепляются ее связи с литературами южных славян.

### \*

Для определения сущности второго южнославянского влияния в России большое значение имело бы выяснение философского смысла ~~проникшей на Русь евфимиевской книжной реформы~~ — реформы принципов перевода с греческого, реформы литературного языка, правописания и графики, — произведенной в Болгарии, но распространившейся и в других южнославянских и восточнославянских странах.

К сожалению, мы не имеем теоретических сочинений XIV—XV вв. об этой реформе. О смысле ее мы можем только догадываться. Между тем несомненно, что реформа эта имела очень большое значение в культурной жизни южно- и восточнославянских стран и была, по-видимому, одним из проявлений умственных движений XIV в. Она распространилась с очень большой быстротой, свидетельствуя тем самым о том, что отвечала неким внутренним в ней потребностям, имела для своих современников какой-то важный смысл. Она возбудила усиленную переводческую деятельность, поскольку старые переводы стали считаться неточными. Неудовлетворенность старыми рукописями заставляла ин-

тенсивно заниматься их исправлениями, их перепиской с соблюдением новых правил, понуждала ввозить в Россию новые, реформированные рукописи. Перед нами очень крупное явление умственной жизни, смысл которого до сих пор остается недостаточно раскрытым. Судить о смысле реформы болгарского патриарха Евфимия Тырновского мы можем только отчасти, по единственному сочинению ученика его ученика, сербо-болгарского ученого Константина Философа Костенческого. Сочинение это отнюдь не теоретическое, а скорее практическое, но в нем содержались и некоторые общие высказывания.<sup>24</sup>

В учении Константина Костенческого наше внимание прежде всего привлекает тот обостренный интерес, с которым он относится к значению каждого внешнего, формального явления языка и письма. Константин Костенческий исходит из убеждения, что каждая особенность графики, каждая особенность написания, произношения слова имеет свой смысл. Познание для него, как и для многих богословов средневековья, — это выражение мира средствами языка. Слово и сущность для него неразрывны. Отсюда его чрезвычайное беспокойство о каждом случае расхождения между ними, которое может получиться от неправильного написания, от неправильной формы слова. Эти расхождения могут привести к ереси и, во всяком случае, к неправильным воззрениям. Отсюда главной задачей науки он считает создание правильного языка, правильной орфографии, правильного письма. Он стремится уничтожить возможные неправильности в языке, орфографии и письме, пытается многочисленными примерами продемонстрировать теснейшую связь внешней формы слова и его значения, показать смысл каждой мельчайшей особенностей орфографии и графики. Ереси происходят, по его мнению, от недостатков или излишеств в письме. Его крайне беспокоят все разногласия между списками, и он призывает казнь божью на тех, кто делает описки в рукописях, или, даже только зная об описках, не «обличает» их. Он исходит из положения, что каждая буква в слове имеет свое значение и способна изменить смысл речи. При этом он пытается видеть особый, внутренний смысл даже в буквах самих по себе, приписывает каждой из них свою индивидуальную роль. Он требует, например, соблюдать в письме строгое различие между *ѣ* и *е*, хотя отличия этих букв в произношении неясны для него самого, и говорит о «естестве» букв. Буква *ѣ* для него «совершительная» (т. е. конечная), и она препятствует слиянию слов. Он обращает внимание на то, что *ѣ*, *ѣ*

---

<sup>24</sup> И. В. Ягич. Рассуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке. СПб., 1896. Наиболее полное изложение содержания сочинения Константина Костенческого содержится в книгах: К. М. Kujeu. Konst. Kisteński w literaturze bułgarskiej i serbskiej. Kraków, 1950; В. Сл. Киселков. Проуки и очерти по старобългарска литература. София, 1956, стр. 266, 303.

и никогда не начинают собою слов, и видит в этом признак их особого существа. Смысловые различия видит Константин между *θ* и *т*, устанавливает различия, присущие *ν* и *и*, например в словах «мѣрный» и «мирный», устанавливает и различает по смыслу пять начертаний буквы *ο* и т. д. Большое внимание уделяет он надстрочным знакам, каждый из которых подробно анализируется им в своем «естестве» («оксие», «даси», «вари», «апостроф», «зернца», «периспомени» и т. д.). Его чрезвычайно озабочивает реальное различие отдельных языков. Он понимает, что различия эти в корне подрывают его систему, и он стремится объяснить их, устанавливая своеобразные антропоморфические отношения языков: языки находятся в родственной зависимости друг от друга и, следовательно, должны в какой-то мере подчиняться своим «родителям». Еврейские «письмена и глаголы» — отцовские, греческие — материнские, славянские — дети. Отсюда необходимость стремиться во всем следовать греческим письмам.<sup>25</sup>

Антропоморфические отношения между языками — существенная сторона мировоззрения Константина. Он сравнивает с людьми не только языки, но и буквы. Согласные — это мужчины, гласные — женщины; первые господствуют, вторые подчиняются. Надстрочные знаки — головные уборы женщин; их неприлично носить мужчинам. Свои головные уборы женщины могут снимать дома в присутствии мужчин: так и гласные могут не иметь надстрочных знаков, если эти гласные сопровождаются согласными.

Соответствие слова и сущности и выводимое отсюда требование абсолютной точности внешней формы слова касалось в представлениях Константина отнюдь не всех языков, а только тех, которые мы могли бы назвать церковными или «священными». Оно касалось языка науки или, что то же в представлениях того времени, языка церкви, священного писания и богослужения. Этот язык, по понятиям средневековья, не мог смешиваться с обыденным, он должен был быть возвышенным, духовным. Литература светская (летописные записи, описания путешествий и т. д.) пользовалась особым литературным языком, близким к языку деловой письменности, но в котором также могла быть своя «литературность», не похожая на литературность церковного языка — языка «церковнославянского». Малейшая неточность в письме, орфографическая неустойчивость в «священном» церковном языке были, с его точки зрения, способны породить ересь; по существу, они были уже сами по себе ересью, ибо между языком и письменностью, с одной стороны, и явлениями мира — с другой, существовала, по мнению Константина, органическая связь. Отсюда стремление Константина Костенческого к буквализму переводов, к пол-

<sup>25</sup> См.: И. Ягич. Рассуждения южнославянской и русской старины, стр. 122.

ной унификации языка и письма, его многочисленные попытки орфографического разделения значений слов, близких в звуковом отношении.

Требование абсолютной точности (орфографической, языковой и пр.) в передаче текстов священного писания объясняется и общим недоверием Константина к человеческому разуму. С точки зрения Константина, лишь священное писание способно раскрывать истину, поэтому оно именно должно передаваться со всевозможной точностью.

Константин Костенческий не был оригинален в своих воззрениях. Он был учеником ученика патриарха Евфимия Тырновского, а этот последний примыкал к исихастам.<sup>26</sup> Исихасты видели в слове сущность обозначаемого им явления, в имени божьем — самого бога. Поэтому слово, обозначающее священное явление, с точки зрения исихастов, так же священно, как и само явление. Это учение о языке и слове было распространено Евфимием и его учениками и на всю письменность. Вот почему буквализм и дословность пронизывают собой всю переводческую деятельность, ведя к образованию калек с греческого, сложных заимствований синтаксических конструкций и различных неологизмов. Константин Костенческий называет письмена «божественными». Они предназначены для божественных истин. Учение исихастов о слове, молчании, божественном свете и имени божьем имело, как известно, неоплатонические корни.<sup>27</sup> По Проклу, имя — энергия сущности, отождествляющая факт и смысл и его выражение. «Неизрекаемое молчание» — исходное начало диалектики слова. Воззрения Константина Костенческого имеют тот же отпечаток «аристократизма», что и весь новый стиль литературы XVI в.: это письменность для избранных, для небольшого числа ученых, и это литература для искушенных в чтении божественного писания.<sup>28</sup> Евфимиевские правила отделяли церковную письменность от деловой точно так же, как стилистические приемы панегирической литературы возвышали ее над обыденной речью. Противопоставляя исправные книги «растленным», Константин утверждал, что первые предназначены для знатоков письменности, а вторые — для невежд. Знатоки будут чувствовать себя стесненными в неправильно написанных книгах, а невежды — в исправных.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> См.: П. Сырку. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке, т. I, вып. 1. СПб., 1899. — Евфимий был близким учеником исихаста Феодосия Тырновского.

<sup>27</sup> О связи философии исихастов с философией Платона и неоплатоников см. в кн.: П. Сырку. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке, т. I, вып. 1, стр. 236—238 и стр. 187, прим. 1. Ср.: К. Радченко. Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. Киев, 1898, стр. 123—126.

<sup>28</sup> Ф. Вигзелл. Цитаты из книг священного писания в сочинениях Епифания Премудрого. — ТОДРЛ, т. XXVI, 1971, стр. 233—243.

<sup>29</sup> И. Ягич. Рассуждения южнославянской и русской старины, стр. 123.

Оценивая воззрения Константина Костенческого и реформу Евфимия, надо, кроме того, иметь в виду вообще характерность филологических интересов для Предвозрождения и Возрождения по всей Европе.

Проникший в Россию в XIV в. южнославянский витийственный стиль был основан на том же внимании к филологии и тесно связан с теми же воззрениями на язык, которые лежали в основе евфимиевских реформ. И это отнюдь не противоречит тому, что остальные элементы «плетения словес» появились задолго до евфимиевских реформ, а отдельные положения реформы задолго до «плетения словес».<sup>30</sup>

Слово, по учению этого времени, было сущностью явлений. Назвать вещи — значило познать их. С этой точки зрения языку (языку церковных писаний) отводилась первенствующая роль в познании мира. Познать явление — значит выразить его словом. Отсюда нетерпимое отношение ко всякого рода ошибкам, разногласиям списков, искажениям в переводах и т. д. Отсюда же чрезвычайная привязанность к буквализму переводов, к цитатам из священного писания, к традиционным формулам, стремление к тому, чтобы словесное выражение вызывало такое же точно настроение, чувство, как и самое явление, стремление создать из письменного произведения своеобразную икону, произведение для поклонения, превращать литературное произведение в молитвенный текст.

«Плетение словес» основано на внимательнейшем отношении к слову: к его звуковой стороне (аллитерация, ассонансы и т. п.), к этимологии слова (сочетания однокоренных слов, этимологически одинаковые окончания и т. п.), к тонкостям его семантики (сочетания синонимические, тавтологические и пр.), на любви к словесным новообразованиям, составным словам, калькам с греческого и пр. Кальки с греческого образуются из тех же побуждений, которые заставляли переводчиков буквально следовать греческим конструкциям. Поиски слова, нагромождения эпитетов, синонимов исходили из тех же представлений о тождестве слова и сущности божественного писания и божественной благодати, что лежали и в основе реформы. Напряженные поиски эмоциональной выразительности, стремление к экспрессии основывались на убеждении, что житие святого должно отразить частицу его сущности, быть написанным «подобными» словами и вызывать такое же благоговение, какое вызывал и он сам. Отсюда бесконечные сомнения авторов и полные нескрываемой тревоги искажения выразительности, экспрессии, адекватной словесной передачи сущности изображаемого.

---

<sup>30</sup> О раннем появлении элементов «плетения словес» см.: М. Мулич. Сербские агиографы XIII—XIV вв. и особенности их стиля. — ТОДРЛ, т. XXIII, стр. 127—142.

Стиль второго южнославянского влияния отразился только в «высокой» литературе средневековья, в литературе церковной по преимуществу. Основное, к чему стремятся авторы произведений «высокого» стиля, — это найти общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном, «невещественное» в вещественном, христианские истины во всех явлениях жизни. В этом стиле мы можем отметить жажду отвлеченности, стремление к абстрагированию мира, к разрушению его конкретности и материальности, к поискам символических богословских соотношений, и только в формах письменности, не осознававших себя как высокие, — спокойную конкретность и историчность повествования.

Абстрагирование связано с генерализацией описываемых в литературе явлений; конкретизация же — с индивидуализацией их, с подчеркиванием их единичности и неповторимости.

Абстрагирование было свойственно всей средневековой литературе. Оно было свойственно и литературе XI—XIII вв. Правда, это абстрагирование постоянно встречалось с отдельными, частичными противодействиями: элементами реалистичности, типичным для средневековья натурализмом.

Абстрагировались в XI—XIII вв. и эмоции. Они были сведены к нескольким: одним, свойственным добродетельным героям, и другим — отрицательным персонажам. Но когда эти эмоции описывались, то проявления их были, в сущности, только знаками эмоций и при этом знаками не так уж многочисленными, повторявшимися. Знак входит в определенный код, в некую совокупность легко понимаемых читателем литературного произведения обозначений.

Говоря о конкретизации, как о противоположности абстрагирующим тенденциям, мы имеем в виду стремление к подчеркиванию материальности, вечности, единичности явлений внешнего мира. Абстрагирующий художественный метод стремится, напротив, выявить в действительности общее вместо единичного, духовное вместо материального, внутренний, религиозный смысл каждого явления. Абстрагирующие тенденции связаны с «высоким стилем», а эти последние, в свою очередь, определяются церковными сюжетами и мотивами. Абстрагирование может быть поэтому отмечено в житиях и проповедях, в словах и похвалах, но оно отсутствует в летописи — там, где нужна точная регистрация единичных конкретных событий и явлений. Художественное задание определяет выбор средств. В конечном счете характер культуры эпохи определяет и доминирующие особенности стиля, как явления литературного выражения. В конце XIV и в XV в. общая для всего средневековья на Руси тенденция к абстрагированию<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Об абстрагировании см. подробнее: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, М.—Л., 1967, стр. 109—122; 2-е изд., Л., 1971, стр. 123—136.

до крайности усиливается в произведениях Елифания Премудрого, Пахомия Серба и др. Но важно и другое: появление своеобразного «абстрактного психологизма».

В конце XIV—XV в. возникает повышенная эмоциональность, но она также в известной мере абстрактна: чувства обобщены, они лишены индивидуальных черт, мало связаны с самими носителями этих чувств, не сочетаются друг с другом, не слагаются в цельную картину душевной жизни литературного персонажа. Характер человека, как некая цельность душевных свойств, эмоциональной жизни, еще не открыт. В литературу вторгаются бурные эмоции, но нет эмоций индивидуальных, нет их индивидуальных же сочетаний. Человек обобщен, выступает вечно в своих вечных свойствах. Поэтому эмоциональный стиль конца XIV—XV в. не ведет к конкретизации. Он продолжает пользоваться трафаретными словосочетаниями, устойчивыми формулами, а в области содержания (мы можем говорить о «стиле содержания», поскольку самый выбор тем, сюжетов, мотивов также подчиняется стилизирующим тенденциям) он оперирует немногим набором сильных чувств.

Казалось бы, эмоциональность должна была бы склонять литературное творчество к конкретизации, к психологическому анализу, к «эмоциональной материализации» литературных описаний. Так оно, в сущности, и было, но при этом все же сама эмоциональность абстрагировалась и утрачивала конкретность. Эмоции в той или иной мере часто подменялись «знаками эмоций», их обозначениями. Эмоции подчинялись литературному этикету. Они описывались или упоминались в тех случаях, в которых они были необходимы с точки зрения литературных приличий.

Стиль второго южнославянского влияния определяется художественными задачами, стоявшими перед писателями XIV—XV вв., главным образом перед агиографами. Художественное видение писателей этого времени значительно отличается от предшествующего, особенно в области агиографии, ставшей ведущим жанром эпохи. Это новое художественное видение — прежде всего новое отношение к человеку, сознание ценности его внутренней жизни, его индивидуальных переживаний — и заставляет писателей XIV—XV вв. обращать особое внимание на все стороны эмоционального выражения, на экспрессивность образов и т. д. Но при этом стиль остается по-прежнему абстрагирующим. Познание мира раздвигается, художественные задачи расширяются, статичность описаний предшествующих эпох сменяется крайним динамизмом, но искусство не выходит еще из пределов религиозности и отнюдь не стремится к конкретизации. Поэтому самое характерное и самое значительное явление в изображении людей в житийной литературе XIV—XV вв. — это своеобразный «абстрактный психологизм».

В чем заключается этот «абстрактный психологизм» конца XIV—начала XV в.? Удобнее всего продемонстрировать его на конкретных литературных произведениях.

Для каждой эпохи и для каждого литературного стиля существуют в литературе жанры и писатели, в которых эпоха и ее стиль отражаются наиболее ярко. Для конца XIV—начала XV в. таким самым «типическим» жанром явились жития святых, а наиболее, может быть, типичным писателем — уже неоднократно цитированный нами выше Епифаний, прозванный за свою начитанность и литературное умение «Премудрым». Епифаний долго путешествовал на Востоке, прекрасно знал греческий, а возможно, и другие языки. Начитанность Епифания, отразившаяся в его сочинениях, поразительна. Епифаний отлично знает произведения современной ему и прошлой церковно-учительной, богословской, житийной и исторической литературы. В составленных им «житиях» обильно включены самые разнообразные сведения: географические названия, имена богословов, исторических лиц, ученых, писателей, а также рассуждения о пользе чтения книг.

Цветистую новую литературную манеру Епифаний довел до пределов сложности. Нагромождение стилистических ухищрений иногда подавляет читателя. Для характеристики какого-нибудь качества действующего лица Епифаний подбирает сразу до двух десятков эпитетов, создает новые сложные слова. Он достигает исключительного мастерства в создании ритмической прозы. Вся эта новая стилистическая манера связана у Епифания с новым отношением к человеку, с особым, типичным для его эпохи отношением к человеческой психологии.

Психологические побуждения и переживания, сложное разнообразие человеческих чувств, дурных и хороших, сильных, экспрессивно выраженных, повышенных в своих проявлениях, стали заполнять собою литературные произведения по преимуществу с конца XIV в. и с особой отчетливостью проявились в произведениях Епифания Премудрого.

В центре внимания писателей конца XIV—начала XV в. оказались отдельные психологические состояния человека, его чувства, эмоциональные отклики на события внешнего мира. Но эти чувства, отдельные состояния человеческой души не объединяются еще в характеры. Отдельные проявления психологии изображаются без всякой индивидуализации и не складываются в психологию. Связующее, объединяющее начало — характер человека — еще не открыто. Индивидуальность человека по-прежнему ограничена прямолинейным отнесением ее в одну из двух категорий — добрых или злых, положительных или отрицательных.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> См. подробнее: Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 27—69; изд. М., 1970, стр. 25—62.

Экспрессивный стиль в литературе сталкивается со стилем сдержанным и умиротворенным, отнюдь не шумным и возбужденным, но не менее психологичным, вскрывающим внутреннюю жизнь действующих лиц, полным эмоциональности, но эмоциональности сдержанной и глубокой.

Если первый, экспрессивный, стиль близок горячему и динамичному творчеству Феофана Грека, то второй стиль, стиль сдержанной эмоциональности, близок вдумчивому творчеству знаменитого русского художника — Андрея Рублева.

Ни живописный идеал человека, ни литературный не развивались только в пределах своего искусства. Идеал человека создавался в жизни<sup>33</sup> и находил себе воплощение в литературе и живописи. Этим объясняется то общее, что есть между разными видами искусств в изображении идеальных человеческих свойств.

Творчеству Андрея Рублева и художников его круга в русской литературе XV в. может быть подыскано соответствие в «Повести о Петре и Февронии Муромских», рассказывающей о любви муромского князя Петра и простой крестьянской девушки Февронии — любви сильной и непобедимой, «до гроба».<sup>34</sup> Феврония подобна тихим ангелам Рублева. Она «мудрая дева» сказочных сюжетов. Внешние проявления ее большой внутренней силы скупы. Она готова на подвиг самоотречения, усмирила свои страсти. Ее любовь к князю Петру потому и непобедима внешне, что она побеждена внутренне, ею самой, подчинена уму. Вместе с тем ее мудрость — не только свойство ее ума, но в такой же мере — ее чувства и воли. Между ее чувством, умом и волей нет конфликта: отсюда необыкновенная «тишина» ее образа. Необходимо отметить, что «Повесть о Петре и Февронии», возникшая, как я предполагаю, в своей основе не позднее второй четверти XV в.,<sup>35</sup> тесно связана с фольклором.<sup>36</sup> Именно это обстоятельство, думается, прольет в дальнейшем свет на происхождение ее стиля — стиля «психологической умиротворенности».

Стиль эмоциональной умиротворенности был противоположностью экспрессивно-эмоционального стиля в изображении эмоций. Он знаменовал собой как бы возвращение к тишине после шума

<sup>33</sup> См.: Н. А. Демина. Черты героической действительности XIV—XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга. — ТОДРЛ, т. XII, 1956.

<sup>34</sup> М. О. Скрипиль. Повесть о Петре и Февронии. (Тексты). — ТОДРЛ, т. VII, 1949.

<sup>35</sup> См. некоторые соображения в статье В. И. Тагуновой «К вопросу о появлении культа Петра и Февронии Муромских в связи с идейным содержанием их жития и временем возникновения его первоначальной редакции» (ТОДРЛ, т. XVII, 1964, стр. 338—341).

<sup>36</sup> М. О. Скрипиль. Повесть о Петре и Февронии Муромских в ее отношении к русской сказке. — ТОДРЛ, т. VII, стр. 131—167.

и преувеличений эмоционального стиля. И он был связан с поисками конкретности. Абстрагирование эмоций воспринималось как их преувеличение, как повышенная экспрессия.

Чем объясняется существование в одну и ту же эпоху эмоционально-экспрессивного стиля и стиля эмоционального умиротворения?

Если говорить в общекультурном плане, то надо сказать, что второй стиль вторичен и по происхождению. Он является как бы продолжением и следствием первого. Стиль экспрессивно-эмоциональный — это своеобразная русская готика, готика, в общем не нашедшая себе такого развития, как на Западе. Готика заключала в себе элементы, предшествующие Возрождению, — динамичность, эмоциональность, хотя и «абстрактную». Стиль же умиротворенной эмоциональности, как мы его условно называем, был ближе к Возрождению. Это — как бы второй этап Предвозрождения.

#### **ОТРАЖЕНИЕ ПРЕДВОЗРОЖДЕНЧЕСКИХ ЧЕРТ В ИСИХАЗМЕ**

Повышенный психологизм XIV—XV вв. находится в неразрывном единстве со всем стилистическим строем русской литературы этого времени, с ее содержанием, с философско-религиозной мыслью времени, с теми изменениями, которые претерпевало в это время изобразительное искусство. Должно быть учтено также культурное общение Руси этого времени с южнославянскими странами и Византией.

Церковная богословская литература, оригинальная и переводная, дает некоторые пояснения к тем явлениям, которые мы отметили для литературы художественной.

Связь нового стиля в литературе с новыми умственными течениями отчетливо может быть замечена на самом составе переводной литературы XIV—XV вв.<sup>37</sup> Перед нами по преимуществу новинки созерцательно-аскетической литературы уже упоминавшихся нами выше исихастов или сочинения, ими рекомендованные и им близкие.

Вместе с тем следует иметь в виду, что исихазм не столько породил новые идеи, сколько возродил и акцентировал старые, введя их в новую структуру. Исихазм опирался на идеи, давно

<sup>37</sup> О том, на какие сочинения опирался исихазм, см.: В. Кривошеин. Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы. — *Seminarium Kondakovianum*, t. VIII, Praha, 1936, стр. 100—101. Ср. приводимые здесь сведения с данными о сделанных на Руси переводах: А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII вв. СПб., 1903, стр. 15—19; ср. также: А. С. Архангельский. Творения отцов церкви в древнерусской письменности. СПб., 1888, стр. 136—137.

зревшие в скитническом монашестве, на Афоне, имевшиеся в святоотеческой литературе. Он опирался на традиции. Вот почему влияние исихазма на Руси сказалось не столько в появлении у нас сочинений самого Григория Паламы и его предшественника Григория Синаита,<sup>38</sup> сколько в усиленном переводе и переписке рекомендованной исихастами старой теологической литературы. Для «молчальников» на Руси в XIV—XV вв. был характерен интерес к сочинениям Исаака Сирина, Диодоха Фотийского, Исихия, Никиты Стифата, Симеона Нового Богослова, Василия Великого, Нила Синайского, но прежде всего и сильнее всего — Псевдоареопажита, Иоанна Синайского («Лествичника») и Максима Исповедника. Сочинения Псевдоареопажита («Дионисия Ареопажита») с толкованиями Максима Исповедника были переведены в 1371 г. иноком Исайей, поучения Исаака Сирина — около 1381 г. безмолвниками лавры св. Саввы аввами Патрикием и Авраамием, «Слово по вопросу и ответу постническому» Максима Исповедника — в 1425 г. Иаковом Доброписцем в афонской лавре св. Афанасия по просьбе «убогого Евсевия, непотребного Ефрема Русина».

Среди сочинений, типичных для новых настроений на Руси, следует указать также «Диоптру» инок Филиппа и Скитский патерик, оказавший большое влияние на сюжеты росписей в Волокове («Сказание о Христе в образе нищего») и в Мелетове («Сказание о Богородице и скоморохе») и др.

Печать интереса к христианско-аскетическим темам лежит и на произведениях полусветского характера, распространившихся на Руси именно в это время: на сербской христианизированной «Александрии», на «Повести о Стефаните и Ихнилате», на апокрифической литературе этого времени и т. д.

Мистические течения XIV в., охватившие Византию, южных славян и в умеренной форме Россию, ставили внутреннее над внешним, «безмолвие» над обрядом, проповедовали возможность индивидуального общения с богом в созерцательной жизни и в этом смысле были до известной степени, условно говоря, противоцерковными. И это относится прежде всего к учению исихастов.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> О славянских рукописях с творениями Григория Синаита см.: П. Сырку. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке, т. I, вып. 1, стр. 239—240. О переводах Григория Паламы см.: J. Meyendorff. Introduction à l'étude de Grégoire Palamas. Paris, 1959, p. 334—335; Кл. Иванова-Константинова. Някои моменти на българо-византийските литературни връзки през XIV в. (Исихазъм и неговото проникване в България). — Старобългарска литература, кн. I, София, 1971, стр. 216—218; см. также: Г. М. Прохоров. Прение Григория Паламы «с хионы и турки» и проблема «жидовская мудрствующих». — ТОДРЛ, т. XXVII, 1972, стр. 329—369.

<sup>39</sup> О связи учения исихастов с еретическими движениями XIII—XIV вв. и о последующем отношении их к русским ересям см. работу: K. Onasch. Renaissance und Vorreformation in der Byzantinisch-slavischen Orthodoxie. Berlin, 1957.

Исихазм сыграл выдающуюся роль в культурном общении между болгарами и сербами в XIV в. Это общение частично осуществлялось с конца первой половины XIV в. через Парорийский монастырь преподобного Григория Синаита, где были монахи — сербы, болгары и греки.

В России исихазм оказывал воздействие главным образом через Афон. Центром новых мистических настроений стал Троице-Сергиев монастырь, основатель которого Сергей Радонежский «божественныя сладости безмолвия въкусив».<sup>40</sup> Из этого монастыря вышел главный представитель нового литературного стиля Елифаний Премудрый и главный представитель нового течения в живописи Андрей Рублев (безмолвная беседа ангелов — основная тема рублевской иконы «Троицы»).

«Безмолвие» исихастов было связано с обостренным чувством слова, с сознанием особой таинственной силы слова и необходимости точного выражения в слове сущности явления, с учением о творческой способности слова.

В исихазме сказался тот же интерес к психологии человека, к «внутреннему человеку», к его индивидуальным переживаниям, к возможностям личного общения с богом, а также те поиски интимного в религии, которые были характерны для многих культурных явлений XIV в.

Исихазм отразил тот же интерес к внутренней жизни человека и к его эмоциональной сфере, которые были характерны и для литературы и для живописи конца XIV—XV в. Он выразил интерес к личности человека, к его индивидуальным переживаниям, к движениям душевным и страданиям телесным. Исихазм, с одной стороны, сближал человека и божество, а с другой — учил о конечной непостижимости божества.

Духовные состояния личности изображались в литературе и живописи и ранее, но теперь они стали связываться с эмоциями, с мистическими переживаниями отдельной и часто уединенной личности. Учение Григория Паламы о конечной непостижимости божества для разума и о невозможности выразить божество в слове находило себе соответствие в литературе, в стиле «плетения словес», в обычных предисловиях авторов, где они говорили о невозможности выразить словом всю святость тех тем, за которые брались, сетовали на отсутствие у них «небесного языка». Невозможность познания бога умом не означала, однако, невозможности общения с богом.<sup>41</sup> Напротив, богословие, живопись и

<sup>40</sup> Житие Сергия Чудотворца. Сообщил архим. Леонид, СПб., 1885, стр. 57. Об исихазме в России см.: Г. М. Прохоров. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV в. — ТОДРЛ, т. XXIII, 1968, стр. 86—108.

<sup>41</sup> Григорий Палама утверждал: «Если мы даже и богословствуем и философствуем о предметах совершенного, отдаленных от материи, то хотя и можем приближаться к истине, но далеко от видения бога и настолько

литература стремились именно к общению с божественным и искали его в эмоциональной и иррациональной сфере, в области личных ощущений, мистических озарений, в области всего мгновенного, неповторимого, сугубо индивидуального, движущегося, в нематериальном свете и соединяющей все существующее божественной энергией.

Психологические воззрения Паламы представляли собой ярко прогрессивное явление для XIV в. Он обращает внимание на роль внешних чувств в формировании личности. Палама учит, что чувственные образы происходят от тела. Эти чувственные образы являются отображением внешних предметов, их зеркальными отражениями.<sup>42</sup>

В сочинениях Григория Синаита и Григория Паламы развивалась сложная система восхождения духа к божеству, учение о самонаблюдении, имеющем целью нравственное улучшение, раскрывалась целая лестница добродетелей. Углубляясь в себя, человек должен был победить свои страсти и отрешиться от всего земного, в результате чего он достигал экстатического состояния созерцания, безмолвия. В богословской литературе встречались сложные психологические наблюдения, посвященные разбору таких явлений, как восприятие, внимание, разум, чувство и т. д. Богословские трактаты различали три вида понимания, три вида разума, учили о различных видах человеческих чувств, обсуждали вопросы свободы воли и давали довольно тонкий самоанализ.

Существенно, что эти трактаты не рассматривают человеческую психологию как целое, не знают понятия характера. В них говорится об отдельных психологических состояниях, чувствах и страстях, но не об их носителях. Чувства, страсти живут как бы самостоятельной жизнью, способны к саморазвитию (ср. «абстрактный психологизм» русской литературы). Несколько позднее Нил Сорский на основании сочинений отцов церкви (Иоанна Лествичника, Филофея Синаита и др.) различал пять периодов развития страсти: «прилог», «сочетание», «сложение», «пленение» и собственно «страсть».<sup>43</sup> Он дал каждому из этих периодов подробную характеристику, основанную в значительной мере на конкретном материале. Таким образом, чувства человека рассматривались Нилом Сорским независимо от самого человека. Страсти обладали у него способностью к саморазвитию. Это все та же психология

---

различно от общения с ним, насколько обладание отличается от знания. Говорить о боге и общаться с ним (*συντρεχάμεν*) не одно и то же» (В. Кривошеин. Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы, стр. 102).

<sup>42</sup> Характеристику взглядов Григория Паламы и литературу о нем см. в кн.: J. Meyendorff. 1) Introduction à l'étude de Grégoire Palamas; 2) St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe. Paris, 1959.

<sup>43</sup> М. С. Боровкова-Майкова. Нила Сорского предание и устав. СПб., 1912, стр. 16 и сл.

без психологии, изучение психологических состояний самих по себе, вне единого целого, как чего-то постороннего человеку. Не случайно страсти, «лукавые помыслы», персонифицируются, сравниваются в литературе XV в. со зверями, а сердце злого человека — со звериным логовом, «гнездом злобы».

Григорий Палама придает огромное значение человеку. Он ставит человека в центр вселенной и выше ангелов. Он защищает человеческое тело от средневековых представлений о нем, как о злом начале и источнике греха.

Учение Григория Паламы имело непосредственное отношение к литературным исканиям своего и последующего времени. «Исходной точкой всего его (Паламы, — Д. Л.) учения является утверждаемая им полная непостижимость бога для разума и невыразимость его в слове».<sup>44</sup> Поскольку божественное начало пронизывает собой мир (бог обнаруживает себя в мире в бесчисленных несозданных энергиях), тема бессилия словом выразить до конца божественную сущность становится темой бессилия слова вообще. Вот почему «плетение словес» достигает особой напряженности в похвалах святым.

Поиски слова, поиски точного выражения в произведениях конца XIV—XV в. еще не являются поисками конкретности. Они отражают стремление к лучшему выражению абстрактности, чрезвычайно усложнившейся благодаря развитию эмоциональности. Это поиски словесного материала, но материала уже готового. Авторы ищут устойчивых словосочетаний, формул, цитат из священного писания. Они придают письменности, искусству слова исключительное значение.

Не случайно Палама сопоставляет мир с литературным сочинением. Бог создал человека последним. Человек — это заключение, суммирующее все созданное богом перед тем: «Человек этот большой мир (заключенный) в малом, является сосредоточением воедино всего существующего, возглавлением творений божиих; поэтому он и был произведен позже всех, подобно тому, как мы к нашим словам делаем заключения; ибо вселенную эту можно было бы назвать сочинением Самоипостасного Слова».<sup>45</sup>

В своем учении о непостижимости бога в имени Григорий Палама следует за Григорием Нисским и Дионисием Псевдоареопагитом. Последний был также одним из любимейших авторов в XIV и XV вв.

Учение исихастов было теснейшим образом связано и с литературной практикой конца XIV—начала XV в. Сомнения в рациональной постижимости мира привели к развитию в литературе эмоциональности, к экспрессивности стиля, к динамичности опи-

<sup>44</sup> В. Кривошеин. Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы, стр. 102.

<sup>45</sup> Там же, стр. 103.

саний. Вера в человека, развитие индивидуализма привели к росту субъективного начала в стиле; литература интересуется психологией человека, его внутренними состояниями, его внутренней взволнованностью. Появляется эмоционально-экспрессивный стиль.

Следует учесть, что близость учения исихастов к предвозрожденческим настроениям и мотивам состоит не в отдельных их утверждениях, которые все в той или иной степени находятся в пределах православной традиции, сколько в акцентах, расставленных по-новому, и в новой «системе» утверждений, в «стиле» их богословствования.

Дело в том, что каждое философское или богословское учение может быть рассмотрено как система, принадлежащая особому стилю: стилю своей эпохи, стилистическому направлению в искусстве и т. д. И именно этими своими стилистическими особенностями каждое умственное учение имеет в первую очередь нечто общее с искусством своего времени. Во всяком учении, богословском или философском, помимо развиваемых им идей, положений, догматов, есть связывающие их всех тенденции и построения, есть «стиль» учения. Нельзя непосредственно сопоставлять богословские идеи с изобразительными произведениями и выводить вторые из первых. С живописью связывают богословские и философские учения прежде всего общие стилеформирующие тенденции. Когда мы говорим о философии барокко, мы разумеет под этим не общие для всех явлений культуры XVII в. идеи и не просто философию времени барокко, а философию, стилистически близкую живописи, архитектуре, литературе и музыке барокко. С искусством барокко связывают философию барокко прежде всего значимые для стиля барокко те или иные явления этой философии. Философия требует в этом случае подхода и анализа искусствоведа.

Эрвин Панофски пишет по этому поводу: «Все мы, без досконального знания биохимии или психоанализа, говорим с величайшей легкостью об авитаминозе, аллергиях, материнских инстинктах и подавленных комплексах».<sup>46</sup>

И далее Э. Панофски, говоря об отношении схоластических идей к готической архитектуре, утверждает, что не очень вероятно, чтобы строители готических сооружений действительно читали в оригинале Гильбера де ла Парре или Фому Аквинского. Но строители могли воспринять схоластические точки зрения бесчисленными другими путями. Они ходили в свое время в школу, слушали проповеди, могли присутствовать при публичных диспутах, могли иметь бесчисленные другие контакты с учеными людьми.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Erwin Panofsky. Gothic Architecture and Scholasticism. [9-е издание], Cleveland and New York, 1968, p. 21.

<sup>47</sup> См.: там же, стр. 23.

Художники не всегда были настолько тонкими богословами, чтобы точно и адекватно отражать в своем искусстве отдельные виды и направления какого-либо умственного движения. Новые идеи могли появляться одновременно в богословии, искусстве, литературе, сказываться безотчетно в различных областях культуры. Тем более трудно предполагать, чтобы на искусство воздействовали или не воздействовали идеи в зависимости от политических позиций «идееносителей».

Исихазм и русское безмолвничество имеет много точек соприкосновения с живописью своего времени, но эти точки соприкосновения лежат главным образом в области общих им стилистических особенностей, а не в отдельных богословских утверждениях, получающих, как говорят некоторые искусствоведы, якобы точное отображение и даже изображение в иконописи и фресках, хотя полностью отрицать возможность такого отражения и нет оснований.

Н. К. Голейзовский в своей интересной работе «Исихазм и русская живопись XIV—XV вв.» делает предположение: «Учения Синаита и Паламы дают представление о двух направлениях в византийской мистике XIV в. В живописи этого периода можно соответственно выделить две группы памятников, идейно и стилистически примыкающих к этим направлениям».<sup>48</sup> Мне представляется, что там, где речь идет об искусстве, такие тонкие философские и богословские отличия между Григорием Синаитом и Григорием Паламой вряд ли могут быть учитываемы. Поскольку каждая философия и каждое направление в богословской мысли примыкают к какому-то стилю, можно и должно находить соответствия этим стилям в современном им искусстве, но только в крупном общестилистическом плане. Григорий Синаит и Григорий Палама принадлежат одному стилю богословствования. И этому стилю богословствования соответствуют различные явления в живописи, объединенные единым стилем в самом общем плане. Конечно, в средние века отдельные богословские положения могли быть и изображены с помощью определенных знаков и символов, но в общен историческом значении не этим определялось развитие живописи. Поэтому не имеет и особого значения в этом аспекте — много или мало переводили у нас Григория Паламу. Знать его могли и непосредственно в греческом оригинале, и через отражения в отдельных памятниках, и через устные собеседования. Н. К. Голейзовский утверждает, что на Руси не было переводов Григория Паламы вообще, по и это ошибка.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Н. К. Голейзовский. Исихазм и русская живопись XIV—XV вв. — «Византийский временник», т. XXIX, М., 1969, стр. 200.

<sup>49</sup> Там же, стр. 201. Н. К. Голейзовский ссылается на далеко не полную старую работу А. И. Соболевского «Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков» (СПб., 1903). Ссылаясь на Н. К. Голейзов-

Исихазм не был только богословским течением, как общественное движение он имел сложную судьбу. Возникнув как явление почти что еретическое и противоцерковное (и все-таки глубоко православное), он затем, победив, занял, как известно, в общественном смысле консервативные позиции. Следует, однако, отличать идейную сторону исихазма, его богословские и философские концепции от политической деятельности его сторонников, а в последней — отдельные этапы, в которых исихазм из гонимого постепенно стал господствующим.<sup>50</sup>

Не отрицая наличия некоторых богословских расхождений и нюансов внутри исихазма, особенно между различными этапами его развития, нельзя, однако, преувеличивать значение этих расхождений для русского изобразительного искусства. Францисканство также имело разные этапы своего существования. Ранний этап францисканства был, может быть, в каком-то отношении более «прогрессивен», чем последующий, когда францисканство было официально признано и поддержано католической церковью. Однако, говоря о роли францисканства в развитии предвозрожденческих идей, вряд ли возможно утверждать, что раннее францисканство влияло на развитие живописи положительно, а позднее — отрицательно.

Вместе с тем, изучая исихазм, мы не должны выделять его из других умственных и религиозных течений того же времени, видя только в нем проявление предвозрожденческой мысли.<sup>51</sup> В частности, несмотря на вражду паламитов и варла-

---

ского, то же утверждает В. Н. Лазарев (Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970, стр. 313), подтверждая этим свою мысль, что исихазм якобы имел очень малое значение для русской живописи. Критику взглядов Н. К. Голейзовского и В. Н. Лазарева см. в работе М. В. Алпатова «Искусство Феофана Грека и учение исихастов» («Византийский временник», вып. 33, М., 1972, стр. 190—202), вышедшей уже после того как рукопись данной книги была сдана в печать. К сожалению, М. В. Алпатов мало внимания уделяет самому исихазму как учению, хотя и зародившемуся в первые века христианства в скитническом монашестве, но ставшем типичным для XIV века.

<sup>50</sup> Сравни, например, утверждение В. Н. Лазарева, отрицающего какое бы то ни было значение Паламы для живописи: «Это тот самый Палама, который вступил в союз с царской властью и систематически вытравлял все робкие ростки византийского „гуманизма“ раннего XIV века» (Русская средневековая живопись, стр. 312). В этом утверждении неверно не только объединение всех периодов политической деятельности Паламы, но и неясна мысль: в чем же выражались эти робкие ростки гуманизма, с которыми якобы боролся Палама? А кроме того, политическая и идеологическая борьба не равнозначна эстетическому противостоянию.

<sup>51</sup> Рассматривая спор паламитов и варлаамитов, следует не столько становиться на одну из спорящих сторон, сколько подниматься над этим спором и усматривать в них то общее, что их роднило со своим временем, а тем самым и между собой. В статье «Към историята на религиозно-философската мисъл в средновековна България — исихазъм и варлаамитство» («Известия на Българското историческо дружество», т. XXV, 1967,

амитов, в учении последних также могут быть отмечены черты нового, как они могут быть отмечены и в собственно еретических движениях XIV в. — в болгарском богомилстве и в русском стригольничестве.

Исихазм отнюдь не был ересью в точном смысле этого слова. Больше того, отдельные исихасты, и в первую очередь сам Евфимий Тырновский, деятельно боролись с ересями.<sup>52</sup> Но живая связь этого мистического течения с неоплатонизмом, свободное отношение к обрядовой стороне религии, своеобразный мистический индивидуализм делали его типично предвозрожденческим явлением.

Мистицизм в истории общественных движений играл различную роль. Он был характерен для раннего Возрождения на Западе, служил выражением общественного протеста против подчинения личности церковным обрядам и против духовного подчинения личности властям, свидетельствовал о стремлении человека к личным переживаниям помимо церкви и т. д.

Характеризуя явления подобного рода, Ф. Энгельс писал: «Революционная оппозиция феодализму проходит через все средневековье. Она выступает, соответственно условиям времени, то в виде мистики, то в виде открытой ереси, то в виде вооруженного восстания. Что касается мистики, то зависимость от нее реформаторов XVI века представляет собой хорошо известный факт».<sup>53</sup>

\*

Исихазм не мог бы оказать влияния на русскую литературу, если бы к этому не было достаточных предпосылок на самой русской почве. Проникновению психологизма, эмоциональности и особой динамичности стиля в русскую литературу способствовали перемены, происшедшие в русском обществе XIV—XV вв.

Структура человеческого образа в предшествующий период русской литературы (в XII—XIII вв.) была теснейшим образом связана с иерархическим устройством класса феодалов. Люди рас-

---

стр. 73—92) ее автор Дим. Ангелов не видит никакого обновления духовной жизни в исихазме, не видит связанного с этим движением обновления культуры православных народов, позволившего им сохранить свое лицо во времена владычества мусульман, и усматривает прогрессивность только у варлаамитов. Разумеется, это неверно. Чтобы что-то увидеть, необходимо иметь точку зрения, позволяющую смотреть с новой стороны.

<sup>52</sup> См.: В. Сл. Киселков. Проуки и очерти по старобългарска литература, стр. 178—180.

<sup>53</sup> Ф. Энгельс. Крестьянская война в Германии. — К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 7, М., 1956, стр. 361.

ценивались по их положению на лестнице отношений внутри феодального класса. Каждый из изображаемых людей был прежде всего представителем своего социального положения, своего места в феодальном обществе. Его поступки рассматривались прежде всего с этой точки зрения. Для конца XIV—XV в. характерен идейный кризис феодальной иерархии. Самостоятельность и устойчивость каждой из ступеней иерархии были поколеблены. Князь может перемещать людей в зависимости от их внутренних качеств и личных заслуг. Центроостремительные силы начинали действовать все сильнее, развивалось условное держание земли, на сцену выступали представители будущего дворянства. Все это облегчило появление новых художественных методов в изображении человека, по самому существу своему никак не связанного уже теперь с иерархией феодалов. Государству нужны были люди, до конца преданные ему, — личные свойства их выступали на первый план. На первый план выступали такие качества, как преданность, ревность к делу, убежденность. Внутренняя жизнь, резко повышенная эмоциональность как бы вторглись в литературу, захватили писателей и увлекли читателей. Это развитие психологизма, эмоциональности было связано также и с развитием церковного начала в литературе. В отличие от светских жанров (летописей, воинских повестей, повестей о феодальных раздорах и т. д.) в церковных жанрах (в житиях и проповеди) всегда уделялось гораздо большее внимание внутренней жизни человека, его психологии. Однако в предшествующую эпоху «стиль монументального историзма» сказывается и в житиях (например, в житиях княжеских — Бориса и Глеба, Владимира Святославича Святого, Александра Невского и др.), хотя и выражен не так отчетливо, как в светских жанрах.

Союз церкви и государства способствовал постепенному оцерковлению всех жанров. Особенно усиливается церковное начало в литературе в эпоху татаро-монгольского ига, и главным образом с того времени, как среди татаро-монгольских орд распространилось магометанство. Борьба с татаро-монгольским игом становится не только национальной, но и религиозной задачей. Татары в летописи конца XIV—XV в. постоянно называются агарянами, измаилтянами, сарацинами.

Важно отметить, что сам исихазм в какой-то мере отступал от начал церковности в области мистической практики, тем не менее был тесно связан с тем явлением, которое итальянский исследователь древнерусской литературы Риккардо Пиккио называл «возрождением православия».<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> См. мою полемику с Р. Пиккио: Д. С. Лихачев. Несколько замечаний по поводу статьи Риккардо Пиккио. — ТОДРЛ, т. XVII, стр. 675—680.

Движение Предвозрождения сказалось не только в литературе, общественной мысли и философии, но и в искусстве. Может быть, даже в последнем по преимуществу. Поэтому с фактами южнославянского и византийского влияния в области письменности должны быть сопоставлены и одновременные им факты южнославянского и византийского влияния в искусстве, с тем только различием, что если для письменности византийское влияние в XIV—XV вв. составляло в основном как бы часть южнославянского, то для живописи, напротив, южнославянское входило составной частью в объединяющее его византийское влияние.

Около 1338 г. гречин Исайя «с други» расписал церковь Входа в Иерусалим в Новгороде. В 1334 г. греческие художники («греци, митрополичи письцы») работали у митрополита Феогноста в Москве, расписывая Успенский и Архангельский соборы.<sup>55</sup> В 1345 г. в Москве работал грек Гоитан с учениками, расписывая церковь Спаса на Бору.<sup>56</sup> Митрополит Алексей в 1357 г. вывез икону «Нерукотворного Спаса» из Константинополя и поместил ее в Андронниковом соборе в Москве.<sup>57</sup> В 1381 г. по повелению епископа Дионисия были сделаны две копии с иконы «Одигитрии» в Константинополе и помещены в Богородице-Рождественском соборе в Суздале и в церкви Спаса в Нижнем Новгороде.<sup>58</sup> В 1387—1395 гг. Афанасий Высоцкий прислал в свой Серпуховский монастырь «Деисус поясной» (ныне его части в Третьяковской галерее и в Русском музее).<sup>59</sup> В 1398 г. в Москву была прислана из Константинополя икона «Спас, и ангели, и апостоли, и праведницы, а вси в белых ризах», а в Тверь — «Страшный суд».<sup>60</sup> В 1378 г. Феофан Грек расписывает Спасо-Преображенскую церковь на Ильине улице в Новгороде.<sup>61</sup> В 1395—1396 г. он переезжает в Москву и расписывает с Симоном Черным церковь Рождества Богородицы с приделом Лазаря,<sup>62</sup> работает в Нижнем и в других местах.<sup>63</sup> В 1399 г. он расписывает

<sup>55</sup> См.: М. Д. Приселков. Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.—Л., 1950, стр. 366.

<sup>56</sup> Там же, стр. 367.

<sup>57</sup> Книга Степенная царского родословия. — ПСРЛ, т. XXI, ч. 2, стр. 358.

<sup>58</sup> См.: М. Д. Приселков. Троицкая летопись, стр. 421—422.

<sup>59</sup> См.: В. Н. Лазарев. Новые памятники византийской живописи XIV века, I, Высоцкий чин. — «Византийский временник», т. IV, 1951.

<sup>60</sup> См.: М. Д. Приселков. Троицкая летопись, стр. 448.

<sup>61</sup> См.: Новгородские летописи (так называемая Новгородская вторая и Новгородская третья летописи). СПб., 1879, стр. 243.

<sup>62</sup> См.: М. Д. Приселков. Троицкая летопись, стр. 445.

<sup>63</sup> См.: там же, стр. 450.

Архангельский собор Московского кремля,<sup>64</sup> а в 1405 г. вместе со старцем Прохором из Городца и Андреем Рублевым — Благовещенский собор там же.<sup>65</sup>

Таковы некоторые факты, свидетельствующие об интересе к византийской живописи на Руси, зарегистрированные данными письменных источников, крайне скудных для этого времени. Но, помимо них, имеются бесспорно установленные непосредственным анализом памятников факты византийского и южнославянского влияния. Связь русской живописи с «Палеологовским ренессансом» была настолько широкой, что значительно труднее найти памятник русской живописи второй половины XIV—начала XV в., в котором эта связь не могла бы быть отмечена, чем наоборот. Особенно наглядно эта связь наблюдается в новгородской монументальной живописи XIV в. (фрески Сковородского монастыря, церкви Спаса на Ильине, Рождества Богородицы на Красном поле и т. д.). «Палеологовский ренессанс» принимает в России русские формы и порождает в соединении с местными национальными традициями новые школы русской живописи.

Чрезвычайно существенно, что, помимо византийской живописи, в русской живописи сказались и воздействия непосредственно южнославянские, в первую очередь сербские. Сербская живопись XIV в. была охвачена тем же «Палеологовским ренессансом», но в ней могут быть отмечены и сильные национальные и местные черты, некоторые из них бесспорно сказались на отдельных русских памятниках XIV в. Сербская школа живописи переживает во второй половине XIV в. пору своего расцвета. Она оказывает воздействие на Афон, на Болгарию.

В России сербское влияние с несомненностью установлено для Новгорода — в росписях церкви Спаса на Ковалеве (1380), ныне погибших. Росписи этой церкви поразительно близки фрескам сербской церкви Спасителя в Раванице (1381). Эта близость устанавливается иконографически, стилистически, палеографически (на основании анализа почерка русских надписей, близкого сербскому полууставу), а также по языковым сербизмам в надписях. Основная заслуга в установлении этой близости принадлежит Д. В. Айналову<sup>66</sup> и Г. Милле.<sup>67</sup> Последний отметил связь цикла «Страстей» церкви Спаса на Ковалеве с памятниками македонского и сербского круга (росписи церкви Николая

<sup>64</sup> См.: В. И. Антонова. О Феофане Греке в Коломне, Переславле-Залесском и Серпухове. — «Материалы и исследования Гос. Третьяковской галереи», т. II, М., 1958.

<sup>65</sup> См.: там же, стр. 459.

<sup>66</sup> См.: Д. В. Айналов. Византийская живопись XIV столетия. Пгр., 1917.

<sup>67</sup> См.: G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'évangile du XIV, XV et XVI siècles. Paris, 1916. Фрески частично собраны сейчас из обломков Л. П. и В. В. Грековыми.

в Касторьи, церкви Никиты близ Чурчера, церкви Ахилия в Арилье, церкви Богоматери в Грачанице). Широкий круг соответствий ковалевских фресок с сербскими росписями констатируют Н. Г. Порфиридов, М. В. Алпатов, А. И. Некрасов и В. Н. Лазарев.<sup>68</sup> Последний отметил также несколько менее ясные связи между монументальной живописью Сербии и росписями церкви Благовещения на Городище в Новгороде.<sup>69</sup>

Общая близость художественного стиля фресок Волотова (конец 70—начало 80-х годов XV в.) к фрескам Раваницкой церкви была отмечена Д. В. Айналовым.<sup>70</sup> Ее же отметил в иконографических типах Г. Милле.<sup>71</sup> Впрочем, непосредственное влияние сербской живописи на живопись Волотова не может считаться достоверно установленным.

Усматривается «византийско-сербское» влияние и в иконописи, в частности в иконе «Деисус» из села Кривого конца XIV в.<sup>72</sup> и в иконе «Анна с девой Марией» (музей Троице-Сергиевой лавры),<sup>73</sup> связанной с сербскими особенностями культа Богоматери в XIV в.<sup>74</sup>

<sup>68</sup> См.: Н. Г. Порфиридов. 1) Новые открытия в области древней русской живописи в Новгороде (1918—1928). — «Сб. Новгородского общества любителей древности», IX, 1928, стр. 5; 2) Древний Новгород. Очерки из истории русской культуры XI—XV вв. М.—Л., 1947, стр. 289; M. A. Alpatov und N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, S. 298—299; D. Ainalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovischen Zeit. Berlin—Leipzig, 1932, S. 53, 60—61; А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 158—159; В. Н. Лазарев. 1) О связях новгородской живописи с сербской. — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР», т. I, М.—Л., 1947; 2) Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 88—89; 3) История византийской живописи, т. I, М., 1947, стр. 246 и 383, прим. 155; 4) Живопись и скульптура Новгорода. — В кн.: История русского искусства, т. II, М., 1954, стр. 201—206; 5) Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века. — В кн.: В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись, стр. 234—278.

<sup>69</sup> См.: В. Н. Лазарев. 1) Искусство Новгорода, стр. 89—91; 2) История византийской живописи, т. I, стр. 246; 3) Живопись и скульптура Новгорода, стр. 206.

<sup>70</sup> См.: Д. В. Айналов. Византийская живопись XIV столетия, стр. 145—146.

<sup>71</sup> См.: G. Millet. Recherches sur l'iconographie, p. 549, 632.

<sup>72</sup> А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 225—226.

<sup>73</sup> Ю. А. Олсуфьев. Дополнение к Описи икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, Сергиев, 1922, стр. 3 (первоначально в «Описи» А. И. Анисимов неверно трактовал эту икону как «Умиление»). Ср. также: Искусство XIV и XV вв. Выставка при музее б. Троице-Сергиевой лавры. 1924, стр. 5, № 9 (пользуюсь указанием О. А. Белобровой).

<sup>74</sup> Ср. некоторые другие иконы сербского происхождения или написанные под сербским влиянием: В. Н. Лазарев. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века, стр. 260, 267. 270.

Влияние сербских зодчих на московскую архитектуру конца XIV—XV в. предполагалось, но не исследовано.<sup>75</sup> Нет, однако, сомнений, что считаться с возможностью этого влияния совершенно необходимо. Многозначителен, например, тот факт, что в 1404 г. серб Лазарь строит в Московском Кремле часозвоню. Заслуживает поэтому некоторого внимания и отмеченное в искусствоведческой литературе сходство собора Андронникова монастыря в Москве с сербскими церквями XIV в.<sup>76</sup>

Южнославянское влияние предполагалось также в формах новгородских каменных крестов XIV—XV вв.<sup>77</sup>

Таковы некоторые факты, в большей или меньшей степени свидетельствующие о том, что второе южнославянское и византийское влияние в России не ограничивалось письменностью. Однако само собой разумеется, перечисленных фактов крайне недостаточно, чтобы представить себе южнославянское влияние в его полном объеме. Решение вопроса об объеме южнославянского влияния в России, о его соотношении с византийским будет зависеть от того, насколько интенсивно будут проводиться в этой области частные конкретные исследования. Представляет значительный интерес для выяснения соотношения южнославянского влияния в России с византийским также и исследование самого характера многонациональной византийской культуры, в создании которой приняли участие и сами славяне, чем отчасти и объясняется легкость ее восприятия южными и восточными славянами.

---

<sup>75</sup> См.: А. И. Некрасов. Древнерусское зодчество XI—XVII веков. М., 1936, стр. 198—199; Н. Н. Воронин. Каменное зодчество великокняжеской Москвы. — В кн.: История русского искусства, т. III. М., 1955, стр. 69—70: «В отношении интереса к композиции храмового верха московская архитектура сближалась не только с псковской, но и с балканской архитектурой того времени, в особенности с сербской. В зодчестве Сербии XIV—XV веков применялись иногда и повышенные подпружные арки (хотя и несколько иного характера, чем в русской архитектуре) и закомары второго яруса в подножиях барабанов. Встречалось там и расположение средних и боковых закомар на разных уровнях, как это можно видеть в церкви в Грачанице (1321) и ряде построек конца XIV—начала XV века. Такие особенности, как форма подпружных арок собора Троице-Сергиевской лавры, падают близкие аналогии в арках соборной церкви Студеницкой лавры (1190) или церкви в Арилье (XIII век). Возможно, что эти черты сходства были результатом культурных связей этого времени между Русью и южнославянскими странами, по самый процесс переосмысления старой крестово-купольной схемы следует рассматривать как органически русское национальное явление, коренившееся еще в истории русского зодчества XII—XIII веков и получившее дальнейшее закономерное развитие в изучаемое нами время».

<sup>76</sup> См.: Н. Брунов. Русская архитектура X—XV вв. — «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры», вып. I. М., 1940, стр. 6.

<sup>77</sup> См.: И. А. Шляпкина. Древние русские кресты, I. Кресты новгородские до XV века, неподвижные и не церковной службы. СПб., 1906, стр. 33—34. — Аргументация И. А. Шляпкина, впрочем, не отличается убедительностью и основывается главным образом на общих впечатлениях.

Южнославянское влияние в живописи пришло в Россию в недрах того восточноевропейского стиля живописи XIV в., который принято называть (не совсем удачно) «Палеологовским ренессансом».

Не вдаваясь в частные различия, которые существовали между отдельными художниками XIV в. и отдельными школами иконописи, нетрудно выделить то общее, что объединяет их всех между собой и связывает их с новым южнославянским стилем в литературе.

Связь живописного стиля XIV в. с художественным методом житийно-панегирической литературы конца XIV—XV в. обнаруживается в целом ряде общих явлений. «Абстрактный психологизм», свойственный южнославянскому стилю в литературе, сказывается и в живописи этого времени. Новгородские и псковские фрески XIV в. (снетогорские, сковородские, Спаса на Ильине, волоотовские, Федора Стратилата, Спаса на Ковалева и др.) отличаются преувеличенной эмоциональностью, экспрессивностью, попытками передать стремительное движение, абстрагировать образы людей и самый архитектурный стаффаж, сделать и то и другое как бы невесомым, движущимся в абстрактном пространстве, изобразить фигуры людей как бы летящими по воздуху в экстатическом порыве с развевающимися одеждами, внести общий ритм во всю композицию росписи и т. д.

Характеризуя фрески Волотова, Б. В. Михайловский пишет: «Фигуры на волоотовских фресках кажутся реющими в дымке, тающими, призрачными... У новгородских фрескистов и Феофана изображаемый материальный предмет выглядит „феноменом“, иллюзией, созданной творящим духом и готовой вот-вот рассеяться. Эта живопись стоит ближе, чем рублевская, к средневековому спиритуализму».<sup>78</sup>

Многие из фигур волоотовских фресок полны «доходящим до иступления состоянием возбужденности и взволнованности»,<sup>79</sup> преувеличенными чувствами, стремительным движением.

Среди сюжетов, типичных для живописи XIV—XV вв., следует в первую очередь отметить сюжеты протоевангельского цикла: композиции, иллюстрирующие легенды и апокрифы из жизни Богоматери. Н. Г. Порфиридов пишет об этом протоевангельском цикле: «Композиции протоевангельского цикла встречаются и

<sup>78</sup> Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в., стр. 24.

<sup>79</sup> М. В. Алпатов. Фрески храма Успения на Волотовом поле. — «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР», сб. статей под ред. академика И. Грабаря, М.—Л., 1948, стр. 135.

в стенописях XI—XII вв.: Дафни, Киевской Софии, Старой Ладogi, Нередицы. Но тогда они являлись более или менее случайными и не играли той роли, как в стенописях XIV в. Здесь употребление их приобретает такое распространение и популярность, наполнено таким значением, что становится характерною чертою. Западные памятники: Капелла Dell' Arena, расписанная Джотто; византийские, как Кахрие-Джами — 6. монастырь Хоры в Константинополе; греческие росписи Мистры — Митрополия и Периблепта; македонские и сербские росписи — церковь Петра на острове Град, Кральева церковь в Студеницкой лавре; русские памятники — все они неизменно содержат в большем или меньшем обилии циклы богородичных композиций. В Волотове их 12, в Капелле Dell' Arena — 14, в Кахрие-Джами — 19, в Периблепте Милле насчитал 21 композицию.<sup>80</sup>

Композиции протоевангельского цикла характерны своей человечностью, психологизмом, эмоциональностью.

Еще больше этой эмоциональности в композиции, известной под названием «Христос во гробе» («Pietà») и чрезвычайно распространенной в XIV в. как в Византии, южнославянских странах, так и России (росписи Волотова, Ковалева, Благовещения на Городище, в ряде икон). Сюжет этот чрезвычайно эмоционален, чувства выражены в нем обычно с большой экспрессией. Эта экспрессия, драматизм, крайняя эмоциональность поражают зрителя во всех новгородских фресках XIV в., какие бы сюжеты они ни изображали: «Успение Богоматери», «Положение во гроб», «Вознесение», «Сшествие во ад», «Вход в Иерусалим», «Рождество Богоматери» и т. д.

Н. Г. Порфиридов<sup>81</sup> и В. Н. Лазарев<sup>82</sup> видят в этой эмоциональности, повышенной психологичности и экспрессивности выражения «опрощения» церковных сюжетов, их конкретизацию, очеловечение и общее приближение к реализму. В. Н. Лазарев определяет даже в волотовских фресках «то реалистическое направление, которое питалось живыми народными источниками и давало наименее церковное толкование религиозным темам».<sup>83</sup> Я не склонен к таким преувеличениям. Несмотря на резко выраженный психологизм, умение передавать сильные душевные волнения, экстатические порывы, движение, жесты и составлять сложные многофигурные композиции, художники XIV в. лишь приближаются к более проникновенному пониманию действительности, к более сложному ее изображению, стремление же к отвлеченности отнюдь не уменьшается, а отчасти даже возрастает. Живопись XIV в. полна мистики, устремления к потустороннему,

<sup>80</sup> Н. Г. Порфиридов. Древний Новгород, стр. 277.

<sup>81</sup> Там же, стр. 278 и сл.

<sup>82</sup> См. в кн.: История русского искусства, т. II. М., 1954, стр. 159.

<sup>83</sup> Там же. (Курсив мой, — Д. Л.).

отрешенности от всего материального. Изображения по-прежнему отвлеченны, человеческие фигуры «дематериализованы» в еще большей степени, чем раньше. Если раньше в росписях и мозаиках XII—XIII вв. фигуры святых изображались фронтальными рядами, неподвижными, как бы повисшими в абстрактном пространстве (синий или золотой фон), с прямо устремленными перед собой глазами, то теперь человеческие фигуры охвачены сильным движением, лишены прежней торжественности и «корпусности»; они изображаются во всевозможных ракурсах, их одежды развеваются, их жесты широки, резки, они охвачены овладевшими их чувствами, но эти изображения не менее, чем раньше, абстрактны, отрешены от всего материального.

Во всем этом русская живопись XIV в. близко сходится с русской литературой XIV в., хотя эта связь, само собой разумеется, может быть отмечена только в самой общей форме — там, где литература и живопись соприкасаются между собой в сфере художественного видения мира и идеологии. Но есть и отличия: новые веяния в русской живописи, вследствие интернациональности языка изобразительного искусства, сказываются очень рано — уже в начале и середине XIV в. (фрески Снетогорского монастыря 1313 г. и фрески Михайло-Сковородского монастыря середины XIV в.),<sup>84</sup> тогда как в литературе черты новой, южнославянской манеры появляются не ранее конца XIV в. Может быть, именно потому, что в живописи черты нового сказались раньше, чем в литературе, в первой они оказались и более зрелыми. В частности, в живописи может быть отмечен гораздо больший интерес к индивидуальному, чем в литературе. Вот что пишет о творце волотовских росписей Н. Г. Порфиридов: «Мастеру хочется индивидуально характеризовать каждое изображаемое лицо. Имеют свои, непохожие друг на друга облики пророки. Неожиданны в их острой характеристике цари Давид и Соломон, в особенности последний. Большое человеческое разнообразие придано святителям в алтаре. Изображения двух новгородских владык-ктиторов, Моисея и Алексея, отмечены чертами портретности. Мастер сумел индивидуализировать, предвзительно очеловечив, даже ангелов».<sup>85</sup> Сходную индивидуализа-

<sup>84</sup> В датировке разрушенных во время войны фресок Михайло-Сковородского монастыря соглашаемся не с Ю. А. Олсуфьевым, относившим их к концу XIV в. (см.: Ю. А. Олсуфьев. Вновь раскрытые фрески в Новгороде. — «Архитектурная газета», 1937, 18 октября), а с В. Н. Лазаревым, относящим их к концу 50-х годов XIV в. (см.: В. Н. Лазарев. Росписи Сковородского монастыря в Новгороде. — Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР, стр. 91 и сл., особенно стр. 100; ср. также: История русского искусства, т. II, стр. 142), хотя Ю. А. Олсуфьев сам раскрывал их и поэтому мог их внимательно изучить в натуре.

<sup>85</sup> Н. Г. Порфиридов. Древний Новгород, стр. 280—281.

цию отдельных образов отмечает Н. Г. Порфиридов и для росписей Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине: «Щедро рассыпанное в Волотове мастерство индивидуальных характеристик в живописи Спаса достигает совершенно изумительного уровня. Пророки в барабане здания, святители в диаконике, в особенности святые в северо-западном приделе на хорах (Макарий, Акакий, столпники), являясь образами острых психологических характеристик, способных казаться почти невероятными для своего времени. В этой любви к характерному, почерпнутому из жизненных наблюдений, чувствуются эллинистические традиции. Отдельные типы и головы фресок Спаса (как и Волотова) по силе и выразительности не уступают созданиям великих мастеров Возрождения, микельанджеловской силе».<sup>86</sup>

Мы видели, что так называемый Палеологовский ренессанс в живописи и южнославянский стиль в литературе XIV в. во многом схожи, хотя многие общие черты сказались в живописи раньше и сильнее.

Мне представляется, что правы те, кто видит определенную связь между мистическими течениями XIV в. на Балканах и новыми явлениями в области живописи. Связь живописи Феофана Грека с еретическими и мистическими движениями XIV в. была отмечена уже Б. В. Михайловским. «Творчество Феофана, — пишет Б. В. Михайловский, — было проникнуто тем мрачным дуализмом, теми представлениями о могуществе зла в мире, тем экстатическим порывом к освобождению от материального и к слиянию с духовным, которые несли в мир утонченной византийской культуры еретические секты переднеазиатского Востока (вроде богомилов, гезихастов и др.)».<sup>87</sup>

В более острой форме ту же связь отмечает и В. Н. Лазарев: «В век, когда еретические движения разлились широким потоком по территории Западной и Восточной Европы, остро субъективное искусство Феофана должно было пользоваться большим успехом».<sup>88</sup>

Связь живописи Феофана Грека с определенными идеями была замечена и его современниками, называвшими его «философом». Но не одна только живопись Феофана была связана с мистическими движениями XIV в. Те же типично еретические особенности были отмечены исследователями и для волотовских росписей, выполненных по повелению ставленника новгородских ремесленников архиепископа Василия Калики.<sup>89</sup>

Связь между мистическими и мистико-еретическими учениями

---

<sup>86</sup> Там же, стр. 287.

<sup>87</sup> Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в., стр. 28.

<sup>88</sup> В кн.: История русского искусства, т. II, стр. 159.

<sup>89</sup> См.: Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 767—776.

XIV в. и различными явлениями литературы и искусства может быть показана на отдельных примерах.

Мне представляется в высшей степени удачным предложенное М. В. Алпатовым толкование общей системы волотовских росписей как системы, изображающей путь к совершенству. Это толкование ясно показывает связь волотовских росписей с исихастскими учениями об индивидуальном восхождении человека к божеству. Алпатов указывает и на связь этих идей с предвозрожденческими тенденциями XIII—XIV вв.: «Прежде чем средневековый человек решился объявить человеческую природу достойной прославления, а реальный мир главным предметом искусства, он долгое время искал на „грешной земле“ хотя бы отблеск высшего блага. В XIII—XIV вв. в искусстве Запада многократно разрабатывалась тема земного странствия Христа. В XIII в. среди скульптур Реймского собора нашло себе место изображение Христа в войлочной шляпе с посохом в руке.<sup>90</sup> В 1358 г. Гильом де Гельвиль пишет поэму о странствии Христа; в иллюстрациях к ней представлено, как бог-отец передает суму и посох голому юноше — Христу.<sup>91</sup> В XIII—XIV вв. на Западе получают широкое распространение рассказы о явлении Христа отдельным людям». <sup>92</sup> В этой связи Алпатов закономерно рассматривает и волотовскую композицию «явления Христа в образе нищего некоему игумену».

Мистические озарения, экстаз, сильные душевные движения, чувство благоговения и непосредственной связи с богом столь же отчетливо сказываются в темах «Палеологовского» стиля живописи, как и в стремлении авторов житий возбудить аналогичные переживания у их читателей.

Мы не должны доверять спорам XIV в. и делить представителей различных течений XIV в. так, как их делили в том же XIV в., противопоставляя одних другим: варлаамитов — паламитам или наоборот. Мы не должны считать одних только прогрессивными, других только реакционными, одних еретиками, других ортодоксами. И у тех, и у других мы можем заметить «знамения нового времени» — явления, типичные для эпохи восточноевропейского Предвозрождения. Как это часто бывает,

---

<sup>90</sup> Воспроизведено П. Витри: P. Vitry. La cathédrale de Reims. Paris, 1916. Д. Айналлов (Византийская живопись XIV столетия. Пгр., 1916, стр. 144) писал: «Я не знаю более раннего изображения Христа-нищего, чем Дуччио в его „Сиенской иконе“». (Прим. М. В. Алпатова).

<sup>91</sup> A. Didron. Histoire de Dieu. Paris, 1843, p. 27. (Прим. М. В. Алпатова).

<sup>92</sup> В. Вертеловский. Западная средневековая мистика и ее отношение к католицизму. Харьков, стр. 258 и сл. (Прим. М. В. Алпатова). Цит.: М. В. Алпатов. Фрески храма Успения на Волотовом поле. — Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР, стр. 123—124.

история вершит свой суд, признавая правыми обе стороны, но правыми не в абсолютном смысле, а в чисто историческом: мы видим сейчас то, чего не видели спорящие, — историческую оправданность воззрений тех и других (и варлаамитов и паламитов).

#### **ЕДИНСТВО ПРЕДВОЗРОЖДЕНЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ У ПРАВОСЛАВНОГО ЮГО-ВОСТОКА ЕВРОПЫ**

Чрезвычайно существен для выяснения причин второго южнославянского влияния в России самый факт обратного русского влияния в южнославянских странах.<sup>93</sup>

Из России на славянский Юг перешли многие русские переводы с греческого и русские редакции переводов греческих произведений. Здесь и «Повесть об Акире Премудром», «Толкования Никиты Иракийского на сочинения Григория Богослова», «Сказание о создании Софии Цареградской», апокрифическое «Житие Моисея», сочинения эсхатологически-легендарные, книга Еноха, «Откровение Мефодия Патарского» и многие другие. Из русских сочинений отразились в южнославянской письменности «Историческая» и «Толковая» палеи, «Повесть о взятии Царьграда латинянами», «Русский хронограф».

Следует обратить внимание на то, что вопрос о русском влиянии в Болгарии и Сербии отмечен только для памятников письменности. В области искусства это влияние не отмечено, несмотря на попытки, которые в этом направлении делались.<sup>94</sup> Так же точно и в области письменности русское влияние на южнославянскую письменность представлено сравнительно небольшим числом фактов. Причины здесь ясны: это влияние было меньше, чем влияние южнославянской письменности на русскую; скудость фактов объясняется и тем, что болгарское и сербское письменное наследие (так же, как и наследие в области искусства) сохранилось несравненно хуже, чем русское.

Мы знаем те центры, которые служили культурному общению

---

<sup>93</sup> См.: М. Н. Сперанский. Из истории русско-славянских литературных связей. М., 1960; Б. Ст. Ангелов. Из историята на руското книжовно пропикване у нас (XI—XIV век). — «Известия на Института за българска литература», кн. трета. София, 1955; В. П. Адрианова-Перетц. Древнерусские литературные памятники в югославянской письменности. — ТОДРЛ, т. XIX; В. А. Мошин. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV веков. — ТОДРЛ, т. XIX.

<sup>94</sup> Материалы, отмеченные для этой эпохи в книге Н. Мавродинова «Врзките между българското и руското изкуство» (София, 1955), слишком скудны, чтобы можно было говорить о русском влиянии на болгарское искусство XIV—XV вв.

славян и греков в XIV—XV вв. Это прежде всего Афон, Константинополь<sup>95</sup> и монастыри Болгарии.<sup>96</sup>

Болгария в XIV в. в целом была тем огромным центром, через который проходило византийское влияние в Сербию и Россию, центром, в котором это византийское влияние получило свою славянскую окраску, закреплялось в многочисленных переводах, освященных реформой письменности патриарха Евфимия.

Перед нами взаимообобщение, культурный обмен, и причину его нельзя видеть в преимуществах одной литературы над другой, искусства одной страны над искусством другой, а, очевидно, следует связывать с появлением единого общего культурного движения.

### ОБРАЩЕНИЕ К «СВОЕЙ АНТИЧНОСТИ»

Одна из характернейших и существеннейших черт Предвозрождения, а затем в большей мере Возрождения — это появление историчности сознания. Статичность предшествующего мира сменяется динамичностью нового. Этот историзм сознания связан со всеми основными чертами Предвозрождения и Возрождения.

Открытие человека в эмоциональной сфере и динамичность предвозрожденческого стиля были связаны с другим родственным явлением — появлением первых ростков нового исторического сознания. Для средневековья история — это прежде всего движение событий, но не изменение сущностей. Вечное и неизменное преобладает над меняющимся настолько, что последнее охватывает только второстепенные явления — «суету мира сего». В XIV и XV вв. возникает сознание, что прошлое имеет существенные отличия от настоящего — не только в событиях истории, но и в чем-то более значительном, обладающем ценностью в самом себе. Предвозрожденческое ощущение неповторимости личности и личных переживаний стилистически родственно осознанию индивидуальностей эпох, принципиальных отличий прошлого от настоящего.

Позднее, в эпоху Возрождения, идея возвращения к прошлому, к античности, потому и стала возможной, что создались

<sup>95</sup> И. Дуйчев. Центры византийско-славянского общения и сотрудничества. — ТОДРЛ, т. XIX. Литературу вопроса см. также в кп.: В. И. Иконников. Опыт русской историографии, т. II, кн. 2. Киев, 1908, стр. 1091, прим. 3. — Некоторые данные о святогорцах в России можно найти в кн.: П. М. Строев. Библиографический словарь и черновые материалы к нему. СПб., 1882, стр. 46, 119, 121—122 и др., а также в трудах И. И. Срезневского, Макария, Филарета и др.

<sup>96</sup> Особенно следует отметить в этом отношении Парорийский монастырь, откуда учение исихастов усиленно распространялось и на Болгарию и на Сербию (П. Сырку. Очерки из истории литературных сношений болгар и сербов в XIV—XVII веках. СПб., 1901, стр. I, XXII и др.).

новые представления об исторической изменчивости мира, появилось новое историческое «сознание». Зародыши этого нового исторического сознания возникли и в русском Предвозрождении. Новое историческое «сознание» поддерживалось на Руси не только всеми веяниями Предвозрождения, но основывалось на изменениях в самой действительности: на развитии борьбы за освобождение от татаро-монгольского ига.

В домонгольском периоде время космическое; оно исчисляется по временам года, сменам дня и ночи; оно все повторимо, время — круговорот. В XIV и XV вв. появляется сознание неповторимости эпох, событий, личности. Открытие ценности отдельной человеческой личности органически связано с появлением историчности сознания.

Мир как история! — понимание этого соединено с антропоцентризмом. Представление об исторической изменчивости мира возникает в связи с появлением интереса к душевной жизни человека, с представлением о мире как о движении. Мир понимается и воспринимается во времени. Характерно, что «некий» «сербин» устанавливает в Москве первые городские часы.

Этот историзм сознания имеет стилистические точки соприкосновения с новой литературной манерой. Ничто не закончено, а поэтому и не выразимо словами: текущее время неуловимо. Его может в известной мере воспроизвести лишь поток речи, динамический и многоречивый стиль, нагромождение синонимов, обороты смысла, ассоциативные ряды, создаваемые «плетением словес», а иногда и просто нарочито непонятные, но глубоко эмоциональные нагромождения словесного материала.<sup>97</sup>

В связи с появлением исторического сознания находится в конце XIV—XV в. и повышенный интерес к эпохе национальной независимости.

Пахомий Серб и Феофан Грек были на Руси «захожими талантами», много сделавшими на своей второй родине, много от нее позаимствовавшими,<sup>98</sup> но в целом сохранившими свое национальное своеобразие. Если сравнить художественные методы Пахомия Серба и Феофана Грека с художественными методами Епифания Премудрого и Андрея Рублева и при этом постараться отбросить чисто индивидуальные особенности их творчества, то станет ясно, что в произведениях обоих последних отчетливо сказываются художественные традиции домонгольской Руси:

<sup>97</sup> Вопрос о таких лишенных логического смысла словосочетаниях, нарочито употребляемых в витиеватом стиле «плетения», до сих пор еще не поставлен в литературоведении. Эти «заумные», алогичные места в «плетениях словес» обычно принимаются за результат ошибок переписчиков.

<sup>98</sup> Пахомий Серб занимался главным образом переделкой предшествующих русских произведений. Естественно, что он многому научился у их авторов и частично воспринял старые русские традиции (см.: В. Яблонский. Пахомий Серб и его агиографические писания. Биографический и библиографически-литературный очерк. СПб., 1908).

в творчестве Андрея Рублева — традиции владими́ро-сузда́льской живописи XII в., которые он усвоил,<sup>99</sup> в произведениях же Епифания Премудрого — традиции домонгольского ораторства и домонгольской агиографии. Через голову своих непосредственных предшественников Епифаний Премудрый обращается к традициям Киевской Руси времен ее расцвета. Иларион и Кирилл Туровский — два писателя, ораторские приемы которых сказываются и в произведениях Епифания, не столько в механических заимствованиях из них, сколько в самой системе использования христианских символов и в искусстве построения речи.

Различия стиля Епифания Премудрого и Пахомия Серба были удачно подмечены В. П. Зубовым.<sup>100</sup> Епифаний был непревзойденным мастером «плетения словес», с рифмами, ассонансами, ритмическими повторениями и т. д. Стиль произведений Пахомия Серба более прост и лишен талантливой изощренности Епифания. Особое пристрастие Епифаний Премудрый имеет к плачам («плач пермских людей», «плач церкви пермския», «плачеве и похвала инока списающа»), к длинным речам действующих лиц, к внутреннему монологу. В произведениях Пахомия преобладают драматические ситуации, многофигурная живописная композиция, сложные диалоги действующих лиц.

В. О. Ключевский отметил, что похвала Стефану Пермскому, составленная в форме плачей, относится всецело к литературной манере Епифания: «Такая оригинальная форма похвального слова безраздельно принадлежит одному Епифанию: ни в одном греческом переводном житии не мог он найти ее, и ни одно русское позднейшее, заимствуя отдельные места из похвалы Епифания, не отважилось воспроизвести ее литературную форму».<sup>101</sup> Плачи, выраженные в произведении иного жанра, вообще говоря, очень характерны для домонгольской литературы, где они встречаются в летописи, в ораторских произведениях, в житиях, несколько раз упоминаются и приводятся в «Слове о полку Игореве». Но они характерны и для литературы конца XIV—XV в. Сравнительно большое место занимает плач Евдокии в «Слове о житии великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского» — в начале XV в. он вставляется в текст «Повести о разорении Рязани Батыем» (плач Ингваря Ингоревича).

И плачи, и внутренний монолог, и известная ритмичность речи были характерны уже для домонгольской литературы; в ней же присутствовало и то сильное лирическое начало, кото-

---

<sup>99</sup> См.: И. Грабарь. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 гг. — «Вопросы реставрации», сб. I, М., 1926, стр. 65 и сл.

<sup>100</sup> См.: В. П. Зубов. Епифаний Премудрый и Пахомий Серб. (К вопросу о редакциях «Жития Сергия Радонежского»). — ТОДРЛ, т. IX, 1953.

<sup>101</sup> В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 94.

рое при всей монументальности домонгольского литературного стиля широко давало себя знать и в «Слове о законе и благодати» Илариона, и в произведениях Кирилла Туровского. Епифаний весь замкнут в мягких плавных линиях орнаментальной ритмической речи. Нечто подобное видим мы и в творчестве Андрея Рублева: красочная гамма его зависит от владими́ро-суздальской живописи домонгольской поры, он мягче, лиричнее Феофана Грека. В «Троице» Рублева как бы происходит безмолвный разговор трех ангелов, движения мягки и настроение скорбно.

Обращение крупнейшего писателя русского Предвозрождения Епифания Премудрого к традициям национальной независимости симптоматично. Это и есть та черта, которая отличает русское Предвозрождение от движения Предвозрождения в других странах.

Вторая половина XIV—начало XV в. характеризуются повышенным интересом к домонгольской культуре Руси, к старому Киеву, к старым Владимиру и Суздалью, к старому Новгороду.

В области политической мысли Москва претендует на все политическое наследие Киева и Владимира-Залесского. В области летописания Тверь, Москва, Нижний Новгород и Ростов претендуют на продолжение традиций киевского летописания: в начало их летописей кладется киевская «Повесть временных лет», татары отождествляются в летописи с половцами, призывы киевской летописи к объединению Руси и борьбе со степью воспринимаются как призывы к борьбе с татарским игом («Повесть об Едигее», 1404 г.).<sup>102</sup> В подражание «Слову о полку Игореве» и как своеобразный ответ на него создается «Задонщина».<sup>103</sup> Литературными реминисценциями произведений домонгольской поры пользуются авторы и других произведений («Слово» инок Фомы,<sup>104</sup> Похвала Стефану Пермскому, Слово похвальное Дмитрию Донскому, московские летописи<sup>105</sup> и т. д.). Составляются новые редакции таких крупных домонгольских произведений, как «Киево-Печерский патерик» (Арсениевская редакция, созданная в Твери в 1406 г.), «Еллинский и римский летописец» (редакция 1392 г. второго вида).<sup>106</sup>

С княжения Дмитрия Донского начинается усиленный интерес к памятникам владимирского зодчества. Москва в своем каменном зодчестве продолжает домонгольские традиции Влади-

<sup>102</sup> См.: Д. С. Лихачев. Русские летописи. М.—Л., 1947, стр. 297 и сл.

<sup>103</sup> См.: Д. С. Лихачев. «Задонщина». — «Литературная учеба», 1941, № 3; см. раздел о нестилизационных подражаниях в кн.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 185—211; 2-е изд., стр. 203—231.

<sup>104</sup> См.: Н. П. Лихачев. Инок Фомы Слово похвальное о вел. кн. Борисе Александровиче. СПб., 1908.

<sup>105</sup> См.: А. В. Марков. Один из случаев литературного вымысла в московском летописании. — «Известия Отделения русского языка и словесности (ОРЯС)», т. XVIII, 1913, кн. I.

<sup>106</sup> См.: Д. С. Лихачев. Еллинский летописец второго вида и правительственные круги Москвы в конце XV в. — ТОДРЛ, т. VI, 1947.

мира-Залесского. В княжение сына Донского — Василия Дмитриевича — открывается первая в русской истории эпоха архитектурных реставраций и реставраций памятников живописи. В 1403 г. обновляется древний собор в Переславле-Залесском. В 1408 г. Андрей Рублев и Даниил Черный по приказу Василия Дмитриевича возобновляют древние росписи владимирского Успенского собора. Полоса этих реставраций тянулась в течение всего XV в. Она захватила Тверь и Ростов. Особенно заметна она была в Новгороде, где с чрезвычайной интенсивностью восстанавливались «на старой основе» архитектурные сооружения эпохи национальной независимости.<sup>107</sup>

Идеи обращения ко времени национальной независимости, сказавшиеся и в письменности, и в архитектуре, и в живописи, и в политике, имели глубоко народный характер. В этом убеждает русский былевой эпос, где эти идеи сказались в полной мере.

Есть все основания полагать, что объединение русского былевого эпоса в единый киевский цикл произошло не позднее середины XV в. В самом деле, хотя основные сюжеты былинных песен о князе Владимире относятся еще к домонгольским временам (например, сюжеты, связанные с Добрыней, исторически засвидетельствованного «Повестью временных лет»), однако присоединение к ним сказаний рязанских, тверских, муромских и ростовских не могло совершиться до объединения этих областей в единое государство. Но создание этого цикла явно не могло произойти и после присоединения Новгорода к Москве, так как новгородские былины составили особый цикл, вернее, они не вошли ни в какой цикл: новгородские былины остались без той объединяющей личности, которую получили былины киевские, ростовские, рязанские, сгруппировавшиеся вокруг «старого Владимира» — Владимира «Красного солнышка». Следовательно, киевский цикл не мог образоваться и позднее 1478 г. — года воссоединения Новгорода и Москвы.

Косвенное указание на время расцвета русского былинного эпоса и создания киевского цикла былин дает московский летописный свод Фотия 1418 г., в который были включены отражения различных былий этого цикла. Сюда была внесена вставка о гибели богатырей в битве на Калке — Александра Поповича, слуги его Торопа, Добрыни Рязанича Златого Пояса и с ним семидесяти великих и храбрых богатырей.

<sup>107</sup> О восстановлении архитектурных сооружений в Новгороде и Владимире см.: Ю. Н. Дмитриев. К истории новгородской архитектуры. — Новгородский исторический сборник. вып. 2, Л., 1937; Н. Н. Воронин. 1) Владимиро-суздальское наследие в русском зодчестве. — «Архитектура СССР», 1940, № 2; 2) К характеристике архитектурных памятников Коломны времени Дмитрия Донского. — «Материалы и исследования по археологии СССР», М., 1949, № 12; 3) Два памятника архитектуры XIV века в Московском Кремле. — Сб. «Из истории русского и западноевропейского искусства», М., 1960.

Отсюда видно, что объединение местных областных сказаний в единый киевский цикл вокруг князя Владимира совершилось в былинах на почве того же культа Киева и его князя Владимира, который заставляет москвичей на рубеже XIV и XV вв. восстанавливать домонгольские здания, реставрировать домонгольскую живопись, подновлять и давать новые редакции произведениям Киевской Руси, возводит генеалогию московских князей к «старому Владимиру» и т. д.

Эпические произведения идеализировали события и героев, которые были дороги для народного самосознания. Князь Владимир стал представителем всего русского народа; он борется и с татарами, которые заслонили в сознании русских более ранних врагов Руси.

Князь Владимир и Киев вытеснили в былинах многие другие города и многих других князей не потому, что забылись местные князья и местные центры, а в тесной связи с историческими воззрениями народа. Эта мысль была в свое время выражена замечательным русским ученым Ф. Буслаевым, называвшим русский народный эпос «выражением исторического самосознания народа».<sup>108</sup>

Обращение к национальной древности — характерная черта Возрождения и Предвозрождения на всем пространстве Европы, но в каждой стране она имела свои формы и свое содержание, когда обращалась к своей национальной старине. То обстоятельство, что русские не только заимствовали предвозрожденческие идеи в их византийских и южнославянских истоках, но творчески, в соответствии со всем духом предвозрожденческого движения обратились к своей собственной старине, лучше всего доказывает, что южнославянское влияние не было механическим, что перед нами единое предвозрожденческое движение, в котором каждая страна имела свои национальные особенности. Обращение поднимающейся Москвы, Твери, Новгорода к киевской, владимирской и новгородской древности соответствовало обращению Запада к классическим источникам. Восточно-славянское Предвозрождение представляло собой преодоление темных веков чужеземного ига. Языковое, религиозное и культурное единство православного славянства и румын в XIV—XV вв. (литературным языком румын был церковнославянский) не было только «остатком» былой общности или следствием религиозной общности. Единство было обусловлено еще и участием всех православных стран в общем движении Предвозрождения. Предвозрождение укрепило и развило единство стран Восточной и Юго-Восточной Европы, оно усилило книжный обмен, обмен

---

<sup>108</sup> Ф. Буслаев. Рецензия на работу О. Миллера «Илья Муромец и богатырство киевское». — «Журнал Министерства народного просвещения», 1871, № 4, стр. 217.

идеями, способствовало росту духовной культуры во всех странах идейного общения.

Культура болгарская, сербская, румынская, русская воспринималась во всей ее нераздельности. Русские читали болгарские и сербские произведения, как и свои. Южные и восточнославянские литературные языки, церковнославянские в своей основе, еще не достигли той степени дифференциации, при которой они могли восприниматься как различные языки, а литературные и религиозные произведения — как произведения разных письменностей, разных литературных культур. Сознание восточно- и южнославянского единства не было только идеей, это было результатом полного взаимного понимания южных и восточных славян — языкового, религиозного и культурного.

Предвозрождение оказало огромное влияние на общий характер русской культуры последующих веков. Живопись Андрея Рублева и его последователей оказывала влияние и в XVI и в XVII в. Психологизм русской литературы XIV—XV вв. сказывался и в дальнейшем. Впоследствии эти начала русской живописи и русской литературы развились в особую «сердечность» русского искусства, о которой писал М. Горький.<sup>109</sup>

«Плетение словес» в значительной мере превратилось в своеобразный прием, но прием этот все же отразил обостренную любовь к слову русских писателей и дожил до XVIII в. Живописное начало в русской архитектуре, начавшее усиленно развиваться на грани XIV и XV вв., расцвело с необыкновенной пышностью в XVI и XVII вв.

Но русское Предвозрождение не перешло в настоящее Возрождение. Предвозрождение тем и отличается от Возрождения, что оно еще тесно связано с религией. В нем уже сильны еретические течения и антицерковные настроения, пробуждается индивидуализм, изображение божества очеловечивается, все наполняется особым психологизмом, динамикой, рвущей со старым и устремляющейся вперед. Но религия по-прежнему подчиняет себе все стороны культуры и даже в известной мере усиливается.

«Своя античность» — период домонгольского расцвета древнерусской культуры — при всей ее притягательности для Руси конца XIV—XV в. не могла заменить собой настоящей античности — античности Греции и Рима с их высокой культурой рабовладельческой формации. И дело здесь вовсе не в том, что одна из этих культур была значительно выше и «развитее» другой и создала больший расцвет личности и личной культуры,

---

<sup>109</sup> М. Горький говорил о русском искусстве нового времени: «Русское искусство прежде всего сердечное искусство. В нем неугасимо горела романтическая любовь к человеку, этим огнем любви блещет творчество наших художников великих и малых» (сб. «Максим Горький о родине», М., 1945, стр. 48). Зачатки этой «сердечности» мы можем заметить в древнейших произведениях русского искусства — особенно рублевского цикла.

а в том, что идейное содержание домонгольской культуры Руси было в целом однородно русской культуре XIV—XV вв. Эта культура была проникнута теми же христианскими основами. Между тем наибольшее оплодотворяющее значение имеет всегда культура чужая, культура иного характера, иного типа. Именно «другая» культура, встреча двух разных культур, обладает наибольшими «генетическими способностями». Не следует забывать и о том, что освобождению культуры от богословия — характерной черты Возрождения — могло способствовать обращение к античности с ее иной религией, но не могло благоприятствовать обращение к однородной, христианской же, культуре Киевской Руси.

Освобождение различных сторон культуры от религии начало проявляться в России только с конца XVII в. До этого могут быть отмечены только отдельные элементы возрожденческой культуры.<sup>110</sup>

#### **ОБЩЕЕВРОПЕЙСКИЕ АНАЛОГИ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОМУ ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЮ**

Поскольку движение Возрождения и, следовательно, Предвозрождения лежит в пределах общего и «закономерного» развития культуры, через которое проходят при своем «нормальном» развитии все крупные народы, позволительно спросить: чему соответствует и с чем типологически может быть сопоставлено русское Предвозрождение?

В истории европейского Ренессанса существует довольно много его предполагаемых предшественников. Будем называть их ренессансами с маленькой буквы: Оттоновский ренессанс, Каролингский ренессанс, итальянский Проторенессанс XIII в., различные протогуманистические течения и многие другие.<sup>111</sup> Ни одно из этих течений, не предшествовавших непосредственно Ренессансу, не может быть сопоставлено ни по своему характеру, ни по своему историко-культурному значению с восточнославянским Предвозрождением.

В. Н. Лазарев, полемизируя со мной в книге «Русская средневековая живопись», отрицает какую бы то ни было связь между итальянским Проторенессансом и русским Предвозрождением — связь, существование которой до В. Н. Лазарева никто, собственно, и не предполагал.

Любопытна при этом одна сторона этой своеобразной полемики с собственным предположением. В. Н. Лазарев приписывает Про-

<sup>110</sup> См. выше, стр. 75 и сл.

<sup>111</sup> См.: Erwin Panofsky. Renaissance and Renascences in Western Art. London, 1965; 2-nd ed., London, 1970, p. 42—113.

торенессансу в Италии все те черты, которые он считает присущими и классическому итальянскому Ренессансу,<sup>112</sup> и далее указывает на различие между итальянским Проторенессансом и русским Предвозрождением.

В. Н. Лазарев связывает Предвозрождение (отождествляемое им с итальянским Проторенессансом) с появлением раннекапиталистических отношений, стремлением к конкретному трехмерному пространству, реализмом в живописи и душевным равновесием и спокойствием и пр.<sup>113</sup>

Между тем черты Предвозрождения отнюдь не идентичны чертам Возрождения периода его расцвета. Предвозрождение — это отнюдь не просто слабая степень Возрождения.

Социально и экономически Предвозрождение было подготовлено на Руси по преимуществу в городах-коммунах — Новгороде и Пскове. Ступенью, но не к реализму, а к более реалистическому изображению действительности явились в живописи и абстрактный психологизм, и внесение в нее сильного движения, изображение персонажей в сильных поворотах. Ступенью к светскому началу — появление ересей (кстати сказать, на Руси вовсе не крестьянских, а городских), развитие индивидуального религиозного сознания, требовавшего уединенной молитвы, удаления от людей и пр. Наконец «спокойствие» и «душевное равновесие», которые В. Н. Лазарев считает признаками Возрождения вообще, а потому и признаком Предвозрождения, явились и на Руси в той «психологической умиротворенности», которая возникла как один из стилей начала XV в. одновременно и вслед за экспрессивным стилем XIV в.

Предвозрождение потому и следует отличать от Возрождения, что оно обладало своими качественными особенностями, являлось не просто первой ступенью Возрождения, а подготовляло собой его приход.

Что же касается утверждения В. Н. Лазарева, что на Руси не могло быть Предвозрождения, так как затем не последовало Возрождения, то в историческом смысле такого рода возражение не имеет смысла. Мы знаем эпохи появления революционной ситуации без непосредственно следующей за ними революции, знаем, что в отдельных странах предромантизм мог быть сильнее

---

<sup>112</sup> Во всяком случае, В. Н. Лазарев, посвятивший Проторенессансу специальную книгу (Искусство Проторенессанса. М., 1956), не пишет о принципиальных отличиях Проторенессанса от Ренессанса.

<sup>113</sup> См.: В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись, стр. 310—313. Не могу не выразить своего удивления и по поводу самой манеры научной полемики В. Н. Лазарева: противопоставляя свою концепцию оспариваемой им, он не приводит других аргументов, кроме изложения своей собственной концепции, как истины в последней инстанции. Удивляет и манера выхватывания цитат из контекста ранних книг без упоминания о существовании других работ того же автора и на те же темы более позднего времени.

развит, чем сам романтизм, знаем явления неразвившиеся, приостановленные внешними и внутренними причинами. Как раз это явление и характерно для Руси в целом ряде случаев.

Для В. Н. Лазарева поздняя готика в Италии — явление реакции средневековья, прерывающее поступательное развитие культуры и отбрасывающее ее назад. Стремясь во всем видеть либо прогрессивное, либо реакционное направление в искусстве, В. Н. Лазарев усматривает в готике прежде всего реакцию. Отождествляя Ренессанс с реализмом,<sup>114</sup> со светским началом и обращением к античности, он не замечает в поздней готике ничего, чтобы предвещало собой Ренессанс. Готика и Проторенессанс оказываются для В. Н. Лазарева двумя взаимонепроницаемыми и враждебными сущностями. Из них готика оказывается целиком реакционным, а Проторенессанс целиком прогрессивным искусством.<sup>115</sup>

При этом В. Н. Лазарев дает неправильную характеристику готике как чисто абстрактному искусству и исключает из готики в высокой степени присущую ей эмоциональность. Говоря о Джованни Пизано, В. Н. Лазарев пишет, что «готическая абстрактность мышления *растворяется* у него в страстной взволнованности человеческого чувства». Последнее В. Н. Лазарев выносит за пределы готики и считает, что, «отталкиваясь от готики, Джованни приходит к частичному ее отрицанию».<sup>116</sup>

Заключая принципиально важную главу «Искусство и эстетические учения дученто и раннего треченто», В. Н. Лазарев пишет: «В это переходное время (речь идет о дученто, — *Д. Л.*) далеко не все в области искусства было передовым, как далеко не все было ренессансным в эпоху Ренессанса. В XIII веке *параллельно* сосуществуют романские, византизирующие, готические и антикизирующие течения. Они борются друг с другом, отталкиваются друг от друга, порой друг с другом сливаются».<sup>117</sup> Готика в разное время и в разных обстоятельствах действует как реакционная сила на разные искусства, развивающиеся имманентно по своим собственным линиям. В. Н. Лазарев пишет, например: «И своего рода трагедией дученто было то обстоятельство, что темпы развития архитектуры, скульптуры и живописи не совпадали. Стоило только готике пресечь проторенессансную линию в архитектуре, как началось проторенессансное движение в пластике (Никколо Пизано, Арнольфо ди Кам-

---

<sup>114</sup> В. Н. Лазарев воспринимает Ренессанс главным образом как «мощное *реалистическое* течение» в искусстве (Искусство Проторенессанса, стр. 28). (Курсив мой, — *Д. Л.*).

<sup>115</sup> Там же, стр. 74.

<sup>116</sup> Там же, стр. 99.

<sup>117</sup> Там же, стр. 65. (Курсив мой, — *Д. Л.*).

био, отчасти Джованни Пизано). Но не успел еще проторенессансный стиль пустить глубокие корни в скульптуре, как и здесь готика нейтрализовала (поздний Никколо Пизано), а затем и совершенно задержала (поздний Джованни Пизано) его развитие. С 80-х годов XIII в. ведущая роль переходит к живописи, которая последней приобщается к Проторенессансу (Каваллини, Джотто, «Мастер св. Цецилии» и др.). Однако в живописи проторенессансное течение также затухает в результате готических влияний». <sup>118</sup> Но при всей резкости смены орнаментальной и декоративной поздней готики простым и лаконичным Ренессансом поздняя готика, взятая не только как явление стиля, но и как явление культуры в целом, чревата Ренессансом. В пределах религии поздняя готика несет в себе пробуждающийся индивидуализм, эмоциональность <sup>119</sup> и близко связанные с ними явления стиля: динамизм, отдельные элементы натурализма, иллюзионистического пространства и т. д.

Русское Предвозрождение — отдаленный аналог поздней готики. Подобно тому как поздняя готика связана с идеологией нищенствующих орденов (сервиты, гумилиаты, доминиканцы, бенедиктинцы и пр.) и в первую очередь францисканством, — византийское и русское Предвозрождение связано с исихазмом. То же мистическое самоуглубление и мистический индивидуализм, то же стремление к уединенной молитве, то же внимание к слову, повышенная эмоциональность и т. д. Это не значит, что исихазм и францисканство во всем близки. Между ними есть очень серьезные отличия, которых мы сейчас не касаемся. Мы улавливаем лишь культурно-исторические аналогии, сходство стилевых особенностей, формирующих культуры.

Поздняя готика не только непосредственно предшествует Ренессансу и тем уже одним является Предренессансом, но она несет в своих недрах черты, предвещающие Ренессанс по существу. В целом готика противоположна Ренессансу, но только в целом, а не в частностях, многие из которых подготавливают собой Ренессанс. В готике появляется индивидуализм и эмоциональность, развивается более живое наблюдение природы, быта, человеческих чувств, появляются уже профессиональные зодчие, художники, писатели и в связи с этим усиливается в искусстве технический расчет, развивается профессиональная виртуозность, индивидуальный почерк мастера и индивидуальность, неповторимость художественного образа произведения.

---

<sup>118</sup> Там же, стр. 80.

<sup>119</sup> Однако об эмоциональности и психологичности готики писалось много. Сошлюсь хотя бы только на Э. Панофского (Erwin Panofsky. Gothic Architecture and Scholasticism. [9-е изд.], Cleveland and New York, 1968, p. 6 etc.).

Итальянский Проторенессанс, предшествовавший в Италии поздней готике, не во всем следует отождествлять с Предренессансом. Средневековая Европа знает несколько ренессансов, предшествовавших настоящему Ренессансу XIV—XVI вв. Полного и единственного аналога русскому Предвозрождению указать нельзя, но кое в чем поздняя готика, непосредственно предшествовавшая Возрождению, близка предвозрожденческим явлениям в России.

## КОНЕЦ РУССКОГО ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЯ

Когда, начиная с середины XV в., стали падать одни за другими основные предпосылки образования Ренессанса, русское Предвозрождение не перешло в Ренессанс.

Предренессанс не перешел в Ренессанс, так как погибли города-коммуны (Новгород и Псков), борьба с ересями оказалась удачной для официальной церкви. Централизованное государство отнимало все духовные силы. Связи с Византией и западным миром ослабели из-за падения Византии и появления Флорентийской унии, обострившей недоверие к странам католичества.

Не дав развитого нового стиля, Предренессанс стал формализоваться, и в XVI в. породил все те пышные официальные стили в литературе, которые были лишены подлинных творческих потенций.

Между тем Ренессанс связан с освобождением человеческой личности от средневековой корпоративности. Без этого освобождения не может наступить новое время — в культуре, и в частности в литературе. Каждый великий стиль и каждое мировое движение имеет свои исторические функции, свою историческую миссию. Сближение русского конца XIV—начала XV в. с итальянским Предвозрождением впервые было сделано искусствоведами.

Д. В. Айналов, который первый изучал расчищенную «Троицу» Рублева, усмотрел в ней влияние итальянского Возрождения.<sup>120</sup> Точку зрения Д. В. Айналова развивали Н. Сычев, А. Грищенко, Н. Пунин, Н. Щекотов, П. Муратов и др.

Это сближение «Троицы» с Предвозрождением и Возрождением было затем осмыслено как параллельное обращение к античности. Авторы отмечали особенную чувствительность всего русского искусства того же времени к реминисценциям античности. Об этом писал в одной из своих ранних статей о «Троице»

---

<sup>120</sup> См.: Д. Айналов. История русской живописи от XVI до XIX вв., СПб., 1913, стр. 16—17.

М. В. Алпатов,<sup>121</sup> а еще до М. В. Алпатова — П. Флоренский<sup>122</sup> и Ю. Олсуфьев.<sup>123</sup>

Осторожный и скептический Н. П. Кондаков считал тем не менее, что «в русской иконописи наблюдается то же самое движение, что на Западе совершилось, конечно, с гораздо большею силою и блеском и что составляет собственно культурное достижение Европы в период так называемого Возрождения».<sup>124</sup> Аналогичную точку зрения высказывает и поместный ученый — К. Онаш.<sup>125</sup>

В своей последней книге Отто Демус отводит особую роль Византии в продолжении и возвращении к классическим традициям, однако он выразил необоснованное сомнение в том, что русское изобразительное искусство было способно уловить в искусстве византийском античные традиции. Его книга «Византийское искусство и Запад» заключается следующим заявлением: «Византийское искусство было живым продолжением греческого искусства и поэтому было способно привести западных художников назад к классическим истокам. Так, процесс, который я пытался обрисовать (в этой книге, — Д. Л.), являлся действительно частью гораздо более широкого всеобъемлющего процесса — процесса выживания, передачи и возрождения эллинизма. Конечно, Византия была способна сыграть свою роль в этом процессе только благодаря умению западных художников видеть греческое в византийском. Как это было важно, можно, по-видимому, понять, если на мгновение мы попытаемся вообразить художников, которые испытали глубокое влияние византийского искусства, но не были способны обратиться к классическим истокам Византии. Такие художники действительно существовали: это были иконописцы древней Руси. Они также были учениками Византии, но они никогда не стали знатоками античности. Поэтому их путь не привел к возрождению или к новому гуманизму. Искусство их затерялось в декоративной путанице народного искусства».<sup>126</sup> Что имеет в виду Отто Демус под последним (т. е. под «декоративной путаницей народного искусства»), совершенно неясно.

<sup>121</sup> См.: M. Alpatov. La «Trinité» dans l'art byzantin et l'icone de Roublev. — «Echos d'Orient», Paris, 1927, № 146, p. 34.

<sup>122</sup> См.: П. Флоренский. Троице-Сергиева лавра и Россия. — Сб. «Троице-Сергиева лавра», Сергиев, 1919.

<sup>123</sup> Ю. Олсуфьев. Иконопись. — Сб. «Троице-Сергиева лавра», стр. 78 и др.

<sup>124</sup> Н. П. Кондаков. Русская икона, III, Текст, часть первая. — Seminarium Kondakovianum, Прага, 1931, стр. 8—9.

<sup>125</sup> K. Onasch. Renaissance und Vorreformation in der Byzantinisch-slawischen Orthodoxie. — Aus der Byzantinistischen Arbeit der Deutschen Demokratischen Republik, I, Berlin, 1957.

<sup>126</sup> Otto Demus. Byzantine Art and the West. London, 1970, p. 239—240. (Перевод мой, — Д. Л.).

Движение Предвозрождения и Возрождения не есть индивидуальная особенность развития итальянского искусства. Поэтому не могут быть приняты возражения некоторых исследователей,<sup>127</sup> усматривающих в концепции Н. И. Конрада попытку распространить категорию «Возрождения» (или хотя бы «Предвозрождения») на весь цивилизованный мир. Возрождение свойственно всем тем культурам, которые проходят полный путь развития. В конечном счете таких народов не так уж много. Заслуги итальянской культуры этим ничуть не умаляются. Итальянский Ренессанс был наиболее полным проявлением Ренессанса, известного и другим народам. Италия действительно создала свое классическое Возрождение в предельном напряжении сил, хотя классичность итальянского Возрождения обязана не только этому напряжению сил, но и классичности смен формаций и стадий исторического развития на Апеннинском полуострове. Не будь здесь античности и средневековья — не было бы и итальянского Возрождения, ибо одним напряжением сил, не направляемым предшествующими стадиями исторического развития, Возрождение не могло бы быть создано (нечего было бы «возрождать» или пришлось бы обращаться к чужой античности). Не может быть ничего обидного для Италии в признании стадии Возрождения и для неитальянских народов. Каждый путь развития народа своеобразен, несмотря на наличие общих формаций и культурных стадий.

Россия не повторяла чужого исторического пути. Ее путь был своеобразен, и это своеобразие в первую очередь определялось наличием или пропуском определенных стадий развития. Пропуск же вызывал необходимость обращения к чужому опыту.

Н. И. Конрад поставил вопрос «о формах и уровнях эпохи Возрождения в отдельных странах»,<sup>128</sup> о типологических сходствах и различиях отдельных Возрождений, о положении каждого из Возрождений в мировом историческом процессе. Применительно к Руси XIV—XV вв. все это еще подлежит внимательному изучению.

То обстоятельство, что Предвозрождение в России не перешло в Возрождение, имело, как мы увидим в дальнейшем, серьезные последствия: не успевший дозреть стиль стал рано формализоваться и застывать, а живое обращение к «своей античности», постоянное возвращение к опыту домонгольской Руси, к периоду ее независимости, вскоре приобрело черты особого консерватизма, сыгравшего отрицательную роль в развитии не только русской литературы, но и русской культуры XVI—XVII вв.

---

<sup>127</sup> Ср., например, возражения Н. И. Конраду в статье В. И. Рутенбурга «Итальянское Возрождение и „Возрождение мировое“» («Вопросы истории», 1969, № 11).

<sup>128</sup> Н. И. Конрад. Об эпохе Возрождения, стр. 45.

**РЕНЕССАНСНЫЕ ЧЕРТЫ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ**

Одной из причин неудачи Возрождения на Руси была гибель еретического движения. Ереси, начавшиеся в русских центрах Предвозрождения — Новгороде и Пскове (так называемая ересь стригольников, а затем так называемая новгородско-московская), не были ересями в полном смысле этого слова.<sup>1</sup> По-видимому, ереси эти не имели какого-либо законченного и упорядоченного учения. Мы знаем о них главным образом из сочинений их противников, заинтересованных в том, чтобы преувеличить их «опасность» и добиться казней. Вероятнее всего, это даже была не столько ересь (т. е. не богословское учение, отрицающее какие-либо из церковных догматов), сколько движение вольнодумцев. Вольнодумцы эти критически относились к церкви и к отдельным догматам православия, но больше тянулись к светским знаниям, усиленно занимались астрологией и логикой. Это было, по всей вероятности, гуманистическое течение, с которым с большей или меньшей достоверностью связывается ряд западнорусских рукописей конца XV—XVI в. научного и полунанучного содержания. Движение это не затронуло сельского населения, оставаясь в сущности, так же как и течение гуманистов на Западе, городским и по составу своих участников — «интеллигентским», доступным для немногих. Это движение имело серьезное прогрессивное значение тем, что будило пытливость, вводило в круг образованности новые сочинения, создавало новый круг

---

<sup>1</sup> Ересь — это учение, нарушающее официальную церковную догматику. В последнее время термин «ересь» употребляется крайне неточно (например, в отношении староверов, которые церковью никогда еретиками не признавались).

интересов. Победа официальной церкви тяжело отозвалась на судьбе возрожденческих идей вообще.

Элементы Возрождения могут быть обнаружены не только в ересях. В первой половине XVI в. возрожденческие идеи сказались в публицистике. Здесь проявилась типичная для Возрождения вера в разум, в силу убеждения, в силу слова, стремление к преобразованию общества на разумных началах, идея изначально разумности естественного устройства мира, «естественного права», идея служения государства интересам народа и многое другое.

Публицистика конца XV и XVI в. отражала по преимуществу борьбу внутри класса феодалов: между дворянством и боярством. Передовые дворянские публицисты считали себя заступниками общенародных интересов. Невольно в сочинения дворянских публицистов проникают некоторые ренессансные идеи и представления. Так, например, Иван Пересветов выдвигает принцип равенства всех перед лицом государя и выступает против неравенства по рождению и за неравенство, создаваемое самим правительством, награждающим лучших. Он выступает за свободу страны. И не случайно он указывает на пример нехристианской страны — Турции.

Характерно, что предложения реформ на разумных основаниях совпадают с аналогичными предложениями на Западе. Томас Мор хотел устыдить современное ему английское общество примером некоего острова «Утопии», где нехристианское население живет более мудро, чем христианское английское общество. Иван Пересветов в своих челобитных аналогичным образом стыдит русского государя и русское государство примером турецкого султана. Предложения Пересветова гораздо менее детализированы, чем предложения Томаса Мора, но вместе с тем в некоторых отношениях и радикальнее: если Томас Мор сохранял рабство на своем идеальном острове, то Пересветов выступает не только против всякого рабства, но и против неравенства в том случае, когда оно не оправдано личными заслугами человека.

Другой русский публицист — Федор Карпов — пишет об обетованной стране живых, о земном рае, где все основано на разумных основаниях и царствует «всевечна премудрость». Третий публицист — Ермолай-Еразм — говорит об обязанности государя перед своими подданными, о его долге заботиться об их общем благе и выступает против знатности.

Представления о том, что общество может быть организовано на разумных началах и что можно убедить монарха делать добрые дела, проникают и в историческую литературу.

Знаменем нового отношения к исторической теме явилась также «История о великом князе московском» князя Андрея Курбского. Впервые в русской историографии появился труд, цель которого заключалась не в том, чтобы просто изложить события,

связанные с той или иной страной, городом, монастырем или историческим лицом, а вскрыть причины, происхождение того или иного явления. Таким явлением, которое пожелал Курбский объяснить в своей «Истории», были жестокость Грозного, начатое им «лютное гонение» на людей, особенно тех, которые пытались быть самостоятельными, и принесшее неисчислимые бедствия стране. Ответ, который дает Курбский в своей «Истории», вполне в духе XVI века: всему тому виной злые советники. Курбский, как и Пересветов, верит в силу разума и в силу слова. Поэтому злой или добрый совет может переменить характер царя, направить историю по новому пути.

В целом XVI век характеризуется чрезвычайным развитием публицистической мысли. Публицистика проникает в летопись, в жития святых, в деловую письменность, выходит за пределы литературы, оживляя собой произведения живописи, особенно настенной, менее связанной с традицией (ср., например, росписи Золотой палаты Московского кремля).<sup>2</sup> Этому развитию публицистики способствовали, с одной стороны, ренессансная вера в силу слова и в силу убеждения, а с другой — сам процесс централизации Русского государства, вступившего на путь реформ и тем самым стимулировавшего реформаторскую мысль. Идея необходимости реформ развивалась не только отдельными представителями дворянства, но постепенно проникала во все сферы государственной жизни.

В самом образовании централизованного государства, в его идеях и в официальной литературе были отдельные ренессансные мотивы. Государство не просто разрасталось, объединяя отдельные княжества и перенимая их власть, — изменялась сама идея власти, идея ее назначения и полномочий. Государство бралось исправлять жизнь, нравы, отвечать за правоеверие подданных, и все это в размерах, невиданных прежде. Инициатива вмешательства в социальное устройство страны шла, таким образом, не только снизу, но и сверху. Пафос реформаторства овладевает Иваном III, Василием III и особенно Иваном Грозным. Последний в своем нетерпеливом рвении создать упорядоченное государство, централизовать нравы и веру, не считаясь ни с какими средствами, опускается до одной из самых жестоких и опустошительных тиранний в истории.

В XVI веке постепенно и осторожно начинает отходить в прошлое теологическая точка зрения на человеческое общество. «Законы божественные» еще сохраняют свою авторитетность, но наряду со ссылками на священное писание появляются вполне

---

<sup>2</sup> Система росписей Золотой палаты, погибших в XVII в., интересно восстановлена К. К. Ломяко на основании описания Симопа Ушакова и подьячего Никиты Клементьева. См. в кн.: О. И. Подобедова. Московская икона живописи при Иване IV. М., 1972, стр. 193—198.

«ренессансные» ссылки на законы природы. На естественный порядок вещей в природе как на образец для подражания людям в общественной и государственной жизни ссылается ряд писателей XVI в. Проекты Ермолая-Еразма основаны на представлении о том, что хлеб — основа жизни хозяйственной, общественной и духовной: своеобразная монистическая точка зрения. Иван Пересветов в своих писаниях почти не пользуется уже богословскими аргументами. Развитие публицистики в XVI в. связано с верой в силу убеждения, в силу книжного слова. Никогда так много не спорят в древней Руси, как в конце XV и в первой половине XVI в. Развитие публицистики идет на гребне общественного подъема веры в разум. Сам царь Грозный вступает в полемику со своими идейными противниками и заботится об идеологическом обосновании своей политики.<sup>3</sup>

Наряду с верой в разум для XVI века характерен ренессансный интерес к филологии, к исправлению текстов, изучению иностранных языков. Характерны в этом отношении труды Максима Грека по грамматике и лексикографии,<sup>4</sup> различные истолковательные статьи его, исправления текстов, которым занимался тот же Максим Грек вместе с Дмитрием Герасимовым, Силуаном и Михаилом Медоварцевыми, Нилом Курлятевым и др. Филологическая работа сделала возможным и издание Иваном Федоровым первопечатного «Апостола».

## РАЗВИТИЕ ВЫМЫСЛА

Развитие публицистической мысли вызвало появление новых форм литературы. XVI век отмечен сложными и разносторонними искажениями в области художественной формы, в области жанров. Устойчивость жанров нарушена. В литературу особенно интенсивно проникают деловые формы, а в деловую письменность — элементы художественности. Темы публицистики — темы живой, конкретной политической борьбы. Многие из тем, прежде чем проникнуть в публицистику, служили содержанием деловой письменности. Вот почему формы деловой письменности становятся формами публицистики.

В «деяния» Стоглавого собора внесена сильная художественная струя. Стоглав — факт литературы в той же мере, как и факт деловой письменности. В литературных целях используется дипломатическая переписка. Пересветов пишет челобитные. Диплома-

<sup>3</sup> См. подробнее: Д. С. Лихачев. Иван Пересветов и его литературная современность. — В кн.: Иван Пересветов, Сочинения, подготовил текст А. А. Зимин, М.—Л., 1956, стр. 28—56.

<sup>4</sup> См.: А. И. Иванов. Литературное наследие Максима Грека. Л., 1969, стр. 89—103.

тические послания, постановления церковного собора, челобитные, статейные списки становятся формами литературных произведений.

Использование деловых жанров в литературных целях было одновременно развитием вымысла, до того весьма ограниченного в литературных произведениях. Теперь вымысел вводится в летопись, хотя и маскируется «документальностью».

Появление вымысла в летописях XVI в. было связано с внутренними потребностями развития литературы в ее самоотделении от деловых функций и вызывалось публицистическими задачами, особенно остро вставшими перед летописью в XVI в. Летопись становилась школой патриотизма, школой уважения к государственной власти. Летопись должна была любыми средствами внушить читателям убеждение в безошибочности и святости государственной власти, а не только регистрировать (хотя бы и весьма пристрастно) отдельные исторические факты.

Особенно отчетливо вымысел и выдумка сказываются в «Степенной книге». Пока это еще только «государственный вымысел», «государственная легенда», составлявшаяся авторами «Степенной», но все-таки это был уже вполне сознательный вымысел — «ложь во спасение» государственного престижа. Однако другая потребность в вымысле — потребность, вызванная внутренними причинами развития литературы, также вполне отчетлива в «Степенной книге». Поскольку «разрешено» первое, постольку авторы начинают разрешать себе и второе. Никакими особыми государственными заботами не было вызвано сочинение «романтической» истории любви князя Юрия Святославича Смоленского к княгине Юлиании Вяземской или романтические детали биографии княгини Ольги. Перед нами «сочетание беллетристического (сюжетного) и публицистического вымысла».<sup>5</sup>

Тот же «двойственный» характер вымысла (один стимул поддерживает другой) может быть отмечен и для других исторических сочинений XVI в. — например, для Казанской истории, где фантастические элементы вторгаются и в описание похода русского войска и в романтическую биографию царицы Сумбеки.

Фантастичность, которую еще стеснялись пускать в дверь, проникала в окно, прорубаемое официальными и пропагандистскими тенденциями.

В историю властно вторгается политическая легенда. Политическая теория русского государства нашла себе выражение в «Сказании о князьях владимирских». Этим «Сказанием» пользовалась русская дипломатия, отстаивая престиж Русского государства. Темы «Сказания» были изображены на барельефах цар-

---

<sup>5</sup> Сб. «Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе», Л., 1970, стр. 429.

ского престола в Успенском соборе Московского Кремля. На «Сказании» основывались официальные государственные акты и чин венчания на царство. Были и другие сочинения и теории, пытавшиеся обосновать мировую роль Русского государства. Русские люди все чаще и чаще задумывались над вопросами мирового значения своей страны. В XVI в. псковским старцем Филофеем была создана теория сменяющих друг друга Римов, третьим и последним из которых является Москва. Повести о Вавилонском царстве рассказывали чудесную историю царских регалий. Повесть о новгородском белом клобуке говорила об особой роли России во вселенской церковной жизни и, в частности, подчеркивала значительность новгородской церковной святыни — белого клобука, который новгородские архиепископы получили якобы из Византии, куда он был перенесен из первого Рима — от папы Сильвестра.

Стремление обосновать особую церковную значительность Русской земли сказалось в массовых составлениях житий (биографий) русских святых и в установлении их повсеместного культа.

Политическая легенда явилась одним из проявлений усиления в литературе художественного вымысла.

Древнерусская литература предшествующего времени боялась открыто фантастического и воображаемого, как лжи, неправды. Она стремилась писать о том, что было, или о том, что по крайней мере принималось за бывшее. Фантастическое могло приходить извне, в переводах: «Александрия», «Повесть об Индийском царстве», «Стефанит и Ихнилат». При этом фантастическое либо принималось за правду, либо считалось притчей, нравучением, существовавшими и в Евангелии. Фантастическое как бы выносилось за пределы Русской земли, где оно легче могло восприниматься как действительно бывшее («Повесть о Басарге»). Характерно и то, что многие переводные сочинения, посвященные фантастическим сюжетам, начинают переосмысливаться как исторические. Историческое осмысление получают даже притчи в их русских переделках.

Развитие древнерусской литературы на протяжении всех ее веков представляет собой постепенную борьбу за право на художественную «неправду». Художественная правда постепенно отделяется от правды бытовой. Литературное изображение легализуется, становится официально допустимым.

Но, вступая в свои права, фантастика долго маскируется изображением бывшего, действительно существовавшего или существующего. Вот почему в XVI в. жанр «документа» как формы литературного произведения вступает в литературу одновременно с вымыслом.

Движение литературы к документу и документа к литературе представляет собой закономерный процесс постепенного «размывания» границ между литературой и деловой письменностью. Процесс этот, захвативший собой не только XVI, но и XVII век,

был связан в деловой жизни русского государства со встречным процессом роста и становления жанров государственного делопроизводства и появления архивов.

### **«ВТОРОЙ МОНУМЕНТАЛИЗМ» ОФИЦИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

А. С. Орлов обратил внимание на то, что в XVI в. русская культура идет по пути создания крупных «обобщающих предприятий». К ним А. С. Орлов отнес Стоглавый собор и его постановления — знаменитый «Стоглав», а также «Домострой», «Лицевой летописный свод» Грозного, «Великие минеи четьи» митрополита Макария, «Степенную книгу», даже начало книгопечатания и создание первопечатного «Апостола». Но дело не только в культурном «обобщении» и уничтожении областничества в культуре: создание сильного и централизованного государства, сосредоточение всех народных сил на заботах о его строительстве повело к стремлению государства подчинить своим интересам и всю культурную жизнь, все виды творчества — литературу в первую очередь. Я. С. Лурье в последнее время сделал даже предположение, что в XVI в. беллетристика, т. е. собственно литература, как бы отходит на второй план. В рукописях этого времени исчезает развлекательная тема.<sup>6</sup>

Несомненно, что государство, занятое реформами политическими, церковными, социальными, экономическими и даже реформами быта, остро нуждалось в помощи литературы. Даже получив эту помощь, государство все же не было всесильно. Рукописная деятельность многочисленных писцов и авторов не подчинялась и не могла подчиниться требованиям государства и не могла быть контролируема. Инициатива государства в создании новых произведений была сильнее, чем возможности государственного контроля над старой и текущей письменностью. И вот в XVI в. (в отличие от конца XV в.) впервые возникает резкое разделение литературы — на официальную и неофициальную. Официальная литература стремится закрепить всё существующее в пышных формах и грандиозных размерах: это «Стоглав», «Великие четьи минеи», «Лицевой летописный свод», «Степенная книга». Неофициальная литература также втянута в ход государственного строительства: она предлагает реформы, обсуждает все темы общественной жизни, приобретает публицистический характер, но публицистически-государственный, широко социальный, подходящий к тем же вопросам, что и официальная литература, но с личных точек зрения, хотя и освященных классовыми интересами.

---

<sup>6</sup> Там же, стр. 387—450.

Ту и другую части литературы объединяет глубокий интерес к самым важным темам жизни народа, его прошлого и его будущего. Но если официальная литература стремилась всеми путями оправдать существующее и создать этому существующему авторитет пышности, авторитет масштабов и авторитет грандиозной всеистолковывающей миросозерцательной системы, перед которыми бессильны усилия отдельных людей, то литература неофициальная стремилась все государственные вопросы сделать предметом общего обсуждения, требовала разумного обоснования всего существующего, основывалась на представлениях о необходимости подчинения всего существующего в социальной и государственной жизни доводам разума.

Несмотря на всю внешнюю противоположность этих двух важнейших частей русской литературы, — противоположность идейную, жанровую, стилистическую, — историческое значение обеих областей литературы в XVI в. было в равной степени огромным. Общественное место литературы в жизни государства возросло необычайно. Тематами литературы стали наиболее важные проблемы современности, истории и будущего. При этом в литературе определились различные точки зрения на отдельные вопросы русской жизни, и эти различные точки зрения не были уже только точками зрения тех или иных официальных учреждений (скажем, великокняжеская точка зрения или митрополичья), тех или иных социальных групп (крупного духовенства или мелкого, боярства или дворянства), тех или иных областей русского государства (новгородская точка зрения на события русской истории в летописи или оценка событий с точки зрения тверского княжества), но они были одновременно и индивидуальными, личными точками зрения того или иного писателя (точка зрения Иосифа Волоцкого, Пересветова, Ермолая-Еразма, Сильвестра, Ивана Грозного, Курбского и т. д.). Конечно, личная писательская точка зрения была подчинена классовым позициям, но при всем том она оставалась все же личной точкой зрения писателя, его пониманием классовых интересов, она заключала в себе индивидуальные особенности и требовала индивидуального литературного оформления. За этими индивидуальными взглядами следовало и усиление индивидуальных особенностей стиля. Исподволь личность писателя занимала все большее и большее место в литературе.

Одним словом, русская литература, хотя и не пришла в XVI в. к Возрождению, к появлению литературы нового типа, тем не менее в установленных ей пределах и внутри внешних преград накопила в себе достаточно сил и возможностей для перехода к литературе, типичной для нового времени, для развития индивидуального начала в литературе, для ее секуляризации, для нового, подчиненного чисто литературным целям, деления на жанры, и т. д. и т. п.

В литературе XVI в. — и в ее официальной части, и в ее неофициальной — есть уже незаметная для современников общая предопределенность, эта литература в большей мере, чем прежние, «чревата будущим», она чревата неизбежностью Ренессанса. Задача историков литературы выявить в ней эти скрывающиеся элементы будущего и за внешним консерватизмом ее официальной части увидеть общие для всей литературы накопления элементов нового. Современники обманывались, не замечая в ней это новое.

Сама крайняя и нетерпимая консервативность в некоторой степени служила движению вперед, восстанавливая против себя общественное мнение, провоцируя и усиливая сопротивление.

С судьбами идейной жизни сопряжены и все изменения стилей.

Эмоциональный стиль, выработавшийся в конце XIV — начале XV в., не смог перейти в стиль Возрождения в конце XV и в XVI в. Поэтому судьба этого стиля, искусственно заторможенного в своем развитии, сложилась неблагоприятно. Стиль этот сильно формализуется, отдельные приемы окостеневают, начинают механически применяться и повторяться, литературный этикет отрывается от живой потребности в нем и становится застывшим и ломким. Этикетные формулы начинают употребляться механически, иногда в отрыве от содержания. Литературный этикет крайне усложняется, а в результате этого усложнения пропадает четкость его употребления. Появляется некоторый «этикетный маньеризм». Все очень пышно и все очень сухо и мертво. Это совпадает с ростом официальности литературы. Этикетные и стилистические формулы, каноны употребляются не потому, что этого требует содержание произведения, как раньше, а в зависимости от официального — государственного и церковного — отношения к тому или иному описываемому в произведении явлению.

Произведения и их отдельные части растут, становятся большими. Возникает тяга к монументальности, которая на этот раз, в отличие от домонгольского периода, главным своим признаком имеет большую величину, размеры, масштабы. Красота подменяется размерами. Авторы стремятся действовать на своих читателей величиной своих произведений, длиной похвал, многочисленностью повторений, сложностью стиля.

Остановимся, к примеру, на стиле «Степенной книги». По происхождению своему стиль «Степенной книги» или стиль других пышных исторических сочинений того же времени, в той их части, в которой они не являются простым заимствованием из предшествующих произведений, — это стиль «плетения словес». Однако не только искусное, но и искусственное нагромождение синонимов, единоначатий, риторических оборотов, любовь к пышной фразеологии, преувеличенные похвалы лишены подлинной экспрессии, оставляют читателя холодным и равнодушным.

Автор «Степенной книги» открыто говорит в начале, что его задача — идеализация русских исторических лиц. «Степени» его

книги, как утверждает автор, золотые, они составляют лестницу, ведущую на небо. Утверждаются же эти степени «многообразными подвигами» в благочестии просиявших скипетродержателей. Книга состоит из «дивных сказаний», «чюдных повестей». Она рассказывает о «святопоживших боговенчаных» царях и великих князьях, «иже в Рустей земли богоугодно владальствовавших», и об их митрополитах, озабочена созданием образов «положительных героев» истории, а вернее государства. За «житием и похвалой» того или иного лица следует новая «похвала», затем «похвала вкратце», молитва за усопшего и к усопшему (в зависимости от того, канонизован он или нет), «паки похвала» и т. п. Идеализируются не только отдельные деятели русской истории, но вся Русская земля, весь ход ее истории, род государей в целом, ее державные города — Киев, Новгород, Владимир, Тверь, Москва. Идеализируются самые события, ход которых закругляется, сжимается, лишается излишних деталей, сопровождается нравоведениями, вскрывающими их назидательный смысл. Все характеристики, все нравоведения и отступления строго подчинены литературному или просто придворному этикету. Многословное изложение «Степенной книги» не трогает, однако, читателя. Задача автора состоит только в том, чтобы представить историю как государственный парад, внушающий читателю благочестивый страх и веру в незыблемость и мудрость государства.

Тому же «второму монументализму» в литературе отвечала потребность Грозного говорить в своих произведениях целыми «паремиями и посланиями», приводить многоречивые и обильные цитаты, стремиться поражать читателя церковной эрудицией и т. д.

Но эпоха подавления естественного пути развития литературы не могла все же отразиться во всей литературе и во всем искусстве. Внимательный наблюдатель литературы и живописи этого времени может обнаружить следы совсем особых настроений, не созвучных требованиям жестокости, идеалам непреклонности, насаждаемым государством Грозного. Это особенно часто можно заметить в фресковой живописи, а также в станковой и в литературе. Вдруг в образе строгого и мудрого Николы появляются черты нежности и неволевой задумчивости, созерцательности (икона Николы Зарайского Суздальского музея), то в «Великих четьих минеях» Макария появляется сюжет или мотив, в которых красной нитью проходят черты нежности, созерцательности, внимательного отношения к человеческой личности, особой «акварельности», совсем не свойственных тем идеалам, которые насаждались сверху, или тому ужасу, который внушала вся внешняя обстановка царствования Грозного. Значительно растет психологическая наблюдательность писателей.

Перед нами своеобразная интеллектуальная оппозиция всему духу времени, сама по себе и трогательная, и выразительная,<sup>1</sup> и

значительная, свидетельствующая о силе человечности, о живом духе литературы.

Одновременно и сама официальная литература, становившаяся все более сухой, помпезной и вознесенной над конкретной реальностью, нуждалась в оживлении, и это оживление приходило от быта, от «низких» тем, от бытовой речи.

Бытовые элементы проникают в послания Грозного, вызывая язвительные реплики Курбского. Быт проникает в сочинения Иосифа Волоцкого, митрополита Даниила, в «Домострой». Даже те, кто пытались направлять литературное развитие XVI в. по пути официального оптимизма, не всегда были удовлетворены ее официальной частью. Так, сам Иван Грозный пишет под псевдонимом Парфений Уродивый канон Ангелу Грозному, полный страха смерти, бреда преследования и чувства одиночества.<sup>7</sup> Все это предвещало собой последующее «снижение» известной части литературы. XVI век держит нити многих явлений, которые затем развились в XVII в. Здесь их начало, значение которого мы можем оценить только в свете того, что развилось из этого начала в XVII в.

\*

Разные типы литературы — официальный и неофициальный — имеют аналогии в явлениях архитектуры того же периода. С одной стороны, мы имеем «официальный» тип успешных храмов, обширных, монументальных и более или менее традиционных в своих формах; с другой — архитектуру, идущую навстречу народным вкусам и формам народного же деревянного зодчества. Архитектурные формы, как и живописные композиции, становятся более разнообразными и дробными, растет декоративность силуэтов. В искусстве проявляется своеобразный «маньеризм».<sup>8</sup>

Все эти черты резко усилятся в XVII в. В частности, разделение литературы внутри класса феодалов на литературу официальную, «государственную», и литературу прогрессивного дворянства было необходимой подготовкой более глубокого, уже чисто классового разделения литературы — появления литературы в среде эксплуатируемых. Никогда раньше ни один век не был таким «предчувствием» следующего века, как XVI-й. Это объясняется тем, что потребность в Ренессансе назрела, несмотря на все препятствия на пути к его развитию. Устремленность к этому Ренессансу, появившаяся еще во второй половине XV в., была отличительной чертой XVI века.

---

<sup>7</sup> См.: Д. С. Лихачев. Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродивого (Ивана Грозного). — Рукописное наследие древней Руси. По материалам Пушкинского дома. Л., 1972, стр. 10—27.

<sup>8</sup> Этот «маньеризм» конца XVI и первой половины XVII в. некоторые исследователи принимают за барокко.

**ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ XVII ВЕКА**

Историко-литературное значение XVII века не получило еще достаточно точного определения. Одни исследователи, и их большинство, относят XVII век целиком к древней русской литературе, другие — видят в нем появление литературы новой, третьей — вообще отказываются дать ему ту или иную историко-литературную характеристику.<sup>1</sup>

Это век, в котором смешались архаические явления с новыми, соединились местные и византийские традиции с влияниями, шедшими из Польши, Украины, Белоруссии.

Это век, в котором прочно укоренившиеся за шесть веков литературные жанры легко уживались с новыми формами литературы: с силлабическим стихотворством, с переводными приключенческими романами, с театральными пьесами, впервые появившимися на Руси при Алексее Михайловиче, с первыми записями фольклорных произведений, с пародиями и сатирами.

Это век, в котором одновременно возникают литературные придворная и демократическая.

Наконец, в XVII же веке мы видим появление профессиональных авторов, усиление чувства авторской собственности и интереса читателей к автору произведения, к его личности, развитие индивидуальной точки зрения на события и пробуждение в литературе созна-

---

<sup>1</sup> См., например: А. С. Орлов. 1) Лекции по истории древней русской литературы, читанные на Высших женских курсах, учр. В. А. Полторацкой. М., 1916; 2) Древняя русская литература XI—XVI вв. М.—Л., 1937. В обеих этих книгах нет разделов о русской литературе XVII в. Краткий раздел с фактическими сведениями о литературе XVII в. добавлен только во 2-е издание последней книги 1939 г.

ния ценности человеческой личности самой по себе, вне зависимости от ее официального положения в обществе.

Несомненно, что все эти и иные явления XVII в. сделали возможным ко второй трети XVIII в. включение русской литературы в общеевропейское развитие, появление новой системы литературы, способной стать на один исторический уровень с литературами Франции, Германии, Англии, развиваясь вместе с ними по одному общему типу, воспринимать их опыт и примыкать к общеевропейским литературным направлениям (барокко, классицизм, позднее — романтизм, реализм, натурализм и пр.) без всяких ограничений, снижающих или сокращающих значение этих направлений на русской почве.

Если кратко, в немногих словах, определить значение XVII века в истории русской литературы и в истории русской культуры в целом, то придется сказать, что главное было в том, что век этот был веком постепенного перехода от древней литературы к новой соответственно переходу России от средневековой культуры — к культуре нового времени. XVII век в России принял на себя функцию эпохи Возрождения, но принял в особых условиях и в сложных обстоятельствах, а потому и сам был «особым», неузнанным в своем значении. Развитие культурных явлений в нем не отличалось стройностью и ясностью. Так бывает всегда, когда историческое движение сбито посторонними силами, внешними неблагоприятными обстоятельствами и когда происходит пропуск какой-то исторической стадии.

Хотя Россия и не знала эпохи Ренессанса, она должна была решить задачи, которые решал Ренессанс.

Русская литература на грани XVI—XVII вв. стояла перед необходимостью подчинения литературы личностному началу, выработке личностного творчества и стабильного, авторского текста произведений. Она стояла перед необходимостью освобождения всей системы литературных жанров от их подчинения «деловым» задачам и создания общих форм литературы с западноевропейскими. Развитие литературных направлений, театра и стихотворства, активизация читателей и освобождение литературы от подчинения церковным и узко государственным интересам, проявление самостоятельности писательских мнений, оценок и т. д. — все это должно было появиться в XVII в., чтобы сделать возможным окончательный переход во второй четверти XVIII в. к новой структуре литературы, к новому типу литературного развития и к новому типу взаимоотношений с литературами стран европейского Запада. «Европеизация» русской литературы в XVIII в. состояла не только в том, что Россия, достаточно тесно связанная и до того с греческим и славянским миром, стала на путь простого знакомства с литературами Запада, но и в том, что это знакомство в результате внутренней подготовленности русской литературы смогло принести обильные плоды.

Изменения, которые подготавливаются в XVII в., обязаны главным образом решительному расширению социального опыта литературы, расширению социального круга читателей<sup>2</sup> и авторов. Прежде чем отмереть, средневековая жанровая структура литературы крайне усложняется, количество жанров возрастает, их функции дифференцируются, и происходит консолидация и выделение литературных признаков как таковых.

Чрезвычайно расширяется количество жанров за счет введения в литературу форм деловой письменности, которым в отличие от предшествующего времени все больше и больше придаются чисто литературные функции. Количество жанров увеличивается за счет фольклора, который начинает интенсивно проникать в письменность демократических слоев населения, и за счет переводной литературы. Новые виды литературы, появившиеся в XVII в., — силлабическое стихотворство и драматургия — постепенно развивают свои жанры. Наконец, происходит трансформация старых средневековых жанров в результате усиления сюжетности, развлекательности, изобразительности и расширения тематического охвата литературы. Существенное значение в изменении жанровых признаков имеет усиление личностного начала, совершающееся в самых различных областях литературного творчества и идущее по самым различным линиям.

Деление литературы на официальную и неофициальную, появившееся в XVI в. в результате «обобщающих предприятий» государства, в XVII в. теряет свою остроту. Государство продолжает выступать инициатором некоторых официальных исторических сочинений, однако последние не имеют уже того значения, что раньше.

Частично литературные произведения создаются при дворе Алексея Михайловича или в Посольском приказе, но они выра-

---

<sup>2</sup> Изучению социального состава читателей сравнительно позднего времени посвящены работы В. В. Буша (Древнерусская литературная традиция в XVIII в. (К вопросу о социальном расслоении читателя). — «Ученые записки Саратовского университета», т. IV, вып. 3, 1925), П. Н. Беркова (К вопросу об изучении массовой литературы XVIII в. — «Известия АН СССР, Отделение общественных наук», 1936, № 3), М. Н. Сперанского (Рукописные сборники XVIII века. М., 1962), В. И. Малышева (Усть-Цилемские рукописные сборники XVI—XX вв. Сыктывкар, 1960), Е. К. Ромодановской (О круге чтения сибиряков в XVII—XVIII вв. в связи с проблемой изучения областных литератур. — Исследования по языку и фольклору. Новосибирск, 1965).

жают точку зрения среды придворных и служащих, а не выполняют идейные задания правительства. Здесь, в этой среде, могли быть и частные точки зрения или, во всяком случае, интересные их варианты.

Таким образом, огромные официальные жанры — «левиафаны», типичные для середины XVI в. с его стилем «второго монументализма», в XVII в. отмирают. Зато в жанрах усиливается индивидуальное начало. Автобиографические элементы проникают в исторические сочинения, посвященные событиям «Смуты», в жития, и во второй половине XVII в. появляется уже жанр автобиографии, вобравший в себя и элементы житийного жанра и исторического повествования. Главный, но не единственный представитель этого жанра автобиографии — «Житие» протопопа Аввакума.

Типичный пример образования в XVII в. нового жанра — это появление жанра «видений» в период «Смуты». Видения были известны и раньше как часть житий святых, сказаний об иконах или как часть летописного повествования. В эпоху «Смуты» жанр видений, исследованный Н. И. Прокофьевым,<sup>3</sup> приобретает самостоятельный характер. Это остро политические произведения, рассчитанные на то, чтобы заставить читателей безотлагательно действовать, принять участие в событиях на той или иной стороне. Характерно, что в видениях соединяется устное начало и письменное. Видения возникают в устной молве и только после этого придаются письму. «Тайнозрителями» видений могли быть простые посадские люди: сторожа, пономари, ремесленники и т. п. Но тот, кто придает это видение письму, автор, еще продолжает принадлежать высшему церковному или служилому сословию. Однако и те и другие уже не столько заинтересованы в том, чтобы прославить святого или святую, сколько в том, чтобы подкрепить авторитетом чуда свою политическую точку зрения, свои обличения общественных пороков, свой политический призыв к действию. Перед нами один из характерных для XVII века примеров начавшегося процесса секуляризации церковных жанров. Таковы «видения» протопопа Терентия, «Повесть о видении некоему мужу духовну», «Нижегородское видение», «Владимирское видение», видение поморского крестьянина Евфимия Федорова и многие другие.

Большое значение для образования новой структуры литера-

---

<sup>3</sup> См.: Н. И. Прокофьев. 1) «Видения» крестьянской войны и польско-шведской интервенции начала XVII века (Из истории жанров литературы русского средневековья). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, М., 1949; 2) Видения как жанр в древнерусской литературе. — «Ученые записки Моск. гос. педаг. инст. им. В. И. Ленина», т. 231, Вопросы стиля художественной литературы, М., 1964.

Турных жанров имело разделение научной литературы и художественной. Если раньше «Шестоднев», «Топография» Козьмы Индикоплова или «Физиолог», как и многие другие произведения «естественнонаучного характера», имели равное отношение как к науке, так и к художественной литературе, то теперь, в XVII в., такие переводные сочинения, как «Физика» Аристотеля, «Космография» Меркатора, зоологический труд Улисса Альдрованди, анатомический труд Везалия, «Селенография» и многие другие, стоят обособленно от художественной литературы и никак с нею не смешиваются. Правда, это различие еще отсутствует в «Уряднике сокольничьего пути», в котором художественные элементы смешиваются с регламентацией охотничьей церемонии, но это объясняется спецификой самой соколиной охоты, интересовавшей русских людей XVII в. не только с утилитарной, но главным образом с эстетической точки зрения.

Нечетким остается различие научных и художественных задач в области истории, но в этой области соединение художественности с наукой будет существовать в течение всего XVIII века и частично перейдет в XIX и даже XX век (ср. истории Карамзина, Соловьева, Ключевского).

Одной из причин начавшегося более строгого различия между научной и художественной литературой и соответственного «самоопределения» жанров была профессионализация авторов и «профессионализация» читателя. Представители определенных профессий (врачи, аптекари, военные, рудознатцы и пр.) требуют литературы по своей профессии, и эта литература становится настолько специфичной и сложной, что ее авторами могут стать только ученые или техники-специалисты. Переводная литература на эти темы создается в специальных учреждениях для специальных же целей переводчиками, знакомыми с сложным существом переводимого сочинения.

Из переводных жанров на Руси в XVII в. усваивается жанр западноевропейского рыцарского романа, романа авантюрного (ср. повествования о Бове, Петре Златых Ключей, об Оттоне и Олунде, о Василии Златовласом, Брунцвике, Мелюзине, Аполлонии Тирском, Валтасаре и т. п.), нравоучительная новелла, веселые анекдоты (в первоначальном смысле этого слова анекдот — это повествование об историческом происшествии) и др.

В XVII в. происходит новое, очень значительное социальное расширение литературы. Наряду с литературой господствующего класса появляется «литература посада», литература народная. Она и пишется демократическими авторами, и читается массовым демократическим читателем, и по содержанию своему отражает интересы демократической среды. Она близка фольклору, близка разговорному и деловому языку. Она часто антиправительственна

и антицерковна, принадлежит «смеховой культуре» народа.<sup>4</sup> Частично она близка «народной книге» Западной Европы. Социальное расширение литературы дало новый толчок в сторону ее массовости. Демократические произведения пишутся неряшливой или деловой скорописью, распространяются в тетрадочках, без переплета. Это вполне дешевые рукописи.

Все это не замедлило сказаться на жанрах произведений. Демократические произведения не связаны какими-либо устойчивыми традициями, особенно традициями «высокой» церковной литературы.

Происходит новый прилив в литературу деловых жанров: жанров делопроизводственной письменности. Но в отличие от использования в литературе деловых жанров в XVI в. новое использование их в XVII в. отличалось резко своеобразными чертами. До появления демократической литературы в жанры деловой письменности вкладывалось литературное содержание, которое не ломало самые жанры. В демократической же литературе деловые формы письменности употребляются иронически, их функции резко нарушены, им придано чисто литературное значение. Деловые жанры употребляются пародически. Сама деловая форма является одним из выражений их сатирического содержания. Так, например, демократическая сатира берет реально существовавшую форму росписи о приданом и стремится именно с ее помощью подчеркнуть абсурдность содержания. То же отличает, например, церковную форму «Службы кабаку» или «Калаязинской челобитной». В произведениях демократической пародии пародируется не автор, не авторский стиль, а форма, жанр и стиль делового документа.

Новое содержание не вкладывается в деловые жанры, как это было раньше, а взрывает эту форму, делает ее предметом осмеяния, как и ее привычное содержание. Жанр приобретает здесь несвойственное ему значение. По существу перед нами уже не деловые жанры, а новые жанры, созданные путем переосмысления старых и существующие только как факты этого переосмысления. Поэтому каждая из этих форм может быть использована один-два раза. В конечном счете употребление этих «перевернутых» и переосмысленных жанров ограничено. Бессмысленно многократно пародировать один и тот же жанр. Одна удачная пародия в известной степени исчерпывает возможности пародирования данного жанра, явления и т. д.

Процесс использования жанров деловой письменности в демократической литературе имеет типичный для XVII века «разрушительный» характер.

---

<sup>4</sup> См. об этой «смеховой культуре»: М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Историки литературы обычно представляют себе эмансипацию личности в литературе XVII в. как эмансипацию поведения действующих лиц произведения. Герои начинают нарушать старозаветные нормы, выработанные в русском быту предшествующих столетий. Эмансипацию личности видят в образах Аннушки и Фрола Скобеева, в их «вольном поведении».

Эмансипированными личностями представляются и Савва Грудцын, и девица из «Притчи о старом муже и молодой девице» и даже герой «Повести о Горе Злочастии» — безымянный молодец. Все эти молодцы и девицы не слушаются родителей, не следуют нормам поведения, предписывавшимся старозаветным укладом жизни. Дело, однако, не в появлении своевольных личностей, нарушающих заветы старины: такие личности были всегда. Новые герои литературы не являются носителями каких-либо новых идей. Дело, как мы увидим в дальнейшем, в новом к ним отношении авторов и читателей. Но самое главное в том, что сама литература как целое начинает создаваться под действием этого личностного начала. В литературу входит авторское начало, личная точка зрения автора, представления об авторской собственности и неприкосновенности текста произведения автора, происходит индивидуализация стиля и многое другое.

В самом деле, личность автора сказывалась в художественном методе средневековой литературы значительно слабее, чем в литературе нового времени. Причины тому две. С одной стороны, постоянные последующие переделки произведения, не считавшиеся с авторской волей и уничтожавшие индивидуальные особенности авторской манеры. С другой же стороны, авторы средневековья и сами гораздо менее стремились к самовыявлению, чем авторы нового времени. В литературе древней Руси гораздо большую роль, чем авторское начало, играл жанровый признак. Каждый литературный жанр имел свои традиционные особенности художественного метода. Особенности художественного метода, присущие тому или иному жанру, вытесняли индивидуальные авторские особенности. Один и тот же автор способен был прибегать к разным методам изображения и к разным стилям, переходя от одного жанра к другому. Пример тому — произведение Владимира Мономаха. Летопись его «путей» (походов) и «ловов» (охот) составлена в летописной манере (по художественному методу и по стилю). Совсем иной художественный метод и иной стиль в правоучительной части «Поучения». Здесь перед нами художественный метод церковных поучений. Письмо к Олегу отличается и от того и от другого — это одно из

первых произведений эпистолярной литературы, своеобразное по художественному методу и по стилю.

Древнерусские литературные произведения очень часто говорят от имени автора, но этот автор еще слабо индивидуализирован. В средневековой литературе авторское «я» в большей степени зависит от жанра произведения, почти уничтожая за этим жанровым «я» индивидуальность автора. В проповеди — это проповедник, в житии святого — это агиограф, в летописи — летописец и т. д. Существуют как бы жанровые образы авторов. Будь летописец стар или молод, монах или епископ, церковный деятель или писец посадничьей избы — его манера писать, его авторская позиция одна и та же. И она едина, даже несмотря на совсем разные политические позиции, которые могут летописцы занимать.

Правда, авторская личность начинает заявлять о себе с достаточной определенностью уже в XVI в. в произведениях, принадлежащих перу властного и ни с чем не считающегося человека — Ивана Грозного. Это в какой-то мере первый писатель, сохраняющий неизменным свою авторскую индивидуальность, независимо от того, в каком жанре он писал. Он не считается ни с этикетом власти, ни с этикетом литературы. Его ораторские выступления, дипломатические послания, письма, рассчитанные на многих читателей, и частная переписка с отдельными лицами всюду выявляют сильный неизменный образ автора: властного, ядовитого, саркастически настроенного, фанатически уверенного в своей правоте, всё за всех знающего. Это сильная личность, но жестоко подавляющая другие личности, личностное начало.

События «Смуты» начала XVII в. перемешали общественное положение людей. И родовитые и неродовитые люди стали играть значительную роль, если только они обладали способностями политических деятелей. Поэтому и официальное положение автора не стало иметь того значения, что раньше. Вместе с тем каждый автор стал стремиться к самовыявлению, иногда самооправданию, начал писать со своей сугубо личной точки зрения.

Авраамий Палицын, князь Иван Хворостинин, князь Семен Шаховской пишут свои произведения о «Смуте» в целях самооправдания и самовозвеличения. У них были чисто личные причины для составления своих произведений. В их сочинениях проникает элемент автобиографизма. Они даже и не скрывают, что высказывают не объективную точку зрения на события, а сугубо субъективную — личную. В своих «Словесах дней и царей и святителей московских» Иван Хворостинин дает характеристику тем деятелям «Смуты», которые были ему лично знакомы. Авторы повестей о «Смуте» — участники событий, а не только их свидетели. Поэтому они пишут о себе и о своих взглядах, оправдывают свое поведение, ощущают себя не только объективными историками, но в какой-то мере и мемуаристами.

Позиция мемуариста появляется даже у агнографа. Сын Иульнии Осбргинной — Дружина Осбргин — пишет житие своей матери с позиций человека, близкого Иульнии.

Автобиографии составляют во второй половине XVII в. многие деятели этого времени: Епифаний и Аввакум, игумен Полоцкого Богоявленского монастыря Игнатий Иевлевич.<sup>5</sup> Автобиографическими элементами полны стихи Симеона Полоцкого и справщика Савватия.

Если профессиональные писатели-ремесленники появляются уже в XV в. (Пахомий Серб), то теперь, в XVII в., появился тип писателя, осознающего значительность того, что он пишет и делает, необыкновенность своего положения и свой гражданский долг. Самосознание писателя в XVII в. стоит уже на уровне нового времени.

Рост самосознания автора был только одним из симптомов осознания в литературе ценности человеческой личности.

### **ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ**

Ценность человеческой личности самой по себе осознавалась не в абстрактном ее понимании (например, в соответствии с принципами: «человек по своей природе добр», «нет людей злых» и пр.), а в самом обыденном, конкретном. Постепенно отмирало и уходило в прошлое именно абстрактное понимание человеческой природы, заставлявшее средневековых книжников однообразно делить всех людей на хороших и плохих: тех, что после смерти пойдут направо и получают награду за свою праведность, и тех, что пойдут налево и воспримут воздаяние за грехи. Человек все больше выступал как сложное в нравственном отношении существо, связанное при этом с другими людьми, с обстоятельствами, приведшими его к тому или иному поступку, с бытовой обстановкой. Раскрепощение человеческой личности в литературе было и своеобразной конкретизацией ее изображения. Человек все более начинал восприниматься как конкретный индивидуум, в сложной «рамке» быта и общества. Правда, этот быт и это общество виделись еще глазами автора, не совсем обывскими к дневному освещению. Вырисовывались лишь контуры соотношений и отдельные детали. Однако принципиально важен был самый переход к детализированному видению.

---

<sup>5</sup> См.: С. Голубев. История Киевской духовной академии, т. I, приложение, стр. 74—79 — текст автобиографии Игнатия Иевлевича. Об Игнатии см.: А. И. Белецкий. Из начальных лет литературной деятельности Симеона Полоцкого. — «Статьи по славянской филологии и русской словесности», сборник статей в честь акад. А. И. Соболевского, Л., 1928.

Герои литературных произведений «спускаются на землю», перестают ходить на ходулях своих официальных высоких рангов в феодальном обществе. Их положение по большей части снижается, соответствуя отчасти положению нового читателя, пришедшего в XVII век из масс, своими собственными силами выдвинувшегося или по своей собственной беспечности не выдвинувшегося в обществе.

Для нового читателя герой литературного произведения не вознесен над ним, а вполне с ним сопоставим. Отсюда отношение к нему автора становится все лиричнее. Герой не поднимается над читателем и в моральном отношении.

Во всех предшествующих произведениях средневековья действующие лица как бы витали в особом пространстве, куда читатель, в сущности, не мог проникнуть. Теперь герой лишен какого бы то ни было ореола. Герой опрошен до пределов возможного. Молодец «Повести о Горе Злочастии» наг или одет в «гуньку кабацкую». Таков же герой «Азбуки о голом и небогатом человеке». Он голоден. Он не признан родителями, изгнан друзьями, скитается «меж двор». Натуралистические подробности делают эту личность «низкой» и почти уродливой. Но замечательно, что, так приближая своего героя к читателю, автор делает его тем самым достойным жалости и утверждает его ценность. При этом оказывается, что у этого падшего героя не отнято главное — ум и самосознание. На самой низкой ступени падения он сохраняет чувство права на лучшее положение и сознает свое умственное превосходство. Он иронизирует над собой и окружающими, вступает с ними в конфликт. Этот конфликт тоже чисто бытовой. Ирония становится средством самовыявления героя, но она же властно овладевает автором во всех случаях его отношения к действительности. Снижается не только герой, снижается сама действительность, язык, которым эта действительность описывается, отношение автора к своему произведению и пр.

Демократическая литература с ее сатирой и пародией в какой-то мере показательна для всей эпохи в целом. Родственные демократической литературе черты мы можем встретить и в «высокой» придворной литературе. Сатира проникает в придворную поэзию Симеона Полоцкого. Герой «снижается» не только в произведениях демократической литературы. Всюду в литературе устанавливается связь с бытом. Пародия и сатира знаменовали собой снижение литературы, литературного героя, действительности. Но развенчание действительности и героя было одновременно их увенчанием новыми ценностями, иногда более глубокими и более гуманистическими.

Но вернемся к пародии. Демократические писатели XVII в. забавлялись созданием пародий на челобитные, судопроизводительный процесс, лечебники, азбуки, дорожники (дорожники — это своего рода путеводители), росписи о приданом и даже бого-

служение. Вместе с тем в литературу обильно входили разные «прохладные» (развлекательные) и «потешные» сюжеты, различные забавные повестушки и описания приключений героев.

Все эти внешне «несерьезные» сюжеты были очень «серьезны» по существу. Только серьезность их была особая и вопросы в них стали подниматься совсем иные — не те, которые волновали торжественную и помпезную политическую мысль предшествующего времени или проповедническую литературу церкви, а касались повседневной жизни мелких по своему положению людей. Серьезность вопросов, стоявших перед новой, демократической литературой XVII в., была связана с социальными проблемами своего времени. Авторы непритязательных демократических произведений XVII в. начинали интересоваться вопросы социальной несправедливости, «безмерная» нищета одних и незаслуженное богатство других, страдания маленьких людей, их «босота и нагота». Вопросы социальной справедливости затрагивались и в литературе XVI в., но там это были философские рассуждения сторонних наблюдателей. Сейчас об этом пишут сами «босые» и «голодные». Изложение идет от их лица, и они вовсе не думают скрывать свои недостатки.

Герой не витает в особом пространстве над читателем — пространство объединяет читателя и героя. Читатель чувствует свою близость к тому, что происходит в литературном произведении, а поэтому сочувствует маленьким людям с их часто маленькими же житейскими тревогами. Впервые в русской литературе грехи этих людей вызвали не осуждение, а симпатию, сочувствие, сострадание. Безвольное пьянство и азарт игры в «зернь» вызывали лишь сострадательную усмешку. Однако беззлобие в отношении одних оборачивалось величайшей злостью против других, которые «внидоша в труд» бедных, «черт знает на что деньги берегут» и не дают есть голым и босым.

Новый герой литературных произведений не занимает прочного и самостоятельного общественного положения: то это купеческий сын, отбившийся от занятий своих степенных родителей (Савва Грудцын, герой «Повести о Горе Злочастии»), то спившийся монах, то помогающий места иерей и т. д. Отнюдь не случайно появление в литературных произведениях XVII в. огромного числа неудачников или, напротив, героев, которым, что называется, «везет» — ловкачей вроде Фролки Скобеева или «благородных» искателей приключений вроде Еруслана Лазаревича. Эти люди становятся зятьями бояр или купцов, легко женятся на царских дочерях, получают в приданое полкоролевства, переезжают из государства в государство, попадают к морским разбойникам или оказываются на необитаемом острове, чтобы быть счастливо вызволенными и оттуда. Оживают вновь сюжеты эллинистического романа. Образуется как бы перекличка эпох. Фатальная неудачливость или фатальная, напротив, удачливость

героев позволяет развивать сложные и занимательные сюжеты старого, эллинистического типа, но для XVII в. совершенно нового характера.

Что же такое — эта фатальность в судьбе героя XVII в.? Это явление новое и тесно связанное, как это ни странно, опять-таки с освобождением личности, с ее эмансипацией от опеки рода и корпорации.

В русской литературе предшествующих веков отразились по преимуществу представления о судьбе рода. Судьба владеет всем родом, к которому принадлежит герой, и представления об индивидуальной судьбе еще не развились. Судьба не была еще персонифицирована, не приобрела индивидуальных контуров. Эти представления о родовой судьбе явны в летописи. Там князя избирают или изгоняют жители Новгорода, сообразуясь с его принадлежностью к определенной княжеской линии. Предполагается, что князь будет идти по пути своих дедов и отца, придерживаясь их политической линии. Эти представления о родовой политике и родовой судьбе служили средством художественного обобщения в «Слове о полку Игореве». «Слово» характеризует внуков по деду. Образ внуков воплощается в деде. «Ольговичи» характеризуются через их деда — Олега «Гориславича», полоцкие князья «Всеславичи» — через их родоначальника Всеслава Полоцкого. Именно поэтому Олегу и Всеславу уделяется «в Слове» так много внимания. Рассказы «Слова» об Олеге и Всеславе кажутся иногда современным исследователям историческими отступлениями, слабо оправданными вставками. На самом деле рассказы об Олеге и Всеславе — это характеристики «Ольговичей» и «Всеславичей». Автор «Слова» прибегает к изображению потомков через рассказ об их родоначальниках, и при этом для изображения их фатальной «неприкаянности».

В последующие века судьбу героя определяет не только принадлежность его к определенной родовой линии, но и принадлежность его к определенной общественной корпорации. Герой ведет себя так, как должен вести себя в определенных обстоятельствах князь, монах, иерарх церкви, проповедник и т. д. «Литературный этикет» средневековья утверждает власть корпорации над личностью. Это обстоятельство очень важно для понимания самого духа средневекового этикета, повторяемости сюжетов, мотивов, средств изображения, известной косности литературного творчества, варьирующего и комбинирующего ограниченный набор художественных трафаретов.

В XVII в. с развитием индивидуализма судьба человека становится его личной судьбой, она «индивидуализируется». Судьба человека оказывается при этом как бы его вторым бытием и часто даже отделяется от самого человека, персонифицируется. Эта персонификация происходит тогда, когда внутренний конфликт в человеке — конфликт между страстью и разумом — достигает

наивысшей силы. Конфликт между страстью и разумом часто обобщается также конфликтом между человеческой личностью и его судьбой. Человек в какой-то мере начинает сопротивляться фатуму. Он сознает, что подвергается насилию, хочет изменить свою судьбу, жить иначе, лучше. Предшествующая литература не знает такого конфликта. Никто не борется против родовой судьбы, не вступает в конфликт с родовой традиционной политикой, с родом, с этикетом корпорации. Личность там растворена, она себя не осознает как противостоящую той среде, к которой принадлежит. Только с появлением индивидуальной судьбы стал возможен и бунт личности против этой судьбы, стало возможным ощущать судьбу как насилие, как беду и горе. Вот почему судьба человека воспринимается теперь как его второе бытие и часто отделяется от самого человека, персонифицируется, приобретает почти человеческие черты. Судьба отнюдь не прирождена человеку, она появляется иногда в середине его жизненного пути, «привязывается» к человеку, преследует его. Она приходит к человеку извне, становится злым, враждебным началом, а иногда выступает в образе беса. В «Повести о Горе Злочаштии» Горе возникает перед молодым только на середине его жизненного пути. Оно сперва является ему в ночном кошмаре, как порождение его собственного воображения. Но затем внезапно, из-под камня, предстает перед ним паяву в момент, когда молодец, доведенный до отчаяния нищетой и голодом, пытается утопиться в реке. Судьба и смерть близки! Судьба-Горе требует от молодца поклониться себе до «сырой земли» и с этой минуты неотступно преследует его. Горе — и двойник молодца, и враг молодца, и его доброжелатель. Оно обладает необыкновенной «прилипчивостью» — наглой и ласковой, веселой и страшной одновременно. Уйти от Гора невозможно, как нельзя уйти от своей тени, по вместе с тем Горе-судьба — постороннее начало, избавиться от которого молодец стремится всю жизнь. Горе показано как существо, живущее своей особой жизнью, как привязчивая сила, в своем роде могущественная, которая «перемудрила» людей и «мудрые» и «досужае» молодца. Молодец борется с самим собой, но не может преодолеть собственного безволия и собственных страстей, и вот это ощущение ве́домости чем-то посторонним, вопреки голосу разума, и порождает образ Гора. Избывть Горе можно только с помощью другого внешнего для человека начала — божественного вмешательства, и вот молодца избавляет от Гора монастырь, возвращение в лоно корпорации, отказ от личности.

Родовые муки эмансипирующегося личностного начала принимали разные формы. Еще более многозначителен в отношении своей сюжетной и идейной роли бес в «Повести о Савве Грудыне». Бес также возникает перед Саввой внезапно, как бы вырастая из-под земли тогда, когда Саввой полностью, вопреки рассудку и как бы извне, овладевает страсть и когда он окончательно

перестает владеть собой. Савва носит в себе «великую скорбь», этой скорбью он «истончи плоть свою». Бес — порождение его собственного воображения и собственной страсти. Он является как раз в тот момент, когда Савва подумал: «...еже бы паки совокупитися мне с женою оною, аз бы послужил диаволу». Прилипчивость судьбы здесь получает свое материальное воплощение: Савву с его судьбой-бесом связывает «рукописание», письменное обещание отдать дьяволу душу. Возникает сюжет «Фауста», кстати вышедший из общих корней: старинная новогреческая, вернее раннехристианская, «Повесть об Еладии», продавшем дьяволу душу, породила и «Повесть о Савве Грудцыне» и через множество промежуточных звеньев — легенду о докторе Фаусте. Эллинистические сюжеты, как я уже сказал, возрождаются на Руси в эпоху своеобразного русского Возрождения XVII в.

Злое и упорно сопротивляющееся начало становится постепенно началом более общим и более жестоким... Личность самоопределяется в борьбе, в утверждении своего благополучия, а потом в утверждении своих взглядов, своих идей, против идей господствующих, властвующих, гнетущих свободу личности с помощью государства, церкви, различного рода разжиревших и раздобревших «особей», лишенных, однако, личностного начала и цепляющихся только за свое положение. И с этой точки зрения борьба Аввакума с государством и церковью, с людьми благополучным и косными — это только новый этап борьбы за освобождение человеческой индивидуальности. Освободившись, сама эта личность грозит начать угнетать других. Но здесь «Житие» протопопа Аввакума стоит на грани новой трагедии — трагедии индивидуализма.

Как бы то ни было, Аввакум ведет индивидуальную борьбу. Его сторонники мало чем ему помогают в этой борьбе. Он вызвал против себя на единоборство все современное ему общество и государство. Он ведет титаническую борьбу один на один. Недаром во сне кажется ему, что тело его наполняет собой весь мир. Это борьба не только духовная, но и физическая, борьба силы с инерцией материи. Сопротивление материальной среды в «Житии» Аввакума поразительно сильно. Ему приходится преодолевать холод и голод, окружающая его природа то громоздится над ним горами, то топит его дощаник бурными водами Иртыша, то наступает на него льдами и, наконец, засыпает его землей в Пустозерской тюрьме. Борьба Аввакума не только духовная — за духовную, умственную свободу личности, но и борьба физическая. В этой борьбе Аввакуму удается одолевать сопротивление самих законов природы, он совершает чудеса — чудеса особого склада, побеждающие косность материи. Эта борьба Аввакума носит действительно барочные формы. Но это особое барокко — барокко, ставшее на место Ренессанса... Но об этом ниже. Вернемся

к вопросу о связи освобождения личности с появлением в литературе быта, снижением действительности и самой личности до уровня, на котором мог находиться рядовой читатель.

### «ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ БЫТА»

Итак, герои литературных произведений в процессе эмансипации личности «спускаются на землю», перестают ходить на ходулях своего высокого общественного положения, описываются как обычные люди со своими повседневными заботами. Их все теснее окружает быт. Быт обступает действующих лиц, помогает авторам в создании все усложняющихся обстоятельств, в которые попадают герои литературных произведений, объясняет их мучения и служит той сценической площадкой, на которой разыгрываются перед читателем их страдания от окружающей несправедливости.

Быт проникает даже в чисто церковные произведения. Показательны два агиографических произведения, которым литературоведы не совсем точно присвоили название «повестей»: «Повесть о Марфе и Марии» и «Повесть об Иульнии Осборгиной».

Народные жития мало следуют житийному этикету и главное внимание обращают на чудеса, которым придают бытовой и сказочный характер. К таким житиям относится, например, «Житие Варлаама Керетского» — святого, жившего в XVI в., но почитание которого развилось в XVII-м. Святой этот «воспитание имел в Керецкой волости на море-окияне».<sup>6</sup>

О подвигах благочестия этого святого говорится довольно мало. Благочестие его мотивировано при этом не совсем обычно и, очевидно, так, как оно проявилось в действительности. Варлаам из ревности убивает свою жену. Тело ее он берет с собой в карбас и молится о прощении. «И бе видети праведного труды единого по морю в карбасе ездяща с мертвым телом от Кюлы около Святого Носа даже и до Керети. И не якоже протции человецы ожидаху парусного плаванья, но он плаваше против земнаго обуревания и весла из рук своих не выпускаше, но труждашеся велми и псалмы Давидовы пояше, то бо ему пища баше». Сразу же совершаются первые чудеса. Он уничтожает у Святого Носа всех «червей», которые точили карбасы поморских рыбаков. После его смерти ручей, появившийся из его могилы, тушит пожар в соседней церкви. Святой является после смерти и спасает рыбаков в Белом море. При этом вопреки христианскому смирению «объявляется» этим рыбакам и требует, чтобы они оповестили всех, что именно он спас их от бури.

<sup>6</sup> Цит. по списку ГПБ, Соловецкое собр., № 182, конца XVII в., по тексту, любезно сообщенному мне Л. А. Дмитриевым.

Варлаам совершает чудеса в помощь рыбацкому труду, в помощь рыбакам «в рыбных ловитвах». Географические места чудес точно определены («у Шарапова наволока», «в Соностровах» и т. д.), описаны профессионально точно с мореходной точки зрения. При этом употребляется бытовая и мореходная терминология: «карбас», «отишье», «зыбь», «поносный (попутный) ветер», «тоня», «стоять в корме» (управлять ладьей), «пробежать остров», «путь чист», «бити дубцы» и т. д.

Несомненна близость к этому рода житиям «Жития» протопопа Аввакума: та же точность, тот же детализированный быт, повседневность, те же народного характера чудеса в помощь человеку, то же бытовое просторечие и бытовая терминология. Разве что все это у Аввакума смелее, талантливее, ярче, значительнее, да и сама жизнь освящена идейной борьбой, которой нет в народных житиях XVII в.

Рост бытового начала в литературных произведениях тесно связан с ростом изобразительности в литературе. Простое обозначение явления в средние века всегда отвлеченно и в какой-то степени возвышенно, оно переносит действие в идеализированный мир, — изображение же всегда в известной мере «снижает» предмет литературы. Изображение делает предмет литературы конкретным и близким читателю. Вот почему в это же время появляется в литературе и пейзаж, пейзаж статически описанный, пейзаж ценный сам по себе, тесно прикрепленный к определенной местности и имеющий национальный характер.

В XI—XIII вв. отдельные, очень краткие описания природы (в «Поучении» Владимира Мономаха, в «Слове на антипасху» Кирилла Туровского и др.) имели своей целью раскрыть символическое значение тех или иных явлений природы, выявить скрытую в ней божественную мудрость, извлечь моральные уроки, которые природа может преподать человеку. Птицы летят весной из рая на уготованные им места, большие и малые, — так и русские князья должны довольствоваться своими княжениями, большими и малыми, и не искать больших. Так рассуждает на рубеже XI и XII вв. Владимир Мономах. Весеннее пробуждение природы — символ весеннего праздника Воскресения Христова, — так рассуждает в XII в. Кирилл Туровский. Вся природа, с точки зрения авторов природоведческих сочинений средневековья, лишь откровение божье, это книга, написанная перстом божьим, и в ней можно читать о чудесных делах Всемогущего. Природа почти не имеет индивидуальных черт. Индивидуальность места не описывается. В ней нет и национальных черт. Природа имеет значение лишь постольку, поскольку она «божье творение» или влияет на развитие событий — засухой, то бурей или грозой, то морозом, дождем мешает сражающимся и т. д.

Однако постепенно, начиная с XII в. и более интенсивно в XIV и в XV вв., в изображение природы и пейзажа вкрадыва-

ются новые черты: буря в природе вторит бурным излияниям человеческих страстей, тишина окружающей природы подчеркивает умиротворенное безмолвие пустынника. Пейзаж приобретает новое символическое значение: он уже символизирует не мудрость бога, а самые душевные состояния человека, как бы аккомпанирует им и подчеркивает их, создает в произведении настроение. Но уже в XVI в. мы найдем и более сложные отношения природы и человека. В «Казанской истории» описываются, например, страдания от жажды русских воинов на фоне изумительного пейзажа жаркой и безводной степи, по которой с трудом движется изможденное войско. Пейзаж не только фон — это «сценическая площадка», на которой разыгрывается действие. Пейзаж конкретизирует изображение событий. В XVII в. роль пейзажа еще более подымается, и здесь он приобретает конкретные, местные черты. Описание природы Сибири в сибирских летописях не может относиться ни к какой другой местности, кроме Сибири. Даурский пейзаж в «Житии» Аввакума есть именно даурский пейзаж, и вместе с тем это описание природы Даурии имеет уже все функции пейзажа, свойственного литературе нового времени. Он служит своеобразным обрамлением для душевных переживаний самого Аввакума, подчеркивает его смятенное состояние, титаничность его борьбы, его одиночество, создает эмоциональную атмосферу, пронизывающую рассказ, позволяет зрителю представить себе происходящее. Он служит изображению, и он все более приобретает индивидуальные черты, сопутствуя росту личностного начала в русской литературе XVII в.

### **ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ПРЯМОЙ РЕЧИ**

Рост личностного начала в литературе XVII в. сказался и в некоторой индивидуализации прямой речи действующих лиц. Процесс этот только-только начался, но он тем не менее уже очень значителен и значим.

Древняя русская литература до XVII в. обильно насыщена прямой речью героев. Герои произносят длинные речи, молитвы, обмениваются короткими обращениями друг к другу. Но при всем обилии прямой речи действующих лиц — речь эта не индивидуализирована. Прямая речь по большей части носит книжный характер. В речах действующих лиц дается мотивировка их поступков, изображается их душевное состояние, их мысли — при этом в предписываемых литературным этикетом формах. Между речами персонажей и изложением автора нет ни стилистических, ни языковых различий. Действующие лица говорят «гладко» и литературно. Поэтому до XVII в. по большей части речь действующего лица — это речь автора за него. Автор — своего рода кук-

ловод. Кукла лишена собственной жизни и собственного голоса. За нее говорит автор своим голосом, своим языком и привычным стилем. Автор как бы переизлагает то, что сказало или могло сказать действующее лицо. Персонажи еще не обрели своего собственного языка, своих только им присущих слов и выражений. Этим достигается своеобразный эффект немоты действующих лиц, несмотря на всю их внешнюю многоречивость. Литературное произведение — как бы пантомима, комментируемая авторским голосом. Даже во многих произведениях XVII в. мы еще не слышим героев, а только читаем их речи. Так, например, при всей новизне и остроте образа молодца в «Повести о Горе Злочастии» — это еще «немой» персонаж: как бы некоторая тень. Вместе с тем прямая речь не выделена не только в своих индивидуальных особенностях, но и в своих профессиональных и социально-групповых разветвлениях и диалектных формах. Прямая речь до XVII в. — это главным образом способ повествования, а не способ показа происходящего, его изображения.

Можно с уверенностью сказать, что внимательное изучение истории прямой речи покажет в будущем множественность ее функций и обилие исключений из ее общей безличности. Однако об одном исключении следует сказать уже сейчас. Прямая речь в летописях, особенно древнейших, отнюдь не лишена характерности для персонажей. Очень часто, даже чаще, чем обратное, — это речь именно действующих лиц, а не летописца. Этому есть конкретная причина: летописец очень близко передавал речи своих персонажей к действительно произнесенным. Речи в летописях документальны.<sup>7</sup> Не все, конечно, но очень многие. Естественно, что эти речи сохраняют индивидуальные особенности тех, кто их произносит. Сознательно или несознательно сохраняет летописец индивидуальные особенности речи — это сказать пока еще трудно. Необходимы дальнейшие исследования. Одно можно сказать: по мере того как в литературе усиливается элемент художественного вымысла, речи действующих лиц не индивидуализируются, а, напротив, нивелируются, сливаются с речью автора. Такие нивелированные речи мы встретим в житиях святых, в хронографах и степенных книгах, где, как известно, вымысла больше, чем в летописях. Даже в первой половине XVII в. в повестях о «Смуте», а в конце XVII в. в «Повести о Савве Грудцыне» речь действующих лиц книжна и бесцветна. Действующие лица говорят, но не разговаривают. В их речах нет живых интонаций и нет индивидуальной манеры. Попытка индивидуализации прямой речи в «Повести о Савве Грудцыне» сделана только для беса, но эта индивидуализация касается не речи самой по

<sup>7</sup> См. подробнее: Д. С. Лихачев. 1) Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947, стр. 114—131; 2) Русский посольский обычай XI—XIII вв. — «Исторические записки», т. 18, М., 1946, стр. 42—55.

себе, а только манеры, в которой бес говорит Савве: то «осклабився», то «рассмеявся», то «возсмеявся», то «улыбаяся». В языковом же отношении речи беса, Саввы, Бажена Второго, его жены, главного сатаны и других не различаются между собой.

Прямая речь вводится часто как мотивировка действий или для раскрытия внутреннего состояния действующих лиц. При этом характерно, что мысли беса скрыты автором от читателя. Монологически выражаются лишь мысли Саввы: Савва постоянно «помышляше в себе», «он же помышляше, глаголя в себе», «и помыслив таковую мысль злую во уме своем, глаголя», «рад бысть, помышляя в себе» и т. д. Часто в форме прямой речи автор объявляет о решении действующего лица. После прямой речи автор прямо сообщает о случившемся или об исполнении решения как о чем-то само собой разумеющемся. Сам по себе диалог в повести развит слабо, не выходит за пределы вопросов и ответов, предложений и согласий или отказов. Так или иначе прямая речь в повести, повторим снова, является лишь способом повествования, а не способом изображения действия, события. Она объясняет мотивы поступков, но не характеризует действующих лиц. Прежде чем индивидуализироваться, речь действующих лиц становится разговорной, живой. Она органически связывается с ростом в литературе бытовых элементов и со «снижением» сюжетов и персонажей. Вот почему живые интонации прежде всего проникают в демократическую литературу, в демократическую сатиру, в произведения, связанные с фольклорной стихией.

Индивидуализация прямой речи идет по мере того как снижается речь самого автора, становится менее высокопарной и книжной. Разговорные элементы проникают в демократической литературе второй половины XVII в. в повествование и в прямую речь. Только с этой поры стала возможной и индивидуализация речи. Речь действующих лиц не может индивидуализироваться сама по себе, независимо от других процессов в языке и содержании литературы.

Живостью прямой речи отличается прежде всего «Повесть о Фроле Скобееве». Прямая речь действующих лиц «Повести о Фроле Скобееве» отличается от авторской речи. В ней соблюдены живые интонации устной речи. Замечательно и то разнообразие, с которым вводится в этой повести прямая речь действующих лиц: то Нащокин «закричал», то он «плачет и кричит», то стал «рассуждать з женою», то «приказал», то «спрашивает ево», то стольники «имели между собой разговоры», то Ловчиков «объявил» и т. д.

Может быть отмечено в «Повести о Фроде Скобееве» и искусное ведение диалога. Автор как бы самоустраняется из повествования. Он предоставляет слово своим персонажам, и те разговаривают между собой, а не «для читателя», пропуская то, что им понятно, что само собой разумеется, заставляя читателя само-

стоятельно догадываться о значении реплик, без каких-либо авторских пояснений. Автор полностью самоустраняется из их разговоров.

Живость изложению придает и непосредственное столкновение косвенной и прямой речи, внесение элементов прямой речи в косвенную, авторскую.

Живые интонации и живая, разговорная лексика свойственны всем действующим лицам «Жития» протопопа Аввакума. Речи действующих лиц сильно разнообразятся в зависимости от того, при каких обстоятельствах они произнесены. Сам Аввакум говорит по-разному в зависимости от того, молится ли он, проклинает ли никониян, «лает» ли своего мучителя Пашкова, взывает ли о помощи к богу, разговаривает ли со своими последователями. Речи разнообразны, но при этом все же слабо индивидуализированы. Трудно отличить речи врагов Аввакума от речей самого Аввакума, и тем не менее в общей массе это различие все же есть. Речи Аввакума отличаются от речей его последователей и даже врагов большей «сниженностью», обилием бранных и просторечных выражений. Но это пока сделано не для того, чтобы подчеркнуть неумичивый характер Аввакума, а из авторской скромности: Аввакум унижает себя низкой речью, подчеркивает свою «грубость», необразованность, некнижность. Эта незамеченная исследователями черта речей Аввакума удивительна. Конечно, в этом есть уже доля речевой самохарактеристики, но не она главное.

Живая разговорная речь, казалось бы, должна была бы прежде всего отразиться в русской драматической литературе — уже в первых пьесах русского театра. Но этого не случилось. Мешала «высокая тематика» этих драм. Речи персонажей «Артаксерксова действия» не менее приподняты и искусственны, чем речи «Хронографа». Только с появлением интермедий с их сниженной тематикой достижения демократической литературы в передаче разговорной речи стали достоянием театра.

Дальнейшая индивидуализация прямой речи, разделение ее по профессиональным и социальным признакам, индивидуально-характеристические черты речей отдельных лиц и прочее могли проявиться только с развитием чувства стиля и потребовали почти столетия для своего осуществления.

## **ЭМАНСИПАЦИЯ СЮЖЕТНОГО ПОСТРОЕНИЯ**

Эмансипация человеческой личности в литературе шла по многим линиям. Она была одновременно и эмансипацией сюжетного построения литературного произведения. Если раньше самостоятельность действия произведения была ско-

вана божественным вмешательством, божественной волей и действие совершалось в пределах извечной борьбы добра и зла, то теперь повествование начинает развиваться по преимуществу по законам жизни и сюжетного построения.

Одно из самых замечательных произведений XVII в. — «Повесть о Тверском Отроче монастыре» — позволяет проследить развитие повествовательного искусства. Повесть рассказывает о довольно обычной житейской драме: невеста отказывает своему жениху и выходит замуж за другого. Конфликт возрастает оттого, что оба героя повести, и бывший жених и будущий супруг, связаны между собой дружбой и феодальными отношениями: первый — слуга, «отрок» второго. Второй — его господин. Замечательную особенность повести составляет то, что она не строится на обычном для средневековых сюжетов конфликте добра со злом. Борьба злого начала с добрым, которая всегда почти являлась «двигателем сюжета» древнерусских произведений, вызвала потребность следить за его развитием, желать торжества добра над злом, — в сюжете «Повести о Тверском Отроче монастыре» отсутствует полностью. В повести нет ни злых персонажей, ни злого начала вообще. В ней отсутствует даже социальный конфликт: действие происходит как бы в идеальной стране, где существуют добрые отношения между князем и его подчиненными. Конфликт повести вызван не наличием в мире добра и зла, но самой природой человека. Любовь к одной и той же героине ведет к трагическому разладу двух одинаково хороших, совсем идеальных людей: великого князя и его отрока. Любовь к Ксении двух юношей безраздельно господствует в повести и мотивирует их поступки. Она захватывает действующих лиц сразу и вызывается только красотой дочери простого сельского пономаря. Перед этой красотой преклоняются все, и она всех примиряет с неравным браком князя: селян и горожан, слуг и бояр. Это черта нового времени. Необычайная судьба Ксении всячески подчеркнута в самом сюжете: согласия на брак с нею своего слуги не давал сам великий князь — истинный жених и «суженый» Ксении. Вещие сны князя, не имеющие, однако, характера церковных «видений», мудрое предвидение Ксении, сказочно-вещное поведение сокола князя — увеличивают интерес повествования, интерес ожидания конца, подчеркивают необычайность совершающегося. Автор почти не интерпретирует событий от своего собственного имени. Оценка событий дана самими событиями — тем, как они развиваются и что случается с людьми. Поступки действующих лиц определяются до женитьбы князя не расчетом, а чувствами всех троих. Чувство — как движущая сила сюжета и при этом сила «благая» — впервые входит в русское повествование в такой форме и с такой интенсивностью. В результате сюжет «Повести о Тверском Отроче монастыре» собран и един, прост и мотивирован внутренне. Сюжет

развивается по своим законам и по законам жизни, а не по велениям церковной морали. Он тоже эмансипирован и «индивидуализирован». Чтобы понять, как и вследствие чего это происходит, обратим внимание на роль расширения среды, в которой развиваются «эмансипирующиеся» сюжеты.

## РАСШИРЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ

Не меньшее значение для литературы, чем расширение социального круга читателей и авторов, имело и расширение социального круга, в котором происходило действие произведений.

В русской средневековой литературе отчетливо выступает связь среды, в которой разворачивается действие произведения, с самым типом повествования. Вот, например, жития святых. В основном святые в древней Руси были либо рядовыми монахами (основатели монастырей и подвижники этих монастырей), либо иерархами церкви (епископы, митрополиты), либо князьями-воинами и князьями-мучениками.<sup>8</sup> Соответственно делились и типы агиографической литературы. Не только каждый из святых действовал согласно этикету своей среды, но и самый сюжет развивался согласно литературному этикету. Рассказчик-церемониймейстер вводил своего героя в событийный ряд, соответствующий занимаемому героем положению, и обставлял рассказ о нем подобающими этикетными формулами.

Следовательно, искусство повествования было ограничено рамками литературного этикета. Ограничения эти, впрочем, касались не всех сфер, а лишь наиболее официальных — тех, в которых поведение действующих лиц подчинялось официальным церковным идеалам и официальным способам изображения. Там, где свобода творчества была сравнительно мало подчинена этим требованиям, повествование развивалось более свободно.

Рассказы о чудесах святого были гораздо реалистичнее самого жития — как клейма иконы реалистичнее изображения в среднике. В рассказах о чудесах внимание повествователя сосредоточивалось не столько на самом святом, сколько на тех, кто его окружал, кто был объектом его нравственного или сверхъестественного воздействия. Поэтому чудеса происходят в более разнообразной и часто в гораздо менее «официальной» среде: в купеческой, крестьянской, ремесленной и т. д. Действующие лица оказываются рядовыми людьми, они ведут себя свободнее, они важны не сами по себе, а как объект воздействия чудесной

---

<sup>8</sup> Черту эту отметил еще В. С. Соловьев в «Трех разговорах»: В. С. Соловьев, Собрание сочинений, т. VIII, СПб., 1903, стр. 466.

силы молитвы святого. Особенное значение имели те чудеса, в которых действие разворачивалось в купеческой среде. Эти чудеса дали постепенно особую жанровую разновидность повествовательной литературы древней Руси — повести о купцах.

Повести о купцах в какой-то мере продолжают эллинистический роман, приемы и сюжеты которого проникли к нам через многие переводные жития — типа «Жития Евстафия и Плакиды». Эти жития-романы были распространены на Руси в четьих минеях и патериках. Так же как жития-романы, повести о купцах рассказывают об опасных путешествиях, во время которых происходят всяческие приключения героев: главным образом кораблекрушения и нападения разбойников. В повестях о купцах обычны испытания верности жены во время долгого отсутствия мужа, кражи детей, потом неузнанных или узнанных, предсказания и их исполнения. Важно, что повествование о купцах не подчиняется в такой мере этикету, как повествование о героях более «официальных» — церковных деятелях или военных. Чудесный элемент повествования получает в повестях о купцах иное значение и имеет иной характер, чем в агиографической литературе. В агиографической литературе чудо — вмешательство бога, восстанавливающего справедливость, спасающего праведника, наказывающего провинившегося. В литературе о купцах чудесный элемент часто — чародейство. Это чародейство иногда не может осуществиться, а иногда сводится на нет усилиями героя или вмешательством божественной силы. Чудесный элемент — это и вмешательство дьявола, злой силы, тогда как в житиях ему противостоит вмешательство бога. Вмешательство бога в житиях уравнивает, восстанавливает справедливость, сводит концы с концами. Чародейство и волхование в купеческих повестях, наоборот, — завязка действия.

Но расширение социальной сферы действия литературных произведений не ограничивается купцами. Действие перебрасывается в сферу низшего и при этом также не отличающегося святостью поведения мелкого духовенства — белого и черного («Стих о жизни патриарших певчих»), кабацких ярыжек, кабацких завсегдатаев, мелких судебных служащих крестьян и т. д. Это расширение сферы действия снижало изображение и изображаемое, повышало изобразительность литературного изложения, вводило в литературу новые сюжеты, усложняло интригу и т. д. Расширение социального круга действующих лиц идет все время параллельно с расширением круга «возможностей» литературы: в области сюжетов, мотивов, изобразительных средств и т. д.

Можно сказать, что литература XVII в. не знает социальных ограничений. Героем произведения может быть купец, крестьянин, бездомный бродяга, пропойца, представитель низшего духовенства и т. д.

Силлабическое стихотворство тоже связано с процессом социального расширения литературы, но расширения совсем в другую сторону — в сторону создания «литературной элиты»: профессионального, образованного автора и читательской интеллигенции.

Единичные и короткие стихотворные тексты, известные еще в рукописях XV и XVI вв.,<sup>9</sup> сменяются в XVII в. регулярным стихотворством: силлабическим и народным.

Силлабическое стихотворство принесло с собой множество стихотворных жанров, некоторые из которых явились сюда из прозы: послания (эпистолии), прошения, челобитные, «декларации», поздравления, предисловия, подписи к портретам, благодарения, напутствия, «плачи» и т. п. Силлабическое стихотворство в жанровом отношении было близко к риторике. Оно долго не обретало своей поэтической функции и своей собственной системы жанров. Стихотворная речь воспринималась как не совсем серьезная, как шутливая, церемониальная и церемонная. Риторика явно ощущается, например, в стихотворных «декламациях» Симеона Полоцкого, обращенных к царю Алексею Михайловичу. Стихотворная форма воспринималась как «иронический этикет» и служила смягчению грубости, невежливости, резкости. В стихотворной форме можно было отговорить адресата от женитьбы, попросить деньги взаймы, похвалить и восхвалить адресата, не слишком роняя своего достоинства. Это «личина», которой автор выказывает свою ученость, свое мастерское владение словом. Силлабическое стихотворство служило также педагогике, поскольку в педагогике XVII в. большую роль играло заучивание наизусть. В стихотворениях Симеона Полоцкого — те же темы и мотивы, что в прозаических «прикладах», включавшихся в такие переводные сборники, как «Римские деяния», «Великое зеркало», «Звезда пресветлая», но поданные читателю с оттенком эмоциональной отчужденности.

В силлабическом стихотворстве был элемент игры. Оно не должно было настраивать читателя эмоционально, а больше — удивлять его словесной ловкостью и игрой ума автора. Поэтому новые стихотворные жанры ассоциировались с теми традиционно

---

<sup>9</sup> Ср., например, у монаха Кирилло-белозерского монастыря Ефросина; см. о нем: А. Д. Седелников. Литературная история повести о Дракуле. — «Известия по русскому языку и словесности», т. II, Л., 1922, № 2; Я. С. Лурье. Литературная и культурно-просветительская деятельность Ефросина в конце XV в. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского дома) АН СССР (далее сокращенно: ТОДРЛ), т. XVII, 1961, стр. 130—168.

прозаическими, которые требовали витийственности, — жанрами по преимуществу панегирическими (похвалами, эпистолиями и пр.). Даже распространенные в западной поэзии барокко акrostихи воспринимались на Руси как традиционная тайнопись и употреблялись главным образом в трафаретных для древнерусской письменности целях сокрытия имени автора из монашеской скромности и смирения.

К силлабическому стихотворству близок по своим жанровым особенностям и раешный стих. Здесь также преобладает шутливость и некоторая, но в данном случае «сниженная», риторичность. В раешный стих также переносятся жанровые формы прозы: «Послание дворительное недругу», «Послание дворянину», «Сказание о попе Саве», «Повесть о Ерше», «Повесть о Фоме и Ереме» и пр. Характерно, что часть этого рода «раешных» произведений известна была сперва в прозе и только потом переложена в стихи.

Поэзия, лирика, требующая полного самовыражения автора, не сразу пришла в стихотворство. Впервые поэтическое содержание согласуется со стихотворной формой только в жанрах народного стиха. Именно от народного стиха с его лирическими жанрами ведет свое начало русская поэзия. Жанры проникшего в письменность народного стиха строже согласуются с поэтичностью задания. Таковы лирические песни Самарина-Квашнина<sup>10</sup> или стихотворная поэма «Горе Злочастье», в которой жанровые особенности представляют собой несвойственное самой народной поэзии необычное соединение признаков лирической песни, духовного стиха и былины.

\*

Рост личностного начала во всех сферах литературного творчества, развитие образительности, эмансипация вымысла, расширение круга читателей, появление народной литературы — все это было симптомом зарождения новой литературной системы, системы, отошедшей от средневекового типа.

XVII век был веком необычайной пестроты литературных жанров. Наряду со средневековыми жанрами, основанными на принципах их употребления в церковном, государственном и частном обиходе (жанры средневековой литературы в той или иной мере имели «деловую» предназначенность), возникают новые жанры, предназначенные только для частного чтения. Те и другие существуют одновременно. Так, например, наряду с подлинными дипломатическими посланиями появляются послания «подложные»,

---

<sup>10</sup> И. С. Филиппова. Песни П. А. Самарина-Квашнина. — «Известия АН СССР, серия Отделения литературы и языка (ОЛЯ)», т. XXXI, 1972, вып. 1, стр. 62—66.

вымышленные, предназначенные для чтения только.<sup>11</sup> Создается, например, занимательная переписка Ивана Грозного с турецким султаном. Наряду с подлинными дипломатическими отчетами русских послов — так называемыми статейными списками — создаются вымышленные статейные списки Сугорского и Ищеина. Деловые документы все чаще составляются в расчете на их прочтение многими читателями. Возникают пародии на деловые документы, на судебные процессы («Повесть о Ерше Ершовиче», «Повесть о Шемякином суде»), на богослужение («Служба кабаку»), на путники и дорожники, даже на лечебники («Лечебник на иноземцев»). Возникает сатира и сатирические жанры. Появляется систематическое стихотворство и многочисленные стихотворные жанры. Зарождается театр и драматургия с ее особыми жанрами. Фольклор осознается как особый вид словесного творчества и начинает записываться. Вместе с тем возникают первые книжные подражания фольклору и его жанрам: песни, написанные для Ричарда Джемса, лирические песни Квашнина-Самарина, «Повесть о Горе Злочастии». Разнообразятся исторические жанры, которые все больше и больше входят в развлекательное чтение. Появляются историко-фантастические повести вроде «Сказания о начале Москвы», летописи приобретают характер связного исторического повествования, не только рассказывающего об истории той или иной области (например, Сибири), города, исторического лица, но и осмысляющего эту историю, преподносящего ее в литературно-украшенной форме. Возникают плутовские повести (повесть о «плуте» Фролке Скобееве), приключенческие повести. Все богаче становится литература легенд. Возникает мемуарная литература.

Никогда еще, ни до XVII в., ни после, русская литература не была столь пестра в жанровом отношении. Здесь столкнулись две литературные системы: одна отмиравшая, средневековая, другая зарождающаяся — нового времени.

В спорах об искусстве (в сочинениях Симона Ушакова, Иосифа Владимирова, Аввакума) зарождалась эстетическая критика, но не было еще периоды, столь необходимой для развития литературы нового типа. Переводная литература еще не захватывает собой первоклассных произведений современной литературы Западной Европы. Секуляризация литературы не была еще полной.

---

<sup>11</sup> См.: М. Д. Каган. 1) «Повесть о двух посольствах» — легендарно-политическое произведение начала XVII века. — ТОДРЛ, т. XI, 1955; 2) Легендарная переписка Ивана IV с турецким султаном как литературный памятник первой четверти XVII в. — ТОДРЛ, т. XIII, 1957; 3) Русская версия 70-х годов XVII в. переписки запорожских казаков с турецким султаном. — ТОДРЛ, т. XVI, 1958; 4) Легендарный цикл грамот турецкого султана к европейским государям — публицистическое произведение второй половины XVII в. — ТОДРЛ, т. XV, 1958.

Из двух борющихся и смешивающихся литературных систем литературная система нового времени не одержала еще в XVII в. полной победы.

\*

В заключение этой главы необходимо указать на следующее. Понятие «освобождение личности» — это по существу своему термин, означающий то новое отношение к человеческой личности, которое принес с собой Ренессанс. Термин этот не следует понимать в том смысле, что средневековые держало личность в плену, скованной, поработенной и т. д. Средневековые имеет великие заслуги перед человеком. Как член корпорации — церковной, феодально-дворянской, ремесленной или даже крестьянской — человек получил в средние века не только обязанности, но и права. Сравнительно с предшествующим временем и предшествующими правами средневековые внушило человеку уважение к самому себе и даже самые обязанности человека по отношению к государству, церкви или феодалу облекло в формы «служения», высокого долга, священной и исконной, вечной обязанности. Народные восстания были не только формами протеста против чрезмерной эксплуатации или борьбы за сносные материальные условия существования, но и формой борьбы за свои права, особенно в пору усиления крепостного права в XVI и XVII вв. И это чрезвычайно важно. Средневековые корпорации поднимали значение своих членов. Принадлежность к корпорации создавала «корпоративный дух».

Следовало бы рассмотреть взаимоотношение литературы и юридических памятников древней Руси («Русской правды», «Мерила праведного», различных судебников XVI в., «Уложения» XVII в. и пр.) с точки зрения самосознания и осознания прав отдельных людей как членов тех или иных слоев общества. Человек требовал у феодала «защиты», а не только нес повинности. Обязанности по отношению к подчиненным лежали на представителях церкви и феодального класса. Эти обязанности были следствием многовековой борьбы, и о них не следует забывать, особенно при изучении литературы. Изучить понимание положения человека в средневековом обществе в отдельных литературных произведениях — это дело будущего, и оно может быть выполнено только при условии хорошего знания не только древнерусской литературы, но и древнерусского законодательства.

Ренессансные отступления от средневекового понимания человека заключались в том, что в них отразилось новое отношение к корпорации. Человек стал ценен независимо от своего места в обществе, независимо от корпорации. Здесь уже сказывается и новая идея равенства всех людей — по существу идея антифеодальная.

## «СТИЛЬ ВРЕМЕНИ»

Появление в русской литературе стиля барокко вносит в русскую литературу новое начало, чрезвычайно важное для ее последующего развития. Стиль барокко — явление нового времени, несвойственное древней русской литературе. Это вынуждает нас подробно остановиться на особенностях развития стилей вообще.<sup>1</sup>

«Художественное лицо эпохи», «стиль эпохи» могут проявляться только на определенных стадиях развития эстетического сознания. «Стиль эпохи» связан с особой природой этого сознания.

Для искусства средневековья, как и для народного искусства, характерна особенно четкая наполненность их едиными стилеформирующими началами. В старой деревенской избе, построенной деревенскими плотниками, обставленной деревенскими столами, наполненной бытовыми предметами, выполненными деревенскими мастерицами и мастерами, — все, от деревянной ложки и до конька на крыше, подчинено единому стилю. В пределах своей эпохи и своей народности этот народный художественный стиль един, хотя каждая местность, а иногда каждое село, имеют свои особенности и характерные для нее «знаковые» признаки. По одежде легко определить социальное и семейное положение человека,<sup>2</sup> по прялке — местность, из которой она происходит.

<sup>1</sup> У литературоведов, языковедов и искусствоведов существуют разные представления о том, что следует понимать под стилем. Здесь и ниже мы говорим о стиле в самом широком значении этого слова — так, как его понимают искусствоведы. Рассмотрение понятия «стиль» требует особых исследований.

<sup>2</sup> См.: P. Bogatyrev. *The Functions of Folk Costume, in Moravian Slovakia. The Hague, Paris, 1971.*

«Стиль эпохи», единый для всех искусств и для всего своего времени, существует только на определенных стадиях развития эстетического сознания, когда нет еще отдельных направлений в искусстве и нет индивидуальных стилей художников. Личностное начало слабо сказывается в произведениях искусства, связанных со «стилем эпохи». Именно в периоды господства единого стиля легкость художественного восприятия произведений искусства приводит к образованию универсальных стилеобразующих принципов, условных форм и канонов. И наоборот.

Единство стиля пронизывает собой и средневековье. Художественное начало как бы разлито в жизни. Оно захватывает не только искусство, но и весь быт, одежду, все ремесленные изделия, идеологию, включая богословие, политическую мысль, выраженную в художественно ценных легендах и исторических мифах. Жизнь в средневековом обществе подчинялась некоторому единому художественному стереотипу.

Красота этого эстетического единства жизни настолько покояла иногда людей нового времени, что всегда и во всех странах, особенно в период господства романтизма, находились поборники старины, стремившиеся возродить это эстетическое единство жизни, по крайней мере в собственном бытовом укладе и в собственных художественных произведениях. Но никогда еще ни один из людей нового времени и новой культуры не достигал и не мог достигнуть того гармонического подчинения всей своей жизни единому художественному стилю, который пронизывал собой средневековье и уклад старой народной жизни. Это объясняется в первую очередь тем, что в отличие от нового времени единство художественного стиля в эпоху средневековья не достигалось, а сохранялось, оно было традиционным.

Как бы ни было грустно признавать романтически настроенным поклонникам национальной старины, они в конце концов вынуждены бывали понять, что единство стиля в средние века существовало благодаря некоторой эстетической негибкости людей того времени.

Эстетическая негибкость — это не оценочное понятие. Вводя его, мы отнюдь не собираемся развенчивать и принижать те «стили эпохи», которые были так характерны для средневековья. Эстетическая негибкость, с одной стороны, способствовала проведению в жизни единого стилистического начала, а с другой стороны, закрывала людям своего времени пути к овладению и пониманию других стилей, других культур, а также индивидуального начала в творчестве.

Действительно, для любого стиля наиболее «активной» и значительной его чертой является единство его стилеформирующих элементов. Художник творит свое произведение, подчиняя его единому ритму, единому художественному «модулю», подчиняя и форму и содержание общим художественным «мерностям», объ-

единия внешнее и внутреннее, идею и ее воплощение, определенными повторяющимися или сходными приемами.

Читатель, зритель, слушатель должны произвести известное усилие, чтобы обнаружить это художественное единство, воспроизвести, повторить в своем сознании тот вечно действующий творческий акт, который всегда лежит в основе любого произведения искусства.

В. М. Жирмунский так определяет значение стиля как явления, облегчающего благодаря своей целостности и систематичности рецепторную деятельность воспринимающего лица — в первую очередь, конечно, исследователя: «...понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XVIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка требует соответствующей формы сводов. И как ученый палентолог по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здания, „предсказать“ его предполагаемые формы. Такие „предсказания“, конечно в очень общей форме, мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов».<sup>3</sup>

Всякое восприятие произведения искусства носит творческий характер и в той или иной мере совершается по «подсказке» художника. Сопричастность воспринимающего творческому акту художника и составляет то «наслаждение» произведением искусства, без которого не может быть и самого произведения искусства. Попутно отмечу, что это «наслаждение» отнюдь не гедонистического порядка. Оно может сочетаться с состраданием, с ужасом перед безобразием жизни, с острым ощущением несправедливости или гневом против общественного несовершенства. Это «наслаждение» совсем особого рода, хотя случается, что эстетически неразвитые люди требуют от произведений искусства наслаждения и удовольствия в самом прямом смысле этого слова.

Творческий акт воспринимающего произведение искусства — это сотворчество, и он далеко не легок. Мы хорошо знаем, что восприятие многих произведений искусства требует серьезной эстетической подготовки, своего рода тренировки, знаний и гиб-

---

<sup>3</sup> В. М. Ж и р м у н с к и й. Вопросы теории литературы. Л., 1928, стр. 51.

кости эстетического сознания. Это признается в музыке (в отношении так называемой серьезной музыки), хотя не всегда признается для живописи, скульптуры, поэзии.

Воспринимая произведение искусства, мы следуем этому стилеформирующему началу, «идее стиля», и отбрасываем в своем сознании все случайные элементы — неровности линий и поволочек, трещины и другие «неточности» художественного воплощения. Мы восстанавливаем в уме идеальную симметрию, реконструируем строгий ритм, угадываем гармонию красок там, где она дана только намеками, и т. д. И, самое главное, мы «узнаем» связь содержания с его воплощением в определенной форме. Великие стили эпохи, отдельные стилистические направления и индивидуальные стили подсказывают и направляют художественное обобщение не только творцам, но и тем, кто воспринимает.

Главное в стиле — его единство: «самостоятельность и целостность художественной системы».<sup>4</sup> Целостность эта направляет восприятие и сотворчество, определяет направление художественного обобщения читателя, зрителя, слушателя. Стил суживает художественные потенции произведения искусства и тем облегчает их апперцепцию. Естественно поэтому, что «стиль эпохи» возникает по преимуществу в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусства отличается сравнительной негибкостью, «жесткостью», когда оно не стало еще легко приспособляться к переменам стиля. С общим ростом культуры и расширением диапазона восприятия, развитием его гибкости и эстетической терпимости падает значение единых «стилей эпохи» и даже отдельных стилистических течений. Это можно заметить довольно отчетливо в историческом развитии стилей. Романский стиль, готика и ренессанс — это стили эпохи, захватывающие собой все виды искусства и частично переходящие за пределы искусства — эстетически подчиняющие себе науку, мировоззрение, философию, быт и многое другое. Однако барокко может быть признано «стилем эпохи» только с большими ограничениями. Барокко на известном этапе своего развития могло существовать одновременно с другими стилями — например, с классицизмом во Франции. Классицизм, в целом сменивший собою барокко, обладал еще более узкой сферой влияния, чем предшествующие стили. Он не захватывал (или захватывал очень незначительно) народное искусство. Романтизм отступил и из области архитектуры. Реализм слабо подчиняет себе музыку, лирику, отсутствует в архитектуре, балете. Вместе с тем это относительно свободный и разнообразный стиль, допускающий многообразные и глубокие инди-

---

<sup>4</sup> В. М. Жирмунский. Литературные течения как явление международное. — V Конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению (Белград, 1967). Л., 1967, стр. 13.

видуальные варианты, в которых ярко проявляется личность творца.

Искусство средних веков потому и основывалось на стилистических канонах и этикете, что этим облегчалось не только творчество, но и восприятие художественных произведений. Благодаря стилистическим канонам возрастала «предсказуемость» в восприятии явлений искусства. Вырастала уверенность воспринимающего в осуществлении ожидаемого. Стил был «спрятан» не только в произведении искусства, но был разлит во всей художественной атмосфере эпохи. В XIX в. произошло отмирание хотя и не самых канонов, но во всяком случае самой идеи необходимости канонов, как некоего положительного начала в искусстве, ибо гибкость восприятия стала достаточно высокой и отпала необходимость в едином «стилистическом ключе» для «чтения» произведений искусства. Воспринимающий искусство смог легко «узнавать» несколько стилей, приспосабливаться к индивидуальным авторским стилям или к стилю данного произведения.

Прогресс в искусстве есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень благодаря расширению возможностей сотворчества и ассимиляции произведений различных эпох, культур и народов.

Но прогресс этот не был прямолинеен и был связан с известными утратами. Так, например, существование единого «стиля эпохи» было в свое время явлением исключительно ценным. Важно отметить, например, что эстетическое восприятие в эпохи существования единых и всеобъемлющих стилей было настолько этим единством облегчено, что художники «закладывали» в свои произведения некоторые стилистические «препятствия», чтобы сделать восприятие их творческим. Так, в романских и готических зданиях появлялась некоторая поверхностная асимметрия, заставлявшая зрителя восстанавливать в своем творческом воображении их более глубокую «внутреннюю» симметричность.

Подлинная романская постройка имеет слегка асимметричные порталы, разноразмерные окна, слегка различные колонны из разного камня или с разными по форме капителями; в саксонском варианте романского стиля колонны в нефе перемежаются с квадратными в сечении столпами. В подлинной готике фланкирующие западный вход в собор башни различны, имеют даже разную высоту. Эти различия, конечно, не выходят за известные пределы, позволяя зрителю угадывать идеальную форму. Но в псевдоготике или псевдороманском стиле XIX в. этих различий нет: все совершенно точно и «аккуратно».

Та же неправильность и асимметрия характерны для русских построек периода единства стиля. Неровности стены, неточно выведенные лопатки, асимметрия окон, чуть различающиеся

между собой купола и главки — все то, что особенно пленяет в древнерусском зодчестве, обусловлено тем, что искусство, ставя перед зрителем задачи сотворчества в пределах единого стилистического кода, делает возможным это сотворчество неточным проведением кода. Произведение искусства ставит задачи и подсказывает пути для их решения одновременно.

Нарочитое «несовершенство» поверхностной формы подчеркивало совершенство той идеальной формы, которую вскрывал в произведении искусства с помощью творческого акта зритель. Эта поверхностная асимметричность и некоторое общее несовершенство формы делает особенно обаятельными произведения романского зодчества или памятников древнерусской архитектуры и позволяет легко отличить подлинные строения от подделок XIX в.

Эти неточности «стилей эпохи» зависят не от случайных причин: от несовершенства техники, например, как думают некоторые искусствоведы, или оттого, что отдельные детали выполнялись разными мастерами при отсутствии строгих указаний, как пытаются утверждать другие. Эти неточности имеют эстетическое основание. Несовершенство техники или несовершенство проектирования как бы шли навстречу «совершенству», постоянству и строгому единству традиционного эстетического кода, легко читаемого, а потому и небрежно проводящегося.

Так было, например, в Киевской Руси. Стилистическое единство искусства этого периода поразительно. Праздничные слова построены по тем же эстетическим принципам, что и храмы. Храмы и их росписи, музыка, в них исполнявшаяся, слова службы, в них произносившиеся, подчинялись единому монументальному стилю. Стиль этот, в котором индивидуальные варианты были весьма ограничены, был легко воспринимаем, легко восполняем, дополняем. Произведения легко создаются. Стиль «коллективен». Инерция движения художественной жизни, не допускавшей переключения эстетического сознания на другие стили, легко преодолевала различные шероховатости и некоторую недоработанность. Отсюда и в литературе ансамблевость, «плодовитость», коллективность творчества сменявших друг друга поколений книжников, разножанровые сочетания и пр.

Таким образом, произведение искусства не инертно созерцается или слушается — оно активно «отвоевывается» зрителем, читателем, слушателем. Это «отвоевывание» облегчается (но не до конца) самим творцом, который создает своего рода стилистический код для «прочтения» своего произведения, для его эстетического восприятия.

В эпохи, когда индивидуальное начало слабо развито в искусстве, когда нет различных направлений, стилистический код един для эпохи и в известной мере для всех искусств. Единство стилистического кода, эстетическая негибкость, традиционность

облегчают и творчество, и сотворчество, и создание произведений искусства и их восприятие. И именно это ведет к значительной экспансии искусства, которую мы наблюдаем и в средневековье, и в народной жизни других эпох. Художественное начало вторгается в деловую письменность, в обряд, в обиход, в разговорную речь и т. д.

Привычность и обычность эстетического кода позволяет менее строго следовать точности воплощения стиля, последовательности проведения стилеформирующих элементов. От этого чаще, чем в новое время, в средневековом искусстве нарушения симметрии и ритма, менее тщательно соблюдаются пропорции, «грубее» и небрежнее форма, обобщеннее и условнее изображение. И эта некоторая небрежность и «неточность» необходимы, ибо без них не может в полной мере осуществляться сотворчество.

Когда все произведения рук человеческих в той или иной степени подчинены единому, а главное одному стилю, — зрителю, слушателю, и читателю нет необходимости осваивать новые эстетические коды, нет поэтому и обычной для эстетически развитого человека нового времени терпимости к искусству других эпох или чужих народов. Художественный мир человека средневековья облегчен и вместе с тем замкнут и ограничен.

Только с ослаблением традиционности, с появлением направлений в искусстве и индивидуального начала искусство становится более «точным», «аккуратным», а стилистическое единство более последовательным, хотя и более «узким» по сфере своего применения, не требующим своего распространения на все окружение человека.

Красота является как новое в пределах старого. Абсолютно новое «не узнается». И соотношение нового и старого все время меняется. С увеличением гибкости и «интеллигентности» эстетического сознания доля нового становится все больше, доля старого отступает и уменьшается. Но абсолютно новое не может все же существовать: оно не узнается. Чем примитивнее эстетическое сознание, тем для него больше нужно старого, чтобы воспринимать новое. Поэтому так велика доля традиционного в народном искусстве нового времени и в искусстве средневековья. При этом в народном и средневековом искусстве развивается потребность не только в традиционном, но и в восприятии всего окружающего в едином стилистическом ключе. Постепенно доля нового увеличивается в искусстве, становится возможным восприятие произведений искусства, созданных в различном стилистическом ключе. Отходит в прошлое возможность «стиля эпохи», потом становится возможным сосуществование нескольких стилей в одну и ту же эпоху, возникают индивидуальные авторские стили.

Важная историческая особенность русского барокко заключалась именно в том, что русское барокко не было просто «стилем эпохи» — это было одно из стилистических направлений эпохи.

Это было знаком того, что эстетическое сознание достигло уже сравнительно высокого развития.

Здесь мы должны снова сделать отступление и обратиться к вопросу о барокко в развитии мировых стилей.

## ВЕЛИКИЕ СТИЛИ И СТИЛЬ БАРОККО

Великие стили — романский, готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, реализм — обычно признаются равноправными и равнозначительными. Это приводит, как мне думается, к ошибочным представлениям о движении и смене стилей и излишней схематизации историко-культурного процесса.

На самом же деле великие стили охватывают то большую, то меньшую область культуры, то ограничиваются отдельными искусствами, то подчиняют себе все искусства или даже все главные стороны культуры — сказываются в науке, богословии, быте. Они могут определяться то более широкой, то менее широкой социальной средой, то более значительной, то менее значительной идеологией. Великие стили разнообразны по своей архитектонике и по своей исторической роли.

При этом ни один из великих стилей не определял полностью культурное лицо эпохи и страны. Стилиевые доминанты народной культуры стабилизируются очень рано. Великие стили оказывают на них только частичное влияние. С другой стороны, великие стили могут существовать одновременно в эпохи переходов от одного стиля к другому.

Я не буду касаться здесь всех вопросов развития великих стилей, отмечу лишь некоторые стороны.

Прежде всего обращу внимание на то, что развитие стилей асимметрично. Эта асимметричность внешне выражается в том, что каждый стиль постепенно изменяется от простого к сложному, однако от сложного к простому он возвращается только в результате некоторого скачка. Поэтому смены стилей происходят различно: медленно — от простого стиля к сложному и резко — от сложного стиля к простому.

Это и понятно: переход от одного стиля к другому — это переход от одной замкнутой и цельной системы к другой. В системе может быть внутреннее движение, но это движение легче совершается как усложнение стиля, как его постепенное «окаменение» (термин А. Н. Веселовского), как его постепенное измельчание, чем как переход от чего-то омертвевшего и отжившего к живому. Для того чтобы на смену застывшему в декоративности и в повторяющихся формальных приемах старому стилю пришел молодой и простой стиль, необходим скачок.

В самом деле, то, что принято называть романским стилем (стилем «романеск» или, как его называют англичане, «норманнским» стилем),<sup>5</sup> сменяется стилем готическим в течение более ста лет — от середины XII в. до середины XIII в. Простые формы романской архитектуры, музыки, живописи, литературы постепенно переходят в усложненный готический стиль. Это развитие от простого к сложному совершается и в недрах каждого из этих двух стилей. При этом позднероманский стиль близко примыкает к ранней готике (ср., например, собор в Или XII в. — близ Кембриджа), а поздняя готика (так называемая пламенеющая готика) сильно отличается от ранней готики опять-таки именно своей усложненностью.

Следует остановиться несколько подробнее на переходе от романского стиля к готике. Этот переход показателен, и он понадобится нам в дальнейшем для некоторых аналогий. Позволю себе привести обширную цитату из книги Ж. Жимпеля «Строители соборов». Ж. Жимпель пишет: «Все истории средневековой архитектуры проводят классическое (the classic) различие между романскими и готическими памятниками и согласны в том, что переход имел место в середине XII в. Это различие предполагает, что готический стиль обладает специфическими чертами, такими, например, как парящие аркбутаны или стрельчатые своды; однако многие готические церкви были построены без парящих аркбутов, и исследователи начинают наконец понимать, что парящие аркбутаны не имеют того значения, которое первоначально им приписывалось. Между романским и готическим

---

<sup>5</sup> Говоря о романском стиле, я имею в виду и то, что в последнее время называется романским стилем (XI—XII вв.), и то, что стало принятым сейчас называть «прероманским» периодом (VI—X вв.). Дело в том, что термин «романеск», применяемый сейчас в западном искусствоведении, сравнительно поздний (его ввел археолог Шарль де Жервиль). Первоначально в него включалось все европейское искусство от VI до середины XIII в. Однако в последние годы в западном искусствоведении подчеркивается, что развитие европейского искусства было прервано венгерским и норманнским завоеваниями в X в. и что романское искусство образовалось только с начала XI в. При этом романское искусство делится на раннероманское («первый романеск») и зрелое романское («второй романеск»). Предшествующее же венгерским и норманнским разрушениям искусство (каролингское, оттоновское и пр.) стало называться «прероманским» («прероманеск»). Не считаю, однако, возможным называть «прероманским» искусство, более длительное и, как мне представляется, более значительное, чем собственно «романское». То и другое принадлежит единому, хотя и развивающемуся стилю, причем этот стиль в VI—X вв. имеет особенно важную общность с искусством Византии. Поэтому условно придерживаюсь старой терминологии, хотя и сознаю, что называть «романским» стиль, общий для всех европейских стран, в том числе и не романских, не совсем удобно (о новых обозначениях «романеск», «прероманеск» и прочих см.: Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art. General Editor René Huyghe, London, 1963, p. 228—311). Литература о романском искусстве в последние годы быстро растет. На смену увлечению барокко сейчас явно приходит увлечение романским и «прероманским» искусством.

зданием в целом нет разительного различия, но есть различие между церковью середины XI века и церковью XIII века. Различие же определяется постепенным усвоением сотен небольших технических открытий, сделанных изобретательными архитекторами и рабочими — строителями соборов. Не существует строителей „романских“ соборов или соборов „готических“ *per se*, так же как не было романских или готических мастерских. Были только одни строители, которые создавали, и другие, которые копировали их, основываясь на старой технике. Это важно подчеркнуть. Удивительно, что за 250 лет, с конца XIII века до начала XVI века, т. е. за период, в течение которого были выстроены трансепты Сан, Санли и Бовэ, прогресса в технике конструкций, в сущности, не произошло. „Пламенеющая“ готика, появившаяся в конце XIV века, явилась только поверхностной декорацией, добавленной к техническому костяку, совершенствовавшемуся с XI по XIII век включительно. Ибо в течение 250 лет зодчие были изобретательны, а в течение последующих 250 лет они довольствовались тем, что копировали своих предшественников. Эта остановка в архитектурном развитии, наступившая с конца XIII века, была явлением, связанным со всеми сторонами средневековой истории: религиозной, технической, экономической, социальной и психологической. Произвольное разделение романского и готического в середине XII века не соответствует каким-либо историческим событиям, в то время как вторая половина XIII века была поразительной эпохой средневековья. Период с 1050 по середину XIII века был для Европы в целом и для Франции в особенности периодом динамического подъема. Это было время поразительной созидательности, в течение которого величайшие умы Западного мира проповедовали, учили или управляли — святой Бернард, Абельяр, Франциск Ассизский, Фома Аквинский, Роджер Бэкон и Людовик Святой. И строители соборов возводили свои изумительные строения, которые стали свидетельствами высочайшей эпохи средневекового христианства.<sup>6</sup> Далее Ж. Жимпель отмечает, что с 1277 г. начался период реакции, заката средневекового христианства и утверждения «канонического права» для поддержки официального христианства. В приведенной цитате для нас важно особенно следующее: два стиля — романский и готический — тесно связаны между собой в своем развитии, причем наиболее творческий период в развитии этих стилей — первый. Именно в первом, романском, периоде развития романско-готического искусства создаются технические изобретения и отчетлива связь с философией и богословием, т. е. идеологическая основа стиля. Это последнее положение может вызвать недоумение, так как

---

<sup>6</sup> J. Gimpel. The Cathedral Builders. New York—London, 1962, p. 10—12. (Перевод мой, — Д. Л.).

широко распространено представление о том, что именно готическое искусство наиболее «спиритуалистично». В самом деле, обычно принято считать, что преобладание в готике вертикальных линий над горизонтальными знаменует собой устремленность ввысь, свойственную религиозному сознанию. Может быть, это и так, однако при всем том несомненно, что по сравнению с романским стилем готика значительно менее определена в идеологическом отношении. Ее устремленность ввысь может выражать религиозность католицизма и ересей. Ее связь с религиозным сознанием очень общая — главным образом в пределах этой «устремленности ввысь». Между тем символическая система христианства, столь полно и детально представленная в романском стиле, в готике в значительной степени разрушена, раздроблена. Готика эмоциональна и иррациональна, тогда как романское искусство теологично и его идеологические мотивы сведены в грандиозную и стройную систему.<sup>7</sup>

Многочисленные работы о романском искусстве, появляющиеся сейчас на Западе, показывают все величие этого стиля, до сих пор недостаточно оценивавшегося историками культуры, искусствоведами и историками литературы.

Итак, между романским стилем и готикой явно существует непрерывность развития. Но переход от готики к ренессансу — прерывист, скачкообразен. Несмотря на период совместного существования обоих стилей, здесь нет постепенного перехода. Скачок всегда подготовлен предшествующим развитием. Подготовлен был и скачок от готики к ренессансу. Что же касается перехода от одного мировоззрения к другому, то тут, по-видимому, вообще нельзя говорить о скачке: мировоззрение не требует той цельности, которая обязательна для великих стилей.

О подготовке стиля ренессанса внутри готики писалось неоднократно и много. В готике зреет возрождение. Поздняя готика, непосредственно предшествующая возрождению, может в известном смысле рассматриваться как предвозрождение (не смешивать с проторенессансом, который в Италии предшествовал готике). Тут, в готике, — и движение, и психологизм, доведенные до сильнейшей экспрессии. Элементы освобождения личности, пока еще, впрочем, в пределах религии, уже налицо в готике, особенно поздней. И тем не менее готика и возрождение резко различные стили. То, что зрело в готике, потребовало затем резкой смены всей системы стиля. Новое содержание взорвало старую форму и вызвало к жизни новый стиль — ренессанс.

С возникновением ренессанса снова наступает период идеологических исканий, появления цельной системы мировоззрения, смелых технических изобретений и т. д. И вместе с зарождением нового великого стиля, пронизывающего все стороны челове-

---

<sup>7</sup> См.: Em. Mâle. *L'Art religieux du XII-e siècle en France*. Paris, 1928.

ского творчества, опять начинается процесс постепенного усложнения и распада простого. Ренессанс усложняется, за ренессансом является маньеризм, а за ним — барокко. Барокко, в свою очередь усложняясь, переходит в некоторых видах искусства (архитектура, живопись, прикладное искусство, отчасти литература) в рококо — так же как перед тем ренессанс перешел в маньеризм.

Однако уже в XVII в. рядом с барокко появляется классицизм. Классицизм — это уже совершенно новая система стиля, хотя и существующая некоторое время одновременно с барокко (как это было, например, во Франции). Классицизм усложняется и через ряд промежуточных этапов сменяется романтизмом. Этими промежуточными этапами служат предромантизм и сентиментализм, в которых соединяются стилистические особенности классицизма с особенностями нарождающегося романтизма. Останемся пока на этом.

Что же такое усложнение стиля — романского в готике, ренессанса в барокко, классицизма в романтизме? Это постепенное рождение нового стиля, противоположного по своему характеру, но при котором новый стиль все же является вторичным. Эта вторичность создает некоторый отрыв стиля от строгих идеологических систем, возможность для вторичного стиля обслуживать прямо противоположные идеологии — прогрессивные и реакционные, она связана с появлением иррационализма, ростом декоративных элементов, отчасти дроблением стиля — появлением в нем различных разновидностей. Каждому стилю первого ряда соответствует свой поздний «эллинистический период», при котором создается стиль второго ряда. Все эти черты мы заметим, когда возьмем такие пары стилей, как «романский стиль — готика», «ренессанс — барокко», «классицизм — романтизм». В каждой из этих пар мы заметим во второй фазе рост декоративности, появление оторванных от содержания форм (форм абстрактных), появление разновидностей стиля, рассчитанных на узкий круг, на «немногих», на «знатоков», рост «самостоятельности» стиля, при которой один и тот же стиль может выражать различное содержание. В процессе усложнения и формализации любого стиля, первичного или вторичного, несколько ослабевает его связь с определенной идеологией. В известной мере и романский стиль, и ренессанс, и классицизм способны во второй половине своего развития служить различным идеологическим системам. Но вторичные стили, такие как готика, барокко, романтизм, в силу своей усложненности и большей «формализованности» (не путать с формализмом!) обладают относительно большей самостоятельностью. Это и позволяет вторичному стилю выражать в своих разновидностях различные идеологические устремления, до самых противоположных — прогрессивных и реакционных. Это сказывается и в готике, которая, с одной стороны, ко времени своего

заката противостоит ренессансу, а с другой — сама отражает некоторые предренессансные явления, как например идеологию францисканства. Это же может быть отмечено и в барокко, которое в отдельных своих разновидностях выражает идеологию контрреформации (иезуитское барокко, например), а в других — прогрессивные явления эпохи. Это относится и к романтизму с его различными идеологическими разновидностями.

В первичных стилях связь с идеологией гораздо более глубока. Романский стиль в своем начале отражает только одну, и при этом прогрессивную идеологию — идеологию развивающегося феодализма. Одну и опять-таки прогрессивную идеологию выражает при своем рождении ренессанс. Одну идеологию первоначально выражает классицизм.<sup>8</sup> И каждая из этих идеологий отражена великими мыслителями. Сказанное относится и к классицизму, научно-философский фронт которого разнообразно представлен Бэконом, Гоббсом, Гассенди, Декартом, Ньютоном и многими другими.

Это отнюдь не означает, что вторичные стили совсем не связаны с идеологией. Именно от идеологии они получают свой первоначальный толчок. Однако их стилевые разновидности пестры, и они не представляют идеологического единства, как стили первичные.

В целом следует признать, что развитие каждого стиля, первичного и вторичного, идет от простого к сложному, но особенно отчетливо это развитие от простого к сложному представлено в каждом из сочетаний: первичного стиля плюс вторичного. Вторичный стиль, взятый как условное целое, сложнее первичного стиля. «Онтогенез находится в единстве с филогенезом».

Ни один из стилей не является замкнутым и неповторимым, самодовлеющим стилем. Каждый стиль, формируясь, обращается к предшествующим стилям, родственным ему по своему характеру. Поэтому первичный стиль ренессанс обращается к первичному же стилю — к античности, другой первичный стиль, классицизм, — к античности и к ренессансу, вторичный стиль барокко тянется к готике, романтизм — и к барокко, и к готике.

Я схематически набросал лишь основные контуры развития стилей. Надо особенно подчеркнуть, что развитие стилей не следует строгой схеме, оно не уходит в «дурную бесконечность» од-

---

<sup>8</sup> Е. Н. Купреянова хорошо продемонстрировала в своей работе «К вопросу о классицизме» («XVIII век», сб. 4, М.—Л., 1959, стр. 5—44) неправильность общепринятого мнения о дворянско-сословной ограниченности искусства классицизма. Она показала, что в основе классицизма лежала идеология буржуазии, «под протекторатом абсолютизма утверждавшей свои права на активное участие в политической государственной жизни» (там же, стр. 31) и выдвигавшей поэтому представления о «естественной морали» и «естественном человеке» (подробнее см. в статье Е. Н. Купреяновой).

нообразных повторений: постепенного усложнения первоначальной простоты и резкого обращения к новой простоте с новой идеологической ее основой.

Перед нами не обычное «качание маятника» стилей, как это предполагает Д. Чижевский,<sup>9</sup> а такое «качание», при котором взмах в одну сторону быстр, отчетлив, силен, а взмах в другую сторону постепенно замедляется, погружается в неопределенность и силовые линии его дробятся.

История литературы и историческая наука знают немало теорий замкнутых циклов развития культур (от М. Монтеня до А. Тойнби, А. Вебера, Р. Бенедикта, М. Херсковиц, П. Сорокина и других), согласно которым одна культура сменяет другую и, очевидно, будут сменять друг друга до бесконечности. Эти теории основаны не только на ложных представлениях об имманентности культурного развития,<sup>10</sup> но все же и на некоторых конкретных наблюдениях, ибо культуры и стили действительно сменяют друг друга. Однако в теории замкнутых циклов конкретные наблюдения не касались по большей части общего развития, его направленности. Между тем асимметричность в переходе от стиля к стилю указывает на то, что весь процесс смены стилей имеет однонаправленное развитие, проходящее поверх всех смен стилей.

В развитии искусств мы видим два движения. Одно движение — главное, другое — относительное. Первое — главное и общее движение смен стилей — проходит поверх всех смен стилей. Оно замечается, когда мы не обращаем внимания на относительное движение внутри каждой пары стилей — от простого к сложному, от содержательного к бессодержательному, от социально обусловленного к относительно независимому и т. д.

На ту же однонаправленность в развитии искусств указывает еще одно обстоятельство: постепенное убыстрение смен стилей. Не буду сейчас определять, сколько столетий занимает античная стадия в развитии европейского искусства, — это вопрос сложный, но эллинистическая стадия имеет не менее полутысячелетия. Романское искусство занимает тоже полутысячелетие — с VI по XII в.<sup>11</sup> Готика занимает три века — с конца XII в. по XV в. Ренессанс два века — XV и XVI. Барокко — приблизительно пол-

---

<sup>9</sup> Dm. Čiževsky. Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston, 1952. Концепция Д. Чижевского о «качании» стилей от стилей классицистического типа к стилям романтического типа и обратно во многом зависит от теории Э. Р. Курциуса о существовании только двух стилей — классицизма и мапьеризма (E. R. Curtius. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Siebente Auflage, Bern und München, 1969).

<sup>10</sup> Отчасти с теориями имманентности развития культур связаны представления и о «стилях эпохи» — стилях, охватывающих все решительно явления своего времени. Между тем бывают периоды, когда разные стили сосуществуют одновременно: романский стиль и готика, барокко и классицизм (например, во Франции в XVII в.).

<sup>11</sup> О хронологических границах романского стиля см. выше, прим. 5.

тора-два века с центром в XVII в. Классицизм — несколько более века. Романтизм — полвека.

От косвенных признаков однонаправленности в развитии стилей перейдем к прямым.

В истории развития стилей мы видим постепенное ослабление условности искусства. Условность неотделима от искусства, но грубая условность постепенно сменяется условностью более сложной и менее заметной.

В самом деле, романское искусство сплошь открыто, явно условно. Оно построено на символах и аллегориях, на «тайном» значении любой из форм и любого из приемов. Ренессанс значительно менее условен, чем романский стиль. Еще менее условен классицизм, и, наконец, только искусствоведческий и литературоведческий анализ открывает условность в реализме. Падение условности проходит по всему фронту первичных стилей — это главное движение искусства. Искусство сближается с действительностью, условность не исчезает, но приобретает все более и более тонкий и сублимированный характер.

Значение вторичных стилей — готики, барокко, романтизма — в этом отношении как бы прямо противоположно: вторичные стили пытаются повысить в искусстве коэффициент условности, но делают это опять-таки с ослабевающей силой и далеко не одинаково, — это движение относительное, включающееся в состав основного направления. В одних вторичных стилях условность возрастает в области содержания (романтизм), в других — в области формы (барокко), но эти отдельные возрастания во вторичных стилях, как я уже сказал, постепенно ослабевают. Ослабление условности искусства проходит и во вторичных стилях — наиболее условных. Относительное движение вторичных стилей может, следовательно, находиться в противоречии с абсолютным движением искусства к ослаблению и сублимации условности.

Неуклонное ослабление условности искусств знаменательно: оно свидетельствует о все возрастающем сближении искусств и действительности и связано с ростом гуманистического начала не только в самих искусствах, но и в человеческой истории, в действительности, с которой искусство сближается.

Общее, главное движение искусства связано с борьбой идей и представлений и совершается импульсами. Искусство движется ударами, при этом оно проникает все глубже в действительность, все больше расширяя темы, художественные средства и свое гуманистическое содержание, следуя в этом за мировым историческим процессом.<sup>12</sup> «Проникающим» стилем является по преимуществу первичный — собранный, концептуальный, заостренный

---

<sup>12</sup> О развитии гуманистического начала в человеческой истории см. замечательную работу Н. И. Конрада «О смысле истории» (в его кн.: Запад и Восток. М., 1966, стр. 466—512; 2-е изд., М., 1972, стр. 446—486).

в своей простоте. За первичным стилем возникает стиль более декоративный, менее идеологичный, иррациональный в своей основе.<sup>13</sup> Затем в результате борьбы следует новая резкая концентрация сил и новая постепенная их децентрализация.

Свои импульсы искусство получает от действительности. Общее движение всех искусств не замечается только тогда, когда относительное и подчиненное движение принимается за главное. Именно так и поступил Эрнст-Роберт Курциус в своей знаменитой книге «Европейская литература и латинское средневековье».<sup>14</sup> Курциус правильно заметил тенденцию относительного развития стилей от стиля первичного, названного им классицизмом, к стилю вторичному, названному им маньеризмом.<sup>15</sup> Но он преувеличил значение своего открытия и объявил, что в истории искусств (и литературы в том числе) существуют только два стиля. По существу, движения искусства в его системе нет.<sup>16</sup> Есть только имманентное перерождение классицизма в маньеризм, возвращение к новому классицизму и развитие нового маньеризма. В связи с этим Курциус предлагал отменить название всех стилей, оставив только эти два: классицизм и маньеризм. Предложение Э. Р. Курциуса называть барокко маньеризмом<sup>17</sup> имело и имеет успех даже у тех, кто не совсем согласен с его теорией.

---

<sup>13</sup> Характеризуя стили первичные и вторичные, я сознательно не даю им никаких оценок. Было бы антиисторично вводить оценочные суждения в описание великих стилей. Не является оценочным и изредка употребляемое мной понятие декаданса. Перед нами естественный процесс «старения» стиля.

<sup>14</sup> См.: E. R. Curtius. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter.

<sup>15</sup> Термин «маньеризм» происходит от итальянского термина «bella maniera», употреблявшегося в Италии еще в XVI в. в трактате Франческо Ланцилотти, а затем в известном сочинении Дж. Вазари («Жизнеописание наиболее знаменитых архитекторов, живописцев и скульпторов») для обозначения живописного стиля XVI в. О термине «маньера» и «маньеризм» см.: Guiliano Briganti. Der Italienische Manierismus. Dresden, 1961, S. 6—7. В приложении — библиография о маньеризме.

<sup>16</sup> Ср. аналогичную тенденцию у Шпенглера, Воррингера и отчасти Вальцеля отменить понятия готики и романтизма, оставив для них только одно: барокко (ср., например: О. Вальцель. Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков. — В кн.: Проблемы литературной формы. Л., 1928, стр. 70—104; впрочем, тенденция к объединению барокко и романтизма на почве «немецкого чувства формы» в этой последней работе выражена весьма умеренно).

<sup>17</sup> С 30-х годов XX в. в моду вошел термин «маньеризм» в применении к изобразительным искусствам середины и второй половины XVI в. Вскоре термин этот стал применяться и к литературе того же периода. Если исключить Э. Р. Курциуса и его последователей, для которых термин «маньеризм» заменил собой понятие «барокко» и ряд других течений, то исследователи обычно разумеют под маньеризмом либо поздний ренессанс, либо раннее барокко. В сущности, это и не важно, ибо маньеризм — это «мягкий» переход от ренессанса к барокко — переход, о котором мы говорили как о типичном для процесса рождения вторичного стиля из первичного — в данном случае барокко из ренессанса. Если рассматри-

Появление каждой новой пары стилей обусловлено не внутренней закономерностью «саморазвития» стилей, а радикальными социальными изменениями. Развитие феодализма и христианства обуславливает собой возникновение романского стиля. Социальные перемены XIV в. (появление городов-коммун и капиталистическое развитие) вызывают возникновение ренессанса. Классицизм связан с союзом буржуазии и абсолютизма<sup>18</sup> и т. д. Отмеченное нами постепенное убыстрение в развитии стилей отражает убыстрение в развитии общества. Так обстоит дело с первичными стилями. Что же касается вторичных стилей (готика, барокко, романтизм), то развитие их происходит при меньших творческих потенциях сложившихся социальных условий, и поэтому в их появлении действительно больше элементов саморазвития, самоусложнения, известной «самостоятельности» относительно идеологии, при которой один и тот же стиль может выражать и прогрессивные, и реакционные идеи (что особенно наглядно в готике и романтизме). Вторичный стиль замыкается иногда в «ученой» среде, становится стилем для немногих, в результате орнаментации развивает формы, относительно слабо связанные с содержанием.

Все многочисленные теории смен стилей в той или иной степени изображают эту смену как цепь, уходящую в «дурную бесконечность»: за стилем одного типа является стиль другого типа, затем возвращается стиль первого типа, он снова сменяется стилем второго типа и т. д. Развития в искусстве нет. Есть только бесконечное и однообразное чередование стилей, причем причины этого чередования не указываются или указываются примитивные: например, стиль «приедается», надоедает, поэтому якобы художники возвращаются к предшествующему, оставленному. Но утомление искусством и в связи с этим необходимость его «остранения» не может быть фактором его творческого развития.

В самом деле, чередование пар стилей занимает только один, ограниченный период в развитии мирового искусства: от античности и до нашего времени. Возникнув, чередование стилей имеет одни формы, а в новое время — другие. Поверх всех чередований

---

вать маньеризм как последний этап ренессанса, то будет понятным сходство маньеризма с последним этапом барокко — рококо. И в маньеризме и в рококо перед нами формализация стиля, его измельчание, преобладание декоративности, орнаментальности. Это положение несколько не противоречит изложенному выше взгляду на барокко как на формализацию ренессанса. Существуют, однако, точки зрения на маньеризм как на совершенно особый стиль, более определенный даже, чем ренессанс и барокко (см.: J. Bosquet. *Mannerism: The Painting and Style of the Late Renaissance*. New York, 1964, p. 31).

<sup>18</sup> Принимаю социологическую характеристику классицизма, предложенную Е. Н. Куприяновой в работе «К вопросу о классицизме» (стр. 31—33 и др.).

и смен идет общее развитие искусства, его стилистической основы. В этом отличие предложенной «схемы» от предшествующих.

Причины смен пар стилей в следующем. Действительность не выбирает стиль среди существующих (допустим, иезуиты «выбрали» для себя рожденное прогрессивными кругами общества барокко), а создает стиль новый и преобразовывает старый. Два этих процесса — создания стиля и его преобразования — различны по существу и приводят к различным результатам. То, что я называю первичным стилем, — это стиль созданный, а вторичный — это стиль преобразованный.

Эстетически негибкое и мало восприимчивое к новому сознание доклассового общества подчиняет всю человеческую деятельность одному всеобъемлющему стилю. Деятельность человека в доклассовом обществе вся в той или иной мере синкретически связана с эстетическими переживаниями. Смена стилей появляется лишь в классовом обществе и знаменует собой возникновение возможности перестройки эстетического сознания общества, переключения его с одного стиля на другой. На первых порах сменяющие друг друга великие стили охватывают также значительную часть человеческой деятельности: науку, быт, религию и пр. С развитием эстетической восприимчивости эта необходимость для каждой эпохи в единичности стиля («стиля эпохи», «эстетического кода эпохи») постепенно ослабевает. Стиль начинает ограничиваться определенными видами искусств (в романтизме, реализме) и все решительнее развивает индивидуальные стилистические отличия между творцами.

Развитие индивидуальных стилей, начавшееся очень рано в личностном искусстве классового общества, постепенно вытесняет необходимость в подчинении всего творчества какому-нибудь одному великому стилю. Это мы видим в реализме. Реализм все время развивает новые стилистические принципы; это саморазвивающееся направление в искусстве. Он возможен благодаря гибкости эстетического сознания современного общества, которое может пользоваться разными «эстетическими кодами». Об этом я писал неоднократно. Поверх чередования пар стилей в искусстве происходит общее его развитие, которое связано с ростом эстетической восприимчивости и эстетической свободы, но определяется общим развитием человеческого общества.

Вместе с ростом общественно-эстетического сознания присущая всему художественному творчеству условность из прямолинейной и примитивной и отчасти внеэстетической становится все более и более сублимированной и эстетически совершенной. Условность не снижается, а становится более органичной и менее заметной.

Реализм не равнозначен с остальными великими стилями. В нем резко сказываются писательские индивидуальности и поиски новизны. В пределах реализма существует резко выражен-

ное разнообразие отдельных индивидуальных стилей, да и сам реализм в целом не может быть определен только как стиль или стили. Поэтому он не развивает нового и единого вторичного стиля.

Появление реализма закономерно венчает собой движение смен великих стилей, но вопрос о реализме требовал бы особого освещения, и в данном разделе мы не можем на нем останавливаться.

#### **ПРИМЕНЕНИЕ ТЕРМИНА «БАРОККО» К ЛИТЕРАТУРЕ**

Не так уж важно этимологическое значение термина «барокко»: происходит ли это название от названия жемчужины неправильной формы, или от номенклатурного обозначения одного из схоластических силлогизмов, хотя последнее считается сейчас почти несомненным.<sup>19</sup> Гораздо важнее другое: термин «барокко» введен не представителями этого стиля, а их противниками — классицистами в XVIII в. Классицисты, считавшие себя представителями «большого вкуса», резко осуждали предшествующее искусство как варварское, грубое, безвкусное, схоластическое, средневековое. Все это и было отражено в термине «барокко». Это обстоятельство ни в коем случае не следует сбрасывать со счетов, так как в последнее время участились попытки, восхваляя барокко и расширяя это понятие на все явления эпохи, присоединять к нему либо отдельные произведения классицизма и отдельных его представителей, либо весь классицизм в целом.

Существует довольно много возражений против применения термина «барокко» к литературе. Среди советских литературоведов против применения этого термина возражал П. Н. Берков.<sup>20</sup> Практически не применяют термина «барокко» многие из французских литературоведов.<sup>21</sup> И надо признать, что основания для такого рода отказа серьезны: все существующие определения барокко крайне неточны и позволяют подводить под это понятие не только барокко, но и другие литературные течения — в том числе даже классицизм и его подразделения — или целиком отождествлять барокко со всеми явлениями эпохи его развития.

Однако термин «барокко», первоначально применявшийся только в истории архитектуры, стал применяться и к другим ис-

<sup>19</sup> См. обзор литературы о происхождении этого термина в книге: E. Wellek. *Concepts of Criticism*. New Haven and London, 1963, p. 69 etc. (и дополнительно — стр. 115 и сл.).

<sup>20</sup> Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов. М., 1958, стр. 83—84.

<sup>21</sup> См. об этом: R. Wellek. *Concepts of Criticism*, p. 83—84, 118—119.

кусствам. Уже в XVIII в. термин «барокко» был применен к музыке, затем, в XIX в., — к скульптуре и живописи. Именно этим распространением и расширением понятия «барокко» было с неизбежностью предугадано его применение и к литературе. Общие стилистические признаки, выделенные в архитектуре, оказалось возможным применить к литературным явлениям XVII в., не имевшим до того объединяющего стилистического определения.

Несомненная общность в развитии отдельных искусств обусловлена тем, что все искусства подчинены единым социально-экономическим силам. Создание единой для всех искусств стилистической терминологии и, в частности, общих названий для отдельных стилей полезно тем, что оно позволяет более решительно, чем это делалось до сих пор, объединять наблюдения над различными искусствами и выявлять законы их развития.<sup>22</sup>

«Барокко» оказалось в литературоведении удобным термином не только для того чтобы установить общность в развитии литературы и других искусств, но и для того чтобы в самом литературоведении обобщить такие явления, как гонгоризм, культеранизм, концептизм, маринизм, «bizarre» и «Précieux», «вторая силезская школа», метафизическая поэзия и поэзия «кавалеров» и т. д. С появлением термина «барокко» все эти явления были объединены как явления одного порядка. Однако, забегаая вперед, скажем, что термин «барокко» имеет смысл только до той поры, пока это понятие не расширяется до бесконечности и не пытается объединить взаимоисключающие стилистические признаки.

К литературе термин «барокко» применил впервые Г. Вельфлин в своей знаменитой книге «Ренессанс и барокко», вышедшей первым изданием в 1888 г.<sup>23</sup> Идеи Вельфлина, давшего характеристику стилю барокко, оказали чрезвычайно большое влияние на литературоведов, особенно формалистского толка. Вельфлин предположил, что различие «Неистового Роланда» Ариосто и тассовского «Освобожденного Иерусалима» — это различия стилей ренессанса и барокко. В сущности, увлечение «барокко» и применение этого термина к литературе идет именно от Г. Вельфлина, хотя автор обстоятельного обзора литературы о барокко Р. Веллек и указал, что еще до Г. Вельфлина термин

---

<sup>22</sup> Отмечу, впрочем, что конкретные наблюдения над общностью в развитии литературы и других искусств (библиография по этому вопросу весьма обширна) тормозятся тем, что исследователь должен обладать для этого огромной эрудицией в различных областях. Интересные конкретные наблюдения имеются в работах В. Сайфера, особенно в кн.: W. Sypher. Renaissance, Rococo to Cubism in Art and Literature. New York, 1960. Отдельные недостатки в конкретных наблюдениях В. Сайфера отмечены в статье: Penrith Goff. The Limits of Syfer's Theory of Style.—«Golloquia Germanica», I, 1967, p. 111—117.

<sup>23</sup> H. Wölfflin. Renaissance und Barock. 1888, S. 83—85. Особенное значение также имела книга Г. Вельфлина «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», где барокко и ренессанс противопоставлены друг другу.

«барокко» в отношении литературы в 1878 г. применил Ницше в своем сочинении «*Menschliches, Allzumenschliches*», где он говорит о барочном стиле греческого дифирамба и о барочном периоде в греческом красноречии.<sup>24</sup>

Г. Вельфлин видит в барокко лишь сумму чисто формальных признаков. При этом Г. Вельфлин извлекает свои формальные признаки барокко из очень немногих категорий, которые он применяет в анализе любого стиля. Основные понятия истории искусства, которыми оперирует Г. Вельфлин в определении стилей: линейность и живописность, плоскость и глубина, замкнутая и открытая форма (тектоничность и атектоничность), множественность и единство, ясность и неясность.<sup>25</sup> Исходя отсюда, Г. Вельфлин находит в барокко признаки живописности, глубины, открытой формы (атектоничности), преобладание множественности и «неясности».

Впоследствии число признаков стиля барокко резко умножилось, и все-таки понятие «барокко» не стало от этого яснее. Ни один из формальных признаков барокко не является его исключительной принадлежностью. Многие из них встречаются в любом из указанных нами выше «вторичных» стилей. Каждый из признаков барокко в литературе мы можем встретить и в предшествующей истории литературы, и иногда в значительных скоплениях. Особенно много «бароккизмов» в готике, к которой барокко фактически кое в чем и возвращалось. Отдельные явления барокко встречаются даже в сочинениях отцов церкви и в эллинистический период литературы. Специфический метафоризм в форме концептизма,<sup>26</sup> аллегорика, эмблематика, любовь к контрастам, «открытая форма» в вельфлиновском смысле этого понятия — все это широко применялось в средневековой литературе.

Неопределенность термина «барокко» в значительной мере зависит от моды на барокко, которая, впрочем, имеет свои основа-

---

<sup>24</sup> R. Wellek. *Concepts of Criticism*, p. 116. Указание А. А. Морозова, что термин «барокко» впервые применил к литературе «польский историк и филолог Эдвард Порембович в своей монографии, посвященной поэту Анджею Морштыну, вышедшей в свет еще в 1893 году» (см.: А. А. Морозов. Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века. — «Русская литература», 1962, № 3, стр. 5), следовательно, ошибочно.

<sup>25</sup> Генрих Вельфлин. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.—Л., 1930.

<sup>26</sup> Теорию концептизма развил в своем сочинении «*Agudeza y arte ingenio*» испанский иезуит Бальтасар Грасьян. Под концептизмом разумеются сложные образные концепции, при которых все произведение превращается в одну распространенную метафору. Но еще до создания теории концептизма в ораторской прозе построение произведения на одной метафоре или на одном образе было широко распространено в эллинистический период, откуда перешло и в средневековую литературу (в частности, ему не чужда была и литература древней Руси).

ния. Для того чтобы объяснить эту моду, нам следует вернуться к тому, что мы уже сказали раньше об обращении стилей к прошлому: стилей первичных к первичным же, стилей вторичных к вторичным.

В самом деле, повышенный интерес к проблеме барокко объясняется многочисленными точками соприкосновения между барокко и современным искусством XX в. — экспрессионизмом 20-х годов,<sup>27</sup> сюрреализмом в последующее время и т. д. В этом отношении обильный материал представляет монография ученика Курциуса — Густава-Рене Хоке «Мир как лабиринт. Манера и мания в европейском искусстве».<sup>28</sup> Отдельные параллели между художниками барокко и художниками и писателями декаданса приводятся здесь во множестве.

Можем ли мы считать, однако, что интерес к барокко у современных искусствоведов равняется интересу к любым формам декаданса и маньеризма? Упрощений здесь не должно быть. И с этой точки зрения совершенно не прав словацкий литературовед Я. Мишианик, который видит в барокко эпоху «иррационально-клерикально-космополитического характера» и отмечает, что интерес к барокко не случайно повысился в период усиливающейся фашизации и подавления свободы<sup>29</sup> 30-х годов XX в.

Несомненно одно: мода на барокко, заставившая исследователей чрезмерно расширять это понятие, вводя в барокко несвойственные ему признаки, подчиняя ему все новые и новые течения, произведения и авторов, отождествлять барокко со всей эпохой, когда оно процветало, до крайности обесценила представления об этом стиле. Термин «барокко» лишился конкретного наполнения и стал просто похвалой. В результате А. Боас с полным основанием мог говорить об угрожающей широте и крайней неудовлетворительности термина «барокко».<sup>30</sup>

Более успешными, чем попытки определить признаки барокко, были, с моей точки зрения, описания его типических тем и мотивов. И в этом отношении выделяются работы Ж. Русса. Книга

---

<sup>27</sup> Об этом пишет Р. Веллек (R. Wellek. Concepts of Criticism, p. 76): «Поэзия барокко воспринималась как сходная с самым последним немецким экспрессионизмом: с его буйным, напряженным разорванным стилем и трагическим взглядом на мир, вызванным последствиями войны». (Перевод мой, — Д. Л.).

<sup>28</sup> Gustav-René Hocke. Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg, 1957. Г. Хоке как ученик Э.-Р. Курциуса отрицает термин «барокко» и пользуется только термином «маньеризм» в специфическом для Курциуса понимании этого термина — как в отношении барокко, так и в отношении европейского декаданса XX в. Вторая, более поздняя работа Г.-Р. Хоке — «Manierismus in der Literatur» (Hamburg, 1959), к сожалению, известна мне только по названию.

<sup>29</sup> Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 86.

<sup>30</sup> Alan Boase. Étude sur les poésies de Jean Sponde. — В кн.: Sponde. Poésie. Editions Pierre Gailler, Genève, 1949, p. 137.

Ж. Руссе, посвященная литературе века барокко во Франции,<sup>31</sup> имеет подзаголовок «Цирцея и павлин», в которых он видит символы двух наиболее характерных мотивов литературного барокко — непостоянства и декоративности. Блестяще написанная, книга Ж. Руссе открыла совершенно новый подход к барокко, преодолев формалистичность вельфлиновского определения барокко и приблизившись к пониманию барокко как содержательного стиля и подчиненного определенному стилю содержания. На основе своего определения тем, мотивов и образов барокко Ж. Руссе создал антологию французской поэзии барокко. Сам он применил этот подход к драматическому театру,<sup>32</sup> балету и отчасти живописи. Подход Ж. Руссе открыл новые перспективы и для исследователей изобразительного искусства.<sup>33</sup>

Мотивы и темы дают как будто бы более надежные признаки литературного барокко, но и эти признаки не могут быть строго определены, пока не очерчен весь круг памятников, входящих в барокко. Здесь исследование литературного барокко создает замкнутую цепь рассуждения: чтобы определить все темы и мотивы, необходимо ясно представлять себе весь круг памятников барокко, а чтобы знать весь круг памятников барокко, надо знать те признаки, по которым этот круг памятников мог бы быть выделен.

Выход только один. Понятие «барокко» комплексное. Нельзя исходить только из стилистических, формальных или тематических признаков. Необходимо изучить идейные функции этих признаков в данной исторической обстановке. Стиль — это не только совокупность тех или иных формальных признаков, не только идеология, определяющая эти формальные признаки, но это и то положение, которое стиль занимает в истории и в истории искусства. Все «признаки» стиля получают свое истинное значение только в связи с тем этапом развития, на котором находится данный стиль. Отдельные признаки барокко мы можем найти до барокко в готике, после барокко — в романтизме, но свое истинное, «барочное» звучание эти признаки приобретают только в совокупности и на историческом этапе развития искусства между ренессансом и классицизмом (маньеризм, который предшествует барокко, я отношу к поздней стадии ренессанса). В историко-культурном плане барокко — это стиль, который приходит на смену ренессансу и сам сменяется классицизмом. Историческое

---

<sup>31</sup> Jean Rousset. La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon. Nouvelle édition, Paris, 1954. См. также: Anthologie de la Poésie Baroque Française, vv. I—II. Textes choisis et présentés par J. Rousset, Paris, 1961.

<sup>32</sup> О барочной эмблематике в драме см. также книгу: A. Schöne. Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1968.

<sup>33</sup> См.: A. Pigler. Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Bd. I—II. Budapest, 1956.

положение барокко относительно других стилей, общественное значение барокко не менее важны, чем его формальные признаки. Понятие «барокко» — не только формально-типологическое, но и конкретно-историческое. И еще одно. Нельзя все явления той или иной эпохи объединять понятием «стиля эпохи». Нельзя также видеть в барокко эпоху, подменять определение барокко простым обозначением хронологических границ. Это означало бы, что под понятие одного стиля мы подвели бы совершенно разнородные явления, ибо каждая эпоха противоречива, включает противоположные явления, а границы эпохи никогда не могут быть определены точно. Объединять все и вся как типические явления «стиля эпохи» значит лишить характеристику стиля единства и сделать ее в высшей степени неопределенной и невыразительной.

### БАРОККО — «СТИЛЬ ЭПОХИ»?

В самом деле, что принадлежит барокко в конце XVI, в XVII и в первой половине XVIII в.? Прежде всего отметим, что попытки последнего времени увидеть проявление определенного стиля за пределами искусства — в науке, философии, богословии, бытовой стороне жизни, человеческой психологии и пр. — в отношении барокко терпит несомненную неудачу. Если в отношении ренессанса мы можем говорить о науке ренессанса, о гуманистах как о людях ренессанса, о философии ренессанса и ренессансной политической мысли, то увидеть в барокко аналогичную широту можно лишь с большими натяжками, настолько большими, что понятие «барокко» может вообще перестать существовать как нечто определенное.

Что такое, например, «человек барокко»? Уверяют, что это Дон-Жуан как тип человека, вечно мятущегося, изменчивого и изменяющего, ищущего и не находящего свой идеал женщины, противопоставляемого «человеку из камня» — командору. Но такое истолкование образа Дон-Жуана свойственно не только XVII веку, но в известной мере и Пушкину. Что такое «дух барокко», если под этот феномен подводить и астрономические, и географические открытия XVII в., классицизм и маньеризм, всех ученых и всех разнородных философов XVII в.?

Между тем как «стиль эпохи» рассматривают барокко Д. Чижевский,<sup>34</sup> А. Андъял<sup>35</sup> и многие другие.

Я бы возражал против применения ко всем великим стилям названия «стиль эпохи». Действительно, в каждой из пар стилей только первичный очень часто является «стилем эпохи». Первич-

<sup>34</sup> См.: D. Čiževskij. Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston, 1952.

<sup>35</sup> A. Angyal. Die slavische Barockwelt. Leipzig, 1961.

ный стиль властно подчиняет себе все искусства и все формы культуры, не оставляя места для других стилей. Так было, например, в эпоху расцвета романского стиля, но на переходах от местных стилей к романскому стилю и от романского стиля к готике даже этот первичный — романский — стиль не являлся «стилем эпохи». Все стороны культурной жизни захватывал собой Ренессанс.<sup>36</sup> Однако ни готика, ни барокко, ни тем более романтизм не были «стилями своих эпох». Эти стили в силу своей формализующей (не «формалистической»!) сущности не были связаны в такой же степени, как романский стиль или ренессанс, с определенной идеологией. Они не принадлежали эпохе подъема. Они сами совмещали в себе (в разное время и в разных странах различно) различные идеологии, а поэтому могли существовать рядом и одновременно с другими стилевыми течениями.

Готика не подчинила себе всех явлений эпохи и даже не заняла господствующего положения в ряде стран, как например в Италии.

Для барокко типично совмещение с классицизмом во Франции и Англии, с реалистическими формами искусства в Голландии. Так же точно вторичный стиль — романтизм — никогда не оказывался господствующим течением в России.

Совершенно правы советские искусствоведы, авторы «Всеобщей истории искусств», когда утверждают: «Исходя из чисто формальных либо субъективистских категорий, многие из зарубежных ученых объявляют искусство всех национальных школ в 17 в. вариантами одного стиля — стиля барокко. В данном случае признаки одной из развивавшихся в этот период стилевых систем произвольно распространяются на искусство 17 в. в целом. Такая оценка, по существу упрощая общую картину развития искусства в эту эпоху, нивелирует конкретные идейнообразные особенности различных художественных направлений, оставляет скрытой их взаимную борьбу».<sup>37</sup>

Так же точно безусловно прав М. В. Алпатов, когда пишет об искусстве столицы барокко — Риме: «Все искусство XVII века было по своим проявлениям очень многообразно, и поэтому определять его целиком как барокко вряд ли допустимо». Это верно даже с той оговоркой, которую М. В. Алпатов делает в следующей фразе: «Но отдельные течения в искусстве XVII века были внутренне связаны с барокко, равно как и само итальянское ба-

---

<sup>36</sup> Под Ренессансом обычно разумеют не только стиль, но эпоху, исторический период. Мы включаем в Ренессанс исторические события и культурные явления. Термин же «барокко» уже. Применить его как обозначение эпохи, допустим, XVII—начала XVIII века невозможно. «Барокко» и «ренессанс» — термины разного объема. Они неравноправны.

<sup>37</sup> Всеобщая история искусств, т. IV, Искусство 17—18 веков. Под общей редакцией Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберг, М., 1963, стр. 14 (Введение — Е. И. Ротенберг).

рокко многими своими сторонами соприкасалось с рядом других направлений искусства XVII века, которые имели в Риме своих представителей».<sup>38</sup>

Барокко не охватывает и всех литературных явлений XVII в. Такой точки зрения придерживаются П. Н. Берков<sup>39</sup> и П. Кирхнер.<sup>40</sup> Так думает и А. И. Белецкий.<sup>41</sup>

И. Н. Голенищев-Кутузов совершенно правильно отмечает, что «XVII век для Западной Европы нельзя охватить одним термином „барокко“, правильное было бы принять термины „барокко“ и „классицизм“». <sup>42</sup> Действительно, к барокко не относится прежде всего французский классицизм XVII в., объявить который разновидностью барокко невозможно не только потому, что его стилеобразующие принципы прямо противоположны барокко, но и потому еще, что между представителями классицизма и барокко шла постоянная борьба и открытая полемика. В самом деле, принадлежность к барокко итальянского поэта Джанбаттиста Марини, жившего во Франции и ставшего здесь главным представителем прециозной литературы, не вызывает никаких сомнений. Но классицизм XVII в. во Франции постоянно боролся с прециозной литературой и принципами маринизма. Эстетические принципы Буало и Расина явно противоположны барокко.<sup>43</sup> Не случайно отдельные исследователи французской литературы XVII в. считают ее наиболее характеристической чертой именно борьбу между классицизмом и барокко.<sup>44</sup>

Весь английский XVII век относил к литературе барокко Пауль Мейсснер.<sup>45</sup> Но в английской литературе XVII в. были не только поэты-метафизики, как Джон Донн и его последователи — Герберт, Крэшо, Воген, а также придворная поэзия «кавалеров» во главе с Джоном Секлингом и отдельные писатели, чью принадлежность к барокко можно частично или полностью признавать. Нельзя забывать, что Мильтон был главным противником

<sup>38</sup> М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. II. М.—Л., 1949, стр. 156.

<sup>39</sup> Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 83—84.

<sup>40</sup> См.: P. Kirchner. Strömungen und Gattungen in der ukrainischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. — «Zeitschrift für Slavistik», Bd. XIII, 1968, H. 3, S. 329 ff.

<sup>41</sup> См.: Олександр Білецький, Зібрання праць у п'яти томах, т. 2, Київ, 1965, стр. 62.

<sup>42</sup> Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 76.

<sup>43</sup> Р. Монтано считает французский классицизм XVII в. принадлежащим барокко, но для этого ему приходится искажать особенности стиля Расина. Он приписывает его произведениям барочную погоню за эффектами, способность попирать правдоподобие, крайнюю эмоциональность и т. д. (Rocco Montano. Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque. — «Colloquia Germanica», I, 1967, p. 64).

<sup>44</sup> См.: M. Reynold. Le XVII-e siècle: le Classique et le Baroque. Montreal, 1944.

<sup>45</sup> См.: Paul Meissner. Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks. München, 1934.

и метафизической школы английской поэзии, и поэзии «кавалеров». Конечно, это не означает, что в его творчестве в силу этого полностью отсутствуют черты барокко, однако элементы классицизма в его произведениях, не исключая «Самсона-борца», не менее ясны. Признать Мильтона представителем барокко можно только с большими оговорками.

Но самый спорный вопрос о возможности отнесения к стилю барокко английских писателей конца XVI—XVII в. — это вопрос о барочности Шекспира. Энтузиасты барокко пытались объявить Шекспира писателем барокко. На основании анализа «архитектоники» пьес Шекспира утверждал его принадлежность к барокко Оскар Вальцель.<sup>46</sup> По чисто формальным, внешним признакам относил Шекспира к барокко и Вильгельм Михелс.<sup>47</sup> Можно упомянуть также Маркса Дейчбейна, доказывавшего принадлежность «Макбета» к барокко на основании «эллипсовидности» построения этой драмы.<sup>48</sup> Макс Вольф предположил, что только часть ранних произведений Шекспира принадлежит к барокко: «Венера и Адонис» и «Лукреция».<sup>49</sup> Рой Даниэлз, напротив, относит к барокко позднего Шекспира.<sup>50</sup>

Некоторые черты барокко в Шекспире несомненно могут быть обнаружены. К ним, может быть, следует отнести все элементы эвфуизма, хорошо изученные в его творчестве.<sup>51</sup> Не стоит забывать, что Вольтер называл Шекспира «пьяным дикарем» как раз за те свойства его творчества, которые можно назвать барочными: смесь возвышенного и вульгарного, ужасного и комического, соединение разнородных стилей и пр. Однако ни одному исследователю не удавалось еще зачислить Шекспира в представители барокко на основании полного анализа всего его творчества.

В самом деле, черты эвфуизма в стиле Шекспира, сочетание возвышенного и вульгарного, ужасного и комического и т. д. — это слишком мелкие черты, которые не могут решить вопроса об отношении Шекспира к барокко.

Лучшее, что написано об отношении Шекспира к барокко, принадлежит крупнейшему советскому литературоведу —

<sup>46</sup> O. Walzel. Shakespears dramatische Baukunst. — «Jahrbuch der Shakespearegesellschaft», 52, 1916, S. 3—35. См. перевод в сборнике: Проблемы литературной формы. Л., 1928, стр. 36—69.

<sup>47</sup> См.: W. Michels. Barockstil in Shakespeare und Calderon. — «Revue Hispanique», 85, 1929, p. 370—458.

<sup>48</sup> См.: Max Deutschbein. Shakespeares «Macbeth» als Drama des Barock. Leipzig, б. г. (1936 или 1937), S. 26—28.

<sup>49</sup> См.: M. Wolff. Shakespeare als Künstler des Barocks. — «Internationale Monatsschrift», 11, 1917, S. 995—1021.

<sup>50</sup> См.: Roy Daniells. Baroque Form in English Literature. — «University of Toronto Quarterly», 14, 1945, p. 392—408.

<sup>51</sup> Впрочем, эвфуизм, особенно сильно сказавшийся в раннем творчестве Шекспира, можно относить не к барокко, а к маньеризму (если только при этом отделять маньеризм от барокко).

А. А. Смирнову. Я имею в виду его превосходную статью «Шекспир, Ренессанс и барокко».<sup>52</sup>

А. А. Смирнов показал отношение Шекспира второго периода к барокко. Он показал не принадлежность Шекспира к барокко, а принадлежность барокко к Шекспиру! Шекспир преобразует мироощущение барокко и подчиняет его своему искусству и своим идеям. Мировоззренческие и стилиобразующие элементы барокко Шекспир вводит в свою идейную и художественную систему. По сути дела, Шекспир остается гуманистом ренессансного мировоззрения, но во второй период своего творчества его гуманизм осложняется тем, что он преодолевает барочную трагичность, барочную усложненность, вкладывает в отдельные элементы формы барокко новое глубочайшее содержание.

Вывод, который необходимо сделать из статьи А. А. Смирнова, следующий. Бесполезно стремиться обеднять творчество гениального художника, подчиняя его определенному стилю или определенному течению. Гений черпает творческие возможности из господствующего стиля, а не растворяется в нем. Это не пустая похвала гению. Это выяснение чисто «деловых», творческих отношений, в которые вступает гениальный художник и великий стиль.

Так же точно, как Шекспир, такие художники, как Веласкес и Рембрандт, преодолевают отдельные элементы барокко, оказываясь выше барокко. Можно согласиться и с теми, кто утверждает, что такие великие художники, как Шекспир, Тассо, Сервантес, Микеланджело и другие, принадлежат двум стилям — ренессансу и барокко.<sup>53</sup>

Но если даже, оставив в стороне все принципиальные различия в отдельных стилях XVII в. и признав их несущественными, мы присоединим в XVII в. к барокко все и вся, то что мы этим выиграем или объясним? Явления барокко и так в достаточной мере пестры и разнообразны: маринизм в Италии и во Франции, гонгоризм в Испании, «вторая силезская школа» в Германии, метафизическая школа и «кавалеры» в Англии, сарматизм в Польше, иллиризм на Балканах, «колониальное барокко» в Новом Свете и т. д. Все эти школы разнообразны не только по названиям, но и по существу. Если при этом к барокко присоединить и противоположные, боровшиеся с ним течения, то признаки барокко окончательно исчезнут.

Между тем мы должны считаться с несомненным фактом, что разные страны в различной степени откликнулись на барокко. Классические страны барокко — это Италия и Испания. В осталь-

<sup>52</sup> А. Смирнов. Из истории западноевропейской литературы. М.—Л., 1965, стр. 181—206.

<sup>53</sup> Ср., помимо отмеченной статьи А. А. Смирнова: Rocco Montano. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*, p. 54.

ных странах дело обстояло по-разному. Если Фландрия во главе с Рубенсом, Ван-Дейком, Иордансом, Броувером была в XVII в. типичной предвестницей барокко, то того же нельзя сказать о Голландии, где Франс Халльс, Рембрандт и Якоб ван Рейсдалль были в целом далеки от барокко.<sup>54</sup> Не случайно, что ряд искусствоведов (как, например, Боде и Хаманн) целиком исключают Рембрандта из стиля барокко.

Сомнительна также принадлежность к барокко ряда художников во Франции, чьи связи с классицизмом очевидны. В зодчестве Франции невозможно признать представителями барокко Монсара и Ленотра. Даже в «классической» стране барокко — Испании — лишь с ограничениями можно согласиться с принадлежностью к барокко Веласкеса (эти ограничения сходны с теми, с которыми мы имеем дело в творчестве Шекспира).

И вот что важно: барокко охватывало своим влиянием только некоторые жанры. В живописи — это по преимуществу монументальные декоративные росписи, композиции плафонов, парадные портреты и алтарные картины. Жанровые же картины (как, например, голландские бытовые картины), пейзажные сюжеты были меньше подчинены барокко. И это также свидетельствует против того, чтобы признавать барокко всеохватывающим и все подчиняющим себе «стилем эпохи».

Итак, нельзя отождествлять стиль с эпохой. Разные страны по-разному подчиняются великому стилю, разные классы различно им захватываются, разные жанры то больше, то меньше втягиваются в сферу действия барокко, и даже творчество отдельных художников демонстрирует лишь частичную причастность их к великому стилю.

Конец XVI и весь XVII век не подчинен барокко, а находится в состоянии борьбы с ним. Стиль — до известной степени нивелировка, это «судьба», которая пытается сковать искусство своего времени и лишить эпоху ее индивидуальностей. И только средний художник целиком подчиняется требованиям стиля. Так, по-видимому, происходит во все эпохи и при всех стилях.

Барокко нельзя отождествлять со всеми явлениями XVII в. и полностью подчинять ему все индивидуальности крупных художников своего времени.

Призыв распространить сферу действия барокко на всех исторически прогрессивных и художественно значительных писателей XVII в. повисает в воздухе.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Забегая несколько вперед, в область проблемы идеологических основ барокко, отметим, что различие в отношении к барокко между этими двумя соседними странами легко может быть объяснено следующим: Голландия была страной буржуазной и протестантской, в южных же Нидерландах революция не имела успеха и здесь активизировался католицизм, а с ним вместе и барокко.

<sup>55</sup> Такого рода призыв см. в статье А. А. Морозова «Проблемы европейского барокко» («Вопросы литературы», 1968, № 12, стр. 113).

Стиль в широком искусствоведческом его понимании, а особенно великий стиль нельзя точно прикреплять к определенной идеологии и закреплять за ней. Стиль — это форма форм, общая форма для многих отдельных форм. Он относительно более свободен от содержания, чем конкретная форма конкретного произведения. Поэтому общий стиль может охватывать произведения с различным содержанием. Однако...

Однако возникновение, формирование стиля всегда тесно связано с определенными социальными и идейными условиями. «Производство» стиля принадлежит крупным социальным силам. Больше того, силам по преимуществу прогрессивным. Это в первую очередь относится к первичным стилям: романскому, ренессансу, классицизму, реализму. Первичные стили возникают под влиянием крупных социальных перемен и первоначально отражают прогрессивные идеологии новых социальных условий. Но, сформировавшись, стиль может оформлять произведения с другим содержанием, переселяться в другую среду, в другую страну с иным раскладом социальных сил.

Вот почему первичный стиль, рождаясь под непосредственным воздействием новых социальных сил, совсем не похож на предшествующий — вторичный. Он снова «внезапно» прост и ясен, «идеологичен» и активен.

Несколько иначе обстоит дело со вторичными стилями, такими, как готический, барокко, романтизм. Их появление связано не только с новым содержанием, но и с формализацией предшествующего, первичного стиля, с его усложнением, с его распадом, с его некоторым отрывом от содержания, с углублением декоративности, с рождением беспредметности, элементы которой имеются в каждом вторичном стиле. Характерен для вторичных стилей и известный отрыв от действительности, интерес к потусторонним явлениям, иррационализм. Однако...

Однако и в данном случае при своем появлении вторичный стиль также связан с определенной социальной средой (хотя не обязательно прогрессивной) и определенным идейным содержанием, может быть только менее четко, чем первичный стиль. И формализация вторичного стиля происходит несколько быстрее, чем стиля первичного. Так было и с барокко.

Я не собираюсь говорить что-то новое относительно общественной мотивированности стиля барокко. Давно отмечена его связь с контрреформацией и реакцией феодализма. В последнее время, однако, в исследовательской литературе принято подчеркивать «свободу» барокко от контрреформации. Подчеркивается наличие барокко в протестантских странах и его связь с прогрессивной

идеологией. Однако поправка эта должна касаться лишь сформировавшегося стиля барокко, его зрелого и позднего этапов, а не его возникновения.

Появление барокко несомненно относится к эпохе, которую К. Маркс называл эпохой «первоначального накопления». Оно связано и с теми социальными и экономическими потрясениями, которые были вызваны открытием Америки. Однако отсюда совершенно не следует делать выводы о прогрессивном характере сил, выдвинувших барокко.<sup>56</sup>

В самом деле, нельзя забывать, что именно «революция мирового рынка» в результате открытия Америки и морского пути в Индию породила не «кризис феодализма», а напротив, феодальную реакцию. К. Маркс писал: «После того как революция мирового рынка с конца XV столетия уничтожила торговое преобладание Северной Италии, началось движение в обратном направлении».<sup>57</sup>

Испания и Италия становятся классическими странами контрреформации, и именно в них зреет и развивается стиль барокко. Возникает иезуитский орден, покровительствующий барокко. Иезуитские храмы — наиболее типичные представители архитектуры барокко. Покровителями искусства барокко выступают папы (Сикст V и Урбан VIII) и кардиналы (Спинон Боргезе).

Поражение крестьянского движения в XVI в. и Тридцатилетняя война создали благоприятные условия для развития барокко в Германии и Австрии. Эпоха барокко была эпохой борьбы с ренессансными достижениями, наступления церкви, Габсбургской монархии, свирепств иезуитской цензуры. Это было время, когда Джордано Бруно сжигают на костре, Томазо Кампанеллу приговаривают к пожизненному заключению, Галилея подвергают преследованиям и заставляют отречься от учения Коперника. Ни один из названных представителей прогрессивной мысли не был сторонником стиля барокко в собственных литературных сочинениях. В «Рассуждении о поэме Тассо» Галилей критикует одного из первых представителей стиля барокко — Тассо и отдает предпочтение Ариосто. Он выступает против принципов барокко и маньеризма.<sup>58</sup>

Вот как подводит итоги историческим характеристикам эпохи появления барокко А. А. Смирнов: «В Германии в 1535 году

<sup>56</sup> Именно такого рода вывод делает А. А. Морозов (Проблема барокко в русской литературе, стр. 16). В той же работе он называет эпоху барокко эпохой Галилея, Кеплера, Декарта, Джордано Бруно и пр., в патетических выражениях объединяя барокко со сделанными в XVI и XVII вв. открытиями и «дерзновенным полетом мысли в космос» (там же, стр. 9).

<sup>57</sup> К. Маркс. Капитал, т. I, гл. XXIV, прим. 189. — К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 23, стр. 728.

<sup>58</sup> См.: E. Panofsky. Galileo as a critic of the Arts. The Hague, 1954. Против принципов стиля барокко и маньеризма выступал также друг Галилея — Траяно Боккалини.

происходит разгром анабаптистов (наиболее революционное течение в Реформации), но уже раньше Лютер бросается в объятия князей, отражая этим испуг дворянства и буржуазии перед крестьянской, народной революцией. Во Франции в середине 30-х годов XVI века наблюдается резкий поворот вправо в королевской политике, то есть в политике господствующих классов... В Италии также с 30-х годов мы наблюдаем аналогичный сдвиг, являющийся отчасти отголоском событий и идейных веяний за Альпами, но еще в большей мере объяснимый местными итальянскими делами (завершение процесса замены купеческих республик в Северной Италии принципатами и образование нового феодализирующегося дворянства из недавней верхушки буржуазии, начало экономического упадка в связи с перенесением главных торговых путей из Средиземного моря в Атлантический и Индийский океаны и т. д.). В Испании около того же времени, после того как Карл V последовательно сломил сначала крупных феодалов, а затем торгово-промышленные города, утверждается ультракатолический абсолютизм. К середине XVI века реакция достигает на континенте полной своей силы, находя выражение в целом ряде крайне типичных явлений: в 1540 году утверждается папою орден иезуитов (ставших, кстати сказать, самыми рьяными пропагандистами стиля барокко в искусстве); в 1541 году в Риме организуется верховная инквизиция (в Испании она существовала уже с 1477 года); с 1545 по 1563 год заседает Тридентский собор, пытающийся регламентировать все стороны общественной и частной жизни в духе строгого правоверия и охранительных тенденций; в 1559 году появляется одно из детищ этого собора — первый папский «Index librorum prohibitorum» («Список запрещенных книг»)<sup>59</sup>.

Чтобы отступить от этой исторической характеристики барокко, в которой А. А. Смирнов суммирует лишь то, что утверждают историки самых различных направлений и методов, необходимо перевернуть историческую науку!

Конечно, никто из теоретиков барокко в настоящее время полностью не отождествляет барокко во всех его границах с иезуитско-католической реакцией. Достаточно напомнить «буржуазное барокко» Голландии и Северной Германии, наличие отдельных представителей барокко в Англии и Скандинавии. Тем не менее в очень многих случаях невозможно отрицать наличие связи барокко с иезуитско-католической реакцией.

Я. Мишианик считает, что барокко было слабо представлено во Франции, Голландии и Англии именно потому, что в этих странах «общественные отношения непрерывно развивались в направлении создания новых форм капиталистического обществен-

---

<sup>59</sup> А. А. Смирнов. Из истории западноевропейской литературы, стр. 188—189.

ного устройства и для которых открытие Америки было стимулом расцвета». <sup>60</sup>

И. Н. Голенищев-Кутузов пишет: «Стилистика и поэтика барокко сложились в период контрреформации, тогда из средневековых фолиантов была вытащена и подновлена идея о бренности вселенной, иллюзорности земной жизни». <sup>61</sup>

А. А. Смирнов писал: «То, что можно назвать „классическим барокко“ второй половины XVI и всего XVII века, то есть эпохи феодально-католической реакции, в идейном отношении означает отказ от жизнерадостности и оптимизма Возрождения, от веры в могущество разума, отход от реализма и погружение в стихию смутных трагических переживаний, в мир таинственного и иррационального». <sup>62</sup>

Барокко родилось как реакция на ренессанс и знаменовало собой частичное возвращение к средневековью. Это утверждали и классицисты, давшие этому стилю название, подчеркивающее его «варварство». Для барокко было характерно возвращение к средневековым формам искусства и к средневековым идеям. Эвфуизм представлял собой возвращение к некоторым стилистическим приемам средневековой латинской прозы. Консептизм был представлен в ораторской прозе отцов церкви и развит в средние века. Чертами средневековья в барокко были мистицизм, аскетизм, сочетавшийся с натурализмом, пессимизм, страх смерти.

Барокко возобновило средневековые представления о суете сует всего сущего, о его призрачности и иллюзорности.

Ужасы и чувство смерти, характерные для барокко, были отмечены и для XV века. <sup>63</sup>

Пессимизм, темы смерти если и не заполняли всего барокко, то были очень характерны для его ранней стадии. Черты крайнего пессимизма заметны в стиле архитектурных произведений Ф. Борромини. Наряду с гармоничными соотношениями Ф. Борромини ищет и дисгармоничные: какофонические разрывы, нарушения пропорций, борение масс, он разрушает плоскость стены, делая ее то гнутой, то выпуклой. Он ищет, недоволен, тяготится материальным миром. Его здания «страдают», «мучаются», находятся в движении. Эта архитектура до предела эмоциональна.

Только безудержный оптимизм некоторых восторженных искусствоведов, привыкших отождествлять оптимизм со всем значительным, что есть в искусстве, мог бы увидеть в творчестве Борромини что-то жизнерадостное и веселое.

<sup>60</sup> Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 86.

<sup>61</sup> Там же, стр. 77.

<sup>62</sup> А. А. Смирнов. Из истории западноевропейской литературы, стр. 187.

<sup>63</sup> См.: Em. Mâle. *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*. Paris, 1908, p. 375 sq. Ср. также труд голландского исследователя Хёйзинги, во многом следующего за этой замечательной работой: J. Huizinga. *The Waning of the Middle Ages*. London, 1937, p. 129—135.

Чертами трагичности отмечено творчество Караваджо — не менее типичного представителя барокко в живописи, чем Борромини в архитектуре.

Некоторые литературоведы пытаются видеть в барокко новый, высший этап ренессанса. Они считают даже, что гуманизм барокко сложнее и изощреннее гуманизма ренессанса. Это очень далеко от действительности. Ценность человеческой личности самой по себе падает в барокко. На место отдельной человеческой личности на первый план выдвигается в барокко масса, толпа. Отдельный человек деспотически подчиняется в барокко интересам множества.<sup>64</sup> А это всегда опасно для гуманизма. Для барокко характерна многофигурность скульптурных и живописных композиций, обилие действующих лиц в пьесах, в эпических поэмах. Во имя интересов множества католицизм оправдывает расправу с отдельной личностью. Появляется культ жестокости и силы. В живописи и в скульптуре распространяются необычные ракурсы, сцены мучений, мучительные положения тел. Фигуры часто обращены спиной к зрителю, опрокинуты, повержены, перегибаются, висят вверх ногами. Люди пронзают друг друга копьями, рубят мечами, секут косами. Часты изображения раненых, терзаемых, обессиленных старостью, не поднявшихся до сознательной жизни младенцев. Человек изображался охваченным одной страстью, одним чувством, которое поглощало в нем все его другие свойства.

Сходные черты мы видим в зодчестве. Для архитектуры барокко характерны напирające друг на друга отдельные элементы, «толпы» архитектурных деталей, их взаимопроникновение и взаимоисключение. Для деталей нет свободы; детали гибнут и поглощаются целым.

Хотя в барокко возрождаются некоторые античные мотивы, которых не знал или недостаточно ценил ренессанс, однако католическая поэзия вообще «использует античные символы охотнее, чем поэзия некатолическая».<sup>65</sup> Важны не античные мотивы и символы, а идеи, с которыми они сопряжены.

---

<sup>64</sup> В статье «Проблемы европейского барокко» А. А. Морозов пишет, что в литературе барокко «раскрывается пробуждение индивидуализма, личности (курсив мой, — Д. Л.), не мирящейся с общей участью и не находящей спасительного утешения в религиозном учении» (стр. 120). Но ведь о «пробуждении индивидуализма» свидетельствует уже Предренессанс, а об освобождении личности от религии — Ренессанс.

<sup>65</sup> Ф. Вольтман. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература. — В кн.: «Русско-европейские литературные связи», сборник статей к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. М.—Л., 1966, стр. 309. В своем панегирике барокко А. А. Морозов опирается на мысль М. В. Алпатова о том, что «в XVII веке в античном наследии было раскрыто и оценено то, чего недосмотрело „Возрождение“» (Проблема барокко в русской литературе, стр. 10). Но М. В. Алпатов не ограничивает свою характеристику барокко только этой мыслью. У него ясно подчерк-

Ф. Волльман так характеризует это различие между гуманизмом и барокко: «Различие между гуманизмом и барокко в подходе к науке и искусству я усматриваю главным образом в отношении к мифу: гуманизм использует античные мифологические символы для постижения действительности, барокко же мифологизирует действительность, обрамляя ее — иногда во всем натурализме — мифологическими кулисами.<sup>66</sup>

\*

Связь барокко с контрреформацией может быть установлена только для его начальной стадии.

Ф. Волльман совершенно прав, когда пишет: «В складывающемся представлении о барокко как о культурно-историческом явлении имеются в виду прежде всего формальные моменты при разнообразии идеологических устремлений и материала». <sup>67</sup>

Барокко вообще не создало крупных идеологических деклараций, какие были созданы гуманистами. Барокко ограничилось стилистическими теориями. Если некоторые теоретики барокко и относят к этому течению представителей философии, то не за их высказывания, а за «стиль» их философии, не за существо взглядов, а за их характер. Попытки присоединить французский классицизм XVII в. к стилю барокко, объявить классицизм лишь разновидностью барокко лишены каких-либо оснований. Французский классицизм как по своей стилистической природе, так и в своем теоретическом выражении — прямая противоположность барокко. Это не только различные стили, это стили различного исторического положения и значения: барокко принадлежит к типу вторичного стиля, классицизм — первичного.

Один из типических представителей зрелого классицизма — Буало. Поэтическая теория Буало осуждает как раз все то, что характерно для барокко. Он требует ясности, простоты, четких жанровых различий, логичности, архитектоничности, разделения «высокого» и «низкого» и осуждает гротеск. Мишенью его возражений являются все те черты, которые приписываются сейчас именно барокко.<sup>68</sup> Если бы в его время существовали понятия «от-

---

нута связь происхождения барокко с католической реакцией, с контрреформацией.

<sup>66</sup> Fr. Wollman. *Slovanství v jazykově literárním obvození u Slovan.* Brno—Praha, 1958, s. 27. Попутно отмечу, что Ю. Кржижановский в своем коротком, но принципиально важном разделе о барочной аллегории (см.: J. Kr̥žyžanowski. *Allegory in Romantic Movements.* — В кн.: *Poetycs. Poetika.* Поэтика. Warszawa, 1961, s. 356—357) отмечает средневековый и религиозный характер аллегории в барокко.

<sup>67</sup> Ф. Волльман. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература, стр. 310.

<sup>68</sup> Нельзя согласиться с утверждением А. А. Морозова, что, «развиваясь под знаком риторического рационализма, искусство барокко постепен-

крытая форма» и «закрытая форма», то он, конечно, был бы за последнюю и против первой. Утверждая это, я не модернизирую его взгляды, я модернизирую только его терминологию, которой ему явно не хватало.<sup>69</sup>

Если характерными чертами барокко следует считать иррационализм, декоративизм, стремление «удивлять» и поражать, то именно эти черты отвергались всеми великими умами XVI и XVII вв.

Позиция разума — это позиция Коперника и Галилея, Кеплера и Ньютона.

Философы часто выступали против отдельных характерных принципов барокко. Локк в «Опыте о человеческом разуме» подчеркивал, что «вся деланность и вычурность речи» (столь характерные именно для барокко) направлены лишь к тому, чтобы внушать людям неправильные понятия, разжигать страсти и т. д. Он выступает против фантазии декоративности.

Лейбниц и Бэкон ставили науку выше современного им искусства.

секуляризируется и на более позднем этапе не только уживается, но и сливается с картезианством» (Проблемы европейского барокко, стр. 119). Оставляя на совести автора парадоксальное понятие «риторического рационализма», никак нельзя согласиться с тем, что философия Декарта «уживается» или сливается с искусством барокко. Характеризуя «рационализм» барокко, А. А. Морозов приводит в пользу его и то, что «поэтическая метафора барокко образуется согласно правилам схоластической логики с помощью причудливых силлогизмов» (Проблемы европейского барокко, стр. 115; это в XVII-то веке!), и то, что барокко создает «темный стиль» (там же, стр. 116), и то, что «принцип метафоризации становится самодовлеющим» (там же), и даже то, что в барокко «смысл поэзии уже не в прямой связи суждений, а в ее обманчивом нарушении. Невозможное в простой логике становится возможным в поэзии» (там же). В произведениях Декарта мы находим прямые суждения об искусстве представителей барокко и классицизма. По этим высказываниям мы ясно можем судить о том, на чьей стороне Декарт. Декарт восхищался произведениями представителя классицизма — Жана-Луи Бальзака. Вместе с тем он требует избегать в искусстве крайностей, запутанных, трудных и утомительных фигур, типичных для теории барокко кончетти. В музыке он осуждал как раз то, что было типично для музыки барокко, — фугу и контрапункт. Для Декарта характерен культ разума, противопоставленный чувственности, иррациональности и «беспорядку» барокко. В своем «Рассуждении о методе» (1637) Декарт выступает против вольностей в мышлении, он призывает «делить трудности», ограничивать изучаемый предмет, определять и устанавливать абсолютное разделение всех видов и родов. Картезианский культ ясности, математических методов мышления соответствует идеалу порядка, законченности и связности в искусстве Расина и Буало.

<sup>69</sup> Даже если не считать Буало теоретиком всего классицизма (см.: Д. Обломиевский. Французский классицизм. М., 1968, стр. 270), а только одной поздней его части или некоторых черт классицизма, то и тогда полная противоположность его положений практике барокко достаточно показательна. Классицизм не только не может быть поглощен барокко, как бы велики ни были «аппетиты» последнего, но оба эти стиля находятся на прямо противоположных полюсах искусства.

В своей «Новой Атлантиде» Бэкон в «Уставе Дома Соломона» запрещает всякую необычность, преувеличение и излишние украшения.

Барокко не имело на своей стороне рациональной философии. Средневековая схоластика, к которой обращалось барокко, не может быть отождествлена с рационализмом. Иррационализм барокко был скорее практикой, чем сознательным и принципиальным явлением. Теоретические суждения представителей барокко касаются только самого стиля. Представители поэзии барокко выдвигают формальные требования, но не идеологические.

Барокко явилось порождением контрреформации, было связано с новым обращением к готике, поддерживалось иезуитизмом, хотя эта реакция, породившая барокко, не была его идейной основой. Связь с реакцией католицизма и новым наступлением феодализма была у барокко только начальная. Она дала только первоначальный толчок развитию барокко.

Как известно, столицей барокко в Европе явился католический Рим. Барокко было также типично для католической Испании. Отсюда, из Италии и Испании, началось победное шествие барокко по Европе — шествие, поддерживаемое орденом иезуитов. Однако очень быстро барокко без каких-либо существенных стилистических изменений проникло в протестантские страны. Оно было не только в католической Фландрии, но и в протестантской Голландии. Оно проникло в Англию и скандинавские страны и даже за пределы христианского мира. Это доказывает, что барокко в своем зрелом состоянии не было тесно, «жестко» связано с какой-либо богословской или философской системой. Оно было в такой мере формализовано, что могло обслуживать различные идеологии, наполняться разнообразным содержанием. Это как раз один из признаков вторичного стиля.

Здесь я обращаю внимание на примечательные слова Рокко Монтано: «...мир барокко не пытался или не был способен создать органическое видение действительности. Чаще всего это было фрагментарное видение, внимание к бесконечным деталям мира, удовлетворявшееся чем-то вроде упражнения ума или целым рядом удивительных находок, небольшими набегами в сферу чувств и умственных спекуляций. Основные метафизические и религиозные концепции этого времени (времени барокко, — Д. Л.) оставались теми же, что и в ренессансе. Шекспир или Кальдерон, Бернини или Рембрандт не изменяли существенных идей предшествующего века. Вселенная была расширена астрономическими открытиями. Но художник по-прежнему был сосредоточен на этой же действительности».<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Rocco Montano. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*, p. 61. (Перевод мой. — Д. Л.).

Произведения искусства барокко в любой области имели различное содержание. Они могли быть и очень значительными, и чисто формальными трюками. Но само барокко в его целом не было связано с определенным содержанием в такой мере, в какой был связан с определенной идеологией ренессанс.

Формализованный характер барокко способствовал еще одной его особенности — его способности переступать границы стран и народов. Это было очень важно для литературы. Во времена барокко обнаруживаются связи между литературой Италии, Испании и Франции, Испании и Англии и т. д. Усиливается деятельность переводчиков и развиваются личные связи, переезды поэтов из страны в страну.

Относительный отрыв стиля от породивших его идейных основ — это не только факт стиля, его саморазвития, но и факт падения общественного самосознания в той социальной среде, которая этот стиль выдвинула. Переход стиля первичного во вторичный и дальнейшее саморазвитие вторичного стиля, его декаданс — это явления, свидетельствующие об одновременном декадансе породивших эти стилистические явления социальных предпосылок.

## ИСТОРИЧЕСКАЯ РОЛЬ РУССКОГО БАРОККО

Первый, кто писал о русском барокко XVII в., был Л. В. Пумпянский.<sup>71</sup> В его статье «Тредиаковский и немецкая школа разума» был впервые применен самый термин «барокко» в отношении русских литературных явлений конца XVII—начала XVIII в. (хотя этот термин Л. В. Пумпянский и употреблял с большой осторожностью) и установлены многие факты связей русской литературы с так называемой второй сilesской школой — представительницей немецкого барокко.

Полнее всего русское барокко XVII в. было исследовано и охарактеризовано И. П. Ереминым.<sup>72</sup> Наиболее широко применяется термин «барокко» к русской литературе XVII в. венгерским ученым А. Андьялом.<sup>73</sup> Наконец, глубоко и теоретично был поставлен

<sup>71</sup> Л. В. Пумпянский. Тредиаковский и немецкая школа разума. — В кн.: Западный сборник, I, под ред. В. М. Жирмунского, М.—Л., 1937 (о XVII веке — стр. 166—167).

<sup>72</sup> И. П. Еремин. 1) Поэтический стиль Симеона Полоцкого. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского дома) АН СССР (ТОДРЛ), т. VI, 1948, стр. 125—163 (перепечатано в кн.: И. П. Еремин. Литература древней Руси. М.—Л., 1966); 2) Симеон Полоцкий — поэт и драматург. — В кн.: Симеон Полоцкий, Избранные сочинения, М.—Л., 1953, стр. 223—260.

<sup>73</sup> См.: A. A n g u a l. Die slawische Barockwelt. Leipzig, 1961.

вопрос о барокко в России XVII в. чешской исследовательницей древней русской литературы С. Матхаузеровой.<sup>74</sup>

Я не буду сейчас рассматривать все высказанные взгляды и наблюдения. Обращусь прямо к изложению своей точки зрения. Я не пытался выше охватить всей сложности проблемы барокко, но излагал из своих взглядов только то, что имеет непосредственное отношение к решению вопроса о его русском варианте.

Прежде всего отмечу, что если мы не можем отождествлять европейское барокко с эпохой, то тем более не можем этого делать в отношении русского барокко и второй половины XVII в. в России.

Никто из авторов солидных работ о русском и восточноевропейском барокко XVII в. не отождествляет русское барокко с эпохой целиком. Каждый из исследователей русского барокко XVII в. отмечал, что барокко было только одним из явлений второй половины XVII в.

И. Н. Голенищев-Кутузов пишет: «Если для Польши, Хорватии, Чехии XVII в. термин „барокко“ необходим, то для русской литературы этого периода он применим к отдельным церковным авторам, а для светской русской литературы XVIII в. его применение более чем сомнительно».<sup>75</sup> Конечно, барокко в русской литературе представлено лишь отдельными авторами и отдельными переводами, но ни авторы эти, ни переводы не могут быть отнесены целиком к церковной литературе, — скорее к придворной, а затем к школьной.

Вовсе не относит все русские литературные явления XVII в. к барокко и Г. Грассгоф. В статье «К вопросу о барокко в русской литературе» Г. Грассгоф отказывается видеть барокко в «Повести об Азовском осадном сидении» и в «Житии» Аввакума.<sup>76</sup>

Увидеть признаки барокко во всех литературных явлениях второй половины XVII в. в России стремился А. Андьял.<sup>77</sup> Это связано с его точкой зрения на барокко как на течение, охватывающее все проявления человеческого духа в XVII в. А. Андьял говорит о «барочном гуманизме» вообще, относя сюда и писателей, и публицистов, и ученых — Гундулича, Коменского, Крижанича и др. А. Андьял первым попытался отнести к барокко творчество Аввакума. Однако попытку эту нельзя пока признать удачной, поскольку А. Андьял не привлек к рассмотрению окружение и предшественников Аввакума. Многие из указанных А. Андья-

---

<sup>74</sup> Světlá Mathauserová. Baroko v ruské literatuře XVII. století. — В кн.: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů. Praha, 1968.

<sup>75</sup> Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 79.

<sup>76</sup> См.: H. Graßhoff. Zur Frage des Barocks in der russischen Literatur. — «Zeitschrift für Slavistik», Bd. XIII, 1968.

<sup>77</sup> См. указанную выше его книгу «Die slavische Barockwelt».

лом признаков барокко в сочинениях Аввакума имелись в предшествующей, древней литературе и не являются характерными только для Аввакума или только для его времени.

Каковы же особенности русского барокко XVII в. в целом, без разделения его на отдельные искусства?

Если барокко определяется не только совокупностью формальных признаков, а по преимуществу своею историко-культурной ролью, своим положением между ренессансом и классицизмом, то это обстоятельство следует учитывать и при определении русского барокко, которое не имело предшествующей ему стадии ренессанса.

В самом деле, историко-культурное положение барокко между ренессансом и классицизмом чрезвычайно существенно. Если обязательность следования классицизма за барокко не всеми признается, а имеются даже точки зрения, согласно которым классицизм является частью барокко, то следование барокко за ренессансом в «нормальной» картине общеевропейского развития не вызывает сомнений у исследователей. Как мы видели, в России подлинного ренессанса не было. Были только отдельные элементы ренессанса, хорошо выявленные в исследованиях последнего времени. Раз так, то барокко по своей исторической роли было совсем иным, чем в других европейских странах, где стадия ренессанса была закономерной и где стиль ренессанса породил барокко органически. Отсутствие ренессанса поставило русское барокко в иное отношение к средневековью, чем в европейских странах, где барокко явилось на смену ренессанса и знаменовало собой частичное возвращение к средневековым принципам в стиле и мировоззрении. Русское барокко не возвратилось к средневековым традициям, а подхватило их, укрепилось на этих традициях. Витиеватость стиля, «плетение словес», любовь к тавтологии и контрастам, формальные увлечения, идея «суеты сует» всего существующего,<sup>78</sup> хронографическая поучительность и многое другое — все это не «возродилось» в барокко, а явилось в нем продолжением своих местных традиций.

Переход барокко в Россию из Украины и Белоруссии был облегчен этим обстоятельством, но это же обстоятельство совершенно изменило историко-литературную роль барокко. Оно было кратко отмечено И. П. Ереминым. В ответах на вопросы к VI Международному съезду славистов И. П. Еремин писал: «Восточно-славянские литературы — и в этом их своеобразие — эпохи Возрождения не переживали. К „барокко“ они пришли, минуя Возрождение, непосредственно от средневековья — в порядке прямого

---

<sup>78</sup> Интерес к теме смерти и суетности всего существующего характерен для средневековья и возрождается в XV в. См.: J. Huizinga. *The Waning of the Middle Ages*, p. 129—135; E. Mâle. *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 357 sq.

переноса на местную почву опыта соседней, польской литературы». <sup>79</sup>

Не случайно И. П. Еремин называл барокко не «стилем эпохи», а всего лишь направлением. При этом мы можем отметить, что барокко взяло на себя в историческом плане многие из функций ренессанса. И опять-таки эта мысль была высказана И. П. Ереминым, хотя, может быть, и недостаточно четко. И. П. Еремин писал: «Направление это (барокко, — Д. Л.) ускорило здесь процесс становления „новой“ литературы, обогатило литературу новыми темами, сюжетами, способами художественного изображения, привило ей новые, ранее не известные жанры и виды художественного творчества — поэзию и драматургию». <sup>80</sup> Это стиль помпезный и, в известной мере, официальный. Он был принят при дворе, распространялся в верхах общества. Изображение человека подчиняется в нем общим орнаментальным линиям сюжета. Он введен в строгие формы идейного и художественного замысла, правоучения и просвещения, сообщения сведений о мире, о человеке. Стиль этот лишен внутренней свободы и подчинен логике развития литературного сюжета.

Симеон Полоцкий стремился воспроизвести в своих стихах различные понятия и представления. Он логизировал поэзию, сближал ее с наукой и облакал морализированием. Сборники его стихов напоминают обширные энциклопедические словари. Он сообщает читателю различные «сведения». Темы его стихов самые общие: «купечество», «неблагодарствие», любовь к подданным, славолубие, закон, труд, воздержание, согласие, достоинство, чародейство или — монах, невежда, клеветник, лев, «Альфонс король орагонский», «историограф Страбо», Семирамида, «морской разбойник Дионид реченный», «человек некий винопица» и т. д. Симеон описывает различных зверей (реальных и мифических), птиц, гадов, рыб, деревья, травы, драгоценные и не драгоценные камни, предметы. Эти изображения орнаментальны. Стремление к описанию и рассказу доминирует над всем. В стихи включаются сюжеты исторические, житийные, апокрифические, мифологические, сказочные, басенные и пр. Орнаментальность достигает пределов возможного, изображение мельчится, дробится в узорчатых извивах сюжета.

Придворный характер поэзии Симеона Полоцкого сказался особенно сильно в таких его сборниках, как «Орел российский» (1676), «Гусли доброголасная» (1676) и некоторых других. Симеон стремится в форме приветствий, восхвалений, славословий, поздравлений представить Алексею Михайловичу, а затем и Федору Алексеевичу идеализированные свойства монарха, дидактически

---

<sup>79</sup> Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 84.

<sup>80</sup> Там же, стр. 84—85.

изобразить царя покровителем просвещения, стражем правопорядка, мудрым правителем и т. д.

При царевне Софье такими же придворными просветителями, стихотворцами в стиле барокко выступали Сильвестр Медведев (1641—1691) и Карион Истомин. (середина XVII—первая четверть XVIII в.). Карион Истомин, например, призывал Софью в своих стихах «о учении промысл сотворити», открыть высшее учебное заведение, насаждать науки.

Стиль барокко как бы собирал и «коллекционировал» сюжеты и темы. Он был заинтересован в их разнообразии, замысловатости, но не в глубине изображения. Внутренняя жизнь человека интересовала писателя только в ее внешних проявлениях. Быт присутствует, но чистый и прибранный, по преимуществу богатый и узорчатый, «многопредметный», как бы лишенный признаков времени и национальности.

И все-таки действительность изображена в произведениях барокко более разносторонне, чем в предшествующих средневековых торжественных и официальных стилях. Человек живописуется в своих связях со средой и бытом, с другими людьми, вступает с ними в «ансамблевые группы». В отличие от человека в других официальных стилях «человек барокко» соизмерим читателю, но некоторые достижения, уже накопленные перед тем в русской литературе, в этом стиле утрачены. Движение вперед почти всегда связано с некоторыми невознагражденными утратами, и эти утраты особенно часты тогда, когда литература фронтально обращается к чужому опыту. Принятая новая система стиля не вырастает на основе достижений старого, а вытесняет ее как целое со всеми ее недостатками и, разумеется, достоинствами. И с этой точки зрения даже безыскусственная демократическая литература, усвоившая достижение древней русской литературы и фольклора, была более глубокой и более значительной во многих отношениях, чем литература барокко.

С. Матхаузерова пишет, что «искусственная поэзия» XVII века (т. е. русское барокко, — Д. Л.) «возвратилась» к средневековым представлениям о мире как о книге и в связи с этим развила жанр «азбуки», где буквы играют роль композиционного принципа.<sup>81</sup> Но дело в том, что частичный «возврат» к средневековью был только в западноевропейском барокко. В русском же барокко, не знавшем стадии ренессанса, могло быть лишь продолжение и переосмысление средневековья. И действительно, если старые средневековые церковнославянские азбучные молитвы и азбучники носили по преимуществу религиозный характер, то в XVII в. в демократической литературе и в «искусственной поэзии» появляются азбуки и стихи с алфавитным построением светского со-

<sup>81</sup> Světa Mathauzerová. Umělá poezie v rusku 17. století. — «Acta Universitatis Carolinae», «Philologica», 1—3, 1967, s. 169 n.

держания. Барокко служило обмирщению литературы. Пример с азбуками как жанром это достаточно хорошо показывает. На этом примере ясно видно, что русское барокко не было возвращением к средневековью, напротив — отходом от средневековья. Оно служило переходом от средневековья к новой литературе. И с этой точки зрения С. Матхаузера права, когда утверждает, что в России барокко объясняет переход от средневековых стилей к классицизму и служит как бы звеном, соединяющим старую литературу с новой.<sup>82</sup>

Тем обстоятельством, что барокко в России приняло на себя функции ренессанса, может быть объяснен жизнерадостный, человекоутверждающий и просветительский характер барокко. Последний, т. е. просветительский характер барокко, сыграл огромную роль в секуляризации литературы. О просветительском характере русского барокко писал опять-таки И. П. Еремин: «В XVII в. в России в лучших произведениях своего крупнейшего представителя — Симеона Полоцкого — „барокко“ приобрело отчетливо просветительский характер — в духе наступающей Петровской эпохи».<sup>83</sup>

И вот здесь мы должны обратить внимание на еще одну отличительную особенность русского барокко: между русским барокко и русским классицизмом нет такой отчетливой грани, как в Западной Европе. Поэтому-то мы часто не знаем, относить ли того или иного автора XVIII в. к барокко или классицизму. Это и понятно: русское барокко XVII в. в лице его крупнейших представителей было связано с абсолютизмом, носило «придворный» характер, а это как раз черта классицизма. Следовательно, русское барокко облегчало и в этом отношении переход от древней литературы к новой, имело «буферное» значение.

Однако следует ли вообще говорить о русском барокко, если основная историко-литературная роль этого стиля в России была совсем иная? И как могло барокко перейти в Россию, если здесь была другая историко-литературная ситуация? Ответ на оба эти вопроса лежит в отличительных чертах позднего европейского барокко. Мы видели уже выше, что барокко постепенно освободилось от своей связи с католицизмом. Оно стало сильно формализованным стилем, способным обслуживать различные идеологические системы и способным переходить из страны в страну. Барокко ко второй половине XVII в. не знало национальных границ и способно было переступать социальные барьеры.

С барокко XVII в. было связано множество переводов с языка на язык, при этом переводов поэзии. Благодаря этим переводам

---

<sup>82</sup> VI Международный съезд славистов в Праге 1968 г. Резюме докладов, выступлений и сообщений. Прага, 1968, стр. 218; Světlá M a t h a u z e r o v á. Baroko v ruské literatuře XVII. století, s. 253 n.

<sup>83</sup> Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 85.

образовывалась некая общая для всех европейских литератур единая стилистическая линия, единые стилистические увлечения.

Если барокко и нельзя назвать «стилем эпохи», то барокко было безусловно интернациональным стилем. Национальные отличия были не столь глубокими, чтобы прервать это единство и «интернациональность».

Межнациональные контакты играют в барокко очень большую роль. Это стиль, который, как мы уже указывали, был способен «переливаться» из одной социальной среды в другую, из одной страны в другую — особенно тогда, когда он стал близиться к своему закату. В этом было одно из проявлений слабости стиля, его «вторичности».

На эту черту барокко обратил внимание уже А. Бенуа. Он говорил о барокко так: это «та самая *формальная* система, которую мы теперь называем барокко и которая, как всепожирающий пламень, разлилась по Европе, достигнув даже далекой Московии, где задолго до реформ Петра I ею была подорвана незыблемость древних устоев».<sup>84</sup>

Я думаю, нет никаких оснований отказываться от этого термина применительно к известным течениям в России XVII в.<sup>85</sup>

Было ли барокко в России XVII в. единым течением? С. Матхаузерова считает, что в России XVII в. было два барокко: «1) Отечественное, которое отрицает собой и проблематизирует старые формы, барокко деструктивное, создававшееся под сильным общественным давлением, и 2) барокко, заимствованное польско-украинским посредством, уже выработанное и сопровождаемое школьными поэтиками, барокко рационалистическое, направленное к маньеризму».<sup>86</sup> С. Матхаузерова утверждает: «Древнее русское искусство кончается своим собственным „барокко“, и в этой переходной ситуации оно открывается влиянию готовых форм барокко»,<sup>87</sup> т. е. барокко второго типа — принятого через польско-украинское посредство.

Таким образом, с точки зрения С. Матхаузеровой, существуют два как бы равноправных барокко: свое и чужое. Из этих двух — свое предшествует чужому. Но тут встает вопрос: если свое барокко достаточно развилось, то тем самым не могло быть нужды в чужом. С моей точки зрения, чужое пришло именно потому, что свое не развивалось и процесс был убыстрен с помощью чу-

<sup>84</sup> А. Бенуа. Выставка Греко (1937). — В кн.: Александр Бенуа размышляет... М., 1968, стр. 281. (Курсив мой, — Д. Л.).

<sup>85</sup> Кстати, в аналогичной ситуации оказалось барокко в Турции в XVIII в. Турецкое барокко XVIII в. — один из очаровательнейших стилей в истории великого искусства Турции, и было бы интересно типологически сравнить турецкое барокко XVIII в. с русским XVII в.

<sup>86</sup> VI Международный съезд славистов в Праге 1968 г. Резюме докладов, выступлений и сообщений, стр. 218. Ср. более подробно: Světlá Mat ha u z e r o v á. Baroko v ruské literatuře XVII. století, s. 253 n.

<sup>87</sup> Там же.

жого. Нужда в «чужом» возникает в результате «встречных течений».

Чужое пришло и стало своим через поэзию Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева, Андрея Белобочного, через канты, через придворный театр, проповедь, сборники переводных повестей, через «литературные» сюжеты стенных росписей, через Печатный двор и Посольский приказ, через появившиеся частные библиотеки и новую школьную литературу, через музыкальные произведения В. П. Титова и многое другое.

Если барокко второго типа — заимствованное через польско-украинское посредство — не вызывает сомнений в своей «барочности», хотя и с некоторыми ограничениями, о которых мы сказали выше, то о существовании барокко первого типа — отечественного — могут идти споры.

В самом деле, принадлежит ли Аввакум к барокко? Я не сомневаюсь в том, что творчество Аввакума типично для XVII века, и не только русского. В его произведениях выразился отчасти тот «трагический гуманизм», который А. А. Смирнов считал характерным для XVII века. Действительно, для русской литературы XVII в. типична монодрама личности: монодрама молодца «Повести о Горе Злочастия», монодрама протопопа Аввакума, монодрама Саввы Грудцына, монодрама Соломонии Бесноватой и т. д. Это в какой-то мере роднит эти произведения с трагическим гуманизмом Рембрандта. Но так ли типична эта черта именно для барокко? Так ли типичен Рембрандт как представитель барокко?

Вместе с тем Аввакум вопреки утверждениям тех исследователей, которые связывают его с барокко по линии изображения всяческих ужасов, совсем не стремится ужасать читателя и, напротив, всячески смягчает те реальные ужасы, которые он пережил. Своих мучителей Аввакум называет «дурачками»: <sup>88</sup> «Владычице, уйми дурака-тово!» (стр. 151). Он молится и огорчается за своих мучителей: «Спаси бог властей тех, что землею меня закрыли» (стр. 174); «потужить надобно о них, о бедных. Увы, бедные никонияня!» (стр. 168). Напротив, себя Аввакум часто упрекает и унижает: «Что собачка, в солодке лежу» (стр. 150). Но самое важное не это; Аввакум всячески подчеркивает, что все страдания его ничего не значат, что о них не стоит и рассказывать: «Полно о том беседовать» (стр. 163); «о том много говорить. Бог их простит» (стр. 165); «и иное кое-что было, да што много говорить?» (стр. 161), стремится внести долю юмора в описание своих страданий: «Я, вышед из воды, смеюсь, а люди те охают» (стр. 151), «и горе и смех!» (стр. 152). Он подсмеивается над самим собой: «Любил, протопоп, со славными

<sup>88</sup> См.: А. Н. Робинсон. Жизнеописания Аввакума и Ешифания. М., 1963, стр. 150. (Далее ссылки на страницы этого издания — в тексте).

знатца, люби же и терпеть, горемыка, до конца» (стр. 152). Протопоп смягчает впечатление от ужасов. Эти ужасы не литературные, они на самом деле были в его жизни, и он их не смакует, не преувеличивает, не театрализует, как это было в произведениях барокко. Он стремится изобразить ужасы как нечто обыкновенное, подчеркнуть, что для верующего христианина они не страшны, призывает не к возмущению, а к умиротворению.

Что же касается до смешения стилей в его «Житии», то эта черта у Аввакума не оригинальна — она имеет давнюю и отнюдь не барочную традицию в древней русской литературе.<sup>89</sup>

В Аввакуме очень сильны черты нового. Можно перечислить множество признаков, сближающих Аввакума с русскими писателями второй половины XVII в. и с отдельными анонимными произведениями этого же времени. Он близок к демократической сатирической литературе XVII в., к литературе, явившейся из деловой письменности, его житие может быть сближено с северными поморскими житиями, для него характерен автобиографизм XVII в. и многое другое. Но нет никакой необходимости все многочисленные черты нового в сочинениях Аввакума относить за счет барокко.<sup>90</sup>

Признаки любого стиля не существуют сами по себе и не определяют собой целиком тот или иной стиль. Важны функции стиля и его историческая роль.

Отдельные признаки стиля барокко сами по себе характерны и для других стилей. В частности, многие признаки стиля барокко существовали и в готическом искусстве. О причинах этого мы уже говорили в начале этой главы. В России признаки готического стиля были очень сильны в «Хронографе». Если бы «Хронограф» или переводная Хроника Манассии были созданы в России в XVII в., сторонники стиля барокко нашли бы их барочными не в меньшей, а значительно большей степени, чем произведения Аввакума.

---

<sup>89</sup> Вот, между прочим, признаки, по которым А. А. Морозов относит «Житие» Аввакума к барокко: «Здесь можно найти много общего (с западноевропейским барокко, — Д. Л.) в использовании риторических средств, аллегоризацию жизненных отношений, живописность изложения, использование будничных и патуралистических подробностей в сочетании с фантастикой, появление реального пейзажа, смешение книжного и простонародного языка и др.» (Национальное своеобразие и проблема стилей. — «Русская литература», 1967, № 3, стр. 121). За исключением появления реального пейзажа все остальные признаки (не исключая смешения языков) типичны для средневековой литературы в целом, к которой на Западе обращается барокко и которую в России попросту продолжает XVII век. Появление же реального пейзажа могло произойти не обязательно с помощью барокко.

<sup>90</sup> Последнее исследование «Жития» Аввакума (B. Ilek. Život Protopora Avvakuma Praha, 1967, s. 47—110) термин «барокко» к стилю Аввакума не применяет.

Итак, как же нам ответить С. Матхаузеровой: было ли у нас два барокко — одно «отечественное», местное и другое — заимствованное? Ответ, думаю, должен быть таким: было одно барокко — заимствованное, оно же отечественное. В России XVII в. не было и не могло быть спонтанно возникшего барокко, ибо не было подготовительной стадии — ренессанса. Скорее должен был спонтанно возникнуть ренессанс. Он и возник, ибо пришедшее к нам при посредстве польско-украинско-белорусского влияния барокко приняло на себя функции ренессанса, сильно изменившись и приобретя отечественные формы и отечественное содержание.

Роль барочных элементов, мотивов и произведений была в России по существу не барочной, и в этом главным образом выразилось своеобразие русского барокко XVII в.

Такие явления второй половины XVII в., как раскрепощение личности, усиление личностного начала в литературном творчестве, переход к новой системе литературных жанров, секуляризация литературы, появление просветительства в литературе, расширение социальной среды писателей и читателей, расширение тем, к которым обращается литература, и т. д., — все эти явления могут быть замечены по всему сильно расширившемуся фронту литературы. Не следует думать, что в этом процессе барокко играло единственную или даже главную роль. Барокко было лишь одной из сил, сказавшихся по преимуществу в социальных верхах и в официальной литературе. Барокко играло прогрессивную роль в литературе и в конечном счете наряду с другими важными эволюциями привело к образованию в XVIII в. новой русской литературы — литературы нового типа.

Вопрос о «русском барокко» XVII в. — это не вопрос о наличии тех или иных «признаков стиля» у отдельных русских писателей. Это вопрос интерпретации русского историко-литературного процесса нескольких столетий, в котором барокко должно было иметь свою роль, свою историческую миссию. Вопрос этот связан с тем, как мы понимаем барокко вообще и как мы понимаем смену великих стилей. Здесь, в рассмотрении вопроса о русском барокко, нельзя ограничиться описательностью, хотя бы и самой эффектной.

Движение вперед почти всегда связано с некоторыми невознаградимыми утратами, и эти утраты особенно часты тогда, когда литература обращается к чужому опыту. Принятая новая система стиля не вырастает на основе достижений старого, а вытесняет ее как целое со всеми ее недостатками и, разумеется, достоинствами. И с этой точки зрения даже безыскусственная демократическая литература, усвоившая достижения древней русской литературы и фольклора, была в некоторых отношениях более глубокой и более значительной, чем литература барокко.

Однако историческая роль барокко в России была ответственной и важной.

Барокко в истории русской культуры послужило мостом к новому времени и недаром оно созрело и развилось как раз в той социальной среде, которая проводила и так называемые петровские реформы: в среде придворной, среде образующейся русской интеллигенции, высшего купечества, переехавшего в Россию украинского духовенства. Недаром представители барокко были учителями при дворе Алексея Михайловича, недаром они приветствовали Петра и еще до него творили свои произведения в духе будущего петровского просветительства.

Так как историческая роль и соответственно стилистические черты барокко были в России иными, чем в других странах, то оно было лишено тех четких форм, которые позволили бы отличить его от классицизма с полной ясностью. Вот почему споры о том, что отнести в XVIII в. к барокко, а что к классицизму, — продолжаются уже довольно давно и будут еще продолжаться. Четких границ между этими двумя направлениями в России нет и не может быть.

Итак, особые черты русского барокко определяются его особой ролью в русском историческом процессе, в развитии русской культуры и литературы.

### \*

Те историки древней русской литературы, которые когда-то видели в новом периоде русской литературы только результат ее петровской «европеизации», механического приобщения к ценностям европейского литературного опыта через петровское «окно в Европу», рассекали единое развитие русской литературы. Они, с одной стороны, механически пресекали развитие русской литературы, считали его искусственно, внешне прекращенным, а с другой стороны, готовы были счесть, что новая русская литература возникла в результате усвоения западноевропейского опыта на бесплодной почве, как источник, высеченный из скалы. Эти «усеченные» узкие представления были, конечно, связаны с крайним преувеличением роли Петра в русской исторической науке, с отрицанием непрерывности национальных традиций и предположениями, что литература может возникнуть только из одного опыта иностранной литературы, не будучи к тому подготовлена внутринациональным развитием.

Между тем в течение всего XVII века совершался длительный процесс перехода от средневековых художественных методов в литературе к художественным методам литературы нового времени, от средневековой структуры литературных жанров к структуре жанров нового типа, от средневековой корпоративности к индивидуализированному творчеству нового времени. Именно этот переход подготовил возможность приобщения русской литературы к опыту передовой литературы Западной Европы, ее «ев-

ропеизации», но вместе с тем этот же переход к новой системе литературы уже сам по себе был ее «европеизацией». Литературная система нового времени была подготовлена в России до массового восприятия литературой передового западноевропейского опыта — еще в XVII в.

Древняя русская литература и новая русская литература — не две разные литературы, одна внезапно прервавшаяся, а другая внезапно начавшаяся, а единая литература, но с опозданием совершившая переход от средневековой литературной системы к литературной системе нового времени, а поэтому вынужденная на ходу перестраивать и восстанавливать свои связи с передовой литературой Западной Европы.

В силу своего средневекового типа русская литература в XV—XVII вв. ограничивала свои европейские связи только теми европейскими литературами, которые сохраняли тот же средневековый тип литературной системы, или ограничивала свои переводы только теми произведениями западноевропейских литератур, которые были у себя на родине уже далеко не новыми и не передовыми. Когда же в XVII в. переход к новому периоду русской истории совершился и литература древнерусская перестала быть средневековой по всему своему строю, стал возможным и интенсивный процесс усвоения опыта лучшей западноевропейской литературы: литературы личностной, создаваемой гениальными писателями.

В так называемую Петровскую эпоху, занятую ускоренным развитием экономики и государственности, было «не до литературы». Петровская эпоха представляет собой в известной мере задержку в развитии русской литературы, но со второй трети XVIII в. усвоение опыта передовых западноевропейских литератур начинает совершаться интенсивно, и именно с этого периода можно считать окончательно утвердившимся новый период русской литературы.

Система жанров средневековой литературы в XVIII в. не отмерла. Она продолжала существовать в церковной, в старообрядческой среде и в среде крестьянства и простого городского люда.<sup>91</sup> Продолжали читаться и составляться жития, возникали новые редакции старых, известных житий. Переписывались старые сборники, составлялись даже летописные заметки, усиленно читались и такие памятники, как «Пролог», «Четьи mineи» (особенно в редакции Дмитрия Ростовского), «Степенные книги», «Казанская история» и т. п.

По количеству списков средневековых русских произведений XVIII век не уступает предшествующим векам. И дело здесь не

---

<sup>91</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Старообрядческая литература XVIII века. — История русской литературы, т. 4, ч. 2, Литература XVIII века. М.—Л., 1947, стр. 85—99.

только просто в их большей сохранности. Сохраняется и европейское значение средневековой русской литературы для Молдавии, Валахии, Болгарии, Сербии, куда продолжают вывозиться русские рукописи и церковные печатные издания. И тем не менее средневековая русская литература утратила свое значение в литературном развитии России. Средневековая литературная система отступила на второй план. Первый план занят теперь новой литературной системой, системой жанров, соответствующей западноевропейской. Появляется литературная периодика, в литературу входит новый способ распространения произведений — с помощью печатного станка. Литература получает новое культурное «окружение» и поддержку: в театре, критике, журналистике, в новой пауке и новой философии.

Литературная система русского XVIII века в основном ничем уже не отличается от литературной системы передовых западноевропейских стран. И это сделало возможным усвоение опыта всех европейских литератур, а не только тех, которые принадлежали к средневековому типу. Образование новой литературной системы не было простым результатом петровских реформ. Эта система издавна подготавливалась в русской литературе, и ее появление не явилось неожиданностью.

XVII век — это мост между древним и новым периодом русской литературы, перейдя через который русская литература могла считать себя уже в новом периоде. Значение этого века в истории русской культуры приближается к значению эпохи Возрождения в истории культуры Западной Европы.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Настоящая работа была уже сдана в набор, когда вышла книга А. М. Панченко «Русская стихотворная культура XVII века» (Л., 1973), где имеется много новых и свежих наблюдений по вопросу о барокко и развитии личностного начала в литературе (ср. особенно главы в его книге: «Писательская община последней трети XVII в.» и «Философия и эстетика поэзии барокко»).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, центральным явлением драматической и высоко героической истории русской литературы вплоть до XVIII в. было явление «замедленного Ренессанса» — замедленного, а потому и глубокого, замедленного, а потому и органического, замедленного, а потому и сохранявшего свое значение для всего последующего развития русской литературы.

Предренессансные и ренессансные начала определяли собой и общение русской литературы с другими европейскими: сперва с византийской, южнославянскими, чешской, затем также и с литературами Польши, Германии и других стран.

Русская литература всегда была литературой европейской: не только по своим конкретным литературным связям, не только по своему «самоощущению», выразившемуся в постоянных поисках места русской истории в мировой и в чувстве ответственности за все человечество, но и по особенностям своего выстраданного пути к новому периоду литературы через напряженные искания Ренессанса.

Для России проблемы, которые должен был поставить Ренессанс, были особенно сложными, трудными и мучительными. Задержка в их постановке свидетельствовала не только о «консерватизме ситуации», но и об их особой важности для русской литературы на пути ее поступательного движения к человеку. Одна за другой, в сложных исторических условиях и не всегда последовательно и ясно ставились и разрешались эти проблемы, мучительно вынашивались идеи гуманизма.

История русской литературы X—XVII вв. отмечена постепенным развитием в литературе личност-

ного начала: личности писателя и личности героев литературных произведений. Общественное значение литературы растет с развитием этого личностного начала. Эмансипирующаяся личность человека разрывает всяческие социальные ограничения литературы. И это стирание социальных границ также увеличивает социальное, общественное значение литературы. Все формы средневековой корпоративности рушатся друг за другом. Литература все больше приближается к человеку как таковому, вне зависимости от его общественного или государственного положения. Появляется интерес к маленькому, незначительному человеку, к человеку обездоленному и далеко не идеальному, близкому читателю, в котором читатель мог узнавать самого себя, свои заботы и печали.

Личность человека эмансипируется в литературе и литературой. Эмансипируется не только автор и герой литературных произведений, но и их читатель.

Развитие личностного начала проявляется не только в развитии индивидуальных взглядов и интересов автора, его индивидуального стиля, в профессионализации писательского дела, в углублении понимания человеческой психологии и человеческого характера, но и в расширении социальных контингентов читателей, в развитии индивидуального чтения и индивидуального читательского интереса, простой занимательности произведений.

Вместе с расширением читательского ареала литературы и эмансипацией в литературе человеческой личности эмансипируется и сама литература как особая область художественного творчества. Литература отделяется от остальной письменности — от письменности деловой, церковной, научной и приобретает право на художественный вымысел. Происходит постепенное расширение, усложнение и разрушение литературного этикета. Углубляются и разнообразятся «художественные возможности» литературы. «Сектор «свободы» отвоевывает в литературе шаг за шагом все новые области: раздвигается и расширяется выбор тем, идей, образов, средств, увеличивается их значительность и значимость, обогащаются возможности литературного языка и т. д.

Прогресс в литературе не означает, однако, что литературные ценности создаются по преимуществу в конце, а не в начале литературной истории. Ценности в литературе создаются на всех уровнях ее развития. В каждом периоде мы имеем выдающиеся произведения, иногда созданные при малых возможностях. Прогресс в литературе есть прежде всего прогресс самих этих возможностей, развитие начал, способствующих литературному творчеству и освобождающих его от условностей средневековой корпоративности.

Крупные периоды обнаруживают крупные изменения в истории русской литературы X—XVII вв., и изменения эти носят

в конечном счете, как оказывается, поступательный характер, связанный с развитием индивидуального начала, эмансипацией личности и решением ренессансных проблем.

Каждая эпоха разрешает старые и ставит новые проблемы в развитии человеческого общества, культуры и литературы, в частности. Консерватизм состоит не только в том, что он мешает разрешать старые проблемы, но и в том главным образом, что он сопротивляется постановке новых. Страшат не новые ответы, а новые вопросы и запросы.

Прогресс в литературе X—XVII вв. есть по преимуществу прогресс в ней гуманистического начала. Человек как таковой становится постепенно центром литературы — человек в его человеческой природе! Вот почему история древней русской литературы вся в той или иной степени сосредоточивается вокруг Ренессанса, для которого эмансипация человеческой личности была центральной проблемой и наиболее важной темой. И вместе с тем следует сказать: «открытие человека» принадлежит не только Ренессансу. В сущности, все развитие литературы есть процесс постоянного открытия человека. Это открытие началось еще в общинно-патриархальном обществе и будет совершаться и в будущем.

И каждый новый период есть в этом отношении итог предшествующих.

Высокий гуманизм русской классической литературы XIX в. был подготовлен всем многовековым и многотрудным ее предшествующим развитием.

## УКАЗАТЕЛИ

### УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН \*

- Абеляр П. 174  
 Аввакум, протопоп 141, 146, 151, 153, 154, 157, 163, 203, 204, 209, 210  
 Авраамий, авва 94  
 Авраамий Палицын см. Палицын Авраамий  
 Адам, библ. 66  
 Адонис 191  
 Адрианова-Перетц В. П. 4, 16, 21, 48, 112, 213  
 Айналов Д. В. 76, 104, 105, 111, 124  
 Акакий, столпник 110  
 Аквинский Фома 98, 174  
 Акир Премудрый 29, 112  
 Александр Македонский 71  
 Александр Попович 117  
 Александр Ярославич Невский 102  
 Алексеев М. П. 76, 198  
 Алексей, ктитор новгородский 109  
 Алексей, митр. 82, 103  
 Алексей Михайлович, царь 138, 140, 161, 205, 212  
 Алексей Человек Божий 21  
 Алпатов М. В. 51, 76, 100, 105, 107, 111, 125, 189, 190, 198  
 Алтунопа, хан 48  
 Альдрованди Улисс 142  
 Альфонс Арагонский 205  
 Анастасия Римлянка 29  
 Ангелов Б. Ст. 16, 82, 101, 112  
 Андрей Боголюбский 65  
 Андрей Курбский см. Курбский А. Н.  
 Андрей Рублев 92, 95, 104, 114, 117, 119, 124  
 Андрей Юродивый 26  
 Андьял А. 188, 202, 203  
 Анисимов А. И. 105  
 Анна 105  
 Аннушка, лит. 144  
 Антоний Великий 82  
 Антонова В. И. 104  
 Аполлинарий Равенский 29  
 Аполлоний Тирский 142  
 Ариосто 184, 195  
 Аристотель 25, 61, 142  
 Аристофан 25  
 Арнольфо ди Камбио 122  
 Архангельский А. С. 93  
 Афанасий 94  
 Афанасий Александрийский 27  
 Афанасий Высоцкий 103  
 Ахилий 105  
 Бажен Второй 145  
 Бальзак Ж.-Л. 200  
 Басарга, лит. 132  
 Батый, хан 49, 115  
 Бахтин М. 58, 141, 143  
 Белецкий А. И. 146, 190  
 Белобоккий Андрей 209  
 Белоброва О. А. 105  
 Бснедикт Р. 178  
 Бенуа А. 208  
 Берков П. Н. 140, 183, 190  
 Бернард 174  
 Бернини 201  
 Боас А. 186  
 Бова Королевич 142  
 Богатырев П. Г. 165  
 Боде 193  
 Боккалинни Траяно 195  
 Болдырев А. Н. 40

---

\* В указателе приняты сокращения: архиеп. — архиепископ, библ. — библейский персонаж, имп. — император, лит. — литературный персонаж, митр. — митрополит.

- Боргезе Сципион 195  
 Борис Александрович, кн. 116  
 Борис Владимирович 55, 102  
 Боровкова-Майкова М. С. 96  
 Борромини Ф. 197, 198  
 Босге И. 181  
 Боян 61  
 Бриганти Д. 180  
 Броувер 193  
 Бруно Джордано 195  
 Брунов Н. 76, 105, 106  
 Брунцвик 142  
 Буало 190, 199, 200  
 Буркгарт 77  
 Буслаев Ф. И. 58, 118  
 Буш В. В. 140  
 Бэкон Роджер 174, 177, 200, 201  
  
 Вазари Дж. 180  
 Вальтасар 142  
 Вальцель О. 180, 191  
 Ван-Дойк 193  
 Варлаам 82  
 Варлаам Керетский 152  
 Варлаам, монах 80  
 Варфоломей Английский 78  
 Василек Теребовльский 57, 60  
 Василий I Дмитриевич 117  
 Василий III Иванович 129  
 Василий Великий 27, 82, 94  
 Василий Златовласый 142  
 Василий Калика, архиеп. 110  
 Василий Новый 81  
 Вебер А. 178  
 Везалий 142  
 Веласкес 192, 193  
 Веллек Р. 183—186  
 Велчев В. 16  
 Вельфлин Г. 184, 185  
 Венера 191  
 Вертеловский В. 111  
 Веселовский А. Н. 172  
 Вздорнов Г. Н. 82  
 Вигзелл Ф. 87  
 Винер Норберт 6  
 Винцент де Бове 78  
 Витри П. 111  
 Витт 29  
 Владимир Мономах 49, 57, 58, 60, 61, 144, 153  
 Владимиров Иосиф 163  
 Владимир I Святославич 55, 102, 117, 118  
 Воген 190  
 Волльман Ф. 198, 199  
 Вольтер 191  
 Вольф М. 191  
 Воронин Н. Н. 49, 52, 53, 106, 117  
 Воррингер 180  
  
 Всеслав Полоцкий 149  
 Вячеслав Чешский 29, 57  
  
 Габсбурги 195  
 Галилей 195, 200  
 Гассенди 177  
 Гельзиль де, Гильом 111  
 Геннадий 58  
 Георгий Амартол 27  
 Герасимов Дмитрий 130  
 Герберт 190  
 Геродот 25  
 Господ 25  
 Гилбер де ла Парре 98  
 Глеб Владимирович 55, 102  
 Гоббс 177  
 Гоитан, грек 103  
 Голейзовский Н. К. 99, 100  
 Голенищев-Кутузов И. Н. 76, 190, 197, 203  
 Голубев С. 146  
 Голубинский Е. 82  
 Гомер 25, 61, 80  
 Горький М. 119  
 Грабарь И. Э. 107, 115  
 Грассгоф Г. 203  
 Грасьян Бальтасар 185  
 Греко Э. 208  
 Греков Б. Д. 14  
 Грековы В. Б. и Л. П. 104  
 Григорий Богослов 82, 112  
 Григорий Назианзин 26, 27  
 Григорий Нисский 27, 97  
 Григорий Палама 82, 93—97, 99, 100  
 Григорий Синаит 82, 94—96, 99  
 Григорий Цамблак 82  
 Гриценко А. 124  
 Грушевский М. С. 76  
 Гудзий Н. К. 16, 41, 42, 76  
 Гундулич 203  
  
 Давид Сасунский 58  
 Давид, царь 109  
 Даниил 83  
 Даниил Галицкий 61  
 Даниил Заточник 57, 58, 60, 61, 67, 68  
 Даниил, митр. 137  
 Даниил Черный 117  
 Данилов В. В. 50  
 Даниэлз Р. 191  
 Дашкевич 58  
 Дейчбейн Макс 191  
 Декарт 177, 195, 200  
 Демина Н. А. 92  
 Демосфен 80  
 Демус Отто 125  
 Десницкий В. А. 4  
 Джемс Ричард 163  
 Джованни Пизано 123

- Джотто 108, 123  
 Дигенис Акрит 60, 71  
 Дидро А. 111  
 Динеков П. Н. 16, 41  
 Диодот Фотийский 94  
 Дионид 205  
 Дионисий, еп. 103  
 Дионисий Псевдо-Ареопагит 82, 94, 97  
 Длугош Я. 45  
 Дмитриев Л. А. 82, 152  
 Дмитриев Ю. Н. 117  
 Дмитрий Герасимов см. Герасимов  
 Дмитрий  
 Дмитрий Донской 83, 115—117  
 Дмитрий Ростовский 213  
 Добрыня 117  
 Добрыня Рязанич Златой Пояс 117  
 Доментин 83  
 Дон-Жуан 188  
 Донн Джон 190  
 Достоевский Ф. М. 39  
 Дракула 161  
 Дружина Осборн 146  
 Дуйчев И. 28, 33, 113  
 Луччио 111  
 Дынник В. А. 58  
  
 Евдокия 115  
 Евсевий 94  
 Евстафий 160  
 Евстафий Фессалоникский 25  
 Евфимий Тырновский 85, 87, 88, 101, 113  
 Евфимий Федоров, поморский кре-  
 стьянин 141  
 Едигей, хан 116  
 Еладий 151  
 Енох, библ. 112  
 Елифанний, инок 146  
 Елифанний Кипрский 27  
 Елифанний Премудрый 84, 87, 90, 91, 95, 114—116  
 Ерема, лит. 162  
 Еремин И. П. 16, 25—28, 202, 204, 205, 207  
 Ермолай Еразм 128, 130, 134  
 Еруслан Лазаревич 146  
 Есфирь, библ. 29  
 Ефрем Русин 94  
 Ефросин, книжник 161  
  
 Желе П. 186  
 Жервиль де, Шарль 173  
 Жимпель Ж. 173, 174  
 Жирмунский В. М. 167, 168, 202  
  
 Зимин А. А. 76, 130  
 Зубов В. П. 115  
  
 Иаков Доброписец 94  
 Иван III Васильевич 129  
 Иван IV Васильевич Грозный 63, 129, 130, 133, 134, 136, 137, 145, 163  
 Иван Пересветов см. Пересветов И. С.  
 Иван Федоров см. Федоров Иван  
 Иван Хворостинин см. Хворостинин Иван  
 Иванов А. И. 130  
 Иванов Й. 82  
 Иванова-Константинова Кл. 94  
 Иевлевич Игнатий, игумен 146  
 Иисус Христос 94, 108, 111  
 Иконников В. И. 113  
 Иларион Мегленский 83  
 Иларион, митрополит 20, 21, 62, 115, 116  
 Илек Б. 210  
 Илья Муромец 118  
 Ингварь Ингваревич 115  
 Иоанн Златоуст 27, 34, 81, 82  
 Иоанн Лествичник 82, 83, 94, 96  
 Иоанн Малала 27, 60  
 Иоанн Рыльский 83  
 Иоанн экзарх Болгарский 42, 53  
 Иоасаф 82  
 Иосиф Владимиров см. Владимирон  
 Иосиф  
 Иосиф Волоцкий 134, 137  
 Иорданс 193  
 Исаак Сирин 82, 94  
 Исая, грек 103  
 Исая, инок 94  
 Исидор, патриарх 81  
 Исидор Пелусиот 27  
 Исихий Иерусалимский 27  
 Истрин В. М. 33  
 Исханий 94  
 Иульяния Осборгина 146, 152  
 Ихниллат, лит. 94, 132  
 Ищеин 163  
  
 Каваллини 123  
 Каган М. Д. 54, 163  
 Казакова Н. А. 76  
 Каллаш В. В. 58  
 Кальдерон 201  
 Кампанелла Томазо 195  
 Караваджо 198  
 Карамзин Н. М. 142  
 Каргер М. К. 49, 52  
 Карион Истомино 206, 209  
 Карл V 196  
 Карпов Федор 128  
 Кеплер 195, 200  
 Кза, хан 48  
 Киприан, митр. 82  
 Кирилл Иерусалимский 27  
 Кирилл (Константин) 32, 35—37, 41, 42

- Кирилл Скифопольский 27  
 Кирилл Туровский 30, 34, 115, 116, 153  
 Кирхнер П. 190  
 Киселков В. Сл. 85, 101  
 Клементьев Никита 129  
 Клибапов А. И. 76  
 Климент Охридский 27, 36, 42  
 Климент Смолятич 61  
 Ключевский В. О. 50, 115, 142  
 Козьма, капитул 57  
 Козьма Пресвитер 42  
 Колпинский Ю. Д. 189  
 Коменский 203  
 Кондаков Н. П. 125  
 Конрад Н. И. 9—11, 40, 77, 80, 126, 179  
 Копстантин, имп. 80  
 Константин Костенчский 85—88  
 Константин Преславский 36, 42  
 Кончак, хан 48  
 Коперник 195, 200  
 Косьма Индикоплов 27, 142  
 Кралик О. 56, 57  
 Кржижановский Ю. 199  
 Кривошеин В. 93, 96, 97  
 Крижанич 203  
 Кристиан 57  
 Крумбахер К. 25  
 Крәшо 190  
 Ксения, лит. 158  
 Ксенофонт 25  
 Кузьмина В. Д. 16  
 Куйев К. М. 85  
 Курсынова Е. Н. 177, 181  
 Курбский А. Н. 128, 129, 134, 137  
 Курлятев Нил 130  
 Курциус Э. Р. 178, 180, 186  
 Лазарев В. Н. 11, 31, 76, 100, 103, 105, 108—110, 120—123  
 Лазарь, библ. 103  
 Лазарь, серб 106  
 Лейбниц 200  
 Ленин В. И. 141  
 Леногр 193  
 Лихачев Н. П. 116  
 Лихачева В. Д. 62  
 Локк 200  
 Лопяло К. К. 129  
 Лукиан (из Самосаты) 25  
 Лукреция 191  
 Лурье Я. С. 76, 133, 161  
 Люд ила 57  
 Людовик Святой 174  
 Лютер 196  
 Мавродин Н. 112  
 Майков Л. Н. 58  
 Макарий, митр. 113, 133, 136  
 Макарий, столпник 110  
 Макбет 191  
 Максим Грек 76, 130  
 Максим Исповедник 94  
 Мале Э. 78, 175, 197, 204  
 Малышев В. И. 140  
 Манассия, хронист 81, 84, 210  
 Мануил, царь 63  
 Марино Джанбатист 190  
 Мария, богоматерь 94, 105, 107, 108  
 Мария Унженская 152  
 Марков А. В. 116  
 Маркс К. 101, 195  
 Марфа Унженская 152  
 Матхаузерова С. 203, 206—208, 211  
 Медоварцев Михалко 130  
 Медоварцев Силуан 130  
 Мейендорф И. 94, 96  
 Мейсснер П. 190  
 Мелюзип 142  
 Менаандр 25  
 Меркатор 142  
 Мефодий 32, 35—37, 41, 42  
 Мефодий Патарский 82, 112  
 Мец А. 80  
 Мещерский Н. А. 16, 29  
 Микеланджело 192  
 Милле Г. 104, 105  
 Миллер О. 118  
 Мильтон 190  
 Михаил Пселл 26  
 Михайловский Б. В. 76, 107, 110  
 Михалко Медоварцев см. Медоварцев  
 Михалко  
 Михелс В. 191  
 Михельсон Т. Н. 62  
 Мишианик Я. 186, 196  
 Мишле 77  
 Моисей, библ. 112  
 Моисей, ктигор новгородский 109  
 Монсар 193  
 Монтано Р. 190, 192, 201  
 Монтень М. 178  
 Мор Томас 128  
 Морозов А. А. 185, 193, 195, 198—200, 210  
 Морштын Анджей 185  
 Мошин В. А. 16, 21, 43, 112  
 Мулич М. 83, 88  
 Муратов П. 124  
 Наум 36  
 Некрасов А. И. 105, 106  
 Нибелунги 58  
 Никита 105  
 Никита Ираклийский 26, 112  
 Никита Клементьев см. Клементьев  
 Никита

Никита Стифат 94  
 Никколо Пизано 122, 123  
 Никола Зарайский 136  
 Николай 104  
 Никольский Н. К. 33  
 Никон Черногорец 82  
 Нил Курлятев см. Курлятев Нил  
 Нил Синайский 94  
 Нил Сорский 96  
 Ницше 185  
 Ньютон 177, 200  
  
 Обломовский Д. 200  
 Олег Святославич («Гориславич») 57,  
 60, 144, 149  
 Олсуфьев Ю. А. 105, 109, 125  
 Олунда 142  
 Ольга, княгиня 131  
 Онаш К. 94, 125  
 Орлов А. С. 133, 138  
 Осоргин Дружина см. Дружина Осор-  
 гин  
 Осоргина Иульяния см. Иульяния  
 Осоргина  
 Оттон 142  
  
 Палицын Авраамий 145  
 Панофски Е. 98, 120, 123, 195  
 Панченко А. М. 214  
 Парфений Уродивый см. Иван IV  
 Васильевич Грозный  
 Патрикий, авва 94  
 Пахомий Логофет 82  
 Пахомий Серб 90, 114, 115, 146  
 Пашков, вовода 157  
 Пенря Ж. 184  
 Пересветов И. С. 76, 128—130, 134  
 Петканова-Тотева Д. 16  
 Петр, ап. 108  
 Петр Златые Ключи 142  
 Петр, зодчий 52  
 Петр Муромский 92  
 Петр I 208, 212  
 Петрарка 80  
 Пиглер А. 187  
 Пиккио Р. 102  
 Пиндар 25, 80  
 Плакида 160  
 Платон 25, 61, 80, 87  
 Погодин М. П. 58  
 Подобедова О. И. 129  
 Полевой Н. А. 58  
 Полибий 25  
 Полоцкий Симеон 146, 147, 161, 202,  
 205, 207, 209  
 Полторацкий В. А. 138  
 Порембович Эдвард 185  
 Порфиридов Н. Г. 105, 108, 110  
 Приселков М. Д. 48, 103

Прокл 87  
 Прокофьев Н. И. 141  
 Прохор из Городца 104  
 Прохоров Г. М. 94, 95  
 Псевдо-Афанасий 82  
 Пумпянский Л. В. 202  
 Пунин Н. 124  
 Пуришев Б. 76, 107, 110  
 Пушкин А. С. 39, 188  
  
 Рабле Франсуа 58, 141, 143  
 Радченко К. 87  
 Раппопорт П. А. 65, 66  
 Расин 190, 200  
 Рейнольд М. 190  
 Рембрандт 192, 193, 201, 209  
 Ржига В. Ф. 76  
 Ричард Джемс см. Джемс Ричард  
 Робинсон А. Н. 48, 49, 58, 209  
 Роланд 58, 59, 184  
 Роман Галицкий 57  
 Романов Б. А. 67, 68  
 Ромодановская Е. К. 140  
 Ротенберг Е. И. 189  
 Рубенс 193  
 Рублев Андрей см. Андрей Рублев  
 Русса Ж. 186, 187  
 Рутенбург В. И. 10, 126  
 Рыбаков Б. А. 110  
 Рыдзевская Е. А. 19  
 Рюрик 56  
  
 Сава, поп 162  
 Савва 94  
 Савва Грудцын 144, 148, 150, 151, 155,  
 156, 209  
 Савва Дорофей 82  
 Савватий, справщик книг 146  
 Сайфер В. 184  
 Самарин-Квашнин П. А. 47, 162, 163  
 Самсон, библия 191  
 Святополк Окаянный 55  
 Севенч Бонякович 48  
 Седельников А. Д. 161  
 Секлинг Джон 190  
 Семен Шаховской см. Шаховской  
 Семен  
 Семирамида 205  
 Сервантес 192  
 Сергей Радонежский 83, 95, 115  
 Сикст V 195  
 Силуан Медоварцев см. Медоварцев  
 Силуан  
 Сильвестр Медведев 134, 206, 209  
 Сильвестр, папа 132  
 Симеон Новый Богослов 82, 94  
 Симон Ушаков см. Ушаков Симон  
 Симон Черный 103  
 Синеус 56

Скрипиль М. О. 92  
Смирнов А. А. 192, 195—197, 209  
Смирнов С. Н. 82  
Соболевский А. И. 29, 33, 82, 93, 99, 146  
Соловьев А. В. 45  
Соловьев В. С. 159  
Соловьев С. М. 142  
Соломон, библ. 109  
Соломония Бесноватая, лит. 209  
Сорокин П. 178  
Софья, царица 206  
Сперанский М. Н. 80, 81, 112, 140  
Спонд Ж. 186  
Срезневский И. И. 113  
Стендер-Петерсон А. 19  
Стефан Новгородец 80, 81  
Стефан Пермский 83, 115, 116  
Стефанит, лит. 94, 132  
Столинка Р. 33  
Страбон 205  
Строев П. М. 113  
Сугорский 163  
Сумбека, царица 131  
Сырку П. 87, 94, 113  
Сычев Н. 124

Тагунова В. И. 92  
Тассо Т. 192, 195  
Татищев В. Н. 65  
Терентий, протопоп 141  
Титов В. П. 209  
Тойнби А. 178  
Толстой Н. И. 38  
Томас Мор см. Мор Томас  
Тороп, слуга 117  
Тредиаковский В. К. 202  
Трувор 56  
Улисс Альдрованди см. Альдрованди  
Улисс  
Урбан VIII 195  
Ушаков Симон 129, 163

Фауст 151  
Феврония Муромская 92  
Федор Алексеевич 205  
Федор Карпов см. Карпов Федор  
Федор Стратилат 107  
Федоров Иван 130  
Феогност, митр. 103  
Феодор Студийский 81  
Феодосий 83  
Феодосий Тырновский 87  
Феофан Грек 92, 100, 103, 104, 107, 110, 114, 116  
Филипп, инок 94  
Филиппова И. С. 47, 162  
Филарет 113

Филофей, псковский старец 132  
Филофей Синаит 96  
Флоренский П. 125  
Флоровский А. В. 33  
Фома, инок 116  
Фома, лит. 162  
Фома Кантипратан 78  
Фома, пресвитер 61  
Фотий, митр. 117  
Франсуа Рабле см. Рабле Франсуа  
Франциск Ассизский 174  
Франческо Ланцилотти 180  
Фридрих Барбаросса 65  
Фрол Скобеев 144, 148, 156, 163  
Фуггеры 195  
Фукидид 25

Хальс Франс 193  
Хаманн 193  
Хворостинин Иван 145  
Хейзинга И. 197, 204  
Херскович М. 178  
Хозрой 81  
Хоке Г.-Р. 186  
Храбр, черноризец 36, 42  
Хрисогон 29  
Хьюг Р. 173

Цецилия 123  
Цирцея 187

Чакоян В. К. 80  
Чижевский Д. 178, 188

Шахматов А. А. 33  
Шаховской Семен 145  
Шекспир 191—193, 201  
Шене А. 187  
Шляпкин И. А. 106  
Шпенглер 180

Щекотов Н. 124  
Щил, посадник 63

Эйблин Л. 10  
Энгельс Ф. 101, 195

Юлиания Вяземская 131  
Юрий Святославич Смоленский 131  
Юстиниан, имп. 80, 81

Яблонский В. 114  
Ягич И. В. 85—87  
Якоб ван Рейсдал 193  
Якобсон Р. О. 33  
Янсен О. 33  
Ярослав Мудрый 52  
Ярославна 59

## ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абстрагирование 89, 93, 97  
 абстрагирующие тенденции 89  
 абстрагирующий метод средневековья 7, 89  
 абстрагирующий стиль 90  
 «абстрактный психологизм» 90, 91, 107, 121, 146
- См. также: Стиль второго южнославянского влияния. Стиль «плетения словес». Церковная литература
- Ср.: Индивидуализация. Конкретность. Художественный метод нового времени. Элементы реалистичности
- Авантюрный роман см. Роман авантюрный
- Автобиографизм 210  
 автобиографии (как литературный жанр) 61, 141, 146. См. также: Житийная литература. Литературная система средневековья (историческая литература)  
 автобиографические элементы 141, 145, 146
- Автор  
 а. нового времени 7, 144. См. также: Литература нового времени  
 а. средневековья 7, 36, 52, 69—71, 95, 97, 125, 133, 135, 136, 141, 144—147, 154—156, 158, 186, 216. См. также: Жанровый признак. Художественный вымысел  
 а. демократический 142, 148. См. также: Литература средневековья, социальный аспект (литература демократическая)  
 а. профессиональный 138, 161  
 а. светский 25. См. также: Литературная система средневековья (светская литература)  
 а. церковный 25, 203. См. также: Церковная литература  
 авторитетность автора 7  
 авторская воля 68, 144  
 авторская личность (авторское «я», индивидуальность автора) 60, 124, 145. См. также: Личностное начало в литературе и искусстве  
 авторская манера 61, 144, 155  
 авторская позиция 145, 146  
 авторская речь см. Речь автора  
 авторская собственность 23, 138, 144  
 авторская точка зрения см. Точка зрения автора  
 авторский стиль (индивидуальный авторский стиль) 134, 143, 169, 171, 182, 216  
 авторский текст произведений 139, 144  
 авторское имя 162  
 индивидуальное авторское начало 53, 73, 144, 217  
 индивидуальные авторские особенности 134, 144  
 интерес читателей к автору произведения 138  
 жанровые образы авторов 145. См. также: Жанр. Жанровая система  
 профессионализация авторов 142, 216  
 расширение социального круга авторов 140, 159  
 самовыражение автора 162  
 самосознание автора 146, 164. См. также: Индивидуализация стиля. Писатель. Соавтор

- Агиограф 47, 88, 90, 145, 146  
агиография см. Житийная литература
- Азбука 37
- Азбука (как литературный жанр) 147, 206, 207  
азбукovníки 58, 206  
азбучные молитвы 36, 206
- Акростиhi см. Стихотворные жанры
- Аллегорика 185  
аллегория 63, 68, 179, 199, 210  
См. также: Барокко. Эмблематика
- Аллитерация 88  
См. также: Стиль второго южнославянского влияния
- Анекдот 142  
См. также: Занимательность. Развлекательная литература. Литературная система средневековья (переводная литература)
- Ансамбль 52, 66, 206  
«ансамблевое» строение литературы 23, 53  
ансамблевость 170  
ансамблевый характер древнерусских произведений 50, 52  
ансамблевый характер стиля эпохи 66. См. также: Стиль эпохи
- См. также: Анфиладный принцип соединения произведений. Жанровая система средневековья («жанры — ансамбли»)
- Античность 9, 10, 25, 78, 80, 113, 119, 122, 124, 125, 177, 181  
античная стадия развития культуры 14  
античное наследие 37, 76, 198  
античные жанры 25  
античные мотивы, символы 198—199  
См. также: Возрождение. Культура греческая. Роман эллинистический. Эллинистический период
- Анфиладный принцип соединения произведений 53, 54, 66  
См. также: Ансамбль. Компилятивные сочинения
- Апокрифы см. Литературная система средневековья (апокрифическая литература)
- Архивы 133  
См. также: Деловая письменность
- Архитектура 18, 34, 52—54, 62, 65, 66, 75, 98, 106, 117, 119, 122, 137, 168—170, 173, 174, 176, 183, 195, 197, 198  
архитектурные реставрации 117  
архитектурный ансамбль 52  
а. барокко 98, 195, 198  
готическая а. 98, 169  
романская а. 65, 169  
См. также: Зодчество
- Асимметрия, асимметричность 66, 169, 178  
См. также: Архитектура готическая, архитектура романская
- Ассонапсы 88, 115  
См. также: Стиль второго южнославянского влияния
- Ассоциативные ряды 114
- Афоризмы 58  
афористическая речь 58  
сборники афоризмов 27, 58
- Барокко 13, 64, 98, 137, 139, 151, 165, 168, 171, 172, 176—181, 183—212  
архитектура б. 98, 195, 198  
«бароккизмы» 185. См. также: Готика  
барочная эмблематика 187  
барочные традиции 210  
барочные элементы, мотивы, формы 151, 192, 211  
восточноевропейское б. 203  
гуманизм б. 198, 203  
европейское б. 198, 200, 206, 207  
живопись б. 98  
иезуитское б. 177, 195  
итальянское б. 189—190  
колоннальное б. 192  
литература б. 98, 206  
музыка б. 98, 200  
немецкое б. 202. См. также: «Вторая силезская школа»  
позия б. 162, 184, 186, 187, 190—192, 200, 201, 214  
просветительский характер б. 207  
русское б. 202—204, 206—212  
турецкое б. 208  
«человек барокко» 188  
См. также: Гонимизм. Иллиризм. Католицизм. Контрреформация. Култеранизм. Маринизм. Орден иезуитов. Рококо. Сарматизм
- Ср.: Возрождение. Классицизм. Стиль эпохи
- Беллетристика 70, 131, 133  
См. также: Занимательность. Литературная система средневековья (светская литература, переводная литература). Повесть. Развлекательная литература. Сюжет. Художественный вымысел
- Бес (сюжетная и идейная роль беса в произведении) 150, 151, 156  
См. также: Речь беса. Судьба героя

Библиотеки (монастырские) 28, 82, 83  
частные б. 209  
Богомилство см. Ереси  
Богословие 18, 25, 43, 72, 95, 98—100,  
120, 166, 172, 174, 188, 201  
См. также: Церковная литература  
Болгарская культура см. Культура  
болгарская  
Болгарская литература см. Литера-  
туры средневековья (болгарская  
литература)  
Болгарское влияние см. Влияния ли-  
тературные, культурные (болгарское  
влияние)  
Буквализм 85—88  
См. также: «Исправление книг». Ре-  
форма письменности  
Былины см. Фольклорные жанры  
Быт 54, 123, 137, 144, 146, 152, 153,  
166, 168, 172, 188, 206  
детализированный б. 153  
индивидуализация б. 152  
обрядовое оформление б. 64  
общественный б. 55  
политический б. 56  
реформа быта 133  
связь жанровой системы с бытом  
54  
связь литературы с бытом 147  
бытовая правда 132  
бытовая речь см. Речь бытовая  
бытовая терминология 153  
бытовое просторечие 153  
бытовые картины 193  
бытовые контакты 17, 18  
бытовые повести см. Повесть бы-  
товая  
бытовые элементы 135, 156  
См. также: Жанр, функциональная  
предназначенность жанров. Кон-  
кретность. Литература и действи-  
тельность  
Варлаамиты 80, 100, 101, 111, 112  
См. также: Исихазм. Паламиты.  
Предвозрождение  
«Варяжские предания» см. Источники  
литературные (скандинавские)  
«Великие стили» 172—183, 188, 193—  
194, 211  
декаданс великого стиля 180, 202  
См. также: Барокко. Готика. Идео-  
логия и стиль. Классицизм. Реа-  
лизм. Ренессанс. Романский  
стиль. Романтизм. Стиль вторич-  
ный. Стиль первичный  
«Вечное» и «временное» 7, 66, 68, 69,  
72, 89, 113  
См. также: Абстрагирование. Лите-

ратура и действительность  
(условное отражение действитель-  
ности). Стиль второго южносла-  
вянского влияния. Церковная ли-  
тература  
Ср.: Историческое сознание  
Взаимовлияния литератур 17, 43  
См. также: Влияния литературные,  
культурные  
Взаимодействие литературы и изобра-  
зительного искусства 62, 63, 109  
Взаимоотношения культур и литера-  
тур 6, 15—17, 31, 43, 179  
См. также: Влияния литературные,  
культурные. Культурный опыт.  
Трансплантация культуры и ли-  
тературы  
Видение художественное см. Худо-  
жественное видение.  
«Видения» (как литературный жанр)  
см. Жанровая система средневе-  
ковья.  
Византийская культура см. Культура  
византийская  
Византийская литература см. Лите-  
ратуры средневековья (византий-  
ская литература)  
Византийские источники см. Исто-  
чники литературные (византийские  
источники)  
Византийское искусство см. Искус-  
ство Византии  
Византийское влияние см. Влияния  
литературные, культурные (визан-  
тийское влияние)  
Витийственный стиль см. Стиль ви-  
тийственный  
Витражи 78  
Влияния литературные, культурные  
45, 16, 22, 71  
в. болгарское 17, 32, 41  
в. византийское 16, 18—23, 26, 31,  
42, 43, 64, 80, 103, 104, 106,  
113, 125  
в. византийско-сербское 105  
в. германских народов 18  
в. западное 43, 76  
в. западных славян 18  
в. польско-украинско-белорусское  
138, 208, 209, 211  
в. русское (в южнославянских  
странах) 82, 112  
в. сербское 104—106  
в. скандинавское 17—19  
в. степных народов 18  
в. финнов 18  
в. южнославянское 16, 83, 103,  
104, 106, 107, 109, 118  
в. второе южнославянское 13, 17,

- 79, 80, 83, 84, 88, 107, 112. См. также: Стиль второго южнославянского влияния
- См. также: Взаимовлияния литератур. Взаимоотношения культур и литератур. Источники литературные. Культурное общение. Культурные связи. Литературные связи. Трансплантация культуры, литературы
- Внетрадиционные жанры 49, 56, 57
- См. также: Традиции. Традиционность
- Внутренние причины и потребности развития литературы, культуры 19, 20, 29, 79, 84, 131
- «Внутренний монолог» 115
- «Внутренний человек» см. Изображение человека в литературе и искусстве («внутренний человек»)
- Воззрения средневековья см. Мирозрение средневековья
- Возрождение 9, 10, 75—77, 88, 93, 110, 113, 118, 120—127, 134, 135, 137, 141, 143, 151, 168, 172, 175—177, 179—181, 184, 187—189, 192, 194, 197—199, 201, 202, 204—206, 211, 215, 217
- армянское в. 80
- европейское в. 120
- «замедленное» в. 13, 151, 215
- итальянское в. 10, 76, 124—126
- китайское в. 10
- мировое в. 10, 126
- среднеазиатское в. 10, 11
- возрожденческие идеи, представления, мотивы, элементы, явления 75, 128—130, 215
- гуманизм в. 188, 198
- культура эпохи Возрождения 9, 76, 120
- эпоха Возрождения 9—11, 13, 76—78, 113, 122, 126, 139, 204, 214
- См. также: Античность. Готика. Гуманизм. Ереси (еретические движения). Личностное начало в литературе и искусстве. Предвозрождение. Психологизация искусства, литературы. Секуляризация духовной культуры, литературы. Средневековье. Стиль «психологической умиротворенности». Эмоциональность
- Воинская повесть см. Повесть воинская
- Восприятие художественных произведений 166—169, 171
- См. также: Сотворчество. Читатель
- Временники 50
- Время художественное см. Художественное время
- «Вторая силезская школа» 184, 192, 202
- См. также: Барокко (немецкое барокко)
- Вторичный стиль см. Стиль вторичный
- «Второй монументализм» см. Стиль «второго монументализма»
- «Высокое» и «низкое» 199
- Геральдические знаки 66
- геральдичность изображения 63—66
- См. также: Афоризмы. Церемониальность изображения. Эмблематика
- Германское влияние см. Влияния литературные, культурные (влияние германских народов)
- Герой литературного произведения (персонаж) 49, 63, 144, 146, 148, 152, 155, 156, 158, 159, 160, 216
- добродетельный персонаж 89
- душевная жизнь литературного п. 90
- отношение автора к герою произведения 144
- «опрошение», снижение героя 147, 156
- отрицательный персонаж 89
- поведение персонажа 159
- расширение социального круга действующих лиц 160
- фатальность в судьбе героя см. Судьба героя
- См. также: Абстрагирование («абстрактный психологизм»). Изображение человека в литературе и искусстве. Имя героя литературного произведения. Прямая речь действующих лиц. Судьба героя
- Гимнография 62, 82
- См. также: Церковная литература (песнопения)
- Гонгоризм 184, 192
- См. также: Барокко
- Горе-судьба см. Судьба-Горе
- Города-коммуны 78, 121, 124, 181
- См. также: Предвозрождение русское
- Готика 93, 122—124, 168, 169, 172—178, 180, 181, 186, 187, 189, 194, 201
- «пламенеющая» готика 173—174
- псевдоготика 169
- готическая архитектура 98, 169
- готическое искусство 174, 175, 210

- См. также: Барокко («бароккизмы»). Возрождение. Предвозрождение. Психологизация искусства, литературы. Стиль эпохи
- Грамматика 84, 130
- См. также: Реформа письменности. Стиль второго южнославянского влияния
- Грамоты см. Деловая письменность
- Гуманизм 10, 13, 100, 125, 188, 192, 198, 199, 203, 215, 217
- гуманистические движения 75
- гуманистические течения 120, 127
- гуманистические традиции 43
- гуманистические ценности 147
- гуманистическое начало (в искусстве, литературе) 75, 76, 179
- «трагический гуманизм» 209
- См. также: Возрождение. Личностное начало в литературе, искусстве. Публицистика
- Даты, датировка (хронологическая приуроченность) 4, 45, 69, 70
- «Двигатель сюжета» в древнерусском произведении 158
- См. также: Конфликт добра со злом. Мораль церковная. Мотивировка действия. Сюжет. Чародейство (как завязка действия). Чудо
- Действительность 8, 22, 60, 67, 108, 147, 199, 201, 206
- д. и искусство 53, 92, 108, 121, 179, 180, 182, 199, 206
- д. и литература см. Литература и действительность
- Декаданс 186
- Декоративность 172, 176, 180, 181, 187, 194, 200
- См. также: Барокко. Стиль вторичный
- Деловая письменность 24, 53, 86, 87, 129—131, 140, 143, 171, 210, 216
- грамоты 163
- дипломатическая переписка 130, 131
- документы 143, 163
- дорожники 147, 163
- жанры государственного делопроизводства 133
- лечебники 147, 163
- послания 50, 51, 131, 161, 162
- постановления церковного собора 131
- прошения 161
- росписи о приданом 143, 147
- статейные списки (посольств) 131, 163. См. также: Художественный вымысел (вымышленные статейные списки)
- челобитные 128, 130, 131, 147, 161
- См. также: Жанр (литературные функции деловых жанров). Пародия демократическая. Язык деловой письменности
- Деловая предназначенность литературных жанров см. Жанр
- Демократическая литература см. Литература средневековья, социальный аспект (демократическая литература)
- Демократическая пародия см. Пародия демократическая
- Демократическая сатира см. Сатира
- Демократическая среда см. Социальная среда (демократическая)
- Демократический автор см. Автор демократический
- Деревянное зодчество см. Зодчество
- Диалоги 25, 115, 156
- Дидактизм 205
- морализирование 205
- назидательное содержание 60
- назидательное чтение 50
- назидательный смысл 136
- правоучение 132, 136, 144, 205
- нравоучительная новелла 142
- Динамичность изображения, описания 90, 93, 97, 101, 113, 123
- См. также: Возрождение. Готика.
- Ср.: Статичность изображения, описания
- Дипломатическая переписка см. Деловая письменность
- Дифирамб 185
- Дифференциация функций жанров см. Жанр
- Добро и зло см. Конфликт добра со злом
- Документ см. Деловая письменность
- «Документальность» 131
- См. также: Летописание. Публицистика. Ср.: Художественный вымысел
- Дорожники см. Деловая письменность
- Драматизм 108, 115
- Драматургия 140, 163, 205
- драма 157, 187
- интермедии 157
- новая школьная драматургия 209
- пьесы 138, 157, 198
- См. также: Театр
- Древнеболгарская литература см. Литературы средневековья
- Древнерусская культура см. Культура древнерусская

Древнерусская литература см. Литературы средневековья  
Древнерусское законодательство 164  
Духовная культура см. Культура духовная  
Духовный стих см. Стихотворные жанры

«Европеизация» русской литературы 139, 212, 213

Европейская культура см. Культура европейская

Евфимиевская реформа см. Реформа письменности

Единоначатия 135

См. также: Стиль второго южнославянского влияния. Стиль «плетения словес»

Ереси, еретические движения 76, 86, 94, 100, 101, 110, 119, 121, 127, 128, 175

богомилство 101

повгородско-московская ересь 127  
стригольничество 101, 127

См. также: Исихазм. Мистико-еретические движения. Литературная система средневековья (еретическая литература). Реформационные движения. Предвозрождение

Естественнонаучная литература см. Литературная система средневековья (естественнонаучная литература)

**Жанр**

деловая предназначенность (деловые задачи) литературных жанров 50, 51, 56, 91, 131, 132, 138, 139, 162

дифференциация функций жанров 140

жанровые образы авторов 145  
«жанрообразование» 56, 60, 61  
иерархический строй жанров 50, 73

использование жанров деловой письменности в демократической литературе 143

литературные функции деловых жанров 130—132, 134, 140, 143

новая система литературных жанров 211, 212

обрядовое употребление ж. 54

трансформация средневековых жанров 140. См. также: Изобразительность. Развлекательная литература. Сюжетность. Тема (расширение тематического охвата литературы)

связь жанровой системы с бытом 54

Жанровая система 13, 49, 50, 54, 59, 60, 139—141, 162, 213, 214

ж. с. византийской литературы 55, 57. См. также: Литературы средневековья (византийская литература)

ж. с. средневековья:

жанры «капсамбли» 50, 51

второстепенные и главные жанры 50

жанр «видений» 141

жанры деловой письменности см.

Деловая письменность

жанр житийный см. Житийная литература

жанры исторические см. Историческая литература

жанр летописей см. Летописание

жанр ораторских произведений

см. Ораторские произведения

жанры официальные и неофициальные 141. См. также: Литература средневековья, социальный аспект (официальная и неофициальная литература)

жанр похвал 51, 52, 83, 89, 115, 135, 136, 162

жанры публицистические см.

Публицистика

жанры сатирические см. Сатира

жанры светские 102. См. также: Литературная система средневековья

жанры стихотворные см. Стихотворные жанры

жанры фольклорные см. Фольклорные жанры

жанры церковные см. Церковная литература

**Жанровые**

ж. рамки 56, 57, 61

ж. традиции 56

жанровый признак 58, 71, 140, 144. Ср.: Автор (авторское начало)

«Жанрообразование» см. Жанр (жанрообразование)

Живопись см. Изобразительное искусство

Житийная литература 7, 18, 30, 34, 36, 41, 45, 47, 50—52, 54, 56, 57, 63, 68, 70, 71, 81—83, 88—92, 102, 107, 111, 114, 115, 129, 132, 141, 145, 146, 151, 153, 155, 159, 160, 210, 213

ж. княжеские 102

ж. народные 152—153

жития-романы 160

северные поморские жития 210  
ансамблевый характер житий 50  
См. также: Автобиографизм. Истори-  
ческая литература  
Журналистика 214

Завязка действия 160

См. также: Мотивировка действия.  
Чародейство

«Закрытая» форма см. «Форма закры-  
тая»

«Замедленное» возрождение см. Воз-  
рождение

Занимательное чтение 50  
занимательность 60, 216

См. также: Переводная литература.  
Развлекательная литература, раз-  
влекательность. Сюжет. Хроники

Западнославянское влияние см. Влия-  
ния литературные, культурные  
(влияние западных славян)

Записи фольклора см. Фольклор

Зодчество 42, 51—53, 63—66, 74, 106,  
116, 117, 137, 170, 198

з. деревянное 137

народные формы зодчества 137

з. романское 65

См. также: Архитектура. Изобрази-  
тельное искусство. Прикладное  
искусство. Храм

Зодчий 52, 65, 106, 123

Идеал человека в средневековье

живописный идеал 92

литературный идеал 92

церковный 159

См. также: Изображение человека  
в литературе и искусстве. Стиль  
монументального историзма XI—  
XIII вв.

Идеализация событий, исторических  
лиц см. Средневековая идеализация

Идеология 14, 23, 56, 100, 109, 166,  
172, 176, 177, 181, 194, 201, 202

и. контрреформации 177. См. так-  
же: Барокко

и. францисканства 177

Идеология и стиль (идеологическая  
основа стиля) 174, 176—178, 187,  
189, 193—194, 201, 202, 207

См. также: Возрождение. Роман-  
ский стиль

Идея 23, 37, 43, 83, 93, 110, 167, 169,  
174, 179, 192, 198, 201, 204, 216

идейная жизнь литературы 135.

См. также: Публицистика. Тема

Иезуитский орден см. Орден иезуитов

Иерархический строй жанров см.

Жанр

Иерархическое устройство класса  
феодалов 101, 102

См. также: Кризис феодальной  
иерархии

Изображение человека в литературе  
и искусстве 12, 90, 96, 97, 113, 119,  
150, 164, 198, 205, 206, 215, 217

«внутренний человек» 95

душевные волнения, психологи-  
ческие состояния, эмоциональ-  
ная жизнь человека 77—78, 91,  
96—97, 108, 113

индивидуальность человека, инди-  
видуальные переживания 10,  
77, 78, 90, 91, 95, 101, 114, 216

освобождение человека от средне-  
вековой корпоративности 124

«открытие человека» 77

реалистическое изображение че-  
ловека 78

характер человека 91, 96, 216

ценность внутренней жизни че-  
ловека 90, 95, 102, 206

«человек барокко» см. Барокко

См. также: Абстрагирование («аб-  
страктный психологизм»). Возро-  
ждение. Гуманизм. Идеал чело-  
века в средневековье. Исихазм.  
Личностное начало в литературе,  
искусстве. Мистицизм. Предвоз-  
рождение. Стиль монументального  
историзма XI—XIII вв. Стиль  
«психологической умиротворен-  
ности». Стиль экспрессивно-эмо-  
циональный конца XIV—XV в.  
Судьба героя

Изобразительное искусство 18, 52, 53,  
62, 63, 73, 74, 93, 98, 100, 105, 109,  
125, 180, 187

живопись 34, 42, 51, 52, 54, 62—66,  
75, 76, 95, 98—100, 103—105,  
107—111, 115—119, 121—124, 129,  
136, 137, 168, 173, 176, 184, 187,  
193, 198. См. также: «Палеоло-  
говский ренессанс»

икона см. Иконопись

мозаика 32, 62

фрески 52, 62—63, 65, 103—105,  
107—109, 111, 136

условность изобразительного ис-  
кусства 63

язык изобразительного искусства  
34, 109

См.: Взаимодействие литературы и  
изобразительного искусства. Ил-  
люстрации (в древнерусских ру-  
кописях). Искусство. Прикладное  
искусство. Росписи

Изобразительность 140, 153, 162

- См. также: Развлекательная литература. Сюжетность
- Иконопись 105, 125  
 икона 30—31, 52, 62, 63, 80, 81, 88, 95, 103, 105, 108, 111, 125, 136  
 клейма 159  
 сказания об иконах см. Сказания
- Иллиризм 192  
 См. также: Барокко
- Иллюстрации (в древнерусских рукописях) 63  
 См. также: Изобразительное искусство. Рукопись
- Имя литературного героя  
 вымышленное и. 70  
 историческое и. 69
- Индивидуализация 7, 109  
 и. быта см. Быт, индивидуализация  
 и. действующих лиц 146. См. также: Изображение человека в литературе, искусстве  
 и. искусств 64  
 и. прямой речи см. Прямая речь  
 и. психологии человека 91. См. также: Психологизация литературы, искусства  
 и. стиля см. Стиль  
 и. судьбы героя см. Судьба героя  
 См. также: Конкретность. Секуляризация литературы. Художественный метод нового времени. Элементы реалистичности
- Ср.: Абстрагирование
- Индивидуализм 78, 98, 119, 123, 149, 151, 198  
 См. также: Исихазм. Мистический индивидуализм. Предвозрождение
- Индивидуально-авторское начало см. Автор
- Индивидуальное литературное оформление 134  
 См. также: Автор. Литература нового времени. Художественный метод нового времени. Ср.: Абстрагирование. Литературный этикет
- Индивидуальное начало в литературе и искусстве 134, 166, 170, 171  
 См. также: Автор. Личностное начало в литературе и искусстве. Писатель
- Индивидуальное чтение 216  
 См. также: Литература нового времени
- Индивидуальный стиль см. Стиль индивидуальный
- Интеллигенция феодальная см. Средневековая интеллигенция
- Интермедии см. Драматургия
- Интерьер 65
- Ирония 147  
 «иронический этикет» 161. См. также: Стихотворная речь
- Иррационализм 77, 96, 176, 180, 186, 194, 197, 200, 201  
 См. также: Возрождение. Мистицизм. Предвозрождение. Стиль вторичный
- Исихазм 93—95, 99—102  
 исихасты 86, 93, 94  
 исихастские учения см. Учение исихастов. Учение Константина Костенческого  
 См. также: Мистические течения. Предвозрождение. Реформа письменности. Слово и сущность
- Искусство 20, 53, 62, 64—67, 72, 75, 77, 80, 90, 98, 99, 103, 108, 112, 113, 119, 122, 163, 166, 169, 170, 172, 178, 184, 185, 192, 193, 199, 200, 204  
 и. Византии 32, 42, 51, 53, 66, 77, 125, 173  
 и. греческое 125. См. также: Античность  
 и. европейское 173, 178, 186  
 и. итальянское 126. См. также: Возрождение итальянское  
 и. народное 125, 165, 168, 171  
 и. нового времени 64, 119, 171, 185, 186. См. также: Литература нового времени  
 и. русское 65, 76, 124. См. также: Зодчество. Изобразительное искусство. Прикладное искусство. Росписи  
 и. сербское 42  
 и. и действительность см. Действительность и искусство
- См. также: Архитектура. Зодчество. Изобразительное искусство. Прикладное искусство. Росписи. Скульптура. Храм
- «Исправление книг» 22, 82, 85, 94, 130
- См. также: Буквализм. Реформа письменности
- Историко-литературный процесс 71, 211  
 историко-литературное развитие 3, 12, 24, 27, 33, 43, 61, 82, 132, 136, 137, 184, 212—215  
 историко-литературные изменения 5  
 исторический путь литературы 8, 12  
 особенности историко-литературного процесса 4, 13

- См. также: Литература нового времени. Литературная система средневековья
- Историко-литературный смысл эпохи 4, 5, 72, 75, 76, 138, 139
- См. также: Литература нового времени. Предвозрождение. Стиль монументального историзма (XI—XIII вв.). Стиль «второго мопу-ментализма» (XVI в.)
- Историография 25, 57, 113
- Историческая литература 18, 21, 30, 41, 68, 72, 84, 91, 128, 135, 140, 141, 163
- исторические жанры 56
- исторические записи 56
- исторический миф 166
- историческое повествование 57, 60
- См. также: Летописание. Фольклорные жанры (исторические песни, эпос)
- Исторические песни см. Фольклорные жанры
- Исторические справки 50, 81
- Исторический эпос см. Фольклорные жанры
- Историческое отношение к литературе 7, 118
- Историческое сознание 22, 46, 113, 114
- См. также: Предвозрождение
- Источники литературные
- византийские 18, 19
- скандинавские («варяжские предания») 18, 19
- Кальки с греческого 87, 88
- См. также: Стиль второго южнославянского влияния
- Каменные кресты 106
- Каноны 135, 166, 169
- См. также: Литературный этикет. Традиционность. Трафаретные словосочетания. Устойчивые формулы
- Канты 209
- «Каролингский ренессанс» 37, 120, 173
- См. также: Оттоновский ренессанс. Предвозрождение. Проторенессанс итальянский
- Католицизм 100, 111, 124, 175, 193, 198, 201, 207
- Классицизм 139, 168, 172, 176—181, 183, 187—191, 193, 194, 199, 200, 204, 207, 212
- французский классицизм 190, 199, 200
- Клейма см. Иконопись
- Книгопечатание 133, 214
- Книжная лирика см. Лирика книжная
- «Книжная» литература 25, 60, 84
- книжная обработка устного произведения см. Обработки произведений
- книжные жанры 58, 59
- книжные элементы 59, 60
- Ср.: Литература средневековья, социальный аспект (демократическая литература). Фольклорные жанры
- См. также: Жанровая система средневековья
- Книжники средневековые 26, 31, 48, 60, 81, 146, 170
- См. также: Автор. Переводчик. Писатель. Писцы
- Коллективность творчества 170
- См. также: Фольклор. Фольклорные жанры
- Комическое 191
- См. также: Скоморох. «Смеховая культура»
- Компилятивные сочинения 27, 29, 30
- Композиции многофигурная см. Многофигурность композиции
- Конкретность 7, 89, 90, 93, 97
- конкретизация 89, 90, 108, 146
- конкретная реальность 137
- См. также: Быт. Индивидуализация. Литература нового времени. Эмоциональность
- Ср.: Абстрагирование. «Вечное» и «временное»
- Концептизм 184, 185, 197
- См. также: Барокко. Метафоризм
- Консерватизм 126, 135, 215, 217
- Контраст 51, 53, 66—68, 185, 204
- Контрреформация 194, 195, 197, 199, 201
- См. также: Барокко
- Конфликт 92
- бытовой к. 147
- к. добра со злом 158
- к. между личностью и судьбой 150
- к. между страстью и разумом 149, 150
- социальный к. 158
- См. также: «Двигатель сюжета» в древнерусской литературе. Сюжет
- Корпорация см. Средневековая корпорация
- Косвенная речь 157
- См. также: Прямая речь. Речь
- Красноречие 185
- См. также: Ораторские произведения
- Кризис феодальной иерархии 102

См. также: Иерархическое устройство класса феодалов  
 Критика 6, 214  
 Культиеранизм 184  
 См. также: Барокко  
 Культура 5, 8—11, 14, 15, 22, 31, 32, 40, 64, 65, 67, 77, 101, 105, 119, 123, 126, 139, 166, 169, 172, 175, 189, 217  
   к. византийская 15, 28—31, 33—35, 42, 43, 110  
   к. греческая 17  
   к. домонгольской Руси 63, 116, 120, 126  
   к. древнеболгарская 15, 35—37, 44, 119  
   к. древнерусская 9, 17, 39, 56, 62, 119, 120, 126, 133, 214  
   к. древнеславянская 33, 43, 44, 62, 67, 73  
   к. европейская 19, 35, 214  
   к. итальянская см. Возрождение итальянское  
   к. мировая 9, 34  
   к. нового времени 139. См. также: Литература нового времени  
   к. румынская 119  
   к. сербская 119  
   к. чешская 56  
 См. также: Искусство. Культура феодальная. Культурный опыт. Литературы средневековья  
 Культура  
   к. духовная 11, 29, 34, 75, 77  
   к. матерьяльная 16, 18  
 См. также: Секуляризация духовной культуры  
 Культура  
   к. национальная 43  
   к. наднациональная 39  
 См. также: Культура-посредница. Литература национальная и наднациональная  
 Культура-посредница 29—30, 32—34, 38, 42, 66  
 См. также: Литература-посредница. Язык-посредник  
 Культура феодальная 14, 40  
   к. верхов феодального общества 39  
   к. народная 39, 41, 58, 141, 143, 172  
 См. также: «Смеховая культура» освобождение культуры от религии 120  
   связь культуры с религией 40  
 См. также: Культура. Литература средневековья, социальный аспект. Секуляризация культуры. литературы  
 Культура христианская 27

См. также: Культура феодальная. Религия. Христианство. Церковная литература  
 Культурная жизнь 5, 133  
 См. также: Культура  
 Культурное «обобщение» 133  
 Культурное общение 18, 31, 33, 38—40, 44, 79, 83, 93, 95, 112  
 См. также: Влияния литературные, культурные. Культурные связи. Культурный обмен. Литературные связи. Трансплантация литературы, культуры  
 Культурное развитие 79, 178—182, 184, 212  
 См. также: Историко-литературный процесс  
 Культурные влияния см. Влияния литературные, культурные  
 Культурные связи 17, 79, 81, 124  
 См. также: Влияния литературные, культурные. Трансплантация культуры, литературы  
 Культурные традиции см. Традиции  
 Культурные ценности 5, 17, 216  
 Культурные центры 37, 43  
 См. также: Центры культурного общения  
 Культурный обмен 17, 34, 113  
 См. также: Влияния литературные, культурные. Культурное общение. Культурные связи. Культурный опыт  
 Культурный опыт 11, 14, 79, 206, 211—214  
 Культуры эпох 9, 89  
 См. также: Античность. Возрождение. Средневековье  
 Латинизмы 37  
   латинская проза 197  
 Легенды 48, 57, 81, 107, 163, 166  
 См. также: Фольклорные жанры  
 Летописание 4, 33, 41, 48, 55, 56, 60, 66, 116  
   летописная манера 144  
   летописное повествование 141  
   летописные заметки 213  
   летописные записи 86  
   летописные своды 4, 51, 117, 133  
   летопись 7, 18—19, 33, 45, 47—51, 54, 56, 57, 60, 61, 68—70, 75, 81, 89, 102, 103, 115, 116, 129, 131, 145, 149, 154, 155  
   погодные записи 61  
 См. также: Историческая литература  
 Лечебники см. Деловая письменность

- Пародия демократическая  
 Лирика 162  
   л. книжная 47  
   л. народная см. Фольклорные жанры  
 См. также: Поэзия. Стихотворные жанры. Фольклорные жанры  
 Литература и действительность 8, 9, 12, 67—69, 71, 72, 79, 137, 199  
   непосредственное отражение действительности 67—69, 72  
   снижение действительности 147, 152  
   условное отражение действительности 67—70, 72  
   «этикетное» изображение действительности 68  
 См. также: Абстрагирование. Быт. Действительность и искусство. Конкретность  
 Литература и фольклор см. Фольклор и литература  
 Литература национальная 8, 21, 23, 24, 34, 35, 70, 71  
   л. наднациональная 24, 39, 40  
   См. также: Литература-посредница. Литературы средневековья  
 Литература нового времени 6, 11, 13, 22, 23, 44—46, 50, 51, 68, 71, 72, 75, 134, 138, 139, 144, 154, 162—164, 205, 207, 211—214  
   См. также: «Остранение». Художественный метод нового времени  
 Литература-посредница 23—26, 28—30, 34, 35, 37—40, 42—44, 70—72  
   См. также: Культура-посредница. Славянская рецепция византийской культуры. Язык-посредник  
 Литература средневековья, социальный аспект  
   л. верхов феодального общества 40, 41, 49  
   л. господствующего класса 142  
   л. демократическая 25, 138, 140, 143, 147, 148, 156, 157, 206, 210, 211  
   л. народная 142, 162  
   л. официальная и неофициальная 133—135, 137, 140. См. также: Стиль «второго монументализма». Стиль монументального историзма XI—XIII вв.  
   л. придворная 138, 147, 203, 207, 209. См. также: Поэзия придворная  
   расширение социального опыта литературы 140, 142, 143. См. также: Автор (расширение социального круга авторов). Тематика (расширение социальной тематики). Читатель (расширение социального круга читателей)  
 Литературная манера 114, 115  
 Литературная периодика 163, 214  
 Литературная система средневековья 46—50, 54, 56, 141, 213, 214  
   л. апокрифическая 27, 28, 46, 94, 107, 112  
   л. драматическая см. Драматургия  
   л. еретическая 28  
   л. естественнонаучная (природоведческая) 20, 24, 27, 42, 64, 127, 141, 142, 153, 216  
   л. житийная см. Житийная литература  
   л. историческая см. Историческая литература  
   л. мемуарная 163  
   л. оригинальная 7, 23—25, 29, 48, 60, 70—72, 93  
   л. ортодоксальная 28  
   л. панегирическая 87, 107. См. также: Жанровая система средневековья (жанр «похвал»)  
   л. переводная 7, 16, 21, 23, 25—29, 34, 46, 48, 57, 60, 70, 71, 80, 82, 93, 99, 132, 140, 142, 161, 163.  
   См. также: Переводные притчи. Переводческая деятельность. Переводы. Повесть переводная  
   л. повествовательная 21, 30. См. также: Беллетристика. Литература светская. Повесть  
   л. публицистическая см. Публицистика  
   л. сатирическая см. Сатира  
   л. светская 28, 75, 86, 94, 102, 203, 206. См. также: Летописание. Повесть. Сюжет. Тема светская. «Хождения». Хроники. Хронограф  
   л. старообрядческая 213  
   л. художественная 93, 141, 142  
   См. также: Беллетристика новая школьная л. 203, 209. См. также: Драматургия  
   л. церковная см. Церковная литература  
   См. также: Автобиографии. Азбуки. Афоризмы. Деловая письменность. Литературы средневековья. Повесть. Секуляризация литературы. Фольклорные жанры. Церемониальность литературы. Ср.: Литература нового времени  
 «Литературная элита» 161

- См. также: Автор профессиональный. Читатель
- Литературное воображение 132
- См. также: Художественный вымысел
- Литературное общение 24, 43, 44, 215
- См. также: Влияния литературные, культурные. Литература-посредница. Литературные связи. Трансплантация культуры, литературы. Центры культурного общения
- Литературное развитие см. Историко-литературный процесс
- Литературные вкусы 23, 84
- Литературные влияния см. Влияния литературные, культурные
- Литературные направления 43, 49, 139, 168
- См. также: Барокко. Классицизм. Натурализм. Реализм. Романтизм. Сентиментализм
- Литературные реминисценции 116
- Литературные связи 16, 61, 79, 84, 112, 113
- См. также: Влияния литературные, культурные. Литература-посредница. Литературное общение. Трансплантация культуры, литературы. Центры культурного общения
- Литературные функции деловых жанров см. Жанр
- Литературный стиль см. Стиль литературный
- Литературный этикет 7, 47, 69, 90, 135, 136, 145, 149, 159, 160, 216
- «этикетный маньеризм» 135
- См. также: Традиционность. Устойчивые формулы. Художественный стереотип, трафарет
- Литературный язык см. Язык литературный
- Литературы средневековья 16, 23, 33, 42, 51, 89, 141, 185, 210
- л. болгарская 14, 16, 24, 25, 35—37, 39, 41, 42
- л. византийская 18, 20, 21, 24—27, 29, 30, 35, 38, 41, 43, 57, 61, 215
- л. восточнославянская 24, 29, 37, 39, 44, 46, 47, 63, 72
- л. домонгольская 61, 116, 135
- литературы древнеславянские 16, 23, 46, 50, 53, 67, 71
- л. древнерусская 13, 16, 23, 25, 39, 51, 60, 67, 72, 73, 76, 93, 131, 132, 138, 139, 144, 145, 154, 164, 165, 185, 202, 204, 206, 207, 210—214, 217
- л. европейская 180, 208
- л. Киевской Руси 4, 16, 25, 41, 58, 61, 115, 118
- л. моравская 33
- л. новгородская 80
- л. общеславянская 30, 32, 40
- л. польская 215
- л. русская 9, 20, 21, 24, 33, 56, 63, 79, 119, 134, 202, 213—215
- л. славянские 12, 16, 34, 38, 40, 43, 44, 46, 57, 68
- л. чешская 33, 215
- л. южнославянская 16, 24, 29, 32, 37, 39, 44, 46—47, 61, 63, 72, 112, 215
- См. также: Литература-посредница. Литература средневековья, социальный аспект. Литературная система средневековья
- Литовская мифология 48
- Лицевые рукописи см. Рукопись
- Личностное начало в литературе, искусстве 214
- личность 13, 113, 117, 119, 136, 151, 198
- личность писателя, художника, творца 134, 169, 216. См. также: Автор. Писатель. Художник
- личность и общественная корпорация 124, 149
- конфликт между личностью и судьбой 150
- монодрама личности 209
- открытие ценности человеческой личности 13, 114, 139, 146, 198
- развитие личностного начала 138—140, 144, 145, 154, 162, 211, 215, 216
- «снижение» личности 152
- эмансипация личности в литературе 144, 146, 149, 150, 152, 157, 164, 175, 211, 216, 217
- См. также: Возрождение. Гуманизм. Изображение человека в литературе и искусстве. Психологизация литературы и искусства. Стиль «психологической умиротворенности». Судьба героя. Сюжетность (эмансипация сюжетного построения). Художественный вымысел (эмансипация вымысла)
- Логизация поэзии 205
- См. также: Поэзия. Стихотворные жанры
- Любовный роман см. Роман любовный
- Маньеризм 137, 176, 178, 180, 181, 186—188, 191, 195, 208

- См. также: Классицизм. Ренессанс.  
Стиль (формализация стиля)  
Ср.: Барокко  
Маринизм 184, 190, 192  
См. также: Барокко  
Материальная культура см. Культура материальная  
Место действия событий в произведении  
    вымышленная топография действия 70  
    географические м. с. 153  
    индивидуальность м. с. 153, 158  
См. также: Пейзаж. Природа  
Метафизическая школа английской поэзии см. Поэзия  
Метафора 48, 63, 185, 200  
См. также: Концептизм. Традиционность  
Метрические размеры 25  
Мировая история 18, 27, 36, 66, 215  
Мировая культура см. Культура  
Мировоззрение средневековья- 33, 35, 36, 168, 175, 192, 204  
    богословские представления 69, 112. См. также: Исихазм. Церковная литература  
    воззрения на язык 86—88. См. также: Реформа письменности  
    естественнонаучные воззрения 18, 46, 64. См. также: Литературная система средневековья (естественнонаучная литература)  
    исторические воззрения народа 19, 118  
    правовые представления 30. См. также: Древнерусское законодательство  
    психологические воззрения 96. См. также: Психологизация литературы и искусства  
    религиозные представления 30, 33, 72. См. также: Религия. Христианство  
    философские представления 30, 33. См. также: Философия  
    христианское мировоззрение 33  
    эстетические воззрения 33. См. также: Искусство. Стиль  
См. также: Историческое сознание. Мораль. Народное самосознание. Общественная мысль. Политическая мысль. Религия. Учение. Философия. Эстетическое сознание общества  
Мистерии 78  
См. также: Предвозрождение  
Мистицизм 77, 197  
    мистика 99, 108, 111  
    мистико-еретические учения 110  
    мистическая практика 102  
    мистические настроения, переживания 95, 96  
    мистические течения 94, 101, 110  
    мистический индивидуализм 101, 123  
См. также: Барокко. Ереси (еретические движения). Исихазм. Иррационализм. Неоплатонизм. «Палологовский ренессанс»  
Многофигурность композиции 108, 115, 198  
См. также: Барокко  
Мозаика см. Изобразительное искусство  
Молитвы см. Церковная литература  
Монодрама личности см. Личностное начало в литературе и искусстве  
Монументальный стиль см. Стиль «второго монументализма». Стиль монументального историзма XI—XIII вв.  
Морализирование см. Дидактизм  
Мораль  
    «естественная мораль» 177  
    общественная м. 55  
    церковная м. 159  
Мотив 34, 90, 136, 149, 160, 161, 186, 187, 198, 211  
См. также: Роман эллинистический.  
Сюжет эллинистического романа  
Мотивировка действия 152, 158  
См. также: «Двигатель сюжета» в древнерусской литературе. Мораль. Прямая речь. Чародейство (как завязка действия). Чудо  
Музыка 62, 64, 66, 98, 168, 170, 172, 200, 209  
См. также: Барокко (музыка барокко)  
Наднациональная культура см. Культура наднациональная  
Наднациональная литература см. Литература наднациональная  
Надстрочные знаки 86  
См. также: Реформа письменности  
Назидательное содержание, чтение см. Дидактизм  
Назидательный смысл см. Дидактизм  
Направления в литературе и искусстве 43, 49, 51, 98, 139, 166, 168, 170, 171, 189, 190, 196, 205  
См. также: Барокко. Классицизм. Маньеризм. Натурализм. Реализм. Романтизм. Сентиментализм. Ср.: Стиль эпохи

«Народная книга» 143

См. также: Литература средневековья, социальный аспект (демократическая литература). «Смеховая культура»

Народная культура см. Культура народная. «Смеховая культура»

Народная лирика см. Фольклорные жанры

Народная поэзия см. Фольклорные жанры

Народное поэтическое творчество см. Фольклор. Фольклорные жанры

Народное самосознание 36, 74, 118

См. также: Мировоззрение средневековья. Национальное самосознание

Народное стихотворство см. Стихотворные жанры. Стихотворство народное. Фольклорные жанры

Народные вкусы 137

Ср.: Литературные вкусы

Народные жития см. Житийная литература

Народные сентенции см. Фольклорные жанры (половицы, поговорки)

Народный разговорный язык см. Язык

«Народный» стиль см. Стиль «народный». Язык народный. Язык разговорный

Натурализм 89, 123, 139, 197, 199  
натуралистические подробности 147, 210

Наука 45, 67, 73, 77, 142, 168, 172, 178, 188, 199, 200, 205, 214

См. также: Художественность (соединение художественности с наукой)

Национальная культура см. Культура национальная. Ср.: Культура наднациональная

Национальная литература см. Литература национальная. Ср.: Литература наднациональная

Национальная независимость 114, 116, 117

См. также: Татаро-монгольское иго

Национальная тема см. Тема национальная

Национальное самосознание 62, 84

См. также: Народное самосознание. Национальная независимость

Национальное своеобразие (национальный характер) литературы 8, 11, 35, 114, 210

Национальные школы 31, 32, 42, 189, 212

См. также: Изобразительное искусство. Культура. Литературы средневековья

Национальный язык см. Язык национальный. Языки письменные.

Неологизм 88, 91

См. также: Стиль второго южнославянского влияния

Неоплатонизм 87, 101

См. также: Исихазм. Мистицизм (мистические течения)

Неофициальная литература см. Литература средневековья, социальный аспект (неофициальная и официальная литература)

Непосредственное отражение действительности см. Литература и действительность. Элементы реалистичности. Ср.: Абстрагирование. Литературный этикет

Новая русская литература см. Литература нового времени

Новая школьная драматургия см. Драматургия

Новгородская литература XIV в. см. Литературы средневековья

Нравоучение см. Дидактизм

Нравоучительная новелла см. Дидактизм

Обобщение

теоретическое 3, 5

художественное 34, 149, 168

эпическое 45

Обработки произведений 24

книжная обработка устного произведения 59

переработки произведений 51, 71

См. также: Переделки произведений

Образ (художественный) 23, 49, 63, 90, 124, 185, 187, 216

образная система 44, 48, 49

См. также: Традиционность

Обряд 54, 101, 171

о. языческий 45

обрядовая сторона религии 101.

См. также: Религия. Христианство

обрядовое оформление быта см. Быт

обрядовое употребление жанровой системы 54. См. также: Жанр

Обрядовые песни см. Фольклорные жанры

Общеввропейская культура см. Культура

Общеввропейский опыт 35

См. также: Культурный опыт

Общеввропейское Предвозрождение

- см. Предвозрождение общеевропейское
- Общеевропейское развитие 34, 139, 204
- Общение культурное см. Влияния литературные, культурные. Культурное общение. Культурный опыт. Литературные связи. Центры славянского общения
- Общественная мораль см. Мораль общественная
- Общественная мысль 64, 66, 95, 103  
См. также: Мировоззрение средневековья. Политическая мысль. Публицистика
- Общественное место литературы 216  
См. также: Идеология и стиль. Личностное начало в литературе. Изображение человека в литературе
- Общественное самосознание 202  
См. также: Народное самосознание. Национальное самосознание. Общественная мысль. Политическая мысль
- Обыденная речь см. Речь обыденная
- Описания путешествий см. «Хождения» (как литературный жанр)
- Ораторские произведения 7, 115  
ораторская проза 185, 197  
ораторская речь см. Речь ораторская  
ораторские приемы 115  
ораторский стиль см. Стиль ораторский  
политическое ораторство 41. См. также: Политика (политическая мысль)
- Орден иезуитов 195, 196, 201  
См. также: Барокко. Католицизм. Контрреформация
- Оригинальная литература см. Литературная система средневековья (оригинальная литература)
- Орнамент 63, 75  
орнаментальность 181, 205  
орнаментальная ритмическая речь 116  
См. также: Стиль второго южнославянского влияния. Стиль «плетения словес»
- Орфография 37, 84—86  
См. также: Реформа письменности
- Особенности историко-литературного процесса древней Руси см. Историко-литературный процесс
- «Остранение» 181  
См. также: Литература нового времени. Художественный метод нового времени
- «Открытая» форма см. Форма «открытая»
- Открытие ценности человеческой личности см. Личностное начало в литературе и искусстве
- Оттоновский ренессанс 120, 173
- Официальная литература см. Литература средневековья, социальный аспект (неофициальная и официальная литература). Литературный этикет. Стиль «второго монументализма» XVI в. Стиль монументального историзма XI—XIII вв. Этикет среды
- Оформление рукописей см. Рукопись
- Паламиты 100, 111, 112  
См. также: Варлаамиты. Исихазм.
- «Палеологовский ренессанс» 76, 104, 107, 110  
См. также: Изобразительное искусство (живопись). Предвозрождение. Стиль второго южнославянского влияния
- Палея 50, 54, 112
- Паломничество (путешествия) 50, 80, 81, 160  
См. также: «Хождения» (как литературный жанр)
- Папегирическая литература см. Литературная система средневековья (панегирическая литература)
- Пародия демократическая 138, 143, 147, 163  
на азбуки 147  
на богослужение 147, 148, 163  
на деловые документы 163  
на дорожники 147, 163  
на лечебники 147, 163  
на росписи о приданом 147  
на судебные процессы 147  
на челобитные 147  
пародическое использование деловых жанров 143  
См. также: Деловая письменность. Жанр (использование деловых жанров в литературных целях)
- Патерики 27, 34, 50, 94, 116, 160
- Патристическая литература см. Церковная литература
- Пейзаж 153, 210  
конкретные местные черты пейзажа 154  
пейзажный сюжет 193  
роль пейзажа в произведении 154  
символическое значение пейзажа 153, 154. См. также: Место действия событий в произведении. Природа

Первичный стиль см. Стиль первичный

Переводные повести см. Повесть переводная

Переводные притчи 60  
 См. также: Литературная система средневековья (переводная литература). Переводы. Повесть переводная

Переводные произведения см. Литературная система средневековья (переводная литература)

Переводческая деятельность 84, 87  
 См. также: Буквализм. Литературная система средневековья (переводная литература). Переводы. Переводные притчи. Реформа письменности

Переводчики 19, 21, 23, 27, 31, 83, 88, 202

Переводы на древнеболгарский, русский, сербский языки 18, 19, 21, 24—26, 28, 30, 32, 38, 60, 81—84, 86, 88, 93, 99, 203, 207, 209, 210, 213  
 с арамейского 38  
 с греческого 28, 29, 38, 80, 82—84, 112  
 с древнееврейского 29  
 с латинского 29, 80  
 с сирийского 29, 38

См. также: Литературная система средневековья (переводная литература). Переводные притчи. Повесть переводная. Языки письменные

Переделки произведений 20, 114, 132, 144  
 См. также: Обработки произведений

Перенос культурного или литературного явления см. Трансплаптация культуры, литературы

Переписчики 21, 83, 114  
 См. также: Писцы. Рукопись

Переработки произведений см. Обработки произведений. Переделки произведений

Периодика см. Литературная периодика

Персонаж см. Герой литературного произведения

Персонификация 97  
 См. также: Судьба героя (персонификация судьбы)

Песнопения см. Церковная литература

Петровская эпоха 207, 213  
 петровские реформы 39, 208, 212, 214

Писатель 6, 7, 30, 35, 36, 39, 44, 70,

82—84, 91, 102, 116, 119, 123, 129, 134, 186, 190, 193, 203, 206, 210, 211, 213

демократический п. 147

индивидуальность п. 182

профессиональный п. 146, 216

психологическая наблюдательность п. 136. См. также: Психологизация искусства, литературы

расширение социальной среды п. 211

самосознание п. 146

самостоятельность писательских мнений 139

творческая воля п. 67

точка зрения п. см. Точка зрения автора

См. также: Автор. Читатель

Писцы 23, 38, 133

См. также: Переписчики. Рукопись

Письменность 16, 21, 24, 26, 28, 29, 32, 36, 42, 46, 48, 49, 63, 76, 83, 86—88, 93, 97, 103, 106, 112, 117, 119, 133, 140, 162

письменное начало 141

См. также: Деловая письменность. Литературная система средневековья. Устное начало

Письменные языки средневековья см. Переводы. Языки письменные

Плачи см. Фольклорные жанры

Плутовские повести см. Повесть плутовская

Повесть 49, 51, 57, 60, 63, 92, 112, 115, 132, 136, 147, 151, 152, 156, 158, 161, 203, 209

бытовая п. 68

воинская п. 58, 71, 102

историко-фантастическая п. 163

историческая п. 47, 48, 68, 75

п. о княжеских преступлениях 60, 68

п. о купцах 160

п. о «Смуте» 145, 155

п. о феодальных раздорах 102

плутовская п. 163

посольская п. 75

«трудные повести» 58, 59

Поговорки см. Фольклорные жанры

Погодные записи см. Летописание

Подложные послания см. Послания

Подложные статейные списки см. Деловая письменность. Художественный вымысел (вымышленные статейные списки). Ср.: Подражания

Подражания  
 п. древним образцам 25  
 п. нестилизационные 116

- См. также: Фольклор (подражания)  
 Ср.: Пародия демократическая. Художественный вымысел (вымышленные статейные списки)
- Полемика см. Церковная литература
- Политика 117  
 политическая борьба 130  
 политическая деятельность 100  
 политическая жизнь 50  
 политическая легенда 131, 132.  
 См. также: Жанр (использование деловых жанров в литературных целях). Публицистика. Художественный вымысел  
 политическая мысль 18, 66, 76, 116, 148, 166, 188  
 политическая публицистика см. Публицистика
- Политический быт древней Руси см. Быт (политический быт)
- Политическое ораторство см. Ораторские произведения
- Польско-украинско-белорусское влияние см. Влияния литературные, культурные
- Портрет 75  
 парадный портрет 193  
 См. также: Изобразительное искусство (живопись)
- Послания 136, 137, 145  
 См. также: Деловая письменность
- Пословицы см. Фольклорные жанры
- Похвалы (как литературный жанр) см. Жанровая система средневековья (жанр «похвал»)
- Поэзия 5, 168, 200, 204, 206, 207, 209  
 п. античная 25. См. также: Античность  
 п. барокко 162, 186, 187, 200, 201, 214  
 См. также: Барокко  
 лирическая п. 10, 46. См. также: Стихотворные жанры. Фольклорные жанры  
 метафизическая п. 184, 191, 192, 214  
 См. также: Барокко  
 народная п. см. Фольклорные жанры  
 придворная п. 147, 205  
 придворная п. «кавалеров» 184, 190, 192  
 устная лирическая п. см. Фольклорные жанры
- Поэма см. Стихотворные жанры
- Правда бытовая см. Быт (бытовая правда)
- «Правдоподобие» см. Средневековое «правдоподобие»
- Предвозрождение 5, 75—77, 79, 80, 88, 93, 102, 111, 113, 114, 116, 118—124, 126, 175, 177  
 П. византийское 123  
 П. общеевропейское 83  
 П. русское 77, 114, 116, 120, 121, 123, 124. См. также: Города — коммуны. Ср.: Проторенессанс итальянский  
 культура Предвозрождения 77  
 предвозрожденные движения, идеи, настроения, представления, тенденции, черты 78—80, 82, 93, 98, 101, 103, 111, 118, 124, 215  
 См. также: Античность. Возрождение. Готика. Ереси. Иррационализм. Испихазм. Историческое сознание. Каролингский ренессанс. Личностное начало в литературе, искусстве. Мистицизм. Неоплатонизм. Оттоновский ренессанс. Проторенессанс итальянский. Публицистика. Стиль «психологической умиротворенности». Экспрессивность
- Предренессанс см. Предвозрождение  
 См. также: Каролингский ренессанс. Оттоновский ренессанс. Проторенессанс итальянский
- Предромантизм см. Романтизм
- Преодоление византийских форм 43  
 См. также: Влияния культурные, литературные. Традиции. Трансплантация культуры, литературы
- Придворная литература см. Литература средневековья, социальный аспект (придворная литература)
- Придворная поэзия «кавалеров» см. Поэзия придворная
- Придворный театр см. Драматургия
- Придворный этикет см. Этикет придворный
- Прикладное искусство 18, 31, 34, 62, 64—66, 73, 176  
 См. также: Изобразительное искусство
- Приключенческий роман см. Роман приключенческий
- Принцип ансамбля в средневековом искусстве и литературе см. Ансамбль
- Природа (в произведении) 12, 53, 123, 153, 154  
 См. также: Место действия событий в произведении. Пейзаж
- Природоведческие произведения см. Литературная система средневе-

ковья (естественнонаучная литература)  
 Притча 63, 69, 70, 132  
 См. также: Переводные притчи  
 Прогресс в искусстве, литературе 169, 216, 217  
 См. также: Историко-литературный процесс  
 Пролог 30, 32, 34, 50, 54, 213  
 Проповедническая литература см.  
 Церковная литература (проповедь)  
 Просветительский характер барокко см. Барокко  
 Просторечные выражения 157  
 См. также: Разговорный язык. Речь (бытовая, обыденная)  
 Проторенессанс итальянский 77, 120, 123, 124, 175  
 См. также: Каролингский ренессанс. Оттоновский ренессанс. Предвозрождение  
 Профессионализация авторов см. Автор  
 Профессиональные авторы, писатели см. Автор. Писатель  
 Процесс жанрообразования см. Жанр (жанрообразование)  
 Процесс историко-литературный см. Историко-литературный процесс  
 Прямая речь 154—157  
 п. р. действующих лиц 154, 156  
 диалектные формы п. р. 155  
 индивидуализация п. р. 154, 155, 157. См. также: Речь автора  
 индивидуальные особенности п. р. 155  
 книжный характер п. р. 154  
 п. р. и литературный этикет 154  
 п. р. как мотивировка действия 154, 156  
 п. р. как способ изображения 155, 156  
 п. р. как способ повествования 155, 156. См. также: Косвенная речь. Речь  
 Псевдоготика см. Готика  
 Псевдороманский стиль см. Романский стиль  
 Психологизация искусства, литературы 78  
 психологизм XIV—XV вв. 93, 101, 102, 108, 119  
 психологические наблюдения писателей 96, 136  
 психологические характеристики 110  
 психологический анализ 90, 98  
 психология человека 91, 95—98, 102, 188, 216

См. также: Абстрагирование («абстрактный психологизм»). Возрождение. Изображение человека в литературе, искусстве. Исихазм. Предвозрождение. Эмоциональность  
 Публицистика 45, 46, 55, 68, 72, 76, 128—131, 133, 163, 203  
 См. также: Возрождение (возрожденческие идеи, элементы возрождения). Гуманизм. Деловая письменность. Художественный вымысел  
 Пьесы см. Драматургия  
 Раешный стих см. Стихотворные жанры  
 Развитие древней русской литературы 3, 12, 24, 27, 33, 43, 61, 82, 132, 136, 137, 184, 212—215  
 См. также: Влияния литературные, культурные. «Европеизация» русской литературы. Исихазм. Историко-литературный процесс. Трансплантация культуры, литературы  
 Развлекательная литература 46, 133  
 развлекательное чтение 163  
 развлекательность 46, 140  
 развлекательные жанры 75  
 См. также: Беллетристика. Занимательное чтение. Литературная система средневековья (апокрифическая литература, переводная литература, светская литература). Сюжет  
 Разговорный язык 25, 38, 142  
 разговорная лексика 157  
 разговорная речь 156, 157, 171  
 См. также: Речь  
 разговорные элементы 156  
 См. также: Прямая речь (индивидуализация п. р.). Речь  
 Раннефеодальный эпос см. Фольклорные жанры  
 Расширение социальной сферы действия произведений 159, 160  
 См. также: Автор (расширение социального круга авторов). Личностное начало в литературе, искусстве. Тематика (расширение социальной тематики). Читатель (расширение социального круга читателей)  
 Реализм 44, 108, 122, 139, 168, 172, 179, 182, 183, 189, 194, 197  
 См. также: Литература нового времени. Элементы реалистичности.

- Регулярное стихотворство см. Стихотворство регулярное
- Редакции произведений 21, 57, 82, 92, 112, 116, 118, 213
- «Редакция» («рецензия») византийской культуры см. Славянская «редакция» («рецензия») византийской культуры
- Религия 20, 45, 64, 67, 73, 75, 77, 78, 95, 101, 119, 175, 120, 198  
 обрядовая сторона р. см. Обряд  
 религиозное движение 87  
 религиозное сознание 78, 121, 175  
 связь религии с языком и культурой 40
- См. также: Ереси. Исихазм. Христианство. Церковная литература. Язычество
- Ремесло 42, 78, 110
- Ренессанс см. Возрождение. Гуманизм. Идеология и стиль. Каролингский ренессанс. Личностное начало в литературе и искусстве. Оттоповский ренессанс. «Палеологовский ренессанс». Предвозрождение. Проторенессанс итальянский. Стиль эпохи
- Реформа письменности 84, 88, 113  
 См. также: Буквализм. «Исправление книг». Орфография. Слово и сущность. Стиль второго южнославянского влияния
- Реформационные движения Предвозрождения 75  
 См. также: Ереси (еретические движения). Исихазм. Мистицизм (мистико-еретические движения). Реформа письменности
- Реформы 128, 129  
 р. быта 133. См. также: Быт  
 р. политические 133. См. также: Политика  
 р. социальные 133  
 р. церковные 133  
 р. экономические 133  
 См. также: Возрождение (возрожденческие идеи, настроения, черты). Петровские реформы. Публицистика. Реформа письменности
- Речевая самохарактеристика 157
- Речь в произведении 47, 114, 115  
 р. автора 154—156. См. также: Автор  
 р. беса 155, 156. См. также: Бес (идейная и сюжетная роль беса)  
 р. бытовая 137, 153  
 р. действующих лиц 154—157
- «документальность» летописных речей 47, 48, 155
- индивидуализация речи 155, 156
- книжная литературная р. 84
- косвенная р. см. Косвенная речь
- обыденная р. 87
- ораторская р. 115. См. также: Ораторские произведения
- орнаментальная ритмическая р. 116
- прямая р. см. Прямая речь
- разговорная р. см. Разговорный язык
- устная р. 157. См. также: Фольклорные жанры
- Ритм 171  
 ритмическая проза 91  
 ритмические повторения 115  
 См. также: Стиль второго южнославянского влияния
- Риторика 161, 162  
 риторические обороты 135  
 риторические средства 210  
 См. также: Силлабическое стихотворство. Стиль второго южнославянского влияния
- Рифма 115
- Родовая судьба см. Судьба родовая
- Рококо 176, 181, 184  
 См. также: Барокко. Стиль (формализация стиля)
- Роль пейзажа в произведении см. Пейзаж
- Роман  
 р. авантюрный 142  
 р. любовный 25  
 р. приключенческий 138  
 р. рыцарский 142  
 р. эллинистический 70, 160  
 См. также: Беллетристика. Занимательность. Литературная система средневековья (переводная литература). Развлекательная литература. Сюжет
- Романский стиль («романеск», «норманнский») 64, 65, 73, 168, 172—179, 181, 189, 194  
 псевдороманский стиль 169  
 романская архитектура 65, 169  
 См. также: Архитектура
- См. также: Готика. Идеология и стиль. Стиль эпохи
- Романтизм 121, 122, 139, 166, 168, 172, 176, 177, 179—182, 187, 189, 194  
 предромантизм 121, 176
- Росписи 65, 66, 93, 103, 107, 109—111, 129, 170, 209  
 р. греческие 108  
 р. декоративные 193

- р. македонские 108  
 р. русские 108  
 р. сербские 105, 108  
 См. также: Изобразительное искусство. «Палеологовский ренессанс»  
 Росписи о приданом см. Деловая письменность  
 Рукопись 20, 29, 81, 83—85, 94, 127, 133, 143, 161, 214  
 иллюстрации в древнерусских рукописях 63  
 исправление р. 82  
 лицевая р. 31, 133  
 оформление р. 82  
 рукописная деятельность 133  
 рукописное наследие 41, 42, 137  
 южнославянские рукописи 82  
 См. также: Библиотеки (монастырские). Писцы. Переписчики. Реформа письменности  
 Русская культура см. Культура русская  
 Рыцарский роман см. Роман рыцарский  
 Саморазвитие стиля см. Стиль (саморазвитие)  
 Самосознание автора см. Автор  
 Сарматизм 192  
 См. также: Барокко  
 Сатира 138, 147, 163, 210  
 с. демократическая 143, 156  
 с. светская 25  
 См. также: Пародия демократическая  
 Светская литература см. Литературная система средневековья (светская литература)  
 Светская тема см. Тема светская  
 Своды 51  
 с. исторических произведений 20  
 См. также: Историческая литература  
 с. летописные см. Летописание  
 с. природоведческих сочинений см. Литературная система средневековья (естественнонаучная литература)  
 См. также: Ансамбль. Анфиладный принцип  
 Связи литературные см. Литературные связи  
 Связь изобразительного искусства и письменности см. Взаимодействие литературы и изобразительного искусства  
 Священно-ученые языки средневековья 24, 40, 41, 86  
 См. также: Языки письменные  
 Северные поморские жития см. Житийная литература  
 «Сектор свободы» 61, 182, 216  
 Секуляризация 77  
 с. духовной культуры 75, 77. См. также: Культура духовная  
 с. литературы 134, 163, 207, 211  
 См. также: Жанр (использование деловых жанров в литературных целях)  
 с. церковных жанров 141. См. также: Жанровая система средневековья (жанр «видений»)  
 См. также: Возрождение. Изображение человека в литературе и искусстве. Предвозрождение  
 Семантика 88  
 См. также: Стиль второго южнославянского влияния  
 Семейная тема см. Тема семейная  
 Сентенции 47  
 См. также: Афоризмы. Фольклорные жанры (поговорки, поговорки)  
 Сентиментализм 176  
 См. также: Направления в литературе и искусстве  
 Силлабическое стихотворство см. Стихотворство  
 Символ 48, 63, 66, 69, 99, 115, 153, 179, 198, 199  
 символичность 68  
 См. также: Пейзаж (символическое значение пейзажа). Традиционность  
 Симметрия 66, 168, 171  
 См. также: Эстетический код  
 Синонимы 88, 114, 135  
 См. также: Стиль второго южнославянского влияния  
 Синтаксис 84, 87  
 См. также: Реформа письменности. Стиль второго южнославянского влияния  
 Синтез искусств 62, 63  
 См. также: Взаимодействие литературы и изобразительного искусства  
 Система жанров см. Жанровая система  
 Система образов см. Образ (система образов)  
 Система фольклорных жанров см. Фольклорные жанры  
 Сказания 47, 56, 117, 131, 132, 136  
 с. об иконах 63, 141  
 с. религиозные 63  
 См. также: Фольклорные жанры  
 Сказка см. Фольклорные жанры

- Скандинавские источники см. Источники литературные (скандинавские)
- Скандинавский фольклор см. Фольклор скандинавский
- Скандинавское влияние см. Влияния литературные, культурные (скандинавское влияние)
- Скоморох 57, 94
- См. также: «Смеховая культура». Стихотворные жанры (раешный стих). Театр (театральные представления скоморохов). Тема скоморошья
- Скульптура 64, 78, 105, 122, 123, 168, 184, 198
- См. также: Архитектура. Изобразительное искусство
- Славы см. Фольклорные жанры (славы)
- Славянская культура см. Культура славянская
- Славянская литература см. Литературы средневековья
- Славянская «редакция» («рецензия») византийской культуры 29, 30, 32—34, 40, 42—44
- См. также: Культура-посредница. Литература-посредница. Трансплантация культуры, литературы
- Слово и изображение 63
- См. также: Взаимодействие литературы и изобразительного искусства
- Слово и сущность 85, 86, 88, 95
- См. также: Реформа письменности. Языки письменные
- «Смеховая культура» 58, 141, 143
- См. также: Комическое. Культура народная. Скоморох
- «Снижение»
- с. действительности 147
- с. литературного героя 147, 156
- с. сюжета 156
- с. языка 147
- См. также: Литература средневековья, социальный аспект (демократическая литература). Пародия демократическая. Сатира
- Соавтор 23
- Ср.: Автор. Писатель
- Собор 78, 103, 104, 106, 117, 173, 174
- См. также: Архитектура. Зодчество
- Содержание и форма 7, 8, 22, 67, 84, 118, 135, 143, 166, 168, 175, 181, 192, 194
- См. также: Стиль содержания
- Сознание эстетическое см. Эстетическое сознание
- Сотворчество 167—171
- См. также: Автор. Восприятие художественных произведений. Писатель. Читатель. Эстетическое сознание
- Социальная среда 23, 42, 45, 137, 159, 172, 194, 202, 206, 208, 211, 212
- среда боярская 47, 128, 148
- с. варяжская 19
- с. городского люда 213
- с. дворянская 47, 102, 128, 164
- с. демократическая 140, 142
- с. княжеских певцов 58
- с. крестьянская 159, 164, 213
- с. купеческая 148, 159, 212
- с. посадская 141
- с. придворная 141, 212
- с. ремесленная 159, 164
- с. старообрядческая 213
- См. также: Автор (расширение социального круга авторов). Литература средневековья, социальный аспект. Писатель (расширение социальной среды писателей). Средневековая корпорация. Тематика (расширение социальной тематики). Читатель (расширение социального круга читателей). Этикет среды
- Социальный конфликт см. Конфликт
- Сочетания однокоренных слов (синонимические, тавтологические) 88
- См. также: Стиль второго южнославянского влияния
- Сочинения (исторические, повествовательные, природоведческие) см. Литературная система средневековья
- Сравнения 48, 49
- См. также: Стиль второго южнославянского влияния. Традиционность
- Среда материальная (сопротивление среды) 151
- Средневековая жанровая система см. Жанровая система
- Средневековая идеализация 118, 135, 136, 153
- См. также: Абстрагирование. Стиль «второго монументализма» XVI в. Стиль монументального историзма XI—XIII вв. Фольклорные жанры (эпос)
- Средневековая интеллигенция 31, 39, 212

- См. также: Автор. Книжники средневековые. Переводчики. Писцы. Писатель. Художник. Читатель
- Средневековая корпорация 124, 164, 212, 216
- эмансипация личности от опеки корпорации 149, 150, 152
- См. также: Личностное начало в литературе и искусстве (эмансипация личности). Социальная среда
- Средневековая литературная система см. Литературная система средневековья
- Средневековое «правдоподобие» 70, 190
- См. также: Быт (бытовая правда). Художественная правда. Художественный вымысел. Элементы реалистичности
- Средневековые книжники см. Книжники
- Средневековые учено-религиозно-литературные языки см. Языки письменные
- Средневековый этикет см. Этикет
- Средневековые (средние века) 9, 10, 15, 21, 22, 24, 31, 45, 46, 48, 51, 58, 64, 86, 99, 101, 113, 126, 143, 153, 164, 166, 171, 174, 180, 197, 204, 206, 207
- См. также: Античность. Возрождение (эпоха Возрождения)
- Стадиальность развития культуры 27
- Стеатные списки см. Деловая письменность
- Статичность описания 90, 113
- Ср.: Динамичность изображения, описания
- Стенные росписи см. Изобразительное искусство (фрески). Росписи
- Степенные книги 50, 131, 133, 135, 136, 155, 213
- Стилеобразующие признаки, принципы, тенденции, элементы 61, 65, 66, 90, 166, 171, 182, 184, 192
- См. также: Идеология и стиль
- Стилеформирующие начала 165, 168
- См. также: Идеология и стиль
- Стилистика 25, 84, 197
- стилистическая манера 91
- стилистические теории 199
- стилистический строй литературы 93
- См. также: Реформа письменности
- Стиль второго южнославянского влияния
- Стилистический канон 135, 166, 169
- См. также: Литературный этикет. Традиционность. Устойчивые формулы. Художественный стереотип, трафарет. Этикетные и стилистические формулы
- Стилистический код 170
- См. также: Эстетический код
- Стилистическое направление в литературе и искусстве см. Направление в литературе и искусстве
- Стиль, стили 11—13, 51, 72, 91, 99, 135, 144, 157, 165—169, 171, 172, 176, 178, 183—189, 191—194, 201, 204, 206—208, 210
- единство с. 73, 166, 168, 169
- индивидуализация с. 61, 144. См. также: Автор. Индивидуализация
- индивидуальный с. 73, 166, 168, 182, 183. См. также: Автор. Писатель. Реализм
- развитие с. 13, 165, 168, 172, 177, 181
- саморазвитие с. 181, 182, 202
- смена с. (чередование) 172, 178, 181, 182, 211. См. также: Стили вторичный. Стил первичный
- субъективное начало в с. 98
- формализация с. 135, 176, 194, 207.
- См. также: Маньеризм. Рококо.
- Стил вторичный
- характеристика с. 11, 188
- функции с. 210
- См. также: Идеология и стиль. Художественный метод
- Стил авторский см. Автор (авторский стил)
- Стил барокко см. Барокко
- Стил витийственный 53, 58, 83, 88
- См. также: Абстрагирование. Стил второго южнославянского влияния. Стил «плетения словес». Церемониальность изображения. «Этикетность» изображения
- Стил вторичный 176—183, 185, 186, 189, 194, 199, 201, 202, 208
- См. также: Барокко. Готика. Романтизм
- Стил «второго монументализма» 133, 135, 136, 141, 170
- См. также: Литература средневековья, социальный аспект (официальная литература). Стил монументального историзма XI—XIII вв.
- Стил второго южнославянского влияния 83—90, 93, 95, 107, 110
- См. также: Абстрагирование. Влияния литературные, культурные (второе южнославянное влияние). «Палеологовский ренессанс»

- в живописи. Стиль витийственный. Стиль «плетения словес». Церковная литература
- Стиль индивидуальный см. Стиль, стили (индивидуальный стиль)
- Стиль литературный 12, 43, 83, 135, 141
- См. также: Идеология и стиль
- Стиль монументального историзма XI—XIII вв. 5, 6, 65, 72—74, 102
- См. также: Литература средневековья, социальный аспект (официальная литература). Стиль «второго монументализма»
- Стиль «народный» 73, 74
- См. также: Культура народная. «Народная книга». «Смеховая культура». Фольклор. Фольклорные жанры. Язык
- Стиль ораторский 27
- См. также: Ораторские произведения
- Стиль первичный 176—183, 185, 186, 188, 189, 194, 199, 202, 208
- Ср.: Стиль вторичный. См. также: Классицизм. Реализм. Ренессанс. Романский стиль. Стиль эпохи
- Стиль «плетения словес» 88, 95, 97, 114, 115, 119, 135, 204
- См. также: Стиль витийственный. Стиль второго южнославянского влияния
- Стиль «психологической умиротворенности» XV в. 92—93, 121
- Ср.: Стиль экспрессивно-эмоциональный конца XIV—XV в.
- Стиль романский см. Романский стиль
- Стиль содержания 187
- Стиль экспрессивно-эмоциональный конца XIV—XV в. 90, 92, 98, 121, 135
- Ср.: Стиль «психологической умиротворенности» XV в.
- См. также: Абстрагирование. Стиль витийственный. Стиль второго южнославянского влияния. Стиль «плетения словес». Эмоциональность изображения
- Стиль эпохи 5, 11, 13, 49, 64, 66, 67, 98, 124, 165, 166, 168—172, 175, 178, 180, 182, 188, 189, 193, 205, 208
- См. также: Ансамбль. Великие стили. Возрождение. Геральдический знак. Готика. Романский стиль. Стиль монументального историзма XI—XIII вв. Ср.: Барокко. Индивидуализация
- Стиль южнославянский в литературе см. Стиль второго южнославянского влияния
- Стиль языка 11, 12
- См. также: Стиль литературный. Стиль содержания. Язык
- Стихи см. Поэзия. Стихотворные жанры
- акrostихи 162
- духовный стих 162
- народный стих 162
- раешный стих 162. См. также: Скоморох. Театр (театральные представления скоморохов). Тема скоморошья
- стихотворная поэма 71, 111, 162
- эпическая поэма 198
- Стихотворная речь 161
- Стихотворная форма 161, 162
- Стихотворство 139, 162, 206
- с. народное 161
- с. регулярное 161, 163
- с. силлабическое 138, 140, 141, 162. См. также: Риторика
- социальное расширение в стихотворстве 161
- Стригольничество см. Ереси
- Судьба героя 149
- с. индивидуальная 149, 150
- конфликт между личностью и судьбой 150. См. также: Конфликт
- персонификация судьбы героя 149, 150
- с. родовая 149, 150
- судьба — Бес 150, 151
- судьба — Горе 150
- фатальность в судьбе героя 149
- См. также: Герой литературного произведения. Изображение человека в литературе и искусстве. Личностное начало в литературе и искусстве
- Сущность и слово см. Слово и сущность
- Сходство типологическое см. Типологическое сходство
- Сюжет 19, 34, 63, 66, 70, 90, 93, 107, 132, 136, 149, 158, 160, 205, 206, 209
- с. апокрифический 205. См. также: Литературная система средневековья (апокрифическая литература)
- с. басенный 205
- с. былинных песен 117. См. также: Фольклорные жанры
- с. житийный 205. См. также: Житийная литература
- с. исторический 132, 205. См.

- также: Историческая литература
- с. мифологический 205
  - с. развлекательный 148. См. также: Развлекательная литература
  - с. сказочный 92, 205. См. также: Фольклорные жанры (сказка)
  - снижение сюжета 156
  - с. фантастический 132. См. также: Фантастика
  - с. фольклорный 60. См. также: Фольклорные жанры
  - с. «Фауста» 151
  - с. церковный 89, 108. См. также: Церковная литература
  - с. эллинистического романа 148, 149, 151, 160. См. также: Роман эллинистический
- См. также: Беллетристика. «Двигатель сюжета» в древнерусской литературе. Занимательность. Развлекательная литература. Мотив. Тема
- Сюжет и литературный этикет 159
- См. также: Сюжет
- Сюжетность 60, 140
- сюжетное повествование 60, 61, 131
- См. также: Сюжет
- Сюрреализм 186
- Тавтологические сочетания см. Сочетания тавтологические
- Татаро-монгольское иго 79, 102, 114, 116
- См. также: Национальная независимость
- Театр 75, 139, 157, 163, 187
- театральные представления скоморохов 75
- См. также: Драматургия
- Тема 34, 35, 42, 63, 83, 84, 90, 121, 131, 161, 179, 186, 187, 205, 206, 211, 216, 217
- т. истории 128
  - т. национальная 13, 25
  - т. общественной жизни 133, 134
  - т. общечеловеческая 35, 36. См. также: Возрождение
  - т. публицистическая 130. См. также: Публицистика
  - т. развлекательная 133. См. также: Развлекательная литература
  - т. религиозная 108. См. также: Церковная литература
  - т. светская 75. См. также: Литературная система средневековья (светская литература)
  - т. семейная 78. См. также: Возрождение. Предвозрождение
  - т. скоморошья 57. См. также: Скоморох. Стихотворные жанры (раешный стих). Театр (театральные представления скоморохов)
  - т. смерти 197, 204. См. также: Барокко
  - т. страданий 78. См. также: Возрождение. Предвозрождение
  - т. христианско-аскетическая 94
  - См. также: Мораль церковная. Церковная литература
  - т. ценности человеческой личности 13. См. также: Изображение человека в литературе и искусстве. Личностное начало в литературе и искусстве
  - расширение тематического охвата литературы 140, 211
- См. также: Тематика
- Тематика
- т. «высокая» 157
  - т. «сниженная» 157
  - т. социальная, расширение социальной тематики 159
- См. также: Драматургия (интермедии). Литература средневековья, социальный аспект (демократическая литература). Пародия демократическая. Разговорный язык. Сатира. Тема
- Теология 71, 77, 78
- См. также: Богословие. Церковная литература
- Теологическая точка зрения на человеческое общество см. Точка зрения теологическая
- Теория «Москва — третий Рим» 132
- Теоретическая история литературы 3—6, 12
- Терратология 204
- Типологическое сходство 11, 15, 65, 126
- Торжественники 34, 50
- Торжественность изображения 53, 66, 84, 109
- См. также: Геральдический знак. Церемониальность изображения. Этикетность изображения
- Точка зрения 101
- т. з. автора 134, 144, 153. См. также: Автор
  - т. з. великокипяжеская 134
  - т. з. индивидуальная 138
  - т. з. личная 133, 134, 145
  - т. з. митрополичья 134

- т. з. объективная 145  
 т. з. подвижная 52  
 т. з. политическая (авторская) 141  
 т. з. социальных групп 134. См. также: Социальная среда  
 т. з. средневековья 69  
 т. з. среды придворных 140  
 т. з. теологическая 129. См. также: Церковная литература  
 т. з. частная 141
- Традиции (литературные, культурные) 6, 15, 32, 34, 39, 43, 59, 116, 129, 140, 143, 204  
 т. античные 125. См. также: Античность  
 т. византийские 31. См. также: Влияния культурные, литературные. Трансплантация культуры, литературы  
 т. домонгольские 114, 115. См. также: Культура домонгольская. Литературы средневековья (домонгольская литература)  
 т. национальные 104. См. также: Национальные школы  
 т. эллинистические 110. См. также: Античность. Роман эллинистический. Сюжет эллинистический. Эллинистический период  
 См. также: Влияния (литературные, культурные). Гуманизм (гуманистические традиции). Традиционность
- Традиционность 171, 204, 212  
 т. жанровой системы средневековья 56, 57, 60  
 т. средневековой литературы 7, 166  
 традиционные образы, сравнения, метафоры, символы 48, 49  
 традиционные формулы 49, 88  
 традиционные формы 38, 56, 137  
 нарушения традиции 56, 60  
 См. также: Литературный этикет. Преодоление византийских форм. Стилистический канон. Устойчивые формулы. Художественный стереотип, трафарет. Этикетные и стилистические формулы
- Трансплантация культуры, литературы 15, 21—23, 32, 33, 41, 43  
 См. также: Влияния литературные, культурные. Культура-посредница. Литература-посредница. Славянская «редакция» византийской культуры. Язык-посредник
- Трафарет художественный см. Литературный этикет. Художественный стереотип, трафарет
- «Трудные повести» см. Повесть («трудные повести»)  
 Турецкое барокко см. Барокко (турецкое барокко)
- Унификация языка и письма 86  
 См. также: Буквализм. «Исправленные книги». Реформа письменности
- Усиление личностного начала в литературе см. Личностное начало в литературе и искусстве
- Условное отражение действительности см. Литература и действительность
- Условность 69, 171, 182  
 у. пзобразительного искусства см. Изобразительное искусство  
 у. искусства 179. Ср.: Реализм  
 у. формы 69, 166
- См. также: Абстрагирование. Литература и действительность (условное отражение действительности). Литературный этикет. Этикет среды
- Устная лирическая поэзия см. Лирика. Фольклорные жанры
- Устная молва 141  
 См. также: Жанровая система средневековья (жанр «видений»)
- Устная ораторская речь 21  
 См. также: Ораторские произведения. Речь
- Устная форма 57, 59  
 Ср.: Письменное начало. См. также: Фольклор. Фольклорные жанры
- Устное начало 141  
 См. также: Жанровая система средневековья (жанр «видений»). Фольклор. Фольклорные жанры
- Устное произведение 47, 59  
 См. также: Фольклор. Фольклорные жанры
- Устные предания см. Фольклорные жанры
- Устойчивые формулы 90, 97  
 См. также: Литературный этикет. Стилистический канон. Традиционность. Художественный стереотип, трафарет
- Учение  
 у. богословское 93, 96—98, 198  
 у. исихастов 86, 93, 94, 97, 98, 100, 111, 113  
 у. Константина Костенянского 85, 86. См. также: Реформа письменности  
 См. также: Мировоззрение средневековья

Учено-религиозные литературные  
языки 24, 40, 41, 86  
См. также: Языки письменные  
Учительные слова см. Церковная ли-  
тература

Фантастика (литературная, мифоло-  
гическая, сказочная) 70, 132, 210  
фантастические элементы 131, 160  
фантастичность 131, 132  
См. также: Жанр, использование  
деловых жанров в литературных  
целях. Публицистика. Сюжет  
фантастический. Художественный  
вымысел

Фатальность в судьбе героя см.  
Судьба героя

Феодализм 9, 10, 14, 40, 101, 177, 181,  
194, 195, 201

Феодалная интеллигенция см. Сред-  
невековая интеллигенция

Феодалная культура см. Культура  
феодалная

Филологические интересы 88, 130

См. также: Предвозрождение. Ре-  
форма письменности

Философия 98, 103, 108, 168, 174, 188,  
200, 201, 214

философско-религиозная мысль  
93

См. также: Мировоззрение средне-  
вековья. Учение

Фольклор 21, 46—48, 61, 67, 73, 75, 92,  
140, 142, 156, 163, 206, 211

фольклорная аморфность 19  
записи фольклора 46, 47, 59, 138,  
163

ф., подражания 47, 163

ф. половецкий 48

ф. русский 48. См. также: Фольк-  
лор и литература. Фольклор-  
ные жанры

ф. скандинавский 48

ф. славянский 48

ф., среда распространения 44  
информационно-«документальная»  
сторона фольклора 48

Фольклор и литература 19, 44—49,  
57, 59, 71, 73

Фольклор нового времени 44—46

ф. средневековья 44—46, 49

Фольклорные жанры 54, 56, 60

былины 47, 117, 118, 162

«варяжские предания» см. Источ-  
ники литературные (сканди-  
навские)

легенды 48, 57, 81, 107, 163, 166

лиро-эпические жанры 55

народная лирика 47—49. См. так-  
же: Лирика

песни исторические 47

песни лирические 75, 162, 163

песни обрядовые 45. См. также:  
Обряд

плачи 45, 47, 48

пословицы и поговорки 45, 47.

См. также: Афоризмы

сказки 45, 46, 59, 75, 92. См.  
также: Сюжет сказочный

славы 45, 59

театральные представления ско-  
морохов 75

устная лирическая поэзия 46

устные предания 60

эпос 48, 49, 117, 118

эпос раннефеодалный 58, 59

См. также: Жанровая система сред-  
невековья. Сказания. Сюжет  
фольклорный. Язык фольклора

Форма художественная 130

ф. «закрытая» 185, 200. См. так-  
же: Барокко

ф. литературных произведений  
130, 131

См. также: Деловая письменность.

Жанр. Жанровая система средне-  
вековья. Пародия демократиче-  
ская. Публицистика. Сатира

ф. «открытая» 64, 73, 185, 200

См. также: Барокко

ф. традиционная см. Традицион-  
ность

См. также: Содержание и форма

Форма и содержание см. Содержание  
и форма

Формализация стиля см. Стиль

Формулы (народной поэзии) 49, 88

См. также: Литературный этикет.

Стилистический канон. Тради-  
ционность (традиционные фор-  
мулы). Устойчивые формулы.

Художественный стереотип, тра-  
фарет

Фрески см. Изобразительное искус-  
ство (фрески). Росписи

Функции стиля см. Стиль

Францисканство 100, 123

См. также: Готика. Испазм. Пред-  
возрождение

Характер человека см. Изображение  
человека в литературе и искусстве

«Хождения» (как литературный жанр)  
50, 75, 86

Храм 32, 62, 65, 80, 107, 111, 137, 170,  
195

Христианство 20, 32, 36, 37, 39, 45, 46, 56, 62, 78, 100, 120, 174, 181  
 христианская культура см. Культура христианская  
 христианские истины 89  
 христианский культ 55  
 христианское мировоззрение см. Мировоззрение средневековья  
 См. также: Обряд. Религия  
 Хроники 18, 27, 56, 57, 60, 81, 84, 210  
 См. также: Занимательность. Развлекательная литература  
 Хронографы 50, 54, 75, 112, 155  
 См. также: Занимательность. Развлекательная литература  
 Хронология см. Даты, датировка (хронологическая приуроченность)  
 Художественная литература см. Литературная система средневековья (художественная литература)  
 Художественная правда 132  
 Ср.: Быт (бытовая правда). Средневековое «правдоподобие». Элементы реалистичности  
 Художественная форма см. Форма художественная  
 Художественное видение 12, 90, 109, 146, 201  
 См. также: Художественное мышление, сознание  
 Художественное время см. Художественный вымысел (вымышленное время)  
 Художественное задание, цель 51, 89, 90  
 См. также: Художественный замысел  
 Художественное мышление, сознание 51, 73  
 См. также: Художественное видение  
 Художественное начало 166, 171  
 Художественное обобщение см. Обобщение  
 Художественное слово 46, 49, 73  
 См. также: Литературная система средневековья  
 Художественность (соединение художественности с наукой) 142  
 См. также: Наука  
 Художественные направления см. Направления в литературе и искусстве  
 Художественный вымысел 70, 116, 130—132, 155, 216  
 в. беллетристический (сюжетный) 131. См. также: Сюжет  
 в. публицистический 131. См. также: Публицистика

вымышленное время 70  
 вымышленное имя см. Имя литературного героя  
 вымышленные послания, статейные списки 54, 162, 163. См. также: Деловая письменность.  
 Жанр, использование деловых жанров в литературных целях  
 вымышленная топография действия 70  
 эмансипация вымысла 162  
 См. также: Быт (бытовая правда). Средневековое «правдоподобие». Художественная правда. Художественный метод. Элементы реалистичности  
 Художественный замысел 45, 205  
 См. также: Художественное задание, цель  
 Художественный метод нового времени 7, 71, 212  
 См. также: Индивидуализация. Конкретность. Литература нового времени. Реализм  
 Ср.: Абстрагирование  
 Художественный метод средневековья 51, 52, 102, 107, 114, 144, 145, 167, 212  
 См. также: Абстрагирование. Литературный этикет  
 Художественный стереотип, трафарет 90, 149, 166  
 См. также: Литературный этикет. Стилистический канон. Традиционность. Устойчивые формулы. Этикетные и стилистические формулы  
 Художник 30, 99, 103, 107, 108, 123, 125, 166, 186, 193, 201  
 Ценность человеческой личности см. Личностное начало в литературе, искусстве  
 Центры русского Предвозрождения см. Города-коммуны  
 Центры славянского общения 31—33, 44, 112, 113  
 См. также: Влияния литературные, культурные. Культурное общение. Литературные связи. Трансплантация культуры, литературы  
 Церемониальность изображения 7, 53  
 См. также: Геральдический знак. Стил монументального историзма XI—XIII вв. Торжественность изображения. Эмблематика. Этикетность изображения  
 Церковная литература 26, 28, 33, 41,

- 42, 50, 68, 87, 89, 91, 102, 143, 152, 203
- л. богословская 24, 91, 93, 96
  - л. богослужебная 21, 33, 62, 81, 170
  - л. литургическая 21, 137
  - молитвы 34, 52, 121, 123, 136, 137
  - См. также: Азбука (азбучные молитвы)
  - л. патристическая 21, 28
  - песнопения 50, 51
  - полемика 25
  - поучения 50, 144
  - проповедь 30, 34—36, 50, 62, 69, 89, 98, 102, 145, 148, 209
  - л. святоотеческая 94
  - священное писание 87, 97, 129
  - л. созерцательно-аскетическая 93
  - См. также: Исихазм
  - л. теологическая 94
  - учительные слова 45
  - л. церковно-канопическая 21, 27, 28
  - экзегеза 25, 26
  - л. эсхатологически-легендарная 112
- См. также: Абстрагирование. Житийная литература. Литературная система средневековья (панегрическая литература). Священноученые языки средневековья. Сказания об иконах. Стиль второго южнославянского влияния. Язык церковный
- Церковная мораль см. Мораль
- Церковнославянский язык см. Языки письменные (церковнославянский язык)
- Чародейство (как завязка действия) 160
- См. также: «Двигатель сюжета» в древнерусской литературе. Мотивировка действия. Чудо
- Частные библиотеки см. Библиотеки
- Челобитные см. Деловая письменность
- Человеческая личность см. Личностное начало в литературе и искусстве
- Человеческая психология см. Изображение человека в литературе и искусстве. Психологизация литературы, искусства
- Четырь миней 34, 50, 54, 133, 160, 213
- Читатель средневековый 6, 7, 18, 35, 53, 69, 71, 102, 111, 135, 136, 141, 147, 152, 153, 156, 161, 163, 206, 209, 211, 216
- активизация читателя 139
- ч. и герой литературного произведения 106, 144, 147, 148
- «новый» ч. 147
- «профессионализация» читателя 142
- расширение социального круга читателей 140, 159, 162, 211, 216
- См. также: Автор. Писатель. Совершенство
- Чудо (роль в произведении) 70, 160
- чудеса (описания) 51, 52, 152, 153, 159
- чудесный элемент 160
- Эвфуизм 191, 197
- См. также: Барокко. Маньеризм
- Экзегеза см. Церковная литература
- Экспрессивность 77, 88, 90, 97, 107
- экспрессия 88, 93, 175
- См. также: Абстрагирование. Динамичность описания. Иррационализм. Мистицизм. Стиль второго южнославянского влияния. Стиль экспрессивно-эмоциональный конца XIV—XV вв. Эмоциональность
- Экспрессионизм 186
- Экстерьер 65
- Элементы реалистичности 52, 68, 89
- См. также: Средневековое «правдоподобие»
- Ср.: Абстрагирование
- Элементы художественности 130, 140
- См. также: Беллетристика. Мотивировка действия. Сюжет. Художественный вымысел
- Эллинизм 125
- эллинистический период 176, 178, 185
- См. также: Античность. Роман эллинистический. Сюжет эллинистический
- Эмблематика 185, 187
- См. также: Аллегорика. Геральдический знак. Церемониальность изображения
- Эмоциональность 77, 88, 90, 91, 93, 96, 97, 101, 102, 107, 108, 122, 123, 190, 197
- См. также: Абстрагирование. Готика. Иррационализм. Мистицизм. Экспрессивность
- Эмоционально-экспрессивный стиль конца XIV—XV в. см. Стиль экспрессивно-эмоциональный конца XIV—XV в.
- Энциклопедические словари 205
- Энциклопедические сочинения 78
- Энциклопедичность 66

Эпитеты 88, 91

См. также: Стиль второго южнославянского влияния

Эпическая поэма см. Стихотворные жанры

Эпическое обобщение см. Обобщение эпическое

Эпос см. Фольклорные жанры

Эпохи в развитии русской литературы XI—XVII вв. см. Историко-литературный смысл эпохи

Эстетическая критика 163

Эстетические потребности 49

См. также: Внутренние причины и потребности развития

Эстетический идеал 53

См. также: Идеал человека в средневековье

Эстетический код 170, 171, 182

См. также: Стилистический код

Эстетический принцип средневековья 53, 190

См. также: Художественный метод средневековья. Эстетический идеал

Эстетический стереотип 73

См. также: Стиль

Эстетическое восприятие действительности 73, 182

См. также: Восприятие художественных произведений. Художественное сознание

Эстетическое сознание общества 74 165—168, 171, 172, 182

См. также: Мирозрение средневековья

Этикет 149, 169

э. житейный 152

э. корпорации 150

э. литературный см. Литературный этикет

э. придворный 18, 136

э. среды 159. См. также: Социальная среда

«Этикетность» изображения 53

Этикетные и стилистические формулы 135, 159

См. также: Литературный этикет. Стилистический канон. Традиционность. Устойчивые формулы. Художественный стереотип, трафарет

Этимология 88

См. также: Стиль второго южнославянского влияния

Южнославянская литература см. Литература средневековья (южнославянская литература)

Южнославянское влияние см. Влияния литературные, культурные (южнославянское влияние, второе южнославянское влияние)

Язык 25, 32, 34, 40, 140

я. деловой письменности 86, 142

См. также: Деловая письменность

я. изобразительного искусства см. Изобразительное искусство

я. книжный 210

я. литературный 32—34, 37, 38, 47, 84, 118, 119, 216. См. также: Реформа письменности. Стиль второго южнославянского влияния

наднациональные функции я. 41

я. наднациональный 40

я. народный 25, 40

я. науки 85

я. национальный 40, 41

я. разговорный см. Разговорный язык

«снижение» языка 147

я. фольклора 44, 47. См. также: Фольклор. Фольклорные жанры. я. церковной литературы (священного писания, богослужения) 37, 38, 86, 88

См. также: Стиль языка

Язык-посредник 38

См. также: Культура-посредница

Литература-посредница

Языки письменные 24, 86

арабский 24, 36, 40, 41

болгарский (древнеболгарский) 32, 36—38, 41

«вань-янь» 40, 41

греческий 36, 40, 86, 91

еврейский 36, 86

латинский 24, 36, 40, 41

персидский 40

русский 38

санскрит 24, 40, 41

сербский 38

церковнославянский 24, 40, 41, 44, 53, 86, 118, 119

См. также: Переводы. Слово и сущность. Язык. Язык-посредник

Язычество 20, 45, 46

языческий обряд см. Обряд

# ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Введение</b> . . . . .                                                                                     | 3   |
| <b>Глава 1. Сложение литературы</b> . . . . .                                                                 | 14  |
| Исторические условия появления феодальной культуры на Руси . . . . .                                          | 14  |
| Явления литературной трансплантации . . . . .                                                                 | 15  |
| Древнеславянская литература-посредница и славянская «рецензия» (редакция) византийской культуры . . . . .     | 23  |
| Наднациональные черты в древнеславянской литературе-посреднице . . . . .                                      | 35  |
| Положение наднациональной культуры и литературы-посредницы в отдельных славянских странах . . . . .           | 39  |
| Литература и фольклор в X—XIII вв. . . . .                                                                    | 44  |
| Жанры и виды древнерусской литературы . . . . .                                                               | 49  |
| Соотношение литературы и изобразительных искусств. «Стиль эпохи». «Стиль монументального историзма» . . . . . | 62  |
| Литература и действительность . . . . .                                                                       | 64  |
| <b>Глава 2. Предвозрождение в литературе</b> . . . . .                                                        | 67  |
| Черты Предвозрождения . . . . .                                                                               | 75  |
| Общение с Византией . . . . .                                                                                 | 75  |
| Новое литературное движение . . . . .                                                                         | 79  |
| Отражение предвозрожденческих черт в исихазме . . . . .                                                       | 83  |
| Предвозрожденческие черты в живописи . . . . .                                                                | 93  |
| Единство предвозрожденческого движения у православного Юго-Востока Европы . . . . .                           | 103 |
| Обращение к «своей античности» . . . . .                                                                      | 112 |
| Общеввропейские аналоги восточнославянскому Предвозрождению . . . . .                                         | 113 |
| Конец русского Предвозрождения . . . . .                                                                      | 120 |
| <b>Глава 3. Литература периода «Второго монументализма»</b> . . . . .                                         | 124 |
| Ренессансные черты публицистической мысли . . . . .                                                           | 127 |
| Развитие вымысла . . . . .                                                                                    | 130 |
| «Второй монументализм» официальной литературы . . . . .                                                       | 133 |

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Глава 4. Возрастание личностного начала в литературе XVII в.</b> | 138 |
| Историко-литературное значение XVII века . . . . .                  | 138 |
| Изменения в жанровой системе . . . . .                              | 140 |
| Рост индивидуального авторского начала . . . . .                    | 144 |
| Индивидуализация действующих лиц . . . . .                          | 146 |
| «Индивидуализация быта» . . . . .                                   | 152 |
| Индивидуализация прямой речи . . . . .                              | 154 |
| Эмансипация сюжетного построения . . . . .                          | 157 |
| Расширение социальной тематики . . . . .                            | 159 |
| Социальное расширение в стихотворстве . . . . .                     | 161 |
| <b>Глава 5. Барокко в русской литературе XVII в.</b>                | 165 |
| «Стиль времени» . . . . .                                           | 165 |
| Великие стили и стиль барокко . . . . .                             | 172 |
| Применение термина «барокко» к литературе . . . . .                 | 183 |
| Барокко — «стиль эпохи»? . . . . .                                  | 188 |
| Социально-идеологическая обусловленность барокко . . . . .          | 194 |
| Историческая роль русского барокко . . . . .                        | 202 |
| <b>Заключение</b> . . . . .                                         | 215 |
| Указатели ( <i>составила Л. И. Сазонова</i> ):                      |     |
| Указатель имен . . . . .                                            | 218 |
| Предметно-тематический указатель . . . . .                          | 224 |

Дмитрий Сергеевич  
ЛИХАЧЕВ

РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ X—XVII ВЕКОВ  
Эпохи и стили

*Утверждено к печати*

*Ученым советом Института русской литературы  
(Пушкинский дом) Академии наук СССР*

Редактор издательства А. А. Воробьева

Художник М. И. Разулевич

Технический редактор И. М. Кашеварова

Корректоры Э. В. Коваленко и Н. З. Петрова

Сдано в набор 10 IV 1973. Подписано к печати 28 VI 1973 г. Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага № 1. Печ. л. 16=16 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 18.55. Изд. № 5505. М 13969. Тип. зак. № 238. Тираж 41.000. Цена 1 р. 41 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»

199164, Ленинград, Менделеевская линия, д. 1

1-я тип. издательства «Наука». 199034, Ленинград, 9 линия, д. 12

**АДРЕСА И ПОЧТОВЫЕ ИНДЕКСЫ  
МАГАЗИНОВ «АКАДЕМКНИГА»**

|        |                                          |
|--------|------------------------------------------|
| 480391 | АЛМА-АТА, УЛ. ФУРМАНОВА, 91/97           |
| 370005 | БАКУ, УЛ. ДЖАПАРИДЗЕ, 13                 |
| 734001 | ДУШАНБЕ, ПРОСПЕКТ ЛЕНИНА, 95             |
| 320005 | ДНЕПРОПЕТРОВСК, ПРОСПЕКТ ГАГАРИНА, 24    |
| 664033 | ИРКУТСК, УЛ. ЛЕРМОНТОВА, 303             |
| 252030 | КИЕВ, УЛ. ЛЕНИНА, 42                     |
| 277112 | КИШИНЕВ, УЛ. ПУШКИНА, 31,                |
| 443002 | КУЙБЫШЕВ (оал.), ПРОСПЕКТ ЛЕНИНА, 2      |
| 197110 | ЛЕНИНГРАД, УЛ. ПЕТРОЗАВОДСКАЯ, 7         |
| 192104 | ЛЕНИНГРАД, ЛИТЕЙНЫЙ ПРОСПЕКТ, 57         |
| 199164 | ЛЕНИНГРАД, В. О., МЕНДЕЛЕЕВСКАЯ ЛИНИЯ, 1 |
| 199004 | ЛЕНИНГРАД, В. О., 9 ЛИНИЯ, 16            |
| 103009 | МОСКВА, УЛ. ГОРЬКОГО, 8                  |
| 117312 | МОСКВА, УЛ. ВАВИЛОВА, 55/7               |
| 117753 | МОСКВА, МИЧУРИНСКИЙ ПРОСПЕКТ, 12         |
| 630090 | НОВОСИБИРСК, МОРСКОЙ ПРОСПЕКТ, 22        |
| 630076 | НОВОСИБИРСК, КРАСНЫЙ ПРОСПЕКТ, 51        |
| 620151 | СВЕРДЛОВСК, УЛ. МАМИНА-СИБИРЯКА, 137     |
| 700001 | ТАШКЕНТ, УЛ. КАРЛА МАРКСА, 28            |
| 700029 | ТАШКЕНТ, УЛ. ЛЕНИНА, 73                  |
| 700100 | ТАШКЕНТ, УЛ. ШОТА РУСТАВЕЛИ, 43          |
| 634050 | ТОМСК, НАБЕРЕЖНАЯ Р. УШАЙКИ, 18          |
| 450075 | УФА, ПРОСПЕКТ ОКТЯБРЯ, 129               |
| 405075 | УФА, УЛ. КОММУНИСТИЧЕСКАЯ, 49            |
| 720001 | ФРУНЗЕ, БУЛЬВАР ДЗЕРЖИНСКОГО, 42         |
| 310003 | ХАРЬКОВ, УФИМСКИЙ ПЕР., 4/6              |

Для получения томов почтой заказы  
просим направлять по адресу:

ЛЕНИНГРАД, ПЕТРОЗАВОДСКАЯ УЛ., 7,  
МАГАЗИН «КНИГА — ПОЧТОЙ» СЕВЕРО-ЗА-  
ПАДНОЙ КОНТОРЫ «АКАДЕМКНИГА» ИЛИ  
МОСКВА, МИЧУРИНСКИЙ ПР., 12, МАГАЗИН  
«КНИГА — ПОЧТОЙ» ЦЕНТРАЛЬНОЙ КОНТО-  
РЫ «АКАДЕМКНИГА».

