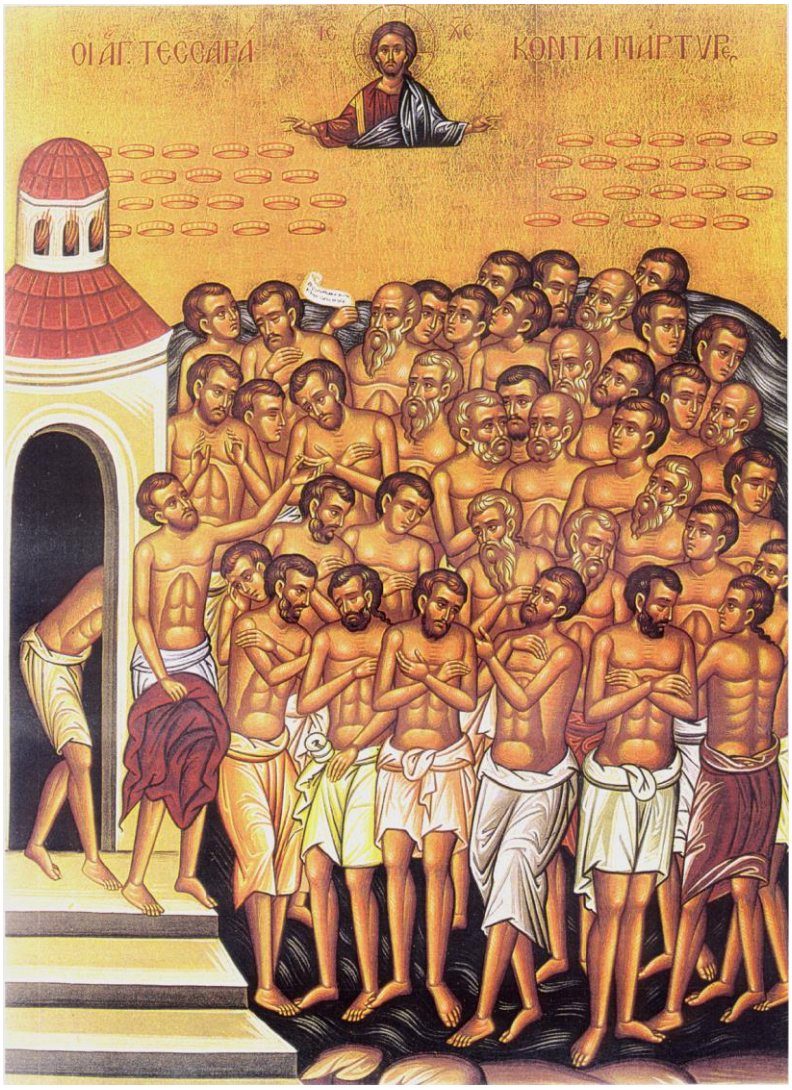
Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына,

Музей Русской Иконы,

Оргкомитет XVI Международной научной конференции



Москва

2020

Материалы XVI Международной научной конференции

«Икона в русской словесности и культуре»

К 75-ЛЕТИЮ Д.Ф.Н., ПРОФЕССОРА В.В. ЛЕПАХИНА

26–28 марта 2020 г., Москва

Дом русского зарубежья,

ул. Нижняя Радищевская, 2.

Отв. редактор и составитель: к.ф.н., к.б. М.В. Первушин

ПРЕДИСЛОВИЕ 6
ЧАСТЬ I 8
Амберг Лоренцо (Женева, Швейцария). *Слово о друге* 9
Моторин А.В. (В. Новгород). *О творческом направлении В. Лепахина* 14
Пращерук Н.В. (Екатеринбург). *Икона в художественном произведении: о повести В. Костерина «Омофор над миром. Ченстоховская чудотворная»* 24
Шалина М.А. (Евпатория). *«В начале было Слово»: о повести В. Костерина «Снайп» в контексте интертекстуальных и поэтологических связей с творчеством Ф. Достоевского* 35
Маркова Е.И. (Петрозаводск). *Повесть инициации В. Костерина «Снайп»* 47
Сузи В.Н. (Хельсинки, Финляндия). *«Не опали меня, Купина! 1678» В. Костерина: заметки на полях* 77
Стебенева Л.В. (Москва). *Иконы Богородицы в сюжете спасения в современной русской прозе* 93
Первушин А.М. (Москва). *Основные христианские мотивы в поэзии В. Костерина* 116
Федорова О.А. (В. Новгород). *Тема войны в творчестве В. Костерина* 136

ЧАСТЬ II 146
Гуминский В.М. (Москва). *Географическое пространство в «Мертвых душах» и в христианской традиции* 147
Закуренко А.Ю. (Москва). *Событие «Паруса» как тип сознания (к проблеме типологии романтического)* 157
Михайлова М.В. (Москва). *Образ храма в раннем творчестве*

Ф. Достоевского 196
Дергачева И.В. (Москва). *Образы Флоренции в жизни и творчестве Ф. Достоевского* 204
Федосеева Т.В. (Рязань). *Икона в художественном мире Я. Полонского* 218
Кошемчук Т.А. (Санкт-Петербург). *Иконные образы в творчестве А. Фета* 235
Михаленко Н.В. (Москва). *Символика и философия иконы в журналах Русского зарубежья «Жар-Птица» и «Перезвоны»* 254
Дорофеева Л.Г. (Калининград). *Иконичность слова и образа. Эпистолярное наследие протоиерея Понтия Рупышева: агиографический аспект* 264
Коннова М.Н. (Калининград). *Вечное и временное в темпоральном пространстве повести И. Шмелева «Куликово Поле»* 279
Коршунова Е.А. (Москва). *Проблема традиции в повести И. Шмелева «Неупиваемая Чаша»* 295
Ткачева П.П. (Москва). *Крест и икона в произведении В. Высоцкого «Случай на таможне»:* 306
Алексеева Л.Ф. (Москва). *Молитва автобиографического героя в повести Н. Болкунова «Прости мя, Господи»* 319
Лю Сюй (Пекин, Китай). *Икона и иконичность в романе В. Шарова «Будьте как дети»* 332
Крылова С.В. (Москва). *Путем Марфы (о религиозных мотивах в поэзии Инны Кабыш)* 342

ЧАСТЬ III 354
Грот Л.П. (Лулео, Швеция). *Материнское имя Руси и визуальное воплощение образа Матери в вышивках и культовой металлопластике* 355

Бонецкая Н.К. (Москва). *Философское открытие русской иконы* 400

Кутковой В.С. (В. Новгород). *Чувственное и умозрительное в личном письме русских святых* 412

Гувакова Е.В. (Москва). *Иконы старообрядческого происхождения со сложными догматическими сюжетами в Музее русской иконы* 418

Гаркуша С.А. (Москва). *Общие принципы работы с текстом в житийных иконах Сергия Радонежского* 429

Робежник Л.В. (В. Новгород). *Идеи миролюбия и православного единения во фресковой живописи трех храмов XV века* 438

Елушич С. (Цетине, Черногория). *Успение Пресвятой Богородицы: интертекстуальное прочтение* 450

Авилова И.А. (Орел). *Генезис русской иконографии Богоматери «Всех скорбящих радость»* 476

Языкова И.К. (Москва). *Новые образы древних святых. Проект «Святые неразделенной Церкви»* 496

Цеханская К.В. (Москва). *Икона в пространстве повседневности: к вопросу о границах благочестия*..... 508

Шаповалова О.В. (Москва). **Панова Е.П.** (Москва). *История иконы «Святая Троица – Отечество – Образ девяти чинов ангельских»*..... 525

Делия В.П. (Москва). *Икона «Торжество Пресвятой Богородицы» — Порт-Артурская икона Божией Матери и современные вызовы цивилизации* 537

Балашова Е.Г. (Москва). *Казанская икона Божией Матери и Высоко-Петровский монастырь: святыни утраченные и обретенные* 547

Герасимова С.В. (Москва). *Семантика потемневшей иконы*.....567

ПРЕДИСЛОВИЕ

Бесконечно прав классик — мало, кто читает предисловия, а жаль! Очень! И хотя, казалось бы, что еще можно сказать в «Предисловии» к материалам (уже!) шестнадцатой международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре»? Что еще такого неизбитого, самобытного, оригинального не звучало в предисловиях к прошлым сборникам?

И, действительно, как и предшествующие этому сборники, так и он сам посвящены взаимосвязям между словесностью и иконой. Так же, как и прошлые, он разделен на статьи непосредственно об иконе и иконографии (часть III), и на статьи об иконе в словесности (часть II). Так же, как и прошлые, он… Да и многое чего еще, так же как и раньше.

И все равно, этот сборник особенный! Его выдает титульный лист.

Ни на одном другом Вы не найдете посвящения. Да! Именно с этого и хотелось бы начать серьезный научный сборник. При всей его глубине и многопроблемности поднятых вопросов, при всей его пестроте и разновозрастности авторов есть что-то, а точнее кто-то, кто объединяет всё вышеназванное в единое целое (даже на уровне подсознания). Этот человек, он же организатор и руководитель конференции все долгих шестнадцать лет — доктор филологических наук, профессор Валерий Владимирович Лепахин.

Ни для кого не секрет, что эти традиционные ежегодные конференции за спиной у юбиляра, а то и прямо ему в лоб, с любовью называли «Лепахинскими чтениями». Как это онтологически верно по отношению к конференции! И как это онтологически неверно и даже в некотором смысле бессердечно по отношению к их организатору! Беспредельную, непостижимую скромность Валерия Владимировича знают все. Для этого даже не требуется

быть с ним знакомым. Достаточно хоть раз его увидеть. Более того, само Провидение не позволило нам собраться для личного чествования юбиляра, доказывая нам тезис о нашем же бессердечии. Но сборник мы не выпустить не могли. Это было бы жестоковыйно уже по отношению к самой идее Лепахинских чтений. Поэтому он перед Вами! Пусть он будет тем даром, той жертвой высокому профессионализму, глубинной сердечности, обширнейшему таланту и обаянию удивительного человека, которому посвящена и конференция, и первая часть этого сборника.

Итак! Сборник XVI Лепахинских чтений открыт!

Часть I

Л. Амберг,
Dr. phil. I,
свободный исследователь,
Женева, Швейцария
L. Amberg,
Dr. phil. I,
independent Researcher,
Geneva, Switzerland
lorenzoamberg@gmail.com

Слово о друге

Наше знакомство состоялось так давно, что ни я, ни Валерий точно не помним, когда именно мы нашли друг друга. Это случилось, пожалуй, в далеком 1982 году, когда я приехал в Венгрию с докладом о Гоголе на конференцию в университет города Дебрецен. Оттуда я приехал в Сегед, где уже жил Валерий, и там мы с ним познакомились по рекомендации, кажется, венгерской коллеги-славистки.

Помню панельную квартиру, но с далеким видом на плоский пейзаж из окон, где он жил с женой венгеркой Терезией-Екатериной, преподавательницей русского языка в пединституте, и маленькими Мариной и Петей. Я сразу почувствовал себя уютно в этой гостеприимной, дружной семье, которая жила и работала среди книг и икон.

Отец семейства, уроженец владимирской земли, вот уже несколько лет жил и работал в южной Венгрии, преподавая русскую литературу в Сегедском университете. Домашним языком был — и наверно остался — русский, и часто летом они всей семьей ездили в Россию.

Итак, мы подружились. Тут хочется привести одну цитату, которая довольно точно передает то, что я ощущал в присутствии Валерия с первых же дней нашего знакомства. «В его присутствии — все равно что́ в это время

происходит: догоняешь ли ты с ним автобус, болтаешь ли о мелочах жизни, приподнимаешься ли над ними, просто выпиваешь ли — ощущается исходящая от него вибрация, трепет, присущий лишь поэтам, дрожание готового начать вырабатывать ток поэтического генератора». Это пишет Анатолий Нейман о Юрии Кублановском. В случае Валерия, пожалуй, лучше говорить не о «поэтическом генераторе», а о духовной вибрации, о токе постоянной молитвы, о непрерывной бодрости, об исходящей от него духовной воле и энергии.

Год или два спустя мы вновь встретились, на этот раз в Швейцарии, и когда мы всем Лепахиным показали рейнский водопад, Валерий предложил своему сыну Пете прочитать соответствующее место из Карамзина. Посетили мы и впечатляющий гранитный памятник Суворову и чудо-богатырям на перевале Сен-Готар в швейцарских Альпах. Позже Валерий, незадолго до того получивший водительские права, около города Фрибур после недолгого размышления купил подержанную автомашину и перегнал ее к себе в Сегед, где старая «швейцарская» Лада Самара верно служила ему еще целых шестнадцать лет!

В те годы Валерий оказался в нашем доме в Берне в день, когда на руках у моей жены скончалась ее мама. Валерий ночью читал по ней псалтырь, и этим он стал уже прочной частью истории нашей семьи. Встречались мы с ним и в Париже, когда Валерий там учился в Свято-Сергиевском богословском институте.

В другой раз, в начале бурно-хаотичных 90-х, мы ездили по вновь открытым храмам и монастырям московской и владимирской епархий, и от этого импровизированного паломничества осталась фотография Валерия с нашей маленькой дочерью Лидочкой на руках на фоне Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде.

Позже Валерий с несколькими друзьями приезжал к нам из соседней Венгрии в Белград, где в конце 90-х я находился в длительной заграничной командировке. Тут не обошлось без ЧП: у него из припаркованной машины

украли паспорт… Но ему без документов каким-то чудом удалось вернуться из Сербии в Венгрию вместе с машиной. Конечно, не без приключений. Мы опять встретились в Москве в 2001-м и в Салониках в 2010-м. А вот Дом русского зарубежья им. Солженицына стал нашим регулярным пристанищем в Москве.

Но самая памятная встреча у нас состоялась летом 2017 года: Валерий приезжал к нам в горы и остановился в нашем шале. Это крестьянская постройка 1637 года из загоревших под альпийским солнцем бревен. Дней десять мы там отдыхали, прогуливались вдоль еще юной реки Рона, которая недалеко оттуда берет свое начало в быстро тающем леднике. Разговаривали, как говорят немцы, о Боге и о мире, главным образом, но не только, о *русском* Боге и о *русском* мире, т. е. обо всем, кроме, пожалуй, политики, которая нам не то что принципиально неинтересна, но просто не стоит того, чтобы тратить на нее наше ограниченное время.

В разговоре с ним происходит то же самое, как при чтении его книг: поражает предельно ответственное отношение к языку, тщательны выбор каждого отдельного слова, точность в каждом употребленном выражении. Валерий Лепахин — это противоположность поверхностности, неопределенности, приблизительности. При этом он всегда говорит на понятном языке, избегая всяких модных «-измов», которые зачастую лишь прикрывают бедность мышления.

Я у него многому научился и продолжаю учиться — для меня, западного человека, иностранца, он является огромным распахнутым окном в Россию, верным путеводителем и спутником по русской культуре, истории и духовности. Своим читателям и слушателям, в том числе и мне, он открывает все новые и новые измерения якобы знакомых русских писателей, постоянно открывает нам глаза на смысловое и формальное богатство русского языка. Это тем более впечатляет, что он проживает вне России уже более сорока лет. Валерий прекрасно знает Европу, при этом всю жизнь изучает и описывает Россию, тем самым став своего рода посредником между Россией и Ев-

ропой. Его книги заслуживают того, чтобы их перевели не только на венгерский, но и на другие европейские языки.

Тем летом 2017 года мы с Христиной ему кое-что показали: например, старинные деревни и храмы нашей альпийской долины, средневековый город Сион, могилу Рильке. Из того интересного дневника, который он вел в те дни и выложил на своем персональном сайте[1], можно уверенно заключить, что ему этот горный отдых очень понравился!

Бывают, к сожалению, с моей стороны и периоды долгого неоправданного молчания… Так, прошлым летом получил от Валерия письмо с такой печальной констатацией: «Дорогой Лоренцо, что-то лениво мы с тобой переписываемся. А время стремительно убегает. И когда мы совсем состаримся, когда не останется сил даже на письмо, будем сожалеть, что так редко писали друг другу. Такие мысли посетили меня сегодня». Деликатность помешала ему направить свой укор прямо в мой адрес, ведь это не он, а я был виноват в долгом молчании…

Таковы примерно география, характер и продолжительность нашей дружбы. А если отойти от внешних событий, если говорить по сути, то самый удобный способ охарактеризовать дорогого друга, это, пожалуй, привести подходящую цитату. Тем более что такое изречение можно найти в писаниях самого юбиляра. Оно звучит так: «Хочет того человек или нет, но каждый человек всегда — *проповедник*. Он проповедует образом Божиим в себе. Если человек являет миру образ свой чистым и сияющим, благообразным и благолепным, если он выявляет в лице лик, если становится живой иконой Божией, — то это лучшая проповедь Христа и Христианства. Сила ее в том, что это проповедь бессловесная, безмолвная, с ней невозможно спорить, ибо она свидетельствует, а не объясняет; являет и показывает, а не доказывает; это проповедь-свидетельство духовной красоты»[2].

---

[1] Режим доступа: https://drive.google.com/file/d/1FUy6pG9qc2gUCKYl9OqUxzyR_2F7sfd3/view
[2] Икона в русской художественной литературе. М., 2002. С. 343.

Своими трудами, своей жизнью, да и просто своим присутствием Валерий Лепахин ставит себя под знак образа во всех значениях этого слова. Всем читавшим его книги известно, что нередко он прибегает к этимологии для объяснения своей мысли, например: Слово образ дает нам такие понятия как благообразие, Богообразие, образность, образование, но и безобразие. В словаре Даля мы находим слово «образоносец». Это человек, который не только, как мы все, носит образ Божий в себе, но который и носит образ, т. е. икону в крестном ходу. Валерий всю свою творческую и научную жизнь посвящает ношению образа, он его нам показывает, истолковывает, объясняет. И сам он полностью соответствует собственному определению благообразного человека; цитирую из той же книги: «Благообразный человек — …это человек, стяжавший радость веры в Бога и радость Богообщения. Вера и духовная радость преображают (от слова “образ”) человека». Именно таким радостным, сияющим внутренним светом, я его вижу. И наша дружба с ним продолжается вот уже почти сорок лет благодаря его неиссякаемой радости.

Пусть другие, более компетентные, чем я, люди скажут о его заслугах в изложении на общепонятном языке — при том не только в научных трудах, но и в художественных произведениях — всех существенных составляющих русской культуры, прежде всего, иконографии и живописи, литургической поэзии, святоотеческого наследия, летописей, богословской мысли, церковнославянского и русского языка, духовной и светской, российской и западной литературы и музыки, зодчества, истории и так далее. Здесь хочу только еще раз подчеркнуть ту духовную интенсивность и радость, которую я ощущаю — да, наверное, все мы, его коллеги и друзья — когда он рядом со мною, когда он рядом с нами.

Итак, дорогой Валера! От имени твоих друзей и коллег, от имени всех твоих читателей желаю Тебе еще долгой плодотворной жизни и всяческих благ свыше. Многая лета!

Лоренцо Амберг, 15 марта 2020

УДК 821.161.1

А.В. Моторин
Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия
A.V. Motorin
Novgorod State University
named after Yaroslav the Wise,
Velikiy Novgorod, Russia
amotorin@yandex.ru

О творческом направлении В.В. Лепахина
On the V.V. Lepahin's creative direction

Аннотация. В научных исследованиях В.В. Лепахина на современном методологическом уровне восстанавливаются исконно православные начала творчества, ярко выраженные в искусстве и науке Древней Руси, однако в значительной мере забытые учеными, художниками Нового времени. Русскую художественную культуру, автор рассматривает во взаимодействии и взаимопроникновении двух ее главных областей: изобразительного и словесного искусства — и на этой основе развивает теорию иконичности творчества.

Abstract. In scientific research V.V. Lepakhin at the modern methodological level restores the original Orthodox principles of creativity, pronounced in the art and science of Ancient Russia, but to a large extent forgotten by scientists and artists of the New Age. The author considers the interaction and interpenetration of two main areas: fine and verbal art - and on this basis develops the theory of iconic creativity.

Ключевые слова. В. Лепахин, творческое направление, русская словесность, Православие, икона, иконичность.

Keywords. V. Lepakhin, creative direction, Russian literature, Orthodoxy, icon, iconicity.

Книги Валерия Лепахина об иконах, об иконичности и русской словесности — это плоды одновременно и кропотливого, и вдохновенного труда. Они отличаются редким сочетанием обычно не сочетаемых признаков глубокого научного исследования, яркого образного повествования и богатого справочника по вопросам истории, теории искусства, богословской мысли, духовного самосознания русского народа.

Основной предмет исследований необычен, но крайне важен с точки

зрения выяснения коренной сущности и своеобразного становления русской художественной культуры, рассматриваемой в данном случае во взаимодействии и взаимопроникновении двух ее главных областей: словесного и изобразительного искусства.

В.В. Лепахин исходит из справедливого убеждения в том, что христианское искусство является личностным: в нем выражается душа автора, который в отображаемой действительности стремится увидеть живые, призванные к творчеству личности людей. Такое искусство обращено и к личности Бога Творца, и к душам всех людей, воспринимающих художественные произведения. В истоках и в многовековом развитии русского искусства — с XI по XVII век (а как показывает автор, отчасти и дальше) — главенствующими являются личности благочестивого, стремящегося к святости художника-иконописца и такого же по душевным качествам и устремлениям писателя-книжника. Они сотрудники в услужении Богу и людям, они соратники в духовной борьбе с мирским злом. Задача В. Лепахина — проследить, как в русском слове отражается русское иконописание, в частности, как в личном мировосприятии писателей воспринимаются и затем выражаются в слове душевные образы русских изографов-иконописцев [3]; также прослеживаются отражения в писательских душах самих священных образов, создаваемых иконописцами [1]. Для сравнения исследуется восприятие русского священного живописания глазами иностранцев [4]. Оказывается, наша словесность с XI по XX век предоставляет богатейшие данные для подобного исследования. Эти данные в книгах В. Лепахина впервые получили обстоятельное широкоохватное описание и системное осмысление.

В пору своего высшего расцвета, сопровождавшегося становлением зрелого народного самосознания, русское искусство основалось на Православной вере, и эта основа, как убедительно показывает автор, сохраняется в течение веков, временами скрываясь под новыми и обычно чуждыми для нас напластованиями духовных и художественных заимствований, а порою и

пробиваясь сквозь них свежими прекрасными побегами, цветами, плодами. Если убрать эту основу, эти корни, русское искусство исчезнет, а вместо него возникнет какое-то другое (если возникнет). В тревоге за будущее русской художественной самобытности В. Лепахин все больше внимания обращает на взаимодействие иконописи и словесности в Новое время. Из работ этого рода сложилась недавно вышедшая книга «Икона в русской словесности XIX – XX веков» [6]. Однако отображение иконописи в словесности Нового времени автор неизменно исследует на основе опыта прошлых веков [5].

В настоящее время в мире науки заметно усиленное стремление к созданию новых направлений познания, особенно там, где пересекаются и взаимопроникают области и предметы уже сложившихся, привычных наук. Обращение исследовательского внимания В. Лепахина к взаимодействию изобразительного и словесного искусства (на уровне их личностного проявления) оказалось весьма плодотворным, открывая широкие и далекие перспективы для будущих исследований. Можно говорить о становлении новой искусствоведческой школы и даже нового научного направления. Для истории русского искусства такой подход особенно плодотворен, ведь в основе расцвета нашего искусства — христианское откровение о воплощении Бога Слова в человеческом образе.

Изучать историю и теорию русского искусства с этой точки зрения (а с другой ее изучать — дело крайне неплодотворное) возможно лишь для верующего христианского сознания. Постановка данного вопроса и положительный опыт его решения также составляют достоинство книг В. Лепахина. В эпоху заметного угасания материалистической, атеистической, позитивистской учености можно спокойно и непредвзято задать вопрос о глубинных и неизбежных вероисповедных основах всякой подлинной науки. Стремясь охватить бесконечность бытия, ученые по необходимости выдвигают гипотезы о том или ином закономерном устроении этой бесконечности. Правильные гипотезы подтверждаются, работают, превращаются в твердые и плодотворные убеждения — теории, концепции, однако никогда такое подтвер-

ждение не становится полным и окончательным, всегда остается потребность веры в новые открытия, а по сути — откровения свыше. Наука, основанная на мистической вере христианства, ничуть не менее материализма нацелена на изучение и опытное познание закономерностей бытия, в том числе и материального, однако, кроме того, она стремится к изучению более тонких областей жизни, обобщенно именуемых духовными. На рубеже XX – XXI веков христианское направление научного познания заметно усиливается, и книги В. Лепахина — это блестящие образцы такого подхода.

Именно христианский подход являет нам совершенную научную нравственность, благодаря которой наблюдения и выводы ученого становятся предельно ответственными, поскольку делаются они, прежде всего, перед Лицом Бога как неподкупного и всевидящего Судии, а также перед лицом всех людей, уготованных так или иначе к вечной жизни и к ответу на Божием Суде. Ученый христианин ни в коей мере не позволяет себе отметать, отбрасывать, замалчивать опытные, исторические данные, даже если они не соответствуют его убеждениям и предположениям. Он смиренно верит, что Истина бесконечно превосходит способности его разумения, и что она всегда приоткрывается именно смиренному познанию. Он не навязывает читателю свои выводы, а призывает к соразмышлению.

Другим важным и плодотворным проявлением христианской нравственности в книгах В. Лепахина является смиренно-любовное отношение к предшественникам, прежде всего, к тем иконописцам и писателям, творчество которых изучается, но также и к тем ученым, чьи уже напечатанные работы так или иначе используются. Во всех случаях автор книги стремится увидеть прежде всего положительные качества, достоинства художественных и научных работ — качества, способствующие развитию науки и искусства, а на недостатки указывает лишь при крайней необходимости, справедливо исходя из мнения, что недостаток — это то, чего нет, и что, таким образом, не заслуживает нашего внимания. Лишь когда недостаток становится воинственно-разрушительным нападением на Истину, В. Лепахин вступает в бой,

всегда оставаясь, впрочем, смиренным и трезвомыслящим христианином, который не нанесет в запальчивости лишнего удара, и уж тем более не возведет на противника напраслину.

Как невозможно полноценно рассуждать о произведениях христианского искусства, не будучи верующим христианином, так невозможно рассуждать о природе искусства, не будучи в душе художником.

Яркая образность, повышенная ритмичность повествования, увлекательность исследовательских сюжетов — неотъемлемые качества книг В. Лепахина. Это же и главные качества художественности как коренного признака искусства. Труды автора хочется читать одновременно и медленно, наслаждаясь живым, сочным русским языком, и быстро — в стремлении поскорее узнать развязку очередной главы и книги в целом. Увлекательность, привлекательность, внушающая сила творимых образов и понятий — это и есть самая суть художественности творчества (о чем собственно и говорит значение древних слов «худогый», «худогъ», означающих человека, способного лучше остальных людей созидать нечто потребное для жизни). Естественная, не нарочитая художественность сочетается у В. Лепахина со строгим научно-аналитическим подходом, отчего глубина постижения предмета значительно увеличивается, а вместе с тем сильно расширяется и круг вероятных читателей. Каждый на своем уровне подготовки и понимания может найти в его книгах много полезного, и каждый по ходу чтения поднимется в деле миропонимания хотя бы на ступеньку выше.

Пытливый исследовательский поиск позволяет В. Лепахину (можно сказать, склоняет его) совершенно естественно и убедительно оживлять старые, забытые художественно-мировоззренческие понятия, обогащать их новым дополнительным, открывшимся по ходу работы смыслом, выращивать из глубины своего сознания, а в конечном счете, из глубины языковой памяти народа новые научные понятия и соответствующие выражения, «речения» (как говорил Ломоносов). «Иконичность», «стенопись», «стенописец», «святописец» («агиограф»), «свет» (в значении «фона»), «прелесть» (в значении

«обмана»), «воиконовление», «отобраз первообраза», иконы «явленные», «первоявленные», «подстаринные», «адописные», «словесные», соотношение «иконного», «иконописного» и «иконичного», «самомышление» иконописцев — все это и многое другое суть значимые признаки неустанной работы автора по очищению, возрождению, усилению, развитию родного языка. Чтобы новые или уже забытые старые слова, предлагаемые автором к общему употреблению, не вызывали у читателей недоумения и отторжения, — его слог, мировоззрение должны обладать особой силой внушения и убедительности, и В. Лепахин такой силой обладает. Остается только пожалеть, что его книги не снабжены хорошими именными и предметными указателями.

В истории русского искусства, изобразительного и словесного, В. Лепахин увлечен, прежде всего, тем коренным качеством, которое обусловлено православно-мистическим направлением и явлено в стремлении отражать и выражать только правду, только то, что было в действительности, что пережил сам автор, или же то, что он воспринял, унаследовал из жизненного опыта предшествующих поколений — из опыта, лично засвидетельствованного и переданного людьми, вызывающими безусловное доверие к своей искренности и духовной опытности, трезвенности. Русский иконописец, как и русский писатель, прежде всего, боялись погрешить против истины, то есть против Бога, боялись представить, изречь, изобразить нечто, не бывшее на самом деле — соврать перед людьми и Богом (в исконном магическом значении слова «врать», то есть воздействовать, внушать, в частности целить, например, заговаривать зубы — с помощью словесного искусства; в болгарском языке до сих пор слово врач означает колдуна, а врачка — колдунью; врущий словесно-магически создает свою собственную действительность). Исток словесного вранья — произвольная игра магического воображения, и такое творчество древнерусские православные художники считали нечистым бесовским «мечтанием», лукавым наваждением, магической гордыней перед Господом и людьми. Они видели в этом душевном произволе стремление творить свой собственный воображаемый мир и, в конце концов, занять место Бога Творца

в бытии. Живописные, иконописные творения возникают и живут по тем же законам, ибо по внутренней сути они тоже словесны, словесное осмысление сопровождает, оживляет их от замысла до завершения, так что иконы, например, без надписания имени не могут стать священными.

Искусство, отвергающее игру воображения и отражающее только подлинную действительность, на деле оказывается не менее, а для духовно опытных людей и гораздо более привлекательным, нежели искусство, творящее небывалый воображаемый мир, который, едва возникнув, стремится заменить и вытеснить подлинную действительность.

В. Лепахин прослеживает в своих книгах, как со второй половины XVII века установка на отображение Божьей Правды постепенно и противоречиво заменяется на Руси попытками созидания своей собственной воображаемой правды, что́ особенно заметно в той исключительно чувствительной точке пересечения многих художественно-творческих (да и научных) устремлений, которая избрана основным предметом исследовательского внимания: в области словесного изображения русской иконописи и русского иконописца, его души, его священного труда и плодов этого труда.

Важнейшая составная методологии Лепахина — теория иконичности, возникшая на пересечении богословия, философии, теории словесности, искусствоведения.

Если кратко определить суть этого ключевого понятия, то оно вырастает на почве святоотеческой мысли о всем мире как иконе Божией, в которой Сам Бог Творец доступно людям являет Свою непостижимую сущность. И люди, сотворенные Богом по Его образу и подобию, также являют собою иконы Божии – в своем свободном стремлении сохранить и проявить в мире свое богоподобие. И все, что творят люди, помня о Боге и смиренно служа Ему, в той или иной мере являет собой иконы — образы Бога Творца, созидающего Свой мир с совокупностью всего сущего, включая и людей, творчески в любви и служении проявляющих свое уподобление Ему.

Иконичное искусство возникает в смиренной и любовной связи чело-

веческой души с Богом, в служении, работе во славу Божию. Если же связь с Богом утрачивается и человек начинает отвергать, отрицать свое уподобление Ему, иконичность его творений оборачивается в нечто противное, по-русски именуемое безобразием.

Отринув служение Богу, начав служение самому себе или каким-то высшим богопротивным духам вместо Бога, человек-творец неизбежно приходит к созиданию своих собственных образов, являющихся иконой (образом и подобием) только его самого, или вдохновляющих его богопротивных поднебесных духов. Но возникающие так образы по сути становятся не иконами и не образами вообще, а чем-то безобра̀зным (без-о́бразным), таящимся внутри, под, может быть, привлекательной оболочкой, но всегда стремящимся вырваться наружу, и это стремление в истории искусства с течением веков проявляется с нарастанием.

Так возникают небывалые образы несуществовавших (не сотворенных некогда Богом) людей и неслучавшихся (не совершенных по воле Бога) событий. Человек создает свой собственный художественный мир, и чем самостоятельнее он в своем творческом воображении, тем божественнее, гениальнее кажется он самому себе и своим поклонникам. Такова природа магического художественного творчества, сложившаяся еще в языческой древности и вторично процветшая в эпоху Возрождения, когда человек-творец поставил себя в центр подчиненного себе и, по сути, творимого им мироздания.

Иконичность предполагает, что подлинное, служащее Богу творчество, то есть творчество мистическое (а не магическое) по сути, всегда основано на видениях, на созерцании богозданных и открываемых Богом образов — с обязательным проникновением во внутреннюю духовную суть этих образов, чтобы узреть их богоподобие и богоданность. Это касается и обыденного восприятия образов вещественной воплощенной жизни, и более редкого духовного созерцания образов явленных духовидцу, но не воплощенных и никем никогда ранее не созерцавшихся. Мистик-творец верит, что такие образы отрываются ему Богом для дальнейшего отображения и привнесения в мир

людей. Сюда относятся не только все образы будущего, но и прошлого, являемого не менее развоплощенно, хотя в отличие от образов будущего эти прошлые образы уже бытовали и кем-то воспринимались. Для человека-творца подавляющее число образов прошлого, как и все образы будущего, являются вне личного чувственного опыта – в качестве духовных созерцаний, видений.

Главный и недоступный окончательному разрешению вопрос православного мистического творчества и православной теории творчества — как распознавать и различать в любом творческом деянии, с одной стороны, образы, созерцаемые и творимые художником по воле Бога, во смиренном служении Богу, и с другой стороны, образы, творимые (и через то созерцаемые) художником произвольно, гордо, самочинно, или, что то же самое, образы, являемые художнику творческими усилиями богопротивных сверхчеловеческих духов.

Православное богословие и художественная практика с течением веков накопили большой опыт такого различения, и самым общим выводом из него является совет избегать, насколько это возможно, созерцания и отображения приходящих видений, будь то прошлого или будущего или даже настоящего вне обычного чувственного восприятия, тем более, что на уровне творческого воображения времена сливаются в единый поток жизни.

Книги В. Лепахина учат нас иконично жить и неустанно творить в меру дарованных способностей иконичные образы нашего общего бытия.

Список литературы

1. *Лепахин В.В.* Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: Отчий дом, 2002. 736 с.

2. *Лепахин В.В.* Значение и предназначение иконы. Икона в Церкви, в государственной, общественной и личной жизни — по богословским, искусствоведческим, историческим, этнографическим и литературно-художественным источникам. М.: Паломник, 2003. 512 с.

3. *Лепахин В.В.* Образ иконописца в русской литературе XI – XX веков. М.: Русский путь, 2005. 472 с.

4. *Лепахин В.В.* Икона и иконопочитание глазами русских и иностранцев. М.: Па-

ломник, 2005. 488 с.
5. *Лепахин В.В.* «Золотой век» сказаний о чудотворных иконах. М.: Паломник, 2008. 320 с.
6. *Лепахин В.В.* Икона в русской словесности XIX – XX веков. Сегед: JATEPress, 2015. 356 с.
7. *Лепахин В.В.* Икона и иконичность. СПб.: изд-во Оптиной Пустыни. 2002. 400 с.

УДК 82-9 +246.5

Н.В. Пращерук
ФГАОУ ВО «Уральский федеральный
Университет имени первого Президента
России Б.Н. Ельцина»,
д.ф.н., профессор,
Екатеринбург, Россия
N.V. Prashcheruk
Ural Federal University named after
the first President of Russia B.N. Yeltsin,
DSc in Philology,
Ekaterinburg, Russia
pnv1108@gmail.com

Икона в художественном произведении: о повести Василия Костерина «Омофор над миром. Ченстоховская чудотворная»

An icon in a work of art: on Vasily Kosterin`s «Omophorion over the world. The miraculous “Chenstokhovskaya”» story

Аннотация. В статье анализируется повесть В. Костерина «Омофор над миром. Ченстоховская Чудотворная», которую можно трактовать как попытку создания словесной иконы. Показывается, что объектом изображения и главным «действующим лицом» в произведении становится икона. Образ определяет сюжетику повести, сказовый характер повествования и систему персонажей.

Abstract. The following article contains an analysis of Kosterin`s “Omophorion over the world. The miraculous “Chenstokhovskaya”, which can be interpreted as an attempt to create a verbal icon. It is shown that the icon becomes the portrayed object and the main character. The icon defines a plot, folk-styled core of narration and characters pool.

Ключевые слова. Ченстоховская икона, иконопись, В. Костерин, словесная икона, сюжет, повествование.

Keywords. Chenstokhovskaya icon, icon painting, V. Kosterin, verbal icon, plot, narrative.

Василий Костерин — псевдоним известного специалиста по иконописи В.В. Лепахина. Литературное творчество ученого представляет несомненный

интерес и нуждается в системном изучении. Одна из самых ярких его повестей — «Омофор над миром. Ченстоховская Чудотворная» [2], в которой, как следует уже из заголовка, речь идет о Ченстоховской иконе Божией Матери.

Знаковым является заголовочный комплекс повести. «Омофор над миром» — отсылает читателя к тому событию мировой истории, когда Матерь Божия покрыла Своим омофором (от греч. «носимый на плечах») Константинополь, защищая его от варварского разорения. Тема защиты, покрова, покровительства всего мира поддержана эпиграфом — строками из Акафиста Покрову Пресвятой Богородицы: «Иму́щи бога́тство милосе́рдия неоску́дное, все́м конце́м земли́ простира́еши ру́ку по́мощи, Влады́чице: боля́щим — исцеле́ние, стра́ждущим — осла́бу, слепы́м — прозре́ние и все́м вся́, по коего́ждо потре́бе подае́ши, благода́рне вопию́щим». И этим обозначена не только глубинная связь великого события и православного праздника Покрова, особо чтимого в России, но и задана главная интонация и отчасти жанровая интенция произведения. Важно отметить также, что самым первым гимном, дошедшим до современности, считается именно великий акафист Пресвятой Богородице, который был написан после чудесного освобождения Константинополя от нападения врагов [1].

В центре повествования — история чудотворной иконы и судьбы многих и многих людей, которые так или иначе с ней связаны: священников, иконописцев, представителей самых разных профессий и социальных слоев. Повесть начинается с главы под названием «Ченстоховская приоткрывается, или монах, писатель, подполковник и сержант». Здесь мы знакомимся с главными героями произведения. Это советский писатель (или военный корреспондент), подполковник, сержант Митя и иеромонах Сикст — насельник Ясногорского монастыря, в котором уже несколько столетий хранится чудотворная икона Пресвятой Богородицы — Ченстоховская. Все герои разного возраста и образования. Они имеют собственные интересы и свою философию жизни. Однако есть то, что их объединяет — это тайный и явный интерес к Ченстоховской чудотворной иконе.

Разговор о чудотворном образе начинает католический монах, отец Сикст: «Ченстоховская, как верят у нас в Польше, — вторая святыня после гробницы апостола Петра в Риме. Да! Не обижайтесь на старика. Я замечал, что вам не терпится поговорить об иконе, но мне хотелось, чтобы сначала Она вам открылась» [2, с. 29]. В конце реплики, обращенной к слушателям, монах-католик передает право свидетельствовать об иконе главному рассказчику, если можно так сказать, сказителю — православному священнику отцу Серафиму: «Сегодня я познакомлю вас с православным священником — отцом Серафимом. Он знает о Ченстоховской иконе все. Даже больше меня. Всю жизнь собирал сведения о ней. После обеда он будет ждать нас у себя» [2, с. 30]. И это в контексте произведения прочитывается как жест символический.

Характерно, что рассказ свой отец Серафим начинает с погружения слушателей в эпоху иконоборчества, явленную в главе со знаковым названием «Пораненные образа». В ней речь идет не только о Ченстоховской иконе Божией Матери и дается описание страшного кощунства по отношению к ней, но и рассказывается об Иверской иконе, также пострадавшей и «пораненной» кощунниками-иконоборцами. Думается, автору необходимо было не только объяснить следы кощунств на Лике Ченстоховской Пресвятой Богородицы, но и обратить внимание читателя на то, что «икона… в VIII – IX веках пережила тяжелейший период борьбы за само свое существование. Иконоборцы не просто удаляли иконы из храма и физически уничтожали их, но создали своеобразное иконоборческое богословие, которое было подтверждено на соборе 754 года» [4, с. 11]. Иными словами, в повести художественными средствами транслируется принципиальная позиция автора как ученого, которая конструирует мир произведения в целом: «…Икона нуждается в концепции, которая богословски, философски, исторически оправдывала бы саму возможность существования иконы и иконопочитания в Церкви и настаивала бы на принципиальных отличиях между иконой и идолом, иконопочитанием и идолопоклонством. Эту концепцию мы называем метакон-

цепцией, поскольку в скрытом виде она входит в каждую икону, дает богословское “разрешение” на ее бытование и определяет формы и границы иконопочитания» [4, с. 12]. Эта тема развернута в разговоре богословского характера двух православных священников в конце повести.

Кроме того, можно утверждать, что вся повесть — в соответствии с положениями, обоснованными в монографии ученого, есть успешно реализованная попытка создания словесной иконы, в которой особым образом «присутствует» икона визуальная, но «не только как мировоззренческий, богословский и структурно-композиционный принцип, но и в качестве объекта изображения, в качестве “персонажа” и сюжетообразующего фактора» [4, с. 8]. Не случайно в самой повести есть своеобразные «подсказки» читателю, как ему следует прочитывать рассказанное главным рассказчиком-сказителем отцом Серафимом: «И вот теперь писатель подумал, что отец Серафим пишет живую икону с клеймами на темы сказания об этом образе… отец Серафим ласково и незаметно словно бы брал корреспондента за руку и уводил его в очередное “клеймо”. И так складывался чудотворный образ — одновременно зрительный, иконописный и словесный» [2, с. 189]. В этих словах сформулирован главный принцип внутреннего устроения сложно организованной книги, обращенной к великому множеству культурно-исторических контекстов и событий. Принцип, благодаря которому это множество созидается в целостность мира, хранимого заступничеством Пресвятой Богородицы, мира под Ее омофором.

Для повести характерна многосюжетность. Четко просматриваются, по крайней мере, три сюжетные линии, определяющие/организующие ее событийный план: сюжет, связанный непосредственно с иконой как «действующим лицом», истории иконописцев и сюжет преображения/духовного возрастания/обретения веры, который определяет логику судьбы многих персонажей, но, главным образом, логику судьбы Писателя. Следует заметить, что именно такие сюжетные линии выделяет ученый в своем обосновании понятия словесной иконы [3, 6]. В качестве исходного комментария к авторской

стратегии создания этой повести, да и, пожалуй, всего литературного творчества В.В. Лепахина, можно привести его собственные суждения из монографии о том, как складывались сказания о чудотворных иконах, насколько важно было «фактологический костяк» облечь в «живую плоть» художественности: «…Передача духовного опыта в художественной форме неизмеримо более действенна, чем сухая констатация факта или его толкование. “Художественность”, которая… появлялась в сказании, наполняла его “живой жизнью”, насыщала благоуханием, светом, радостью, верой, надеждой и любовью. Словесная эстетическая форма, в которой отливалось сказание, лишь усиливала восприятие чуда, но не отменяла его реальности» [5, с. 12-13]. Забегая вперед, замечу, что система повествования повести строится как раз на сказовых формах, но об этом чуть позднее. А пока вернемся к сюжетике.

Самый выразительный из всех указанных — это, конечно, сюжет, связанный непосредственно с иконой Ченстоховской Божией Матери. Он прописан очень ярко, насыщен событиями и примерами чудотворения от иконы. Начинает разворачиваться этот сюжет с запоминающегося визуального образа иконы, переданного через восприятие ее главным героем Писателем, позиционирующим себя как атеист и материалист. Визуальный образ иконы дается в повести многократно, становится лейтмотивным. Возвращаясь снова и снова к описаниям того, как видят икону и ее списки люди разных эпох, культур, национальностей, автор полагается (как мне кажется, этот принцип будет задействован и в других случаях) на принцип поэтапного и соборного приближения к истинному образу, научения, в том числе и читателя, смотреть и видеть главное. Представив уже немало визуальных впечатлений тех, кто видел икону, рассказчик только в шестой главе, повествуя о венгерском графе Эстерхази, вспоминает описание Пресвятой Богородицы, данное св. Епифанием, для того, чтобы словами графа заключить: «Так — во всем похоже на Ченстоховский образ — описал святой Епифаний Преблаженную Деву, из чего можно заключить, что икона сия действительно написана со

Святой Девы» [2, с. 152]. Многим, как Писателю и Подполковнику, икона приоткрывается. Такое чудо описано в самой первой главе: «Икона оставалась иконой, но Богородица приблизилась, помолодела на глазах. Посветлела, наполнилась живой жизнью рука, указывающая на Младенца. Даже шевельнулась как будто. Прояснился Лик Божией Матери, и Она предстала как Пресвятая Дева, Приснодева. Совсем юная. В нежном возрасте на переходе от подростка к ранней юности, от девочки к девушке. И выглядела Она удивительно, даже ослепительно красивой. Как Мадонна на картинах позднего Возрождения, — сформулировал для себя суть изменений Писатель. Темно-карие глаза взглянули одновременно ласково и строго, припухлые губы Девы ожили, и Она словно вымолвила несколько слов. Но расслышать их, за исключением одного, Писатель не смог. И на этом “явление”, так позже назвал его военный корреспондент, кончилось. Светлый канал погас, а с иконы опять смотрела пожилая Женщина. Взирала пристально и строго. Писатель скосил глаза на Подполковника и заметил, как тот дрогнул всем телом, отшатнулся от иконы и тут же качнулся чуть вперед» [2, с. 9].

Описание ожившей иконы отсылает читателя к системе мотивов в сказаниях об иконах, на которые указал В.В. Лепахин в одной из своих монографий. Он относит к четырем, самым распространенным, следующие: «а) оживание иконы; б) мотив говорящего образа или иконы, издающей голос; в) мотив схождения иконы со своего места; г) наказание за святотатство и кощунство по отношению к иконе» [3, 6].

Каждый из указанных мотивов является в повести сюжетообразующим, «работающим» на развертывание действия в органическом соотнесении с другими и повторяющимся. Это дает возможность говорить о сетке мотивов, обеспечивающей стройность сюжетостроения повести, несмотря на «разбросанность» изображенных пространств, времен и персонажей. А кроме того, повторяющиеся мотивы чудотворения от иконы, воплощенные в конкретные эпизоды и события, становятся средством символизации повествования, задают шкалу ценностного, а точнее, духовного измерения реальности, в кото-

рой «чудеса от Ченстоховской иконы неисчислимы» [2, с. 86].

Сюжет иконы как «действующего лица» закономерно поддержан в повести сюжетом об иконописцах, который также организуется/созидается повторами — историями иконописцев разных эпох и культур. Он начинается повествованием об апостоле Луке, который «не только евангелист и врач (и апостол, конечно), но и живописец, точнее, иконописец. И попросил он у Пресвятой Богородицы дозволения написать Ее святой образ, (…) распилив стол на части (после первой в истории Тайной Вечери. — *Н.П.*), он написал на досках три образа Божией Матери. Один из них — Владимирский, другой — Ченстоховский…» [2, с. 76]. А название третьего отец Серафим, по его собственному признанию, «запамятовал, но можно посмотреть в любой книге» [2, с. 76].

В главе «Реставрация по-сиенски» этот сюжет продолжен ярчайшим повествованием о польских иконописцах, осваивающих и освоивших письмо сиенской школы. В главе воссоздана не только атмосфера эпохи XIV века и передана фактура пространства Италии с ее всемирно известными христианскими святынями, но и во всей полноте вещественности явлены тайны и тонкости ремесла и мастерства иконописцев. Важным подспорьем для понимания употребляемых в рассказе понятий является включенный в книгу словарь терминов, относящихся к богослужебной практике и иконописанию. При этом оперирование специальными терминами, обозначающими предметы и явления, возможно, далекие для многих нынешних читателей, отнюдь не создает дистанцию между читателями и миром, который выстраивает автор. Напротив, это придает рассказу достоверность и в органичном соединении с вещественностью, пластикой, предметностью описаний и особой повествовательной манерой изложения становится одним из способов «приближения» того давнего мира к нам, дает возможность почувствовать его живым, здесь и сейчас пребывающим. Мы становимся очевидцами того, «как была уничтожена древняя византийская чудотворная икона Богородицы», обретаем — вместе с сиенцами — опыт общения с миром невидимым и «выращиваем» в

себе, по существу, понимание того, как вообще пишутся иконы и какое духовное состояние должен стяжать иконописец.

Далее сюжет иконописца прирастает новым мотивом — а именно, писание иконы Ченстоховской Божией Матери становится подвигом спасения близкого человека — жены уже нашего соотечественника и современника Ивана. Эта история не случайно рассказана в главе под названием «Нерукотворные лики», потому что в ней проступает тема Первообраза иконы, тема милости Божией Матери, ее любви, спасающей страждущих и смирившихся. Ивану для стяжания смирения дается испытание исчезнувшими ликами на его иконах, а затем явлено чудо Первообраза: «Я дурак… Думал, я напишу самую красивую в мире икону! А Матерь Божия во как меня вразумила. Пресвятая Богородице, Пресвятая Богородице…» [2, с. 206].

Третий сюжет — сюжет преображения, духовного пути трех главных героев повести — Писателя, Подполковника и сержанта Мити, соединенных общей судьбой, которая определяется присутствием в их жизни иконы Ченстоховской Божией Матери. Имя — Дмитрий — поначалу есть только у сержанта. Думается, что такое необычное именование как раз акцентирует этот сюжет — обретение имени трактуется как знак духовного возрастания, стяжания подлинного бытия в Боге. Все так или иначе приходят к вере. Сержант и Подполковник становятся приходскими священниками: и отец Димитрий, и отец Георгий — оба служат во Владимирской области. Писатель стал знаменит, считается живым классиком, но имени его мы так и не узнаем. Зато остается труд его жизни — материалы о знаменитой иконе, которые тщательно собирались, бережно сохранялись и обрели, наконец, форму книги. Образ Писателя обрисован реалистически и очень выразительно в его метаниях и колебаниях, в стремлении соблюсти в поведении «золотую середину» — следовать законам мира и при этом не заглушать жажду ищущего подлинной правды сердца. Финал его судьбы представляется открытым, хотя, поминая своего товарища, отцы не случайно останавливают читательское внимание на символических совпадениях его посмертной судьбы. Наконец, книга

об иконе является оправданием его жизни, духовно значимым итогом его пути. Думаю, что автору было важно охарактеризовать Писателя как атеиста и материалиста, т. е. отнести его, следуя евангельской типологии, к холодным, но не теплохладным. Холодные в своем отрицании Бога, как известно, ближе к Нему, чем равнодушные: «знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр. 3: 15-16). В повести на примере Писателя показан как раз такой путь — пробуждения религиозного чувства у атеиста (холодного). Важно, как герой воспринимает все, написанное другими о Ченстоховской иконе. Чрезвычайно значимым становится интертекстуальный диалог, который ведется на страницах повести с К. Паустовским и Г. Сенкевичем, оставившими в своих произведениях описания самой иконы и того, как ее воспринимают паломники и прихожане. Поначалу Писатель предпочитает Г. Сенкевича К. Паустовскому, усмотревшему в поклонении иконе и молениях паломников лишь театральность, а потом и вовсе обращается к другому, более авторитетному для него источнику — исследованию духовного писателя Е. Поселянина [7]. В нем Писатель находит созвучное ему самому отношение к иконе как к святыне, наполняющей сердце живой жизнью, живым смыслом. Вообще в повести существенно значимой составляющей становится ее литературность/интертекстуальность — обращение ко многим и многим классикам русской и мировой литературы. В книге возникают микросюжеты, связанные с Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Лесковым, В. Соловьевым, Пастернаком, Солженицыным, В. Ерофеевым и многими другими. Это вполне может стать предметом отдельного исследования, как и богословский аспект повести.

В полном соответствии с сюжетом и хронотопом выстраивается повествование, оно многослойно и объемно, включает несколько повествовательных инстанций. Это рассказчики-хранители памяти об иконе — монах-католик Сикст и православный священник отец Серафим, повествователь, максимально приближенный к главному слушателю и записывателю расска-

зов Писателю, сам Писатель, собирающий всю жизнь истории для потаенной своей книги об иконе, а также его товарищи — сержант Митя и Подполковник, ставшие первыми читателями этой книги и дающие ей свою оценку в последних главах. Важно, что многочисленные рассказчики усилием авторского концептуального видения становятся участниками общего стройного хора, соборного сказания о чудотворной иконе. Лидирует в этом хоре голосов, безусловно, главный рассказчик отец Серафим. Повествование и строится, главным образом, на его рассказах, записанных Писателем. Эти рассказы носят сказовый характер, сохраняют во многом черты устной речи и окрашены личностью рассказчика. При этом повествователь нередко дает описание впечатлений слушателя от рассказа и его рефлексии: «Писатель опять удивился умению старца уводить слушателей (корреспондент был уверен, что он не единственный свидетель повествований старого священника) в прошлое, оживить давно минувшее деталями, звуками, ароматами, благоуханиями, живыми лицами, словесными картинками. “Вот так бы писать! Да сохранить при этом разговорный стиль”» [2, с. 172]. В этих словах обозначена главная повествовательная стратегия произведения, переданная опосредованно — через героя.

Любопытным завершающим аккордом многоуровневой повествовательной организации повести становится разговор двух отцов о прочитанной ими книге Писателя, в котором, полагаю, транслируются результаты и собственно авторской рефлексии: «В целом же повесть нашего боевого друга чуток неровная. Да и можно ли назвать ее повестью, если иметь в виду чистоту жанра?» [2, с. 405]. Далее на нескольких страницах герои обсуждают достоинства и недостатки прочитанного ими сочинения, и читатель, уже знающий повесть, может сверить собственные впечатления с тем, что говорят отцы. Мне кажется, это очень продуктивная находка автора, отражающая его готовность к продолжению диалога, соборного постижения дорогих ему смыслов и образов. Впрочем, столь же важен и продуктивен итог обсуждения, который продублирован уже повествователем в финале книги: «Был бы

жив Писатель, он порадовался бы своей новой книге, собранной по лоскуткам, запрятанной им в “долгий ящик”, пропылившейся на нижней полке стеллажа у отца Георгия — и вдруг востребованной. Может быть, именно с ней Писатель предстанет на Суд Божий» [2, с. 429].

Подводя итоги, замечу, что повесть В. Костерина — яркое продолжение той традиции русской словесности, в которой икона становилась центром повествования, определяла сюжет и расстановку персонажей, но, главное, — центром, высвечивающим духовную суть бытия и человеческого существования. «Омофор над миром. Ченстоховская чудотворная», равно как и другие произведения писателя и поэта, должны стать достоянием широкого читателя и объектом изучения специалистов. Так, исследование рассмотренной в статье повести может быть продолжено в диалоге с другими повестями писателя об иконах, а повесть «Снайп» открывает огромные возможности для сопоставления как с прецедентным текстом — «Преступлением и наказанием» Достоевского, так и с многочисленными вариациями на темы великого романа.

Список литературы

1. Акафист: Значение, история, структура. Режим доступа: https://www.pravmir.ru/akafist/ (дата обращения – 04.05.2020)

2. *Костерин В.* Омофор над миром: Ченстоховская чудотворная. М.: Изд-во Московской патриархии Русской Православной Церкви, 2018. – 432 с.

3. *Лепахин В.* Икона в русской литературе XIX века. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/ikona-v-russkoy-literature-xix-veka-1/viewer (дата обращения – 20.04.2020).

4. *Лепахин В.* Икона в русской словесности XIX – XX веков. Сегед: JATEPress, 2015. – 356 с.

5. *Лепахин В*. «Золотой век» сказаний о чудотворных иконах. М.: Паломник, 2008. – 320 с.

6. Официальный сайт Валерия Лепахина. Режим доступа: // http://lepahin.com/ (дата обращения – 21.06.2020).

7. *Поселянин Е.* Богоматерь. Описание Ее земной жизни и чудотворных икон. – М: АНО «Православный журнал “Отдых христианина”», 2002. Режим доступа: //https://kartaslov.ru/книги/Поселянин (дата обращения – 05.05.2020).

УДК 821.161.1

М.А. Шалина,
Евпаторийский институт социальных наук (филиал),
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского»,
Евпатория, Россия
M.A. Shalina
Yevpatoria Institute of Social Sciences (branch)
V.I. Vernadsky Crimean Federal University
Evpatoria, Russia
E-mail: marie_ka@mail.ru

«В начале было Слово»: о повести Василия Костерина «Снайп» в контексте интертекстуальных и поэтологических связей с творчеством Достоевского[1]

"In the beginning was the Word": about the story of Vasily Kosterin "Snipe" in the context of intertextual and poetological ties with the work of Dostoevsky

Аннотация. Статья посвящена вопросам наследования художественных традиций Ф.М. Достоевского в повести В. Костерина «Снайп». Анализу подвергаются как интертекстуальные связи, переклички на идейно-образном уровне, так и сущность художественного метода и функция словесного творчества в произведениях обоих авторов, у которых особое место занимает евангельское слово. Сделан вывод о реализации в повести «Снайп» идеи о духовной миссии Слова, о его действии на личность через осколки сакрального знания, сохранившиеся в культуре даже после долгих лет «научного атеизма».

Abstract. The article is devoted to questions of the inheritance of the artistic traditions of F.M. Dostoevsky in the novel by V. Kosterin "Snipe". Both intertextual connections, roll calls at the ideological-figurative level, and the essence of the artistic method and the function of verbal creativity in the works of both authors, in which the Gospel Word has a special place, are analyzed. It is concluded that the idea of the spiritual mission of the Word, of its effect on the person through fragments of sacred knowledge, preserved in culture even after many years of "scientific atheism", is realized in the story "Snipe".

Ключевые слова. Слово, Логос, имя, «реализм в высшем смысле», христианство, евангельский текст, интертекстуальность, Василий Костерин, Достоевский.

Keywords. Word, Logos, name, "realism in the highest sense," Christianity, Gospel text, intertextuality, Vasily Kosterin, Dostoevsky.

[1] Публикация подготовлена при финансовой поддержке РФФИ: проект № 18-012-90036 «Достоевский в средней и высшей школе: проблемы и новые подходы».

Сегодня принято говорить о литературоцентризме русской культуры и его разрушении в современном искусстве. Повесть Василия Костерина представляет собой редкий пример современного художественного творчества, в котором *слово* стремится к выражению своего сакрального смысла, к явленности *Логоса*. «Литературоцентризму» (от литера — «буква», то есть условный знак, вторично созданная с помощью знаков художественная реальность) противостоит, если можно так выразиться, «словоцентризм», где через языковые знаки передается особый — духовный — смысл. Это то, чем *литература* отличается сущностно от феномена *словесность*, характерного для русской художественной традиции. В этом — наиболее важное созвучие автора с *особым реализмом* Ф.М. Достоевского («фантастическим», «*реализмом в высшем смысле*», «христианским» или «духовным» — в разных терминологических определениях), который «не исчерпывается насущным, видимо текущим» [см.: 2, т. 23, с. 145], но приоткрывает в действительном некое знание о сокровенном, о горнем, метафизическом. Очевидно, что Василий Костерин (Валерий Владимирович Лепахин) сознательно наследует и продолжает традиции поэтики Достоевского, помещая героя своего произведения в современные декорации и через классический текст давая возможность читателю пройти вместе с ним путь духовного преображения через Слово.

Художественные параллели повести «Снайп» с творчеством Ф.М. Достоевского заявлены автором уже в графическом оформлении обложки книги, на которой помещено изображение собрания сочинений классика в авторской (то есть дореволюционной) орфографии, знакомое всем исследователям и привлекающее взгляд «неспециалиста» необычной «Ѳ» в инициалах и десятеричной «і» в фамилии писателя. История современного Раскольникова (а герой повести является действительно однофамильцем известного персонажа хрестоматийного романа), ставшего снайпером — профессиональным убийцей, показывает уровень деформации нынешнего мира, где право отдельных личностей на «кровь по совести» стало не идеологическим преступ-

лением, а обычным делом, работой. Возлюбленная героя — София, тезка Сонечки Мармеладовой. Структурно повесть, как и роман великого классика, четырехчастна и имеет эпилог. Идейно-смысловая связь произведений реализуется в предмете художественного изображения, а именно — пути грешника от падения к нравственному восстановлению через обращение к вере; возникновении и укреплении веры — через евангельское Слово.

В центре повести — дневник героя, вынужденно оказавшегося в длительном заточении, отрезанного от внешнего мира, и его чтение, многократное перечитывание и даже переписывание фрагментов романа «Преступление и наказание», а именно — сцены чтения Евангелия о воскрешении Лазаря. Мы становимся свидетелями того, как Божественное Слово отыскивает дорогу к сердцам современных людей через лазейки секуляризованной («светской-советской», как подмечено героем) культуры — будь то народно-речевая традиция (пословицы, поговорки, сказки, предания), поэзия или художественная литература.

Повесть «Снайп» можно смело назвать *филологической* — в спектре этимологии самого понятия филологии как «любви к слову». Причем «филологичность» текста повести — в ее исконно культурном и духовном смысле — контрастирует с принципом тотальной игры и иронии над культурой в литературе постмодернизма (припомним тот же программный «филологический роман» А. Битова «Пушкинский дом»).

Действительно, особую роль в повести В. Костерина играют *имя* и *слово*.

Повесть предваряют три эпиграфа. Первый из них — из Откровения Иоанна о тайне нового *имени*: «Побеждающему дам белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» [6, с. 6]. В тексте произведения знаменательны вариации имен персонажей: Рома-Рюма-Роман; Соня-Таня-Лана; Лизавета-Лисавета-Лизонька.

Так, говорится о том, что герой меняет имена: «Был Снайп, пока шла охота на Жертву, а теперь снова Рома, для старых друзей — Рюма» [6, с. 8].

Присмотримся к предлагаемым автором вариантам именования.

Снайп — профессиональный «ник», усеченная форма от снайпер (англ. «меткий стрелок»). Суффикс -ер обозначает производителя действия. Его усечение словно освобождает носителя от ответственности за совершаемые убийства, как отточенное умение пользоваться «кнопкой delete» для стирания болезненных воспоминаний в памяти собственного сознания-компьютера.

Имя Роман (от лат. «римский») наводит на выраженные ассоциативные связи с книжным — романическим — миром, что осознает сам герой: «Не книжка с любовной историей, а человек!» [6, с. 138]. Вместе с тем, автор обыгрывает перекличку имени своего героя с отчеством персонажа Достоевского, при этом упоминая еще и то, что легендарный древнерусский князь-страстотерпец Борис стал Романом в крещении, и безвестного отца Романа Раскольникова, оказывается, тоже звали Борисом. То есть небесное имя находит человека, даже вопреки человеческой воле, искажающей небесный Промысл (желание матери изменить у сына отчество настоящего отца, бросившего ее с новорожденным).

Прозвище Рюма происходит от привычки героя носить «серебряную, с позолотой внутри, рюмку на низкой ножке» [6, с. 8], что очевидно рождает представления о причастной Чаше — символ страданий и очищения от греха во всеобщей Евхаристии.

С объяснением тайны трех имен героини-возлюбленной и вовсе связана целая глава, в которой повествуется о нелегкой судьбе русской девушки, ставшей снайпером на войне в Афганистане, а затем поневоле вынужденной выполнять эти функции уже в порядке принудительно заказной работы. Отсюда у Софии появляются новые имена — сначала Таня, затем Светлана — Лана.

Обыгрываются и переклички излюбленных Достоевским поэтонимов София — Елизавета: крестовые сестры Сонечка и Лизавета в «Преступлении и наказании», в повести «Снайп» Лизонька (Лисавета) — подруга, ставшая

крестной матерью девушки-снайпера, уговорившая ее принять Святое Крещение; Лизонькой называет героиня свою приемную дочь; София и Елизавета — последние Жертвы Снайпа.

В толковании свт. Кесария Арелатского, наиболее адекватном замыслу повести, слова апостола Иоанна, приведенные в эпиграфе, интерпретируются следующим образом: «И дам ему белый камень — *то есть тело, убеленное крещением*. И на камне написанное новое имя — *то есть знание о Сыне Человеческом*. Которого никто не знает, кроме того, кто получает — *а именно через откровение*. *И потому говорится об иудеях: ибо если бы познали, то не распяли бы Господа славы* (1Кор. 2: 8)» [5].

Роман Раскольников, далекий от мыслей о Боге, не бунтующий против творения и Творца, как герои-идеологи Достоевского, даже не задумывающийся о том, есть ли душа и что она такое, оказавшись в вынужденном длительном заточении в бункере («гробе») и просто читая роман Достоевского, проникается примером жертвенной любви Сонечки Мармеладовой, впускает в сердце евангельские строки, обретает веру и раскаяние, постигает сущность истинной Любви, которая «долготерпит, милосердствует <…>, не завидует <…>, не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине: Все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит» и «никогда не перестает» (1Кор. 13: 4-8). Об образе Сонечки, которая сразу произвела неизгладимое впечатление на Снайпа, он пишет так: «Давным-давно скончался (бабушка говорила «преставился») Федор Михайлович, а милая Сонечка продолжает его дело среди нас, не давая порваться тонкой связи между художественной и земной реальностью, между землей и Небесами» [6, с. 88].

В бункерной библиотеке Роман находит странный набор книг: собрания сочинений Леси Украинки, Тараса Шевченко и целую коллекцию различных изданий одного единственного романа Достоевского — «Преступления и наказания». Поэзия первых двух авторов оказывается на чужом герою украинском языке, однако со свойственным ему языковым чутьем он уста-

навливает лексические связи благодаря общей этимологии: «в тузі» значит «в туге», от глагола «тужить» [6, с. 38]. В хрестоматийном «Заповіте» Шевченко героя поражает призыв окропить свободу, волю «вражою злою кров'ю». Здесь автор ощутимо подталкивает и героя, и читателя осмыслить прямую корреляцию идей революционеров, борцов за народное счастье, воздвигаемое на крови, и идею Родиона Раскольникова, мечтавшего осчастливить человечество, пролив кровь «зловредной» старухи-процентщицы, стать Наполеоном. Эта мысль кажется герою «пострашней», чем даже пролить чужую кровь за деньги [6, с. 36].

Через станцию метро «Достоевская», название которой отмечает для себя Снайп, жизнь недвусмысленность ведет его ко встрече с Текстом. «Преступление без наказания» — так в шутку со школьных лет называет произведение великого классика Роман Раскольников, «имея в виду тот факт, что в свое время не прочитал и его и не потерпел от этого никакого ущерба на экзамене» [6, с. 35]. Между тем вскоре герою предстоит пройти путь осознания и преступления, и наказания, а также того, что следует за тем и что открывается именно в творчестве бывшего каторжанина Достоевского, прошедшего опыт «Мертвого дома» в Сибири. Неслучайно роман «Преступление и наказание» оказывается у героя под подушкой, как Евангелие у болеющего Раскольникова в эпилоге, как, собственно, Евангелие от Иоанна у самого Достоевского на каторге. Герой «Снайпа» открывает роман наугад, как делал Достоевский с Евангелием. Слово Божественной благой вести, переданное даже фрагментом в художественном тексте с иными, возможно, целями, не перестает выполнять своей прямой животворящей функции, являясь «водой живой», необходимой духовной пищей для жаждущих.

Ощущая свое явное двойничество с литературным однофамильцем, герой яростно осуждает Раскольникова, на самом деле борясь с похожей гордыней в себе. С этим связан второй эпиграф повести — пушкинские строки: «Мы почитаем всех нулями, // А единицами — себя. // Мы все глядим в Наполеоны; // Двуногих тварей миллионы // Для нас орудие одно…» [6, с. 6].

Через принятие и прощение «ненавистного Родьки» герой должен пройти путь осознания своей вины, раскаяться и обрести прощение.

В своей художественной оптике В. Костерин усиливает и укрупняет эффект «Преступления и наказания», где евангельское слово не просто выступает композиционным и смысловым центром, но становится проводником Божественной благодати — чуда воскресения героя, внезапной («вдруг») перемены его омраченного сознания — метанойи.

Уже с первых страниц происходит подготовка читателя к особой встрече со *словом* — в чутком внимании героя, далекого от филологии и литературы, к словам и выражениям. Лексический кругозор героя сформирован двумя определяющими русскую культуру традициями: древнерусской (и церковнославянской) — от бабушки и классической литературно-поэтической — от друга Виквика, которого часто вспоминает и цитирует (думает его изречениями) Роман. Вслед за героем и читатель, по наитию автора, прислушивается к разнице звучаний (и значений!) слов: «не глаза, а самые настоящие очи» [6, с. 107], Млечный путь созерцается — «только это слово и подходит здесь», в слове *лихорадочно* спряталось *Лихо* [6, с. 107], *пре*ступление — *пере*ступление порога, границы — закона или совершение греха против Бога [6, с. 77].

Постепенно, начиная с праздного чтения, по мере проникновения в текст, герой замечает, что Достоевский «перелицовывает» его: «…Я встану живым примером. Мой опыт можно повторить. Надо только, отбросив лень, читать *Преступление* — подряд и выборочно, особенно четвертую главу четвертой части, про Лазаря. Шесть-семь недель. Таков мой рецепт» [6, с. 90]. Здесь автор убедительно художественно воплощает действительный феномен того, что многие и многие люди обрели веру, пришли к Богу в свое время именно через чтение творчества Достоевского, насыщенное библейским и, в частности, евангельским интертекстом.

Преображение героя обозначено сменой имени рассказчика: от дневника Снайпа — к дневнику Романа. Именно в ипостаси своего настоящего,

данного при рождении и крещении имени, герой постигает духовную Истину, выраженную в первом из произведений «великого пятикнижия» Достоевского. Причем знаковым является и его переход от чтения текста в современном — привычном — варианте к петрозаводскому изданию романа в дореволюционной — авторской — орфографии, где не только Бог пишется с большой буквы, но у литеры «Ѣ» «крестик наверху». Герой вспоминает об изучении в университете научного атеизма, который сами студенты называли «антинаучным теизмом», выискивали и выписывали библейские цитаты из текстов учебника, в то время как «в душе жило чувство допотопности происходящего, описываемого и древности языка, на котором повествовалось о Боге» [6, с. 123].

Чуткий к слову и вдумчивый, Роман размышляет о Лазаре четверодневном: «И если четвертый день, то Лазарь вышел из времени. Там времени, кажется, уже нет. Ему знакомо состояния вневременности или безвременности» [6, с. 128]. Об этом же откровение князя Мышкина, которому Достоевский доверяет собственные прозрения относительно ощущений перед эпилептическим припадком (символической смертью). Князь говорит о молниеносном просветлении и умиротворении, «удесятерении сознания», напряжении всех жизненных сил, когда душа и разум человека достигают «молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни» и становится понятным «слово о том, что *времени больше не будет*. Вероятно, <…> это та же самая секунда, в которую не успел пролиться опрокинувшийся кувшин с водой эпилептика Магомета, успевшего, однако, в ту самую секунду обозреть все жилища Аллаховы» [2, т. 8, с. 189]. «Вы не прощаете ничего, потому что прощать уже нечего. Вы не то что любите, о − тут выше любви! <…> Если более пяти секунд − то душа не выдержит и должна исчезнуть. <…> Чтобы выдержать десять секунд, надо перемениться физически», − уверен Кириллов в романе «Бесы» [2, т. 10, с. 450]. За эти мгновения герои Достоевского готовы «отдать жизнь», потому что именно в них открывается не умозрительное, но чувственное предощущение той, будущей, природы человека, которая

настанет по «достижении цели», которую чувствует и ощущает в своих снах герой повести «Снайп».

Важной, на наш взгляд, является концепция потаенной пропитанности отечественной культуры, секуляризованной в советский период, исконным священным, христианским смыслом. Герой повести «Снайп» (не)случайно находит символические религиозные атрибуты в неожиданных источниках: молитву «Отче наш» в рассказе Льва Толстого «Рубка леса», Владимирский образ Богородицы в газете «Комсомольская правда», в одном из изданий романа «Преступление и наказание» вырезанную из альбома цветную репродукцию иконы Воскрешение Лазаря. Роман будто собирает — восстанавливает — из рассыпанных осколков целостную картину разрушенной, но не утраченной духовно-религиозной культуры.

Икона — тоже слово. Автором повести «Снайп» в его ипостаси крупного ученого-филолога предложена концепция художественной иконичности: «Словесный образ может быть иконичным, если он не замыкается в подражании природе, следуя античному принципу мимесиса, а преображает ее словом, выявляет в природе ее связь с Творцом, с небесными первообразами» [7, с. 7]. «Призвание художника, творца состоит в том, чтобы выявлять в человеке образ Божий и подобие Его, показывать то, что связывает человека с Богом, с Царством Небесным. И в этом смысле в области культуры, словесности, творчества можно говорить о художественной иконичности, об иконичной поэтике и иконичной эстетике, которые только начинают формироваться», — пишет В.В. Лепахин [7, с. 7]. Повестью «Снайп» писатель В. Костерин художественно воплощает свою научно-теоретическую мысль и демонстрирует пример иконичной эстетики и поэтики на примере романа Ф.М. Достоевского. Так, Снайп записывает в своем «читательском» дневнике: «Великий писатель поставил великий монумент. Женщине! Живой памятник, который никто не сможет осквернить. Скульптуру нетрудно забрызгать грязью или краской, можно свалить, как теперь пошла мода по стране <…> но что делать с удивительным — чистым и жертвенным — бесплотным

изваянием Сонечки? Даже не изваянием, а *духовной иконой*» [6, с. 43; курсив мой. — *М.Ш.*].

Дневник Снайпа, а затем дневник Романа представляет собой становление личности через слово, подобно тому, как это было воплощено молодым Достоевским в романе «Бедные люди». Как пишет В.Н. Захаров, Макар Алексеевич Девушкин «преображается — и преображается духовно. Это постепенный процесс, в котором ключевую роль играет литература. На глазах читателя недалекий переписчик превращается в писателя, <…> который в слове осознает себя и мир, который неожиданно замечает, что у него «слог становится», который обретает творческое всесилие над сказанным и утаенным словом» [4, с. 85]. И в другой работе ученый конкретизирует эту мысль: «эволюция Макара Девушкина безусловна. Герой перерождается: он сознает себя в слове, в письмах Вареньке, изреченное слово помогает сознать себя и понять других, происходит *духовное возрождение человека в слове и словом*» [3, с. 156; курсив мой. — *М.Ш.*].

В записных книжках Достоевского к роману «Бесы» есть такие размышления: «Многие думают, что достаточно веровать в мораль Христову, чтоб быть христианином. Не мораль Христова, не учение Христа спасает мир, а именно вера в то, что Слово плоть бысть. <…>. Надо именно верить, что это окончательный идеал человека, все воплощенное Слово, Бог воплотившийся» [2, т. 11, с. 187-188].

Герой повести «Снайп» отмечает: «Иногда мне кажется, что в моем стиле <…> все заметнее влияние Федора Михайловича» [6, с. 69]. «Федор Михайлович! Твой роман перелицовывает меня понемногу, что-то меняет во мне, медленно, но верно» [6, с. 60]. Причем эта внутренняя трансформация ощутима героем эмпирически: «Я иногда чувствую себя другим человеком. Как будто я вышел из одной реальности и вошел в другую» [6, с. 45]. Это то, что озвучил о творчестве русского классика Н.А. Бердяев: «Человек, приобщившийся к миру Достоевского, становится новым человеком, ему раскрываются иные измерения бытия» [1]. По справедливому утверждению В.Н. За-

харова, «Достоевский *явил новое слово о человеке и мире*. Его открытия переворачивали привычные представления о литературе и о человеке, но раскрывали принципы христианской антропологии, впервые выраженные в мировой литературе в столь яркой художественной форме» [4, с. 84; курсив автора. — *М.Ш.*] В художественном мире Достоевского «Слово творит мир, человека, приобщает его к Богу» [3, с. 160].

Как сознание Сонечки Мармеладовой осталось нетронутым грехом, в который вынуждено было погружаться тело, так душа героя повести «Снайп», несмотря на страшную профессию и умение «выключать» воспоминания и стирать угрызения совести delete'ом, остается восприимчивой к добру, к любви и человечности. Сцена поцелуя коленки Ланы: «Он неожиданно наклоняется и целует белый шрамик» [6, с. 103] — звучит ощутимым рефреном к жесту целования ноги и знаменитым словам Раскольникова: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился» [2, т. 6, с. 246]. Воспитанный бабушкой в исконных народных традициях, приобщенный к культуре другом Виквиком, Снайп-Роман восстанавливает в себе человека, а значит, и образ Божий.

Третий эпиграф к повести — из «Преступления и наказания»: «Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти» [6, с. 6]. В словах несчастного Мармеладова — мысль о том, что в беде и окончательном падении человек может найти утешение, спасение только у милостивого Христа. К Нему, с самодельным крестиком на груди, под пулями идет герой в финальной сцене.

Н.О. Лосский писал: «У всех людей, по крайней мере в подсознании, хранится связь с Богом, как абсолютным добром, а также с идеалом своего индивидуального абсолютного совершенства и полноты жизни. Судьба человека зависит от степени любви его к этим ценностям; такова главная тема художественного творчества Достоевского» [8]. И эта «главная тема» Достоевского в глубине своей художественно воплощена в повести «Снайп».

В творчестве обоих писателей — Ф.М. Достоевского и В. Костерина

— реализуется особая миссия литературы — не только как «слова о мире», но и как слова — медиатора логосных сил, способных пробудить от инерции бездуховного существования к осознанию необходимости спасения и соединения с Живодательным Образом, Словом воплощенным.

Список литературы

1. *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского Режим доступа: http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/index.html (дата обращения – 22.04.2020).
2. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Цитаты Достоевского приводятся по данному изданию с указанием номера тома и страницы.
3. *Захаров В.Н.* Художественная антропология Достоевского // Проблемы исторической поэтики. – 2013. – С. 150-164.
4. *Захаров В.Н.* Что открыл Достоевский в «Бедных людях?» // Захаров В.Н. Имя автора — Достоевский. – М.: Индрик, 2013. – С. 75-87.
5. *Кесарий Арелатский, свт*. Толкования на Откр. 2: 17. Режим доступа: http://bible.optina.ru/new:otkr:02:17 (дата обращения – 10.04.2020).
6. *Костерин Василий*. Снайп. Повесть, рассказ, поэма. М.: Паломник, 2017. – 272 с.
7. *Лепахин В.В.* Икона в русской словесности XIX – XX веков. – Сегед: JATEPress, 2015. – 354 с.
8. *Лосский Н.О.* Достоевский и его христианское миропонимание. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/6/dostoevskij-i-ego-hristianskoe-miroponimanie (дата обращения – 20.04.2020).

УДК 822

Е.И. Маркова
Союз писателей России,
д.ф.н.,
Петрозаводск (Россия)
E.I. Markova
Union of writers of Russia,
DSc in Philology,
Petrozavodsk, Russia
E-mail: markova.eim@yandex.ru

Повесть инициации Василия Костерина «Снайп»

V. Kosterin's "Snipe" as an initiation novel

Аннотация. Статья посвящена жанровой характеристике повести В. Костерина. Автор доказывает правомерность введения жанра повести инициации в современную иерархию жанров и, в связи с этим, рассматривает произведение на автобиографическом, фольклорно-мифологическом и агиографическом уровнях. Подчеркивает необходимость и значимость этапа смерти (распятия)/воскрешения/спасения в художественной системе этого жанра.

Abstract. The article is devoted to the genre characteristics of V. Kosterin's novel «Snipe». The author substantiates the rightfulness of introducing initiation novels into the modern hierarchy of genres and in this regard analyses this writing on autobiographical, folkloric-mythological and hagiographic levels. She emphasizes the necessity and the significance of the stages of death (crucifixion)/resurrection/salvation in the artistic system of this genre.

Ключевые слова. Повесть инициации, смерть (распятие)/воскрешение/спасение.

Keywords. Initiation novel, death, crucifixion, resurrection, salvation.

В 2017 году в московском издательстве «Паломник» вышла в свет книга Василия Костерина «Снайп», включающая одноименную повесть, рассказ «В начале была икона» и поэму «Эрика». Автор, скрывающийся под псевдонимом Василия Костерина, известный литературовед и искусствовед, знаток русской иконы. Характер его основной деятельности наложил отпечаток на его прозу, для которой вполне приложимо определение «филологическая проза». Так, в повести «Снайп» действие сведено до минимума, внимание ав-

тора сосредоточено на размышлениях героя над романом Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Это было бы вполне понятно, если бы речь шла о филологе или о заядлом книгочее. Однако героем повести является профессиональный киллер, которого бывший наставник упрятал в потайной бункер, чтобы спасти подопечного от возможного преследования. Вместо предполагаемого детективного сюжета налицо читательские заметки пленника поневоле. Безусловно, наблюдения героя над текстом великого писателя небезынтересны читателям, но главным в повести является не эволюция его восприятия романа, не попытка анализа произведения, а характер преображения самого героя.

Итак, это не детектив, не беллетризованное филологическое исследование, не роман воспитания, точнее — самовоспитания, а повесть о духовном преображении героя, соотносящаяся в жанровом отношении с романом инициации.

Что собой представляет в жанровой палитре роман данного типа попыталась объяснить венгерская и итальянская исследовательница Лена Силард в статье «Истоки жанра романа инициации в русской литературе», в которой она опирается на размышления М.М. Бахтина (точнее на записи его лекций 1922–1927 годов Р.П. Миркиной) о традициях «романа воспитания» (или «романа развития»), где в качестве опорного текста выступает роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Работая над ним, писатель выходит за пределы традиционного европейского «биографического романа» («романа воспитания») к космическим основам бытия. Этот подход получил дальнейшее развитие в романе А. Белого «Котик Летаев» [8, с. 802-803].

Идея романа инициации, что называется, витала в воздухе. Исследовательница доказывает это на примере трудов Н.Я. Берковского. На материале немецкой литературы он показал взаимосвязи между «романом развития» и «романом посвящения» [8, с. 802]. Хотя сам М.М. Бахтин термин «роман инициации» не употреблял, Л. Силард находит возможным его использовать при характеристике произведений, где биографический пласт жизни героя

утрачивает свои позиции, поскольку жизнь героя становится «ожиданием распятия, путем к жертвенно-посвятительному выходу в инобытие» [8, с. 806]. В качестве доказательства, что данный жанр имеет место, она останавливается на анализе романов «Крылья» М. Кузмина и «Серебряный голубь» А. Белого.

Думается, что высказанная Л. Силард гипотеза плодотворна, поэтому позволим себе использовать ее в качестве рабочего инструмента при анализе повести В. Костерина. Действительно, его герой идеально вписывается в означенную жанровую модель: он — киллер. Убийца и в духовном смысле самоубийца. Попав в добровольное заточение, он проходит через обряд инициации (духовные терзания) в новую жизнь, затем добровольно предает себя смерти, обретая тем самым возможность Воскрешения в Жизни Вечной.

Ритуал инициации описывался этнологами, антропологами и фольклористами. Находим, что в нашем случае вполне достаточно информации, представленной в монографии В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки», где он доказывает, что этот древний жанр восходит к еще более древнему обряду посвящения юноши в новый половозрастной, семейный и социальный статус. Для этого посвящаемый проходит через ряд ступеней: временную изоляцию от общества, тяжелые и даже смертельно опасные испытания, состояние временной смерти, которое сопряжено с утратой имени и памяти. Вернувшись вновь к жизни, испытуемый предстает в роли нового человека, готового стать полноправным членом своего племени и выполнять свои новые обязанности (например, он становится охотником), и, наконец, он имеет право на вступление в брак. Если иметь в виду сказку, то герой, помимо новых социальных и семейных функций, приобретает магическое знание.

Разумеется, речь не идет о полном соответствии повести Костерина и волшебной сказки. Как устная жанровая форма хранит память об обряде, так литературная — помнит о сказке. При анализе сказки не раз идет речь о контаминации сюжетов. В памяти исполнителя самым причудливым образом переплетаются различные сюжетные мотивы и образы, тем самым создается

новый текст.

Если иметь в виду произведение В. Костерина, то следует вести речь о контаминации элементов различных жанров в структуре традиционной повести. Эта повесть — текст в тексте: в основной (биографический) текст автора-повествователя дважды вводится текст дневника героя (автобиографический текст). Но его дневники — это, по сути, читательские дневники героя (так сказать, заметки на полях романа Достоевского «Преступление и наказание»). Именно чтение становится для героя событием его жизни, поэтому в его дневнике при внешнем отрицании своего сходства с Родионом Раскольниковым ощутимо стремление Снайпа-Романа вписать свою жизнь в текст его жизни. Но текст великого писателя включает текст библейской притчи о воскрешении Лазаря, чтение которого становится для литературных героев, Родиона Раскольникова и Сонечки Мармеладовой, знаковым событием, а для героя повести тем текстом, в который он сознательно вписывает свою жизнь. Итак, в основной текст автора-повествователя введены Костериным автотексты героя, включающие текст Достоевского, содержащий, в свою очередь, евангельский текст. Что это: вербальная матрешка или пирамида? И это, не считая массы других сопутствующих текстов — своеобразных внутренних лабиринтов пирамиды: стихотворений Т. Шевченко и Л. Украинки, рассказа Л. Толстого «*Рубка леса*», массы литературных цитат (прежде всего, из высказываний друга героя Виквика), народных поговорок (прежде всего, из арсенала бабушки героя), молитв, музыкальных (вербализованных цитат из песен и других произведений) и визуальных текстов (прежде всего, икон). Ко всему прочему, речь идет и о потаенном тексте — поэме о Сонечке, известной читателям Романа, но не знакомой читателям Костерина.

«Снайп» В. Костерина как био-автографическая повесть. Ядром повести как жанра является полное или частичное жизнеописание героя. На первый взгляд, произведение В. Костерина — это типичная биографическая, точнее био-автографическая повесть. Справедливости ради скажем, что по-

дробно описаны только последние пять месяце его жизни. Исходя из совокупности отдельных деталей, всплывающих то в одном, то в другом месте повествования (всего в повести четыре главы и эпилог), можно реконструировать этапы биографии героя: от его рождения до момента заточения.

На каких моментах биографии сосредоточено внимание героя и автора: кто его отец? почему он стал киллером? что стало отправной точкой в его духовном преображении?

Чтобы ответить на второй вопрос, необходимо установить дату его рождения. Дважды он указывает на свой возраст: тридцать девять лет, «сорок лет без малого» [4, с. 101]. В убежище он читает роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», изданный в Петрозаводске, в 2007 году. Судя по тому, что в последний день пребывания «на воле» он видит обложку книги через окно магазина, она только вышла из печати и еще не распродана. Таким образом, мы можем взять за точку отсчета именно этот год, и полагать, что герой родился в 1967 году или чуть позже.

Раскольников Роман Романович родился в обычной советской семье, которая на момент его рождения стала неполной. Полагаем, что родители были в браке. Дело в том, что чаще всего в повести упоминается бабушка, ее фамилия по мужу — Ягодина, дочь же — Раскольникова. Очевидно, мать героя развелась с мужем, будучи беременной. По каким-то причинам ей было выгодно не афишировать свое состояние. Поэтому родив сына, она на правах матери-одиночки, дает ему «произвольное» отчество «Романович». Ее мальчик — Роман Романович, или, как иронически характеризует себя герой, «сам-себе-отец» [4, с. 13].

Как бы то ни было, у Ромы было хорошее детство с запомнившимися ему сказками бабушки. Школа, техникум (скорее, физкультурный), где и обнаружился его прирожденный талант стрелка: когда «он впервые взял в руки мелкашку, то сразу пульнул во второй разряд» [4, с. 14]. Впоследствии он стал мастером международного класса. Роман продолжил учебу в вузе, с первого курса его призвали в армию.

Полагаем, что служба в армии падает на 1987–1989 годы. Возможно, часть этого времени приходится на участие в военных действиях в Афганистане. Хотя в повести об этом речь не идет, но косвенным свидетельством этого факта является то, что служивший там офицер-отставник берет его в свою школу, а прошедшая Афганистан девушка говорит с ним о своей службе, как с человеком, знающим об этой войне не из газет.

По возвращении из армии герой вернулся в вуз. Учился, скорее всего, в пединституте, на факультете физического воспитания, о чем свидетельствуют не только его студенческие спортивные успехи (меньше бронзы в соревнованиях по стрельбе не брал), но и то, что он представился девушке как тренер по спортивной стрельбе. Очевидно, этот профессиональный опыт у него был. Заодно подрабатывал на музпеде (музыкально-педагогическом факультете) в качестве машинистки. Вуз не окончил. Ушел с третьего курса, потому что не сдал экзамен по научному атеизму. Скорее всего, это случилось в 1991 году. Трудно представить, чтобы в этом году кого-то могли исключить из института из-за одного «неуда», к тому же по научному атеизму. Но и в жизни, и тем более в художественном произведении все может. Читатель не знает, что далее делал герой, пока не решил пройти у некоего Флейта школу киллера. Учеба в школе и «работа по специальности» заняла пять-шесть лет (на счету героя шесть жертв). Где-то за полгода до последнего выстрела он встретил и полюбил девушку, которая вдруг исчезла навсегда из мира живых, и он отлично знает, что ее последний след не найти.

Период примерно с 1991 по 2001 год читатель, исходя из имеющегося литературного материала, не может реконструировать, но имеет право предположить, что во время службы в Афганистане случилась первая инициация Романа: юноша стал мужчиной, студент — воином. В данном случае речь идет о половозрастных и профессиональных характеристиках. Можно ли вести речь о духовном преображении героя? Вряд ли. Скорее всего, он исповедовал традиционные ценности: верность данной присяге, верность интернациональному долгу. Демобилизовавшись, молодой человек был убежден, что

его встретят на родной земле, если не как героя, то с известной долей пиетета, но он оказался в другой стране, где поменялись ценности, и участие советского контингента войск в войне в Афганистане квалифицировалось, если не как преступление, то как непоправимая государственная ошибка. Таким образом, потенциальные герои стали изгоями. Эта информация находится за пределами повествования, в границах, так сказать, вне текстовой действительности.

Однако у героя есть возможность реализовать себя «на гражданке»: он — студент, к тому же отличный спортсмен. Будет работать в школе, «сеять разумное, доброе, вечное». Но якобы «вечные истины» настолько поменялись, что студенты вправе были называть «научный атеизм» «антинаучным теизмом» [4, с. 123]. В 1992 году Олимпийская сборная бывшего Советского Союза шла не под флагом страны, а под олимпийским. За чью страну выступать герою как спортсмену? Работать в школе, где педагогу не платят за труд, где авторитет учителя нулевой… Не он — «ловец душ», а новые властители и их подручные владеют не только богатствами страны, но и многими и многими умами и душами его соотечественников.

Зачем читателю додумывать биографию героя? Затем, чтобы настроиться не только на вдумчивое восприятие текста, но и на сотворчество с писателем, иначе ему не ответить на вопрос, который задает себе герой и который не может не задать читатель: как становятся киллерами. «Внутренне. Потому что конкретные даты я помню. И все же: неужели я только из-за денег? Надоела нищета? Или потянула к себе таинственность, двойная жизнь, риск, увлечение оружием, стрельбой? Супер-пупер-меном (так мама шутила) себя почувствовал?» [4, с. 89-90].

Думается, что в шутке матери была известная доля правды. Видимо, хотелось себя ощутить, если не властелином мира, то человеком, от которого зависит судьба другого. И еще: пусть на мгновение, пусть виртуально он может поменять даже космические параметры. У него охота на другого превращалась в игру с хронотопом (пространством/временем). Пока стрелок не

приник к оптическому прицелу, он и Жертва находятся в разных локусах, но, едва Жертва появляется «на тонком кресте оптического прицела... между ними образуется провал, другое искусственное пространство, измеряемое полетом пули» [4, с. 10]. Когда пуля попадает в мишень, стрелок возвращается в привычное пространство, а перед Жертвой открывается дверь в пространство смерти. Когда-то бабушка Ромы: «Смерть — это лишь дверь в другую жизнь. Но власть открывать ее имеет только Бог, а человеку сие не дозволено» [4, с. 10].

Он себе «сие» дозволил и… утратил данное ему при рождении имя: для одних стал Рюмой, для других — Снайпом. Первое прозвище дал ему друг Виквик, что не удивительно: привычная практика в кругу подростков и молодых людей. Но каждое прозвище значимо. Когда случалось застолье, то Рома доставал принесенную с собой «серебряную, с позолотой внутри рюмку на низкой ножке. На тонком витом столбике красовалась чашечка грамм на сорок. И вот из этой стопки он позволял сделать несколько глотков коньяка» [4, с. 8]. Своя «посуда» говорит не столько о соблюдении им гигиенических норм, своеобразной эстетизации быта, сколько об осторожности: ее обладателю в отличие от других нельзя расслабляться. Он далеко не рубаха-парень: он будто со всеми и в то же время «на особинку». Не случайно бабушка называла его «поперечиной».

Ко времени обучения Рюмы в школе киллеров рядом с ним не было самых близких людей, бабушки и матери. Очевидно, их уже не было в живых, так как он никогда не говорил о них и не вспоминал их в настоящем времени.

Его новый круг общения предельно узок: наставник и четыре ученика. Каждый имеет прозвище, общается друг с другом только во время обучения, далее никто никого при встрече не узнает. При выходе из школы становится Снайпом (сокращенное от слова «снайпер»). Киллер должен не только уметь стрелять, он должен быть невидимым для жертвы и преследователей, он должен, выполнив работу, забыть жертву, мысленно нажать на имеющуюся в мозгу клавишу с названием «delete». Его психофизика должна быть смодели-

рована по принципу работы идеального компьютера (робота). Инициация Снайпа дала нужный результат: он обрел нужную профессиональную форму, духовно преобразился — стал киллером-роботом.

Почему же в его работе произошел сбой? Даже идеально изготовленный механизм иногда дает сбой, однако его можно отремонтировать, и он опять станет выполнять свою работу. Как ни парадоксально, но первый сбой произошел при «сборке» робота, в школе киллеров, когда наставник принес на занятие необычную — поперечную — флейту, что вызвало у Рюмы ассоциации с бабушкиным прозвищем, и он невольно рассмеялся. Чтобы объяснить Флейту (так ученики называли наставника) свою бестактность, Рюма рассказал о своей детской «кликухе», на что наставник, заметил: знай он об этом ранее, то дал бы ему это прозвище. Вряд ли бы это случилось: обряд инициации (а обучение в школе киллеров, как и служба в армии, невозможно без этого обряда) предполагает разрыв с прежним кругом общения, а это прозвище работало бы на его восстановление. Хотя «поперечиной» его не прозвали — не закрепили в памяти связь с родным человеком, но невольно выстроили новый тип связи: учитель/ любимый ученик. Так «поперечина» (символ музыки и детства) стала невидимой нитью, связавших людей, знавших, что в их мире все нити раз и навсегда должны быть разорваны.

Второй сбой у Снайпа произошел, когда он встретил Соню-Таню-Лану. Ему не просто понравилась женщина, он в нее влюбился. Когда она ответила на его чувство, то оно настолько усилилось, что переросло в настоящую любовь — ту любовь, которая является величайшим благом для человека, а в случае трагического финала может обернуться для него величайшим несчастьем, ведущим либо к деградации его личности и смерти, либо, если он найдет в себе силы преодолеть горе, к новому этапу в его жизни.

Когда трагедия произошла в жизни Снайпа, то вначале он просто топил горе в вине. Понимая, что подобное поведение недостойно памяти любимой, он преодолел водочный угар, о мучительной боли теперь говорили только «мертвые и бесцветные» глаза [4, с. 21]. Тогда он включил delete, чтобы сте-

реть все связанное с Соней. Операция Снайпу удалась, правда, глаза у него «помертвели еще большее, хотя изначальный карий цвет к ним вернулся» [4, с. 22]. Снайп видел свои глаза в зеркале и не мог не осознавать, что они отражают его психофизическое состояние: он живой труп.

Мертвец всегда расширяет пространство смерти, поэтому при выполнении нового заказа и случился «прокол»: он убил двоих. Хотя Снайп объяснял это тем, что на подготовку задания было отведено мало времени, поэтому он был не в курсе, что за Жертвой в момент ее танца всегда стоит мать, пытаясь повторить движения дочери. Поэтому-то выпущенная им пуля, пройдя сквозь тело дочери, застряла в сердце матери. У киллера не было сожаления по поводу смерти нечаянной жертвы, но его беспокоило отношение заказчика к этой ситуации. Настолько беспокоило, что он решил обратиться за советом к Флейту. Наставник же, поняв, что реакция заказчика может стоить жизни его бывшему подопечному, упрятал его в бункер.

Здесь и стал Снайп читать книги. Несмотря на то, что в школе (поправим Костерина: в техникуме — *Е.М.*) он не прочел «Преступление и наказание», герой был довольно начитанным человеком, о чем говорит достаточное количество (где-то полтора десятка) упоминаемых в тексте имен писателей, цитат из их произведений, нетипичная для рядового киллера лексика (в его словаре есть такие термины, как «нонэкзистенциализм» и «эвфемизм»). Ощущается как природная тяга к чтению, так и влияние семьи и друга-поэта.

Психологически притяжение к роману Достоевского можно объяснить неосознанным стремлением: с одной стороны, убить в себе киллера (вытеснить свое прежнее «я») и поэтому становится понятна его постоянная дуэль с Родионом Раскольниковым; с другой — воскресить любимую женщину Софию, поэтому вполне естественно звучат его признания в любви к Сонечке Мармеладовой (происходит замещение исчезнувшего образа тождественным). Поэтому он «целует» ее душевные шрамы так, как целовал шрамы на теле любимой, поэтому он видит в женщинах и внешнее, и внутреннее сходство, поэтому в его сознании они то сливаются в один образ, то двоятся,

наконец, его реальная София становится женщиной, рожденной литературной героиней. Так на уровне психологической повести происходит у героя процесс инициации: он может стать настоящим человеком, если воскресит для себя психически и ментально любимую женщину.

Фольклорно-мифологический подтекст повести. Любой, мало-мальски знакомый с фольклорно-мифологической традицией, знает: для того, чтобы выйти из лабиринта, нужна путеводная нить. Мало того, что человек физически находится в заточении, он ментально и морально пребывает в лабиринте. Выбор у него один: он либо погибает (инициация не случилась), либо выходит из заточения-лабиринта преображенным (инициация состоялась). Но прежде, чем выйти из лабиринта, в него надо попасть, иными словами — нарушить запрет.

Можно сказать, что основой сюжета, его завязкой служит разрушение родственных связей: истинных и неправильных, что и роднит повесть с народной сказкой. Как справедливо писал Е.М. Неелов, «исходной и всеобъемлющей идеей, пронизывающей все сказочное действие, является идея родственности… Она имеет не бытовой, а всеобщий символический смысл, включая в себя все живое, противостоящее смерти, то есть подлинно человеческое» [5, с. 70].

Снайп не просто убил человека, а разрушил одну из родственных связей (мать + дочь) и, мало того, отрезал путь к созданию «неправильных» родственных связей. Как выяснится позже, заказчик после устранения дочери хотел жениться на матери и тем самым удвоить (и даже утроить) свое состояние. Таким образом, и для мира живых, и для мира мертвых (если использовать фольклорно-мифологическую терминологию) Снайп — лишний человек: первые его преследуют за то, что он нарушил заповедь «не убий», вторые — за то, что лишил богатства.

Для начала выясним: собственно, кто описывается в повести: сказочный герой или его антагонист. Если иметь в виду его поступки, то налицо

представитель мира Зла — мира *чужого* и *мертвого.*

Тем не менее, если рассмотреть на мифопоэтическом уровне, образ Ромы-подростка, то он вполне сопоставим с образом сказочного героя. Будучи учащимся техникума, он спас раненую ворону и выходил ее. Сначала она, обиженная на человека, вела себя агрессивно, даже клюнула спасителя в нижнее веко, оставив навсегда свою рябую метинку, что в фольклорно-мифологическом контексте является знаком родства юноши со спасенной им птицей, и это родство в повести не раз подчеркивается.

С образом вороны (а не ворона) в восточнославянской мифологии связано представление о рае (вырии, вирии, вирие, урае) и «райского мирового дерева, у вершины которого обитали птицы и души умерших. В народных песнях весеннего цикла сохранился мотив отмыкания ключом вырия, откуда прилетали птицы. Согласно украинскому преданию, ключи от вырия некогда были у вороны, но та прогневала бога, и ключи передали другой птице» [3, с. 135]. Хотя ворона была лишена статуса ключницы, из рая она не была изгнана.

Герой «с птичьим знаком» должен встретить героиню с тем же знаком, но возможна ли такая встреча для киллера… Однако это случилось.

Возможность встречи обусловлена тем, что герои встретились в электричке — иными словами в пути, что на мифопоэтическом уровне означает отсутствие (или оборотность) привычных ролевых признаков, как отмечает Щепанская. Снайп — здесь не киллер, а стрелок, а София (так зовут девушку) — девица-птица. Мишень стрелка — сердце чудесной птицы, и он сумел пронзить его силой своей любви.

На мифопоэтическом уровне образ Софии восходит к образам царевны-лягушки, Царевны Лебеди, Василисы Премудрой. Они прекрасны, хотя поначалу могут показаться неказистыми, повелевают природными силами, обладают редкими знаниями и умениями. София соответствует названным характеристикам. На первый взгляд, девушка внешне не выделяется, одета как все: блузка напоминает тельняшку, джинсы с дырками, на шее крест на золо-

той цепочке. Однако у нее типичные для сказочной героини золотистые волосы, заплетенную в толстую косу. Когда она вырывает из косы седой волосок, то он «плавно, как пух или *перышко* (курсив мой. — *Е.М.*), опускается в корзину» [4, с. 118]. Птичьим знаком отмечен и цвет ее «удивительно огромных» глаз, цвет которых герой сравнивает то с цветом камня («голубые, время от времени темно-сине-сапфировые»; «скорее аметистовые»), то с цветом сирени, «в определенный момент цветения, в мае» [4, с. 95-96].

Слово «сирень» имеет ту же греческую основу, что и слово «Сирин», которым именуют райскую деву-птицу, радующую землян чудесными песнями о Рае [1, с. 19]. Если у сказочной героини «звезда во лбу горит», то у Софии в глазах отражается «Млечный путь — самое загадочное и затейливое отражение ночного неба» [4, с. 106].

Для светловолосой девушки у Сони редкие ресницы — «густые, черные и очень короткие, словно подстриженные … кажется, что глаза умело, но густо подкрашены тушью» [4, с. 95].

Портретная характеристика отражает связь героини со всеми природными стихиями. Она будто олицетворяет собой Космос. Сравнения глаз с камнями указывает на связь их обладательницы с горами, а черный — с самой матушкой-землей, голубой — с водой. Золотой, солнечный цвет (особенно в сочетании с голубым и синим) указывает не просто на связь с небесами, а подчеркивает принадлежность их обладательницы к *иному* миру, на что намекает и сиреневый оттенок.

Посланцы Рая знают все земные языки. София специализировалась на изучении экзотических наречий — языков народов Азии. Видимо, подобно сказочной героине, она была, что называется, мастерицей на все руки, поэтому ее заметили люди из «органов» и обучили… на снайпера. Она участвовала в военных действиях в Афганистане, куда была мобилизована, очевидно, в последние месяцы войны (май 1988 — февраль 1989). Исходим из того, что девушке на момент встречи 36 лет. Значит, она родилась где-то в 1970 году. Поскольку она отлично зарекомендовала себя, то ее опыт был использован на

Чеченской войне. В Первую Чеченскую войну попала в плен, где ее жестоко пытали и, если бы ее не вызволили сослуживцы, София бы неминуемо погибла. Участвовала и во Второй Чеченской войне.

Как снайпер девушка числилась под именем Татьяны. Пережив в плену состояние временной смерти, она по окончании войны решила полностью изменить свою жизнь, вновь сменила имя и стала Светланой или Ланой. Но уйти от войны девушке не удалось. Поскольку официально КТО (контртеррористическая операция) была отменена только 16 апреля 2009 года, она как отличный снайпер оказалась на учете в соответствующих органах. Поэтому время от времени ее «выдергивают» из привычной жизни и дают разовые поручения, связанные с ликвидацией человека. Если на войне, она не сомневалась, что стреляет во врага, то в нынешней ситуации, как ей кажется, ее используют для решения неблаговидных (если не преступных) задач.

Казалось бы, разными путями герои пришли к одной черте: стали исполнителями заказных убийств с той разницей, что он работает на частное лицо, она — на госструктуру. Как и он, она — лишняя: ей могут отомстить за смерть своих террористы, ее могут убрать за неповиновение люди из «органов».

И все же герои стоят по разную сторону баррикад, о чем говорят их глаза (у Сони они — «теплые, живые», у Снайпа — «растерянные»), помыслы и дела. Соня-Таня-Лана сродни древним воительницам. Образ женщины-змееборца сохранился в сюжете древнерусской вышивки [2, с. 36-64], где Змей, как и в устной словесности, олицетворяет силы зла, смерти — всемирного Хаоса.

Девушка не сомневалась в том, что сражается с мировым Злом со стороны сил добра. Ее идеалом была Людмила Павлюченко, снайпер, на счету которой в Великую Отечественную войну было триста девять уничтоженных фрицев.

Но если даже в «идеальном макромире сказки расположен микромир порока» [5, с. 13], то тем более в жизни зло не раз и не два маскировалось под

добро и поэтому становилось еще более опасным. Именно в эту ситуацию и попадает героиня, и тем не менее она не собирается сдаваться, поэтому в ее «теплых, живых» глазах «живет одинокая тайная боль… тайная тайна, иссиня-черная непроглядная тайна»» [4, с. 95, 97, 100].

Чтобы остаться в живых в подлинном смысле этого слова, она создает новые родственные связи. У нее жива родная мать и появляется крестная мать, которой стала ее подруга Лисавета. София не формально прошла через таинство крещения, она была предельно откровенна на исповеди. Видимо, ее признания (грехи) были настолько страшны, что первый священник ее просто-напросто выгнал, но они с крестной матерью не отступили. Она исповедовалась другому батюшке и получила отпущение грехов. Так, София стала членом большой православной семьи-церкви. Чтобы создать свою малую церковь, она удочерила девочку, Лизоньку (после истязаний в плену она не могла иметь детей).

Не случайно при встрече с Софией взгляд Снайпа зацепился за ее «метинку» — «короткий натянувшийся шрамик» на ее колене, который так и не зарос: его «кожица остается тонкой и нежно-белой» [4, с. 95]. Она, как и он, — меченая. Только его «пометила» благодарная ворона, ее — враги. Еще при первой встрече он целует этот шрамик. Душевный порыв героя напоминает ритуальную сцену. Все ее тело, как он увидит позже, было в шрамах и ожогах. Если подростком Роман выхаживал раненую ворону, то сейчас он «целует каждый шрам по очереди» [4, с. 109]. Интимная сцена вновь напоминает ритуальную: мужчина будто желает исцелить возлюбленную, принять на себя ее боль, как однажды он сделал, заговаривая у нее зубную боль.

Именно после целительных поцелуев девушка рассказала о себе, назвала свое настоящее имя. В отличие от нее у Снайпа не хватило духа на исповедь, оставил ее «назавтра», на день, который волею судьбы стал для них последним днем счастья, а для нее и последним днем жизни.

Стрелок из сказки — пошел бы с девушкой или вместо нее на опасную встречу и отвоевал бы ее у сил Зла. Он же больше ощущал себя в шкуре ан-

тагониста (и, собственно, был им), поэтому об это даже не подумал.

Когда герой понял, что не отойдет от горя, если не сотрет память о любимой, тогда включил delete. Как результат, отложил «на потом» завещание Сони: взять к себе Лизоньку и познакомиться с Лисаветой. Именно тогда, когда судьба подарила Снайпу возможность завязать новые родственные отношения и начать новую жизнь, он получает заказ, от которого он, беспамятный человек с мертвыми глазами, не может отказаться, за что и поплатится.

Не сумев спасти любимую женщину-птицу, он самолично убивает еще одну женщину, помеченную «птичьим» знаком. У его Жертвы была «худенькая, почти плоская фигура в разногласии с которой находились богатые, объемистые, плавно-округлые бедра. На лице выделялся капризный ярко-накрашенный рот под коротким, тонким, каким-то *птичьим* (курсив мой. — *Е.М.*) носиком» [4, с. 10]. Во время исполнения танца живота на Жертве было ярко-алое платье. Не только носик, но и тип ее фигуры, если представить его в полете (а танец — это полет), напоминает тело птицы, цвет платья — оперенье волшебной (райской) птицы. Название танца тоже намекает на его сакральность, ибо в древнерусском языке «живот» и «жизнь» — слова-синонимы. Если Снайп породнился когда-то с вороной, то его Жертва с птицей, у которой были ключи от рая. Образ ключей — один из знаковых образов в повести. Ключи от бункера должны сбросить в трубу, связывающую дом-гроб с земным миром. Получив их, Снайп мог вернуться в мир людей. Но время шло, и он отчаялся их заполучить.

Дальнейшее развитие действия также можно рассмотреть в фольклорно-мифологическом контексте. В убежище, как уже сказано, ведет его Флейт. Он выступает в роли медиатора-посредника между миром живых и миром мертвых. С одной стороны, он — наставник в школе киллеров, с другой — ему не чуждо человеческое: играет на флейте Моцарта и Дебюсси (возможно, в прошлом музыкант), между ним и учеником возникла невидимая родственная связь.

Согласно логике сказочного сюжета, у Снайпа завязаны глаза, поэтому

он не знает, куда конкретно его ведут, но отлично понимает, что его новое жилье находится далеко за чертой города, ощущает переход по мостику. Мост в фольклорных текстах означает границу между *своим* и *чужим* миром. Чужой (иной) мир — это мир мертвых.

Само помещение, хотя и просторное, и даже снабженное электричеством и прочими удобствами, находится под землей, потому оно без окон и, можно сказать, без дверей, так как входную дверь без специальных ключей или инструментов для ее демонтажа не открыть. Понятно, что новый дом представляет собой аналог гроба («гроб», «склеп» — герой не раз называет свое убежище), как, собственно, и необычный дом в лесу, где в сказке находится герой, которому предстоит инициация [7, с. 112-118].

Разница между инициируемым юношей и Снайпом не только в возрасте, но и в том, что фольклорный герой в лесной дом приходит *живым,* чтобы пройти через состояние временной смерти, и перейти в новую фазу жизни. Снайп же фактически *мертв.* Флейт привел его в убежище, чтобы его физиологическое состояние стало адекватно психическому?

Если рядом со сказочным героем находится наставник (или чудесные помощники), то здесь Флейт появляется один раз, чтобы передать реакцию разгневанного заказчика.

Снайп находится в «склепе» один и не один. Почти сразу после рокового выстрела в его жизни появился Лихо. Раньше, «когда заблокированная память давала трещину и в ней внезапно появлялась одна из Жертв, в груди Снайпа рождалось ноющее, тягостное чувство, и он не находил себе места… И вот теперь наезжающую на него непрошенную, раздирающую тоску, которую он не без труда подавлял, Снайп назвал Лихом. Вспомнилась и бабушкина присказка: Лихо никто не кличет, оно само явится». Герою «Лихо» виделось «в виде расплывчатой, смутной бесполой фигуры» [4, с. 8-9].

Поскольку слово «Лихо» (и производные от него слова «лихой», «лихорадка», «лихорадит» и др.) является одним из ключевых слов в повести, то следует остановиться на значении этого образа. В «Русском демонологиче-

ском словаре» Лихо (Лих, беда, горе, напасть, нужда) — это демон злой судьбы, несчастий. Он не оставляет человека, принимая любой облик, пока не вгонит его в гроб. Особо выделяется его слепота или одноглазость [6, с. 340-341].

Остановимся на этой черте: Лихо, будто материализуясь, становится глазом на двери. «Лучше бы совсем не было двери. Таращит на меня свой единственный слепой глаз и таращит! Огромный. Прямоугольный. И никуда от него не деться. Или это не глаз, а опущенное цинковое веко?» [4, с. 48].

Что, собственно, представляет собой дверь? Дверь в фольклорно-мифологических текстах — это вход в *другой* мир: из дома-склепа — это, как правило, вход в загробный мир, проводником в который становится Лихо. Только свершив свое черное дело, он покидает усопшего и находит новую жертву.

Возможен ли выход в прошлое, в живую жизнь? Из этой, «обитой листовым цинком или оцинкованным железом», ассоциирующейся с цинковыми гробами с телами убитых в Афганистане, вряд ли… Наоборот, она провоцирует желание: «с разбегу головой в дверь…» [4, с. 31, 91].

Глаза, как известно, являются зеркалом души. Если посмотреть Снайпу в глаза, то не сразу ответишь на вопрос: чего он достоин: смерти или жизни? Еще его однокурсники отмечали, что у него иногда бывает «очень тяжелый, даже убийственный взгляд», что ему тогда льстило. Он даже пользовался в нужный момент своим «взором». «Левый глаз он широко и злобно раскрывал, а на правый опускал как бы безвольно подрагивающее веко. Стрелял он левым оком напрямки в правый глаз супротивника… Как говорится, лихое гляденье пуще доброго прощенья» [4, с. 16].

Эпитет «лихой (-ая; -ое)», означающий «чрезвычайно смелый, безрассудный», в контексте повести, скорее, звучит как «губительно смелый», «вольный или невольный пособник Лиха. Снайп обнаруживаются черты Лиха у себя и, наоборот, у Лиха — свои черты. Когда герой выстрелил в свою последнюю Жертву, «…Лихо махнуло в прищуренный глаз вороньим тре-

вожным крылом, и Снайп с тоской понял: что-то не так» [4, с. 10-11].

Лихо может принять любой облик. Естественно, что в момент смертельного выстрела может обернуться в ворона — символа смерти или когда-то исцеленную подростком ворону. Отдав себя во власть Лиха, Снайп будто отдал ему и ворону (изгнал-то ее из рая).

Лихо имеет двоякую функцию: усиливает муки героя, приближая его к роковому финалу, и в то же время его появление связано с началом разблокирования его памяти (не последний ли это дар благодарной вороны?). Ведь обычно антагонист, желая помешать герою (героине), далеко не всегда убивает его, а лишает памяти или вгоняет в сон, что, собственно, равносильно первому. Здесь же, как это ни парадоксально, благодаря Лиху герой вольно или невольно вспоминает хорошо известные в народе словосочетания и поговорки, посвященные этому демону. Вспоминая их, он невольно вспоминает и бабушку.

Сказочный герой, выбирая плату за услугу: «золото» или «слово», всегда выбирает второе. Слово — это его ключ к спасению. Победить в сказке (спасти жизнь и душу) — значит восстановить утраченные (например, спасти похищенных детей, сестер) и обрести новые родственные связи (спасти заключенную в темнице девицу и вступить с ней в брак). Свадьба в качестве обязательного сказочного финала знаменует создание семьи. «Эта семья охватывает собой весь сказочный мир, становится универсальной моделью гармонического мира, в котором побеждено Зло (потому и семья), — это наглядно демонстрируется тем, что получению «царевны» всегда сопутствует и получение «полцарства» [5, с. 17].

Но в сказке герой восстанавливает утраченные связи, потому что побеждает саму Смерть. Он — *живой* человек. Снайп — мертвец. Чтобы вернуться к живой жизни он должен освободиться от Лиха, овладевшего его душой, ставшего фактически его двойником. Не случайно в первой главе слово «душа» появляется два раза, но постепенно оно упоминается чаще и становится одним из ключевых слов произведения, что является знаком по-

степенного духовного и душевного воскрешения героя.

В народной практике исцеления вселившегося в человека Лиха изгоняли с помощью банника, просили его, чтобы он принял гостинцы и отогнал от раба Божия (имярек) злого духа — Лиха. Затем все выходили из бани, оставляя больного наедине с Лихом и банным хозяином. Через час возвращались и замечали: если банник взял подарки, то больной выздоровеет» [6, с. 143].

Хотя банника-целителя в повести нет, но живительная сила воды постоянно напоминает ему о себе. То в памяти Снайпа всплывает образ матери, моющей по утрам посуду, то чаепития на даче Виквика. В известной степени, они функционально совпадают с банным ритуалом. В дневнике от 30 июня герой записывает, что ему охота «поставить на пруду самодельный понтон, водрузить на него пузатый самовар, с трубой, …присесть в прохладную воду по шейку и пить горяченный, прозрачный, светло-янтарный чай, например, дедушкин зверобой с мятой». Чем не баня с незримым банником?!

После картины мысленного очищения и воссоединения с близкими (другом, дедом, днем ранее — с матерью и бабушкой) следует монолог-диалог с утраченной душой: «…не буду травить душу.… Разве можно отравить душу? Какой же яд нужен для нее? Эй, душа моя, где ты? Странно, Сонечкину душу чувствую, а свою нет. И душу моей любимой, моей Софии, тоже явственно чувствую, кажется, могу в ладонях подержать, приласкать. А моя-то где, сердечная?» [4, с. 56].

Яд дал искуситель, для которого убийство стало профессией, способом хорошо заработать, от его влияния Снайп еще долго не может освободиться. Ведь он всегда, незримо присутствует рядом. Вспомнив «Виквика, герой уточняет: «Вообще-то он Виктор. Прозвище у него такое, словно Флейт придумал, хотя они и незнакомы» [4, с. 56]. Флейт имел привычку удваивать слова, поэтому по ассоциации всплывает его имя. Как от него освободиться, если он играет Моцарта и Дебюсси? Если такой человек учит убивать за деньги, то почему бы и тебе не попробовать? Ведь живешь во времена, когда «все дозволено». Как Лихо может принимать любые обличья, так и змей-

искуситель может иметь чуть ли не благородную личину, и, если у тебя нет истинной веры в добро, тебя могут прельстить ложные постулаты.

Победа над антагонистом, у которого такой сильный союзник в лице демона-искусителя, дается герою нелегко. Но Флейт имеет на ученика столь сильное влияние, потому что он не так-то прост: он, как ранее было сказано, — медиатор. Именно он привел Снайпа в убежище, в чужой мир. Как в «идеальном макромире сказки расположен микромир порока», так в силу ее жанровой симметричности в «чужом мире возникает островок добра» [5, с. 13]. Островок добра в данном случае — это книги.

Флейт видит в писателе не только оппонента, но одновременно и своего единомышленника. Ему не нужны сомневающиеся (так, Фосфор, сокашник Снайпа, уже «сдулся»), ему нужны убежденные: тот, кто выберет преступление, возьмет в руки винтовку, или, как древний палач, топор и, в отличие от Раскольникова, не будет сомневаться в своем праве переступить. Тот, кто выберет наказание, должен пройти через самосуд (инициацию). Выбор — за учеником.

Если иметь в виду исцеление Снайпа, то ему надо пройти через обряд духовного очищения. Даже в языческом обряде страждущего называют по имени и определяют его статус: раб Божий. Снайп, став киллером, прошел через искушение дьяволом и отрекся от Бога. Чтобы стать рабом Божьим — обрести истинную веру. У героя нет чудесных помощников (банника) и предметов, в его распоряжении только книги.

Может ли процесс чтения быть сопоставим с жестокими испытаниями, который испытывает инициируемый в сказке. Поскольку духовные страдания (а чтение их не снимает, а, наоборот, усиливает) бывают не менее мучительны, а подчас и более страшны, то подобное сопоставление допустимо. Книга (Слово) — это путь спасения для героя, его путеводная нить. Ключевым словом является имя героини Достоевского и его любимой женщины.

Житие Сонечки Мармеладовой. Не удивительно, что при первом чте-

нии романа Снайп останавливался только на страницах, посвященных Сонечке Мармеладовой. Важно указать на характер его восприятия текста. Первоначально книга для него являлась не столько художественным текстом, сколько юридическим документом — делом, представленным к судопроизводству. В нем фигурируют два обвиняемых: Сонечка и Родион Раскольников. Что касается второго фигуранта, то по отношению к нему Снайп выступает в роли обвинителя. Для него мотив (идея) преступления является чуть ли не большим злом, нежели само убийство.

Приняв близко к сердцу судьбу девушки, беглый киллер превращается в ее защитника. В отличие от Раскольникова, который вольно или невольно обвиняет, мучает Сонечку, убеждая, что ее место рядом с ним — с убийцей, он утверждает, что ее принудили пойти на панель, потому в ее грехе повинны сводница, якобы вторящая ей мачеха и купивший ее девство старик-сладострастник.

Однако довольно быстро Снайп перестает воспринимать повествование как судебное дело, а начинает читать его как житие Сонечки. Он настолько вживается в роман Достоевского, что тот становится частью его повседневной жизни: литературный текст прорастает в жизнетекст Снайпа. Чтение становится не времяпровождением не знающего куда себя деть человека, а работой. Читая и перечитывая роман, герой делает выписки и комментирует их, делает это страстно, будто ощущая присутствие писателя и его персонажей в своем времени и в своем пространстве. Если свести воедино оба дневника героя, то ядром его повествования становится написанное им житие Сонечки.

Сразу скажем, что целью нашей статьи является не анализ романа Достоевского, а анализ его восприятия героем Костерина, точнее восприятия и сотворчества. Свои соображения Снайп записывает дважды: сначала пишет карандашом, потом набирает текст на компьютере, явно, рассчитывая на будущего читателя.

Как известно, героями житийной словесности, бытующей в устной и письменной формах, являются святые. Сонечка же, мало того, что является

литературным персонажем, она еще и грешница, блудница. Сама она характеризует себя именно так. Это нисколько не смущает ее «агиографа», и, кстати, далеко не безгрешный образ его святой вполне вписывается в евангельскую и житийную традицию. Так, например, равноапостольная Мария Магдалина была женщиной, из которой Иисус изгнал семь бесов. В этом контексте нельзя не вспомнить и другую Марию — Египетскую.

Внешне Сонечка неприметна, выделяются ее голубые (небесные!) глаза и худоба, а бестелесность, как известно, признак святости. Снайп чувствует, что образ героини Достоевского не вписывается в привычные представления, и потому то величает ее «духовной иконой», «живым памятником», то называет «юродивой» [4, с. 43, 52]. Если поначалу он видит в ней «агницу», которую ведут «на убой» [4, с. 47], то затем осознает: путь Сони является ее выбором: она собой «пожертвовала ради своих ближних, ради сводных сестер и брата, …показала и доказала свою любовь к ним», потому для героя она «“как святая”. Даже не “как святая”, а просто святая» [4, с. 53]. Святой не мыслим без подвига, самопожертвование Сонечки во имя любви к ближнему, по убеждению Снайпа, и является ее «подвигом» [4, с. 62], и это он готов доказать в любом суде.

Заметим, для героя важно, что она сделала это ради родных людей, и он особенно выделяет то, что она поддерживает кровные связи, укрепляет их. Защищая мачеху, называет ее «ребенком», меняясь таким образом с ней семейными ролями: она становится по отношению к ней матерью, а неродная мать является по отношению к падчерице ее дочерью. Вольно или невольно, но, размышляя над житием Сонечки, герой подчеркивает семейный статус других персонажей романа: убиенные Раскольниковым Алена Ивановна и Лизавета — сестры, причем старшая не просто старуха-процентщица, она — прежде всего вдова, в недавнем прошлом семейная женщина.

Сонечка не только поддерживает свои родственные связи, но и создает новые. Она и убиенная Лизавета — крестные сестры. Роман Раскольников для нее сын и брат замечательных матери и сестры, с которыми у нее самые

добрые отношения. Борясь за душу Родиона, она становится его женой, объединив тем самым Раскольниковых и Мармеладовых в одну большую семью.

Как видим, деяния Сонечки созвучны действиям сказочных персонажей. Победить в сказке, как уже говорилось, — значит восстановить утраченные и обрести новые родственные связи. Свадьба в качестве обязательного сказочного финала знаменует создание семьи. «Эта семья охватывает собой весь сказочный мир, становится универсальной моделью гармонического мира, в котором побеждено Зло (потому и семья), — это наглядно демонстрируется тем, что получению “царевны” всегда сопутствует и получение “полцарства”» [5, с. 17].

Сказочную героиню зачастую называют «премудрой», славились своей мудростью и многие православные святые. В незримом диалоге с Раскольниковым Снайп в качестве доказательства святости Сонечки указывает на ее мудрость и соответствующее ей имя: «…Сонечка мудрее тебя. Не зря у нее такое имя» [4, с. 75]. Действительно, Софией («мудрой», «мудростью») звали убиенную древнехристианскую святую, мать троих дочерей Веры, Надежды и Любови, казненных римскими палачами. Сонечка, действительно, становится для своего петербургского окружения и для сибирских каторжан матерью. Но не только и не столько это имеет в виду пленник. В дневниковой записи от 14 июля он называет ее «тайная Премудрость моя» [4, с. 70], отсылая читателя к византийской идее софийности как Премудрости Божией, воспринятой Русской Православной Церковью и осознавшей, что крещение Руси есть не что иное, как проявление Премудрости Божией. Не случайно три главных древних храма на Святой Руси (Киевский, Новгородский и Полоцкий) носят имя Софии.

Образ Сонечки для узника становится излучением, эманацией софийности. Тяжело ей далось спасение детей от голодной смерти, но еще сложнее было спасти заблудшую душу Родиона Раскольникова, отвоевать ее у дьявола и вернуть Богу. Поняв значение этого подвига, Снайп просит Сонечку о спасении его души, и она (он верит в это!) берет на себя эту миссию.

Лик святого запечатлен на иконе, но поначалу облик Сонечки не воспринимался Романом отчетливо, она ни на кого не походила: неприметна, на лице выделяются только ее небесные глаза, худенькая, почти бестелесная. В ее пятое появление Роман сумел-таки идентифицировать ее лик с образом, созданным Ильей Глазуновым. Наконец-то, он узрел икону своей святой.

Святого обычно посещают видения, он слышит «голоса», но и сам он может являться страждущему и направлять его на путь истинный. Герой в дневнике пятнадцать раз упоминает зримое появление Сонечки, сначала в его снах (первая запись 8 июля), потом в полуснах (запись от 4 августа) и, наконец, в видениях или, как у него написано в дневнике от 19 августа (днем), «снах-видениях» [4, с. 135] — так он дает и материалистическое, и мистическое объяснение присутствию Сонечки в его жизни, которая приходит к нему молча или с напутствием.

Спасение души было для героя долгим и трудным процессом. Начав жизнь в заточении (второго мая) с чтения, к записям, скорее, исповедальным, нежели читательским комментариям и тем более бытовым, он приступил только восемнадцатого июня (на сорок восьмой день заточения), уже на следующий день признался в том, что Сонечка Мармеладова стала его «духовной иконой» [4, с. 43], а пятнадцатого июля Сонечка пришла к Снайпу не одна, а с его Жертвами, в стороне от них сидела его Соня-Таня-Лана. Если судить по совести, она — тоже его жертва. Он же не раз видел в ее глазах страх и даже мертвящую пустоту и тем не менее отпустил на роковую встречу одну. Сонечка не только успокоила Снайпа, сказав, что Жертвы простили его, но и напутствовала словами: «Учись молиться, начни с прошения о Софии» [4, с. 70], — и произнесла текст молитвы.

Когда он проснулся, то впервые по-настоящему понял, «что значит “живой человек”, — ведь я был мертвый» [4, с. 70]. Мало того, понял, почему в сновидении он будто поменялся с усопшими своим местом в пространстве. Если они находились на цветущем альпийском лугу в сиянии отраженного света и излучали радость, то его, якобы живого человека, пронизывал аркти-

ческий холод, когда он будто бы плыл в резиновой лодке над бездной, где мог в любую секунду растворяться «в беспросыпной могильной тьме» и сам стать «тьмой» [4, с. 69].

Не имея возможности проследить все перипетии терзаний героя, скажем, что в четвертое свое посещение Сонечка сказала: «Ты не Снайп, ты Роман, запомни!» [4, с. 91]. Обретение утраченного имени стало для героя важной вехой на пути его спасения. Он стал осознавать, что человек без веры все равно, что слепорожденный.

Образ святого неотделим от свершенных им чудес. Многих из них характеризует способность к исцелению: слепые начинают видеть, лежачие больные — ходить. Духовному прозрению героя также способствовали случившиеся с ним чудеса, которым герой нашел вполне логичное объяснение.

Так, в новосибирском издании романа он нашел одиннадцатого августа вырезанную из какого-то журнала репродукцию иконы *Воскрешение Лазаря,* а днем ранее — в издании Достоевского в серии «*Школьная библиотека*» — отпечатанное на вложенном в книгу листке стихотворение, посвященное этой иконе. И все эти якобы случайности происходят в дни, когда Роман погружается в чтение притчи, ставшее важнейшим событием в его жизни.

«Благодаря Федору Михайловичу и во многом Сонечке — ибо евангельские слова и истины возвещаются ее дрожащим голоском с ее милыми интонациями — ко мне пришло Благовестие» [4, с. 124].

Вслед за иконой герой четырнадцатого августа обнаруживает в рассказе Л. Толстого полный текст молитвы *Отче наш* (книга была подложена под нижний угол стеллажа), а пятнадцатого (восьмое сновидение), Сонечка прошептала ему молитву *Богородице Дево, радуйся.*

Рамки статьи не позволяют проанализировать поток мыслей и чувств героя, связанных с очередным этапом его духовного прозрения. Обратим внимание на то, как чудеса работают на заявленную в повести идею родственности. Молитвы Романа обращены к Богу Отцу и Божией Матери, молится он, глядя на икону с ликом Сына. Слово и изображение воссоздают об-

раз Святого Семейства, к кому он взывает о помощи. Взывает вместе с семейством первых христиан: с воскресшим Лазарем и его сестрами, припавшими к ногам Спасителя. Прочитав эти молитвы, Роман молится за свою погибшую невесту и за своих Жертв (двух последних — мать и дочь — звали София и Елизавета), их имена назвал еще один посетитель героя — святой Лазарь.

Понимая, что литературный текст и его жизнетекст существуют по принципу взаимодействия, пересечений и взаимопроникновения, герой осознает, что, убив их, он будто погубил и свою Софию, и Сонечку, и Лизавету, и будто замахнулся на Лисавету с Лизонькой. Чтобы выйти из порочного круга, он вопиет: «Господи, воскреси меня мертвого! Святой Лазаре, помолися обо мне, грешном!» [4, с. 133].

Ощущение всеобщей родственной связи герой обретает благодаря тому, что, отключив delete, он постепенно вспомнил своих близких: не только бабушку и мать, но и деда, и бабушкиного брата, и двоюродного дядю, и двух своих теток. Виквик ему дорог еще и потому, что женат на Татьяне, такой же милой, как ее знаменитая литературная тезка. Если вспоминался фильм Тарковского-сына, то, соответственно, и стихи Тарковского-отца. Роман принялся читать текст романа по петрозаводскому изданию, вначале отвергнутому им. Но то, что ранее раздражало, а именно традиционное правописание времен Достоевского, сейчас привлекало: позволяло услышать голос писателя, прочувствовать его интонацию. Дорос герой и до чтения комментария к роману (опять же в петрозаводском издании). Естественно, что в его сознании Достоевский предстает и мужем, и отцом, горюющем об умершей в младенчестве дочке Сонечке.

Настал черед отца героя, о нем, неизвестном, он впервые подумал без иронии. Вспомнил, как мать его однажды назвала в шутку: «Милый мой Роман Борисыч!». Это «Борисыч» она сказала с таким чувством, с такой лаской, что я сразу понял: отца звали Борисом» [4, с. 134]. Дала ли мать сыну другое отчество в отместку отцу? Может, причина была в другом. И в советское

время были мученики, коих не следовало вспоминать. Может, мать зашифровала его имя? Ведь не случайно Сонечка голосом Софии (11-е видение) попросила узника молиться «четверодневному Лазарю, Роману, святым страстотерпцам Борису и Глебу, ведь во святом Крещении князя Бориса нарекли Романом» [4, с. 136].

Как вознаграждение за его духовные усилия он нашел, листая подшивку *«Комсомольской правды»,* фотографию иконы *Владимирской Богоматери* — величайшей православной святыни. «Столько радости! Словно письмо с фотокарточкой получил из… Рая! Сначала хотел написать: Словно в армии письмо от мамы с ее фотокарточкой» [4, с. 135]. Из деликатности Роман не позволил невольное сопоставление образа матери с ликом Богородицы, хотя его реакция вполне естественна. В народном православии образ матери, как правило, имеет три ипостаси: Божией Матери, Матери Сырой Земли и Матери человеческой.

Постоянно молясь и читая притчу как молитвословие, Роман пришел к осознанию, что он один из тех, о ком говорил Марфе Иисус, он тоже — «всякій живущій и вѣрующій в Него», за что благодарит своих пастырей: «Это ты меня возрождаешь, моя София, это ты воскрешаешь меня, Сонечка, И Господь, конечно» [4, с. 148]. Впервые герой говорит о себе как о живом человеке в христианском понимании этого слова, то есть о человеке, верующем, способном любить и прощать. Однако прощать, молиться за недостойных: за своего наставника Флейта (все же боевой офицер, в Афгане воевал) и тем более, за Раскольникова, идейного убийцу, Роман смог, когда прошел через таинство крещения: смастерил крест, «сам поцеловал его трижды, со спазмами в горле, и надел» [4, с. 155]. Приняв на себя роль его крестной матери, Сонечка в очередной приход перекрестила Романа и подарила ему еще одну молитву ко честному и животворящему Кресту.

Так живой человек Роман Раскольников стал рабом Божиим, но это не значит, что процесс духовного очищения завершен. Лихо по-прежнему не оставляет его, только теперь его лыковая удавка отождествляется с совестью.

Героя спасает молитва, покаяние и плач (наказание). Наконец, к нему пришло понимание, что он и Родион Раскольников повинны в одном грехе, что он даже более грешен, чем его тезка, за которого он стал искренне молиться.

Роман уверовал, что раз возможно воскрешение Лазаря, возвращение его в живую жизнь, так и для него, раба Божия, возможны Воскресение и Жизнь вечная в Царствии Небесном, «где все живы. Где жива моя, похожая на Сонечку, синеглазая София, моя Соня-Таня-Лана»» [4, с. 151].

При появлении бойцов СОБРа в бункере Роман Раскольников был уже готов к последнему этапу инициации — к смерти (к распятию), которая откроет для него ворота в Царствие Небесное (он услышал звон ключей) — в Жизнь вечную. Он и внешне изменился: стал одновременно похож на возродившего его душу писателя и на птицу. «Знаменитый роман остался в левой (руке. — *Е.М.*), которая раскрыто, как птица, взмыла вверх, помахивая черно-белым крылом, а правой костлявой кистью, сложенной щепоткой, затворник перекрестился…» [4, с. 172-173]. Расценив его жест как угрозу, неопытный собровец выстрелил: поставил точку в процессе его инициации.

В заключение скажем, что произведение В. Костерина «Снайп» в жанровом отношении вполне можно квалифицировать как повесть инициации: при рассмотрении текста на волшебно-сказочном и на агиографическом уровнях наблюдается перерастание его биографической основы в жизнеописание космического порядка, что подтверждается и последней главой, фиксирующей не конец героя, а начало его жизни вечной и начало духовной инициации бойцов СОБРа, ставших читателями Достоевского и исповеди бывшего киллера и его «*Поэмы о Сонечке»*.

Список литературы

1. *Гаричева Е.* Лиловый цвет в романе Гончарова «Обломов» и в искусстве серебряного века // Свет и цвет в славянских языках. Melbourne: Academia Press, 2004. С. 14-22.

2. *Динцес Л.А.* Изображение змееборца в русском народном шитье // Советская этнография. 1948. №4. С. 40-64.

3. *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Вырий // Мифологический словарь / гл. редактор Е.М. Мелетинский. М.: «Сов. энциклопедия», 1991. С. 135.

4. *Костерин В.* Снайп. М.: Паломник, 2017. С. 5-208.

5. *Неёлов Е.М.* Сказка и литература: судьба царевны-лягушки. Петрозаводск: ПетрГУ, 2011. 130 с.

6. *Новичкова Т.А.* Русский демонологический словарь. СПб.: Петербургский писатель, 1995. С. 340-343.

7. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: ЛГУ, 1986. 366 с.

8. *Силард Л.* Истоки жанра романа инициации в русской литературе // Острова любви БорФеда. Сборник к 90-летию Бориса Федоровича Егорова / ред.-сост. А. Дмитриев и П. Глушаков. СПб.: «Росток» [ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Санкт-Петербургский ИЭ РАН; Союз писателей Санкт-Петербурга], 2016. С. 801-807.

УДК 82-1+82-3

В.Н. Сузи,
д. филол. н.
свободный исследователь,
Хельсинки, Финляндия
V.N. Suzi,
DSc in Philology,
independent Researcher,
Helsinki, Finland
E-mail: vnsuzi@yandex.ru

«Не опали меня, Купина! 1678» Василия Костерина: заметки на полях

Vasily Kosterin's "Do not burn me, Bush! 1678": side notes

Аннотация. Статья посвящена прозе и поэзии Василия Костерина. Особое внимание уделяется повестям, рассказам и стихам, собранным в книге «Не опали меня, Купина! 1678». Автор статьи анализирует как отдельные рассказы, так и циклы рассказов.

Abstract. The article is dedicated to the prose and poetry of Vasily Kosterin. A particular focus is given to the short stories, novellas and poems compiled in the book "Do not burn me, bush! 1678". The author of the article analyses some individual short stories and cycles of stories as well.

Кючевые слова. В. Костерин, проза, поэзия, сюжет, композиция, рассказы о чудесах, икона.

Keywords. V. Kosterin, prose, poetry, subject, composition, short stories about miracles, icons.

Книга Василия Костерина «Не опали меня, Купина! 1678» включает стихи и прозу. Вначале обратимся к прозе. Первой стоит повесть, которая дала название всей книге. Если читателю знакомо имя В. Костерина, он вспомнит, что у автора есть произведение с похожим названием — «Не опали меня, Купина. 1812», в котором речь идет о французском офицере, во время Отечественной войны 1812 года укравшем из знаменитого московского храма образ Неопалимой Купины в драгоценном окладе. Через восемнадцать лет он приехал в Россию и вернул икону в храм, рассказав, что образ жег его нестерпимым огнем [5, с. 5-216].

В этом томе [1, с. 23-92] автор повествует о другом чудесном событии, случившемся ещё в XVII веке в царствование Феодора Алексеевича, когда по заступничеству Пресвятой Богородицы и Ее чудотворного образа «Неопалимая Купина» царем был помилован невиновный царедворец Димитрий Ко-

лошин, который впоследствии воздвиг в Москве храм в честь иконы — глава «Купина Неопалимая» — [1, с. 78-86]. В столице имеются три Неопалимовских переулка. Там невдалеке и стоял храм Неопалимой Купины, разрушенный большевиками.

Повесть, вместе с тем, представляет собой не только своеобразное «сказание о чудотворной иконе», но и научное исследование. Возможно, историкам многие факты, изложенные в произведении, известны, но для меня стали открытием и образ первой жены царя Феодора Алексеевича, и образ второй его жены (женили вдового царя ради появления наследника), и стихотворные упражнения царя (а учителями его выступали Симеон Полоцкий и Сильвестр Медведев), и его любовь к иконам (что видно по царским заказам в Иконописной палате, в частности, знаменитому мастеру Симону Ушакову), и его отношение к младшему брату Петруше (будущему царю и императору Петру I), и его внимательное отношение к деяниям и замыслам патриарха Никона (на отпевании Святейшего царь читал «Апостол»), и его почитание образа Неопалимой Купины. И последнее: большая часть деяний Феодора Алексеевича, как выясняется в конце повести, была приписана его младшему брату Петру I. Назову только начало создания русского флота в Воронеже, отмену членовредительной казни (Петр ее вернул), перепись населения, организацию Типографской школы, на основе которой выросла Славяно-греко-латинская академия, запрещение торговли на Красной площади, неизменное прирастание численности населения на Руси (при Петре население сократилось на четверть) [1, с. 91-92]. Или такой штрих: от Пасхи до Вознесения, за сорок дней, благочестивый царь раздавал тридцать семь тысяч пасхальных яиц!

Прочитав эту повесть-исследование, я обратился к историческим источникам, и все факты, упомянутые в повести, подтвердилось. И ещё одна важная деталь: Феодора Алексеевича короновали в пятнадцать лет, и он не дожил до двадцати одного года. Все знают Петра, а кто помнит о Феодоре Алексеевиче? «После себя молодой Государь Феодор Алексеевич оставил

много добрых дел и начинаний и светлую память в потомстве как истинно православный царь, к сожалению, несправедливо забытый на фоне отца — царя Алексея Михайловича Тишайшего и младшего брата и крестника — императора Петра Великого», — этими словами заканчивается седьмая глава «Кончина праведная» и вся повесть [1, с. 92]. Благодарность читателей Василию Костерину, напомнившему нам об одном из лучших русских царей, создавшему живой и убедительный образ полузабытого отрока-юноши на Российском троне.

Думаю, что оживленные споры не может не вызвать следующий прозаический цикл — «Жил, жив… *Рассказы из жизни памятников*» [1, с. 113-220]. Это краткие повествования о памятниках Ленину. Данная тема в последнее время в связи с массовым сносом монументов стала особенно актуальной. Рассказы очень разные. Одни написаны с теплым юмором и сочувствием, другие полемически заострены. В одном рассказе речь идет о старом партийце, который поставил у себя в огороде, посредине пруда, небольшой памятник вождю («В огороде бузина…») [1, с. 115-119]. Эта затея не понравилась партийному начальству города вплоть до того, что старому коммунисту предложили переехать в новую квартиру, чтобы снести памятник в огороде. В другом рассказе повествуется о массовом изготовлении памятников предприимчивым провинциальным скульптором («Серийное перепроизводство» [1, с. 120-124]). В третьем читатель находит анекдотический случай, когда по ошибке вождю чуть было не сделали две кепки — одну в руке, другую на голове («Вторая кепка» [1, с. 125-129]). Рассказы в цикле удачно расположены. Постепенно напряжение в рассказах нарастает: от лирических зарисовок автор переходит к анализу последствий захвата власти большевиками, уничтожения икон и массового изготовления памятников вождю (и портретов, конечно). Естественно, автор не мог пройти мимо самого главного «памятника» — мавзолея на Красной площади («Сеня из Тюменя, или Запасной» [1, с. 139-147]). Заканчивается цикл рассказом «Работа адовая» [1, с. 209-220], в котором автор провел небольшой литературоведческий анализ

стихов Маяковского, посвященных Ленину. Главный вывод писателя состоит в том, что отношение к вождю в стране, начиная с Маяковского, носило черты богостроительства и идолопоклонства. Отмечу также и нарастание фантастических, пародийных и гротескных мотивов в последних рассказах, в них происходит заметное движение от Гоголя к Борхесу.

Пространство и время в цикле отличаются своей широтой: это 20-е годы прошлого века, Великая Отечественная, насквозь партийное время 60-х и разрушительные для России 90-е. Но все эти временные промежутки тесно связаны с судьбами памятников вождю, и оттого цикл воспринимается как единое произведение.

Автор прямо не высказывает своей точки зрения, он просто еще раз ставит проблему сноса памятников Ленину, поскольку их количество по всей стране огромно и непропорционально велико. Один из героев цикла утверждает, что памятников большевистскому вождю в десятки раз больше, чем всем остальным русским писателям, поэтам, художникам, композиторам, полководцам, историческим деятелям, ученым вместе взятым. Думаю, что в этих рассказах найдут пищу для размышлений и сторонники, и противники сноса памятников вождю большевиков.

Не могу не упомянуть про два рассказа, которые опубликованы в журнале «Парус» — «А если бы построили?» (о Дворце советов с гигантской статуей Ленина наверху) и «Письмо к съезду, или Положите меня на место» (письмо вождя к коммунистам с просьбой перезахоронить мумифицированное тело по-человечески) [см.: 2, 3]. Если присоединить эти два рассказа к циклу «Жил, жив…», то он получится, бесспорно, более цельным и завершенным.

Рассказ «Пятый выстрел» опять посвящен иконе — образу «Неопалимая Купина» [1, с. 243-268]. На этот раз действие происходит в советское время — время борьбы против Церкви, икон и иконопочитания. Один из героев расстреливает из нагана святую икону. Дальнейшей судьбе стрелка-атеиста и посвящен рассказ. Не буду пересказывать сюжет. На мой взгляд,

это одно из самых интересных и насыщенных произведений в данной книге. Отмечу также, что генетически рассказ связан с повестью того же автора «Не опали меня, Купина. 1812». В обоих произведениях имеются и общие герои, и сходные ситуации, и те же самые иконы.

Цикл «Сонечкины рассказы» [1, с. 295-416] производит сильное впечатление и сюжетами, и неожиданными поворотами фабулы, и легким, невесомым языком, стилистическими находками, и характерами персонажей. Рассказывает разные истории Соня, знакомая повествователя, отсюда и название всего цикла. С одной стороны, это благочестивые рассказы, с другой — прекрасная художественная проза. Не секрет, что благочестивые рассказы привлекают читателя, подкупают его простотой и безыскусностью. Однако они, как правило, рассчитаны на верующего православного читателя. Мне всегда казалось, что в нашей литературе не хватает благочестивых рассказов, которые написаны для всех, а не только для верующих. Цикл «Сонечкины рассказы», по всей видимости, и нацелен на то, чтобы в свою меру заполнить названную лакуну. Рассказам не откажешь в благочестии, но вместе с тем они дают пример чистой, даже прозрачной, изящной словесности. Трудно назвать лучшее в этом цикле, но я все же рискнул бы выделить рассказы «Старичок, или Два рассказа в одном» (хотя он, на мой взгляд, длинноват), «Моя собака и маньяк», «Отец», «Фиопы», «Космос и косметика» [1, с. 297-311, 312-318, 319-338, 353-365, 407-416].

К этому циклу просится подзаголовок *Рассказы о чудесах*. И это так. В связи с этим не могу не отметить умение автора описать чудо, ведь здесь нужна осторожность, душевный такт, ювелирное обращение со словом. Василию Костерину удается обойти все ловушки непростой темы. В его произведениях чудеса описываются благочестиво, но без всякой слащавости, без преувеличений и экзальтированности. При чтении «чудесных» рассказов Костерина невольно вспоминается Пастернак: «Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог. / Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда / Оно настигает мгновенно, врасплох».

Завершается прозаическая часть книги переводом небольшого произведения известного болгарского писателя Элина Пелина «Онемевшие колокола» (1936) [1, с. 417-424]. Как говорится в предисловии от автора, этот рассказ включен в книгу, поскольку удивительным образом сочетается с «Сонечкиными рассказами», а речь в нем идет опять же о чуде. Данный факт говорит о некоторой общности художественного опыта писателей разных стран и разных поколений.

В некотором смысле книга В. Костерина необычна. В предисловии читаем следующее: когда в одном томе публикуют стихи и прозу одного автора, то сначала в качестве «легкой артиллерии» идут стихи, а затем наступает черед «тяжелой артиллерии» — прозы. В этом томе читатель видит чередование стихов и прозы, как это принято в толстых журналах.

Книга открывается поэтическим циклом под названием «Просто стихи». В нем много четверостиший. Я выделил бы заключительное, поскольку оно дает представление о других стихах автора: лиричных, легких, динамичных, афористичных.

Ветер дверь мою открыл,
Хлопнул мягко и притих.
Чую шелест тихих крыл,
Слышу шепот слов простых… [1, с. 22]

В этом цикле собраны самые разные по своей тематике стихотворения: и пейзажная лирика, и стихи о любви, и исповедальные зарисовки из духовной жизни, и строки с религиозными мотивами.

Я хотел бы проснуться безгрешным,
Как ребенок, — в святой чистоте.
Утро, солнце, и радость безбрежна,
И не надо висеть на кресте…
Но грехи не искупишь во сне,
Да и радость без слез не дается.
Только боль, только плач,

Только сердце во мне

На копье красной птицею бьется [1, с. 15].

Такие стихи не нуждаются в комментариях. У Костерина немало своеобразных диптихов, построенных на сопряжении или противопоставлении двух четверостиший. Первое задает тему и решает ее в своем ключе, второе — тему развивает, обогащает новыми мотивами или спорит с начальными строками. Приведу лишь один пример:

Позаросли травой забытые могилы,

Кресты к земле припали вразнобой.

И тьма внизу. Безжалостные силы

Средь черных душ творят разбой...

Кадильный дым, зеленые могилы,

Кресты скорбят все так же — вразнобой,

Но над погостом ангельские силы

Взывают: «Со святыми упокой» [1, с. 18].

Следующий цикл носит название «Другие стихи». В нем также немало стихотворных миниатюр. И опять не откажу себе в удовольствии процитировать одно небольшое стихотворение.

Тишина цветет стыдливо

У тенистого пруда.

Две кувшинки, мостик, ива,

Лебедь белый сиротливо

Уплывает в никуда…

Как же я попал сюда? [1, с. 95]

Здесь также очевидно, что комментарии излишни.

Не раз в стихах Костерина встречаются четверостишия, которые обозначаются общим заголовком «Вариации и варианты». Невольно приходит на ум цикл стихов Пастернака «Темы и вариации». Итак, у Костерина находим вариации на определенную тему, они разрабатывают эту тему, дополняя ее

новыми деталями, мотивами. Получается несколько вариантов. Казалось бы, логично выбрать один — наиболее удачный. Но Костерин предлагает читателю все варианты. Вот один из примеров.

I.

Поглощена своей виной,
Душа молчит и смерти чает,
Но слышит голос за спиной:
С креста не сходят, а снимают…

II.

Так хочется на тверди встать,
Болит душа моя немая,
Но чует весть и благодать:
С креста не сходят, а снимают…

III.

Хочу кричать: я — не при чем,
Вся плоть в огне, и вера тает.
Но тихий голос за плечом:
С креста не сходят, а снимают…

IV.

Сойти, упасть, присесть, уснуть!
Душа скорбит, и силы тают,
Но слышит суд и видит суть:
С креста не сходят, а снимают… [1, с. 108]

Действительно, можно оставить одно четверостишие, возможно, оно будет даже сильнее воздействовать на читателя. Однако какое именно оставить, а какие три забраковать? Я попробовал отсеять хотя бы два стиха и не смог. Все они по-своему хороши и удачно дополняют друг друга. Мало того,

напряжение в них от первого к последнему растет. Кстати, композитор Георгий Федоров из Петербурга написал музыку к этим четверостишиям, восприняв их как цельное произведение.

В цикле «Другие стихи» выделяется большое стихотворение «Цвет-Марина», посвященное, как легко догадаться, Марине Цветаевой. Василий Костерин больше известен под своим именем — Валерий Владимирович Лепахин. В качестве литературоведа он написал несколько исследований, научных и научно-популярных монографий, в которых разработал тему взаимодействия, взаимного влияния словесности и иконописи. Естественно, что писатель и поэт Костерин не может совершенно отключить свои литературоведческие способности и привычки, забыть о том, что он литературовед и иконовед. «Цвет-Марина» является ярким образцом того, как литературоведение превращается в поэзию. Костерин собрал любимые слова Цветаевой, которые часто встречаются в ее стихах, и расположил их в виде четверостиший. Иногда кажется, что автор просто перечисляет существительные, прилагательные, имена собственные без всякого порядка и даже смысла. Но по мере того, как вчитываешься в этот набор слов, они оживают, они соединяются, и вот они уже готовы сродниться. В стихотворении также обыгрывается древнерусское обращение «Свет-Марина» и фамилия Цветаевой, так получается «Цвет-Марина». Приведу четыре четверостишия.

Марина. Рябина. Тоска.
Марина. Судьбина. Москва.
Марина. Чужбина. И гроб.
Марина. И стол. И столп [1, с. 104].

……

Читатель. Пещера. Автобус.
Прогулки. Газета. И опус.
Обида. Копьё. И пытка.
Сестра. Птица. Имя. Попытка [1, с. 104-105].

……..

Морская. Чужедальняя. Марина.

Чернорабочая. Сиротная. Марина.

Самоуправная. Безмерная. Марина.

Двуострая. Смертолюбивая. Марина [1, с. 105].

…….

Поэма. Осанка. Марина.

Болярыня. Совесть. Марина.

Прохожий. Лампада. Марина.

И цвет. И цветы. Цвет-Марины [1, с. 106][1].

Следующий цикл стихов носит название «Страдальные стихи». Действительно в нем много стихов, связанных с душевным и духовным кризисом, с житейскими проблемами, с обманутыми надеждами, с драматическими событиями в дружбе и любви.

Мосты порушены,

Шарфы закушены,

Околосердие — мягко,

Душа засушена,

И нет отдушины,

И угореть легко [1, с. 224]

И все же лейтмотив цикла — вера. Вера в жизнь, вера в любовь, вера в Бога.

Последний поэтический цикл называется «Стихи запоздалые». Было бы несправедливо оставить его без внимания даже в краткой статье. На мой взгляд, это самый совершенный цикл, из которого трудно выбрать одно. И все же я позволю себе привести следующее стихотворение:

Вошла — затеплилась лампада,

И кончилось душевное вдовство,

И воссияло душ родство,

И улыбнулось божество,

[1] Многоточиями обозначены пропущенные строфы.

И больше ничего не надо,
Нет, мне не надо больше ничего —
Она зажглась от взгляда твоего [1, с. 292].

Но не только любовная лирика составляет данный цикл. Я говорил уже о том, как в Василия Костерина иногда врывается литературовед Валерий Лепахин. Теперь приведу пример того, как в поэте прорывается иконовед.

ВОСКРЕШЕНИЕ. ИКОНА

Четвертый день. Уже смердит, —
Не вырваться из пасти ада.

Отвален камень, гроб открыт, —
Благоуханье вместо смрада.
«Друг Лазаре, оставь свой гроб!»
Мертвец, повитый пеленами,
Выходит бел, темнобород…
Воскрес! Он снова будет с нами!
Все — к Лазарю спешат, любя,
Тот — словно смертью распинаем:

Закрыты очи, внутрь глядят,
И что там видят, мы не знаем [1, с. 278].

Хорошо помню, как в 2017 году вышла повесть Костерина «Снайп». Кажется, мы встретились с автором в Великом Новгороде на конференции. Я начал листать повесть и наткнулся на это стихотворение. Оказалось, что Костерин использовал его в повести: главный герой случайно обнаруживает стихотворение в какой-то книге и записывает в дневнике свои впечатления от прочтения. Костерин влагает рассуждения в уста героя, но фактически перед читателем — авторецензия (или саморецензия, если больше нравится). Вот

что главный герой говорит об этом стихотворении: «Меня особенно поразили эти последние строки: “Закрыты очи, внутрь глядят, и что́ там видят, мы не знаем”. Ведь правда же — не знаем!..

Я хорошо себе представил, как Лазарь, четвертый день пребывавший во власти смерти, вдруг призван к жизни, от жизни небесной — обратно, к покинутой земной жизни. А ведь он, скорее всего, уже воочию видел жизнь вечную в Царствии Божием. День-то был четвертый! И вот он неохотно (но так нужно Промыслу Божию) возвращается в мир сей телом, душа же его — еще там, душа его полна страха, ведь он повидался с курносой явственно, лицом к лицу, и вместе с тем душа его полнится тайной радостью о Спасителе, Который победил смерть. Душа Лазаря находится в противоречивом чувстве радостопечалия (удивительное слово!). Может быть, только тогда он и понял, что́ значит истинный страх Божий. Но в начале четвертого дня краешком глаза он заглянул в Царствие Божие, и ему уже не хочется возвращаться в остывшую, завернутую в пелены плоть. Ведь он уже знает, что такое тело небесное, духовное, о котором позже будут проповедовать христиане.

И если четвертый день, то Лазарь вышел и из времени. *Там* времени, кажется, уже нет. Ему знакомо состояние вневременности или безвременности. Наверное, он успел увидеть свое тамошнее богатство, которое он насобирал здесь, живя на земле. И теперь ему надо вернуться во время. Каково? Из вечности — во время. Для него это как с Родины на чужбину. А надо! Господу так угодно. Для свидетельства.

И вот земной плотью он уже воскрес, а очи его духовные смотрят еще назад, прямо в глаза смерти, от которой он благополучно улизнул, вернее, от которой освободил его Христос. И в стихотворении ухвачено именно это переходное состояние. И на иконе его хорошо видно» [4, с. 127-128]. Да, именно переходное состояние, через которое суждено пройти каждому человеку.

В своих интервью Василий Костерин не раз подчеркивал, что он владимирянин, уроженец Владимиро-Суздальской земли. Для меня этот край, прежде всего, — белокаменное древнерусское зодчество: Покров на Нерли,

Дмитриевский собор, Успенский собор, Золотые ворота во Владимире, Георгиевский храм в Юрьеве-Польском. Конечно, Костерин не мог не затронуть в своей прозе и поэзии эту тему.

Храм белокаменный —
Совсем не белый,
Особенно вблизи.
Века работали над ним,
Оплошность зодчих исправляя.
Уверенно стоит он на ветру,
На вид как будто темносерый,
Но вот отходишь от него
И видишь: белый он,
Он — очень белый [1, с. 284].

Здесь ухвачено впечатление, которое посещало, думаю, многих: вблизи белокаменные храмы, скорее, сероватые. Дожди, ветра, морозы, палящее солнце подтачивают камень. А вот взглянешь на Покров на Нерли от Боголюбова и сразу видишь, что он бел-белёхонек на фоне травы, деревьев, синего неба. И еще одна мысль выражена в стихотворении. Время, по сути, стало соавтором мастеров, которые воздвигли храм. Очевидно, что нынешний шедевр в свое время выглядел по-другому. Современные архитекторы предложили несколько вариантов реконструкции храма, стремясь восстановить его первоначальный вид. Но время поработало над ним («оплошность зодчих исправляя»), и он стал настолько совершенным, что ни убавить, ни прибавить. И реконструкции не нужны, они могут только изуродовать удивительный храм.

И последнее стихотворение из четвертого цикла.

Ах любовь моя, любовь моя, любовь,
Забурлила, заметалась в жилах кровь,

Наши встречи, словно кольца на перстах,

Поцелуи, теплой вишней на устах,
Закружил нас танец белый вихревой,
Красной горкою сияет аналой.

Пой, ликуй, Исайя, узы славословь!
Ах любовь моя, любовь моя, любовь [1, с. 293].

Несколько наблюдений по поводу стихотворения. В сердцевине его стоит аналой — «Красной горкою сияет аналой». У читателя сразу возникает образ наклонного аналоя для храмового образа, аналой укрыт красным или бордовым покровом (речь идет, значит, о пасхальном периоде). Вместе с тем красная горка — это период после Пасхи, начиная с Фоминой недели, когда после долгого великопостного перерыва начинали играть свадьбы. Становится ясно, что речь идет о свадьбе.

И еще одна строка: «Пой, ликуй, Исайя, узы славословь!». Понятно, почему здесь упоминается именно пророк Исайя. В чине венчания говорится, что после благословения венцами священник приносит общую чашу, жених и невеста трижды отпивают из нее, а затем священник связывает руки молодых епитрахилью и проводит их трижды вокруг аналоя. При этом хор поет тропарь «Исайя, ликуй…» и тропарь мученикам. Таковы вкратце два наблюдения. Отмечу, что стихотворение притягательно и своей формой.

В поэзии Василия Костерина можно найти мотивы из поэзии Тютчева, Есенина, Блока, Пастернака (автор этого и не скрывает, скорее, раскрывает эти имена в своих посвящениях). Вместе с тем во всех стихотворениях слышится авторский голос, свой собственный поэтический голос, за которым различима личность поэта и прозаика Василия Костерина.

Не может не заинтересовать фамилия, точнее, творческий псевдоним автора. Напрашивалось его происхождение от слова «костер», но ведь существует фамилия Костров. Оказалось, что редкая фамилия происходит от слова «костеря», что значит — очес льна, кострики, которые из него вычесывают после трепания. И тут я вспомнил, что «шукша» — это также очески льна

или конопли. Так их называют на Алтае (кстати, и несколько рек носят название Шукша). Этим замечанием вовсе не хочу сравнивать Василия Костерина с Василием Шукшиным, хотя в ранних рассказах Костерина заметно влияние Шукшина. Просто для меня стали неожиданными сами результаты небольшого филологического экскурса. К тому же история нашла свое продолжение. Открываю июньский номер журнала «Парус», вижу новую подборку стихов Василия Костерина. Не могу отказать себе в удовольствии процитировать одно маленькое, но емкое произведение. Легко понять, почему именно это.

Василию Шукшину

Пар духмяный, запах хвойный,
Верхней полки воздух знойный,
Веник мокнет ванькой-встанькой…
Протопи-ка ты мне баньку,
Друг Алеша Бесконвойный [6].

В этом пятистишии подкупает и сама тема, и ее неожиданное решение, и не самый известный персонаж одноименного рассказа Шукшина, а также характер и строй рифм: а-а-б-б-а. И, конечно, реалии: чего стоит одно верное наблюдение в строчке «Веник мокнет…». Действительно, любителям бани знакомо это «поведение» нового веника: его погружаешь в воду, а он, высохший, выпрямляется, опираясь о край таза стянутой в пучок ручкой.

Закрывая последнюю страницу книги Василия Костерина «Не опали меня, Купина! 1678» можно отметить, что чередование поэзии и прозы вполне оправдано и удачно. Если читать том подряд, то стихи дают отдохнуть глазу от напряженной прозы, с другой стороны, стихи, разбитые на циклы, не рассеивают внимание своим количеством.

Список литературы

1. *Костерин Василий*. Не опали меня, Купина! 1678. М.: Паломник. 2015. 432 с.
2. *Костерин Василий*. А если бы построили? *Рассказ*. – Журнал «Парус», № 81 (апрель), 2020. Режим доступа: http://parus.ruspole.info/node/11837 (дата обращения – 10.07.2020).

3. *Костерин Василий*. Письмо к съезду, или Положите меня на место. *Рассказ*. – Журнал «Парус», № 82 (июнь), 2020. Режим доступа: http://parus.ruspole.info/node/12015 (дата обращения – 10.07.2020).

4. *Костерин Василий*. Снайп. Повесть, рассказ, поэма. М.: Паломник. 2017. 272 с.

5. *Костерин Василий*. Не опали меня, Купина. 1812. М.: изд-во Московской Патриархии Русской Православной Церкви. 2012. 224 с.

6. *Костерин Василий*. Почти идиллия. *Подборка стихов*. – Журнал «Парус», № 82 (июнь), 2020 – http://parus.ruspole.info/node/12033

УДК 821.161.1

Л.В. Стебенева,
ФГНИУ «Институт законодательства и сравнительного правоведения
при Правительстве Российской Федерации»;
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова»
Москва, Россия
L.V. Stebeneva
Institute of Legislation and Comparative Law
under the Russian Federation Government;
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
M.V. Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russia
E-mail: lvstebeneva@mail.ru

Иконы Богородицы в сюжете спасения в современной русской прозе (Юлия Вознесенская, Виктор Лихачев, Василий Костерин)

Icons of the Mother of God in the salvation plot in modern Russian prose (Yulia Voznesenskaya, Viktor Likhachev, Vasily Kosterin)

Аннотация. Автор статьи на материале современной русской прозы исследует сюжет спасения и его репрезентирующие мотивы. Генетически сюжет восходит к духовным жанрам древнерусской литературы, и в частности, к сказаниям о чудотворных иконах Божией Матери, в согласии с которыми икона Богородицы буквально ведет персонажей к спасению.

Abstract. The author of the article uses the material of modern Russian prose to explore the plot of salvation and its representative motives. Genetically, the story goes back to the spiritual genres of ancient literature, and in particular, to tales of miraculous icons of the Mother of God, in according with the icon actually leads the characters to salvation.

Ключевые слова. Современная русская проза, сюжет спасения, иконы Богородицы, Одигитрия.

Keywords. Modern Russian prose, the plot of salvation, icons of the Mother of God, Hodegetria.

Как факт христианской культуры *сюжет спасения* в самом широком

смысле предполагает нравственное обновление и христианское возрождение героя и глубоко укоренен в русской классической литературе. Так, дантовский и гетевский изводы этого сюжета характерны для русского классического романа [2]. Конечно же истоки этого сюжета в русской литературе в целом не ограничиваются европейскими сюжетными образцами. Ученые-филологи давно отмечают генетическую связь и древнерусской, и классической русской литературы с Православием [6; 7], а в современном литературном процессе выделяют и феномен православной прозы — это произведения, «написанные светскими авторами на сугубо православную тематику…» [3, с. 113], погружающие «читателей в духовную реальность» и убеждающие «в ее реальном существовании» [3, с. 114]. В православной художественной прозе, определяемой в большей степени конфессиональным принципом и духовными традициями русской культуры, основанием для выделения *сюжета спасения* можно назвать следующие значимые компоненты содержания: эволюция героя, путь от неверия к вере, обретение Бога, примирение с Ним. Постепенное возвращение героя к Богу и к себе как цельной православной личности зачастую происходит во время *скитаний, странничества*. (В зависимости от силы проявления выделенных мотивов можно говорить о вариациях *сюжета спасения*: *сюжете странничества* или *скитаний* и его разновидности — *паломническом сюжете* [12, с. 11-14].) Однако напомним и о разнообразно и плодотворно представленных еще в древнерусской литературе многочисленных сказаниях о чудотворных иконах Божией Матери, в которых повествуется о чудесах исцеления от болезней или покровительстве русскому народу в годины испытаний, — одним словом, о чудесах *спасения* [8; 13, с. 49-73; 14; 16; 19]. Этот живой жанр активно развивается и в настоящее время (присутствию не только древних, но и новых сказаний в лирике современного поэта посвящена наша работа [18]). Полагаем, русская проза конца XX – начала XXI вв. реализует *сюжет спасения* с опорой на традицию жанра сказаний о чудотворных иконах Божией Матери: *икона Богородицы ведет к спасению героя и укрепляет его веру чудесами*.

Произведения современных авторов — Юлии Николаевны Вознесенской (1940–2015), Виктора Васильевича Лихачева (1957–2008) и Василия Костерина (творческий псевдоним Валерия Владимировича Лепахина, р. в 1945 г.) — воплощают идею такого сюжета в самых различных жанрах: мистическое путешествие в повести-притче Ю. Вознесенской «Мои посмертные приключения», странствия героя по современной России в романе-очерке В. Лихачева «Кто услышит коноплянку?», наконец, скитания и спасение героя в исторической повести В. Костерина «Не опали меня, Купина. 1812».

Биографические мотивы, связанные с иконами Богородицы, можно было бы проследить в притчевой романной дилогии «Путь Кассандры, или Приключения с макаронами» (2002) и «Паломничество Ланселота» (2004), а также в других произведениях Ю. Вознесенской, что свидетельствует о значимости этой темы для автора. Однако самым показательным произведением в аспекте данного исследования, безусловно, является повесть-притча «Мои посмертные приключения» (2001), открывшая период миссионерского творчества писательницы [4].

В основу сюжета лег опыт переживания клинической смерти и прямой встречи души с дьяволом, о котором Ю. Вознесенской рассказала мать Афанасия — игуменья Леснинского монастыря во Франции (тогда уже на покое), благословившая свою духовную дочь писать православную художественную прозу, и в частности книгу на эту тему. Так Ю. Вознесенская возвращается к творчеству после долгого перерыва. Между тем у нее самой давно созревал замысел написать «о судьбе души в сорокадневник» и даже были наброски повести «Сороковины» [4].

На наш взгляд, в отношении литературной традиции генеалогически самое близкое произведение повести Ю. Вознесенской — «Рассказ блаженной Феодоры о мытарствах», который приводится в житии Василия Нового и в «Слове о смерти» свт. Игнатия (Брянчанинова) (ср. с работами о жанровом влиянии фэнтези [9] и «Божественной комедии» Данте в качестве литературного источника [1]). Когда-то сочинение о мытарствах блаженной Феодоры

имело огромное влияние на древнерусскую литературу, значимо оно и сейчас. Это сказание — литературный предшественник современной повести-притчи (по крайней мере, порядок и названия мытарств в произведении Ю. Вознесенской совпадает с таковыми в рассказе блаженной Феодоры), однако не безусловный канон для нее.

Сюжет и идея повести Ю. Вознесенской шире: это не только описание частных судов на мытарствах, которые, по учению Православной церкви, испытывает душа после смерти; но и в изображении рая — постижение Божьего замысла о человеке как образе и подобии Божием, возрастающем в любви и творчестве; и, самое главное, обретение веры и коренное изменение главной героини — ее спасение. События в повести развиваются следующим образом. Однажды, после падения с балкона, пребывая в Мюнхенской больнице на грани жизни и смерти, Анна узнает, что духовный мир не красивые и умные слова, а реальность. И ее знак («плюс» или «минус») зависит от прежней жизни. Не подготовленную к смерти душу встречают бесы — «пришельцы», а потом и сам дьявол, хитрую лесть которого Анна не сразу разгадывает, а его самого принимает за Иисуса Христа и, к счастью, этой нестерпимой «догадкой» принуждает великого лжеца отойти от себя. Неопытную в духовной брани Анну наставляют мама и дед Евгений, в годы революции мученической смертью заслуживший венец и особое дерзновение в молитвах ко Господу, и личный Ангел-Хранитель. Со священномучеником дедом и Ангелом Анне предстоит пройти мытарства, вкусить сладость и радость рая. А затем героиня познает ад и утвердится в выборе добра и Того, кто это добро создал, научится благодарить даже в аду за все благодеяния и примет волю Творца о себе со смирением. Душа вернется в бренное тело измененной, чтобы прожить жизнь иначе, по заповедям, чтобы вымолить упокоение и спасение любимых и близких — мамы и мужа Георгия, чтобы подготовиться к будущей встрече с Господом.

Стержневым мотивом спасения в повести выступает *Казанская икона Божией Матери*. Впервые икона упоминается, когда Анне, прошедшей не-

сколько мытарств, угрожает опасность на мытарстве гордости. Облепленная бесами, напрягая «изо всех сил… угасающее сознание» и пытаясь представить Казанскую икону Божией Матери, висевшую в московской квартире, Анна мысленно завопила: «Помоги мне, пожалуйста, Божия Матерь!», и потом уже не оставляет молитвы [5, с. 74]. Героине приходит ответ — «долгий и чистый звук, всего одна нота, пропетая чьим-то неведомым прекрасным голосом» [5, с. 76], прекратившим бесовский вой и нападение. Мотив чистой прекрасной ноты, возвещающей о любви Богородицы к людям, повторится потом в звоне чудесных цветов, созданных в подарок Всецарице далекой «прабушкой» Анны — первой христианкой в их роду.

В раю после поклонения Господу, осваиваясь в доме родных, Анна учится творчеству: первой дорогой сердцу вещью, которую она транспортирует силой памяти в рай, была та самая, из московской квартиры, *Казанская икона Божией Матери*. В первый райский вечер Анна учится молитве — «Пресвятая Богородица, спаси нас!» — и потом заканчивает каждый день этой единственной молитвой и пожеланием Богородице «спокойной ночи».

Жизнь в раю наполняет Анну светом и силой, возрождает ее. Сама безграничность человеческого развития заключается не только в совершенствовании в любви и творчестве, но и в самих возможностях языка и в возможностях сказать о своей любви Создателю и Богородице: сотворенным чудесным хрустальным цветком, его запахом, его тихим и нежным звоном... Анна замечает, что дед и Ангел-Хранитель беседуют молча. Райские эпизоды в повести как бы воплощают слова апостола Павла, восхищенного до третьего неба и слышавшего «неизреченные слова, которых человеку нельзя пересказать» (2Кор. 12: 4).

Напротив, в аду сознание героини затемняется, речь становится обрывистой, опрощенной. В самом начале страшного пути Ангел, прощаясь, наставляет Анну пребывать в сознании и молиться Богородице, напоминая о ежевечернем ритуале героини с иконой. Однако воздействие ада и его хозяев настолько сильно, что Анна не может вспомнить ту короткую молитву, с ко-

торой обращалась к образу вечерами в раю: «Я не знала, кто Она была такая и почему я должна была с этой доской разговаривать» [5, с. 179], да и о рае забывает на долгое время. Однако то доброе, что сохранилось в душе, помогает героине пройти всю пустыню ада и однажды сделать открытие и сознательный выбор: «Если есть Зло и его творец, и если есть Добро, — то и у Добра должен быть еще более могучий властелин!» [5, с. 258]. Ведь даже в аду, где царит Зло, она и ее друг Лопоухий (как выяснилось потом, это был ее муж Георгий) стремились к добру. Именно потому найденную в библиотеке старинную гравюру «Торжество Люцифера» Анна сожгла. И только после совершения этого мужественного поступка приходит «почтовое известие», которое Анна ждала в изнывающем от скуки и равнодушия «курортном городе». В посылке была просфора с изображением «Женщины с Ребенком» — тот приносимый «белой птицей» «чудесный хлебушек», которым Анна укреплялась на протяжении всего пути... И тогда возвращается знание, что эта Женщина — Богородица, а рядом Ее Сын. Тогда приходит вера и молитва к Спасителю. Убегая из иллюзорного города и чуть не погибнув в зыбучих песках, Анна молит о спасении и выбирает вызволение друга.

Оставшись одна на краю ада, Анна не отчаивается — у нее много дел. Уроки рая не прошли даром: она занята созидательной работой на своем «островке» посреди песков, кается в грехах, вымаливает прощение и милость Лопоухому. Анна укрепляется «ангельским хлебом» по крошке в день, сохранив верхнюю «крышечку» с изображением Божией Матери, служившую *иконой*. Молитву к Богородице Анна повторяет сотни и тысячи раз. Все чаще в молитвах героиня благодарит Господа за все милости. И однажды случается чудо спасения от Богородицы: пролился теплый дождь и повеяло ароматом цветка-подарка Всецарице — то было «благоухание любви Божией Матери к людям» [5, с. 273] (об этом аромате напомнит потом и миро от чудотворной *Казанской иконы Божией Матери* в Свято-Богородицкой женской обители, о жизни в которой Анна будет задумываться через десять лет). А наутро вся пустыня покрылась зелеными листьями и белыми цветами, и по

уплотнившемуся песку можно было уходить к морю. В месте, где до Страшного суда пребывают души грешников, о которых нет определенного решения, Анна встретится с мамой и мужем Георгием, узнает о решении Господа о ней самой.

И последний штрих и ключевой эпизод в сюжете спасения в повести Ю. Вознесенской. На мытарстве греха убийства Анна с безнадежными слезами сожаления оплакивает свою несостоявшуюся жизнь, не соверши она аборта в молодости: сына Александра, который должен был стать священником и который по замыслу Творца должен был привести всю семью к вере. Последний прекрасный кадр показанного фильма — вечернее чаепитие в тихом и счастливом кругу семьи, в окружении детей и внуков. Эта не сбывшаяся по грехам героини жизнь закончилась на дате: 21 июля 1990 года, в «день смерти в реальной жизни» [5, с. 82]. А это праздник явления *Казанской иконы Божией Матери*, о которой Анна, будучи и неверующей теплохладной интеллигенткой, не случайно вспомнит на мытарствах. Молитва перед иконой Богородицы стала связующей спасительной нитью, которая приведет Анну к Ее Сыну Христу и примирит с Богом. Духовно преобразившаяся героиня заканчивает записки о своих «посмертных приключениях» через десять лет после той клинической смерти, как раз в праздник *Казанской иконы Божией Матери*: готовясь к принятию Святых Таинств и ожидая пробуждения внучек от приемного сына Александра, ставшего священником. Так что «несостоявшийся» сценарий по милости Божией состоялся.

Роман Виктора Лихачева «Кто услышит коноплянку?» опубликован, как и повесть Ю. Вознесенской, в 2001 году. Любопытно, что и у В. Лихачева до 1998 года (незадолго до написания этого романа) был период пятнадцатилетнего молчания, в который, по-видимому, происходило духовное созревание автора для продолжения художественного творчества в русле православной литературы. Сюжет спасения воплощается в теме путеводительства главного героя Богородицею через икону. Не случайно, что в романе не уточняется образ, а подчеркивается его иконографический и духовный смысл

— *Одигитрия*, или *Путеводительница* (на этой иконе Божия Матерь указывает на Младенца Христа как на путь спасения). Действие происходит в современной России. В отношении художественного метода роман принадлежит реализму, в жанровом отношении — представляет собой сплав остросюжетного криминального романа и собрания очерков, с любовью и теплом живописующих о российской глубинке: о городах, селах, деревнях и их жителях — простых людях, талантливых самородках. Старинная икона XV века, о которой идет речь, должна вернуться в «город Подмосковья» — Старгород, где до революции 1917 года она пребывала в Никольском соборе.

Главный герой — Михаил Прокофьевич Киреев, для друзей — Кира, столичный журналист среднего возраста, погрязшей в суете и погоне за успехом, — узнает, что серьезно болен и что времени ему отпущено немного. Пережив страшную ночь в тоске и одиночестве, он находит мужество «без обиды принять случившееся с ним», как будто «некая сила» дала ему «волю и силу жить без страха» — он и стал жить «с какой-то детской доверчивостью и верой» [15, с. 155]. Киреев решает продать квартиру и пойти пешком в родной Старгород, откуда он был родом. Этот город и малая родина Софьи Вороновой, молодой успешной владелицы галереи живописи. Опасаясь преследования (иконой по наводке заинтересовались бандиты), Софья поручает Михаилу вернуть образ Одигитрии в Старгород. В тот момент герой осознает, что все предшествующее события сложились именно для этой миссии, как будто Богородица Сама ими управляла. Пеший путь, начатый в мае, казалось бы, всего на три дня, продолжается в течение полугода и заканчивается глубокой осенью. Сначала Михаил интуитивно уходит в сторону от цели, как бы отодвигая срок возвращения в Старгород и тем самым — свой отпущенный срок. Героя притягивают места, значимые для истории России и лично для него: могилка и источник священника Георгия Алексеевича Коссова, родина любимых поэтов, церкви, монастыри и их святыни, заповедники и музеи, дороги, леса, поля, дубравы и реки из светлых, радостных снов. Михаил никак не может утолить этой жажды — увидеть Россию, познать ее сердцем — и

идет от одного города к другому. Как самыми прекрасными стихами, он упивается названиями городов, сел, деревень, рек, растений и даже созвездий — удивительных слов, сохранившихся в русском языке. На пути странника встречаются наивные и мудрые чудаки из провинциальной интеллигенции и простые люди, по-своему юродивые. Знатоки и любители английской поэзии в Тишанске; члены редакции местной газеты в Сосновке, защищающие брошенных стариков в доме престарелых; простые мужики — работяги с Украины, которые безропотно примут смерть за Михаила, но не выдадут искавшим его бандитам; подвизавшиеся в монастыре монахи, послушники и трудники; молитвенник архимандрит Илларион, к которому Михаил идет в древлянский монастырь с великой надеждой. Да и многие другие. Позже Киреев сделает парадоксальное открытие: чтобы увидеть, «как прекрасна Россия и какие удивительные люди живут в ней, он должен был заболеть смертельной болезнью» [15, с. 486]. Однако герой не смотрит на Россию и на русских людей сквозь розовые очки: «Он видел и жуткое пьянство, и грязь, и нищету, и хамство, и беззаконие, и покорность этому беззаконию, и потакание хамству... Но Михаил любил эту страну, этих людей» [15, с. 497].

Перед странствиями Киреева произошла еще одна очень важная встреча. Врач из хосписа Наталья Котеночкина знакомит его с восьмилетней Лизой Бобровой, пять лет стоически мужественно переносящей тяжелую форму лейкемии, и ее родителями — Ириной и Виктором, несущими крест борьбы со страшной болезнью и хрупкой надежды на чудо исцеления. Эта тающая на глазах девочка, умеющая радоваться жизни и благодарить Бога за все Его дары, удивляет взрослых и изменяет их сознание. Она учит Михаила относиться к болезни просто и без себяжаления. Софью Воронову Лиза называет старшей сестрой. Однако, несмотря на усилия врачей и друзей, эта необыкновенная девочка умирает в особенный день — 21 июля, в праздник *Казанской иконы Божией Матери. Одигитрии*…

Михаил Прокофьевич свой уход называет *возвращением*, однако именно Лизе открылся истинный смысл его действа: Михаил не в Старгород воз-

вращается, а к себе. Благодаря встрече с Лизой он понял, что у него заболела душа — сначала ее надо вылечить. Странствуя, Михаил духовно очищается, прозревает, обретает веру. К герою приходит понимание, что это не он хранит чудотворную икону, а она его, вернее, Та, чей образ запечатлен на ней. Михаил чувствует потребность созерцать *Одигитрию*: на каждом полуденном привале он достает икону и бессловесно молится перед ней. Постепенно герой осознает неправильность своей прежней жизни, интуитивно открывает, как нужно жить, и потом уже не поступается зовом сердца. Столичный потребитель «благ цивилизации» учится «у людей, зверей, птиц» быть в согласии с природой, благодарить Бога за каждый день и каждую встречу, прощать, любить, молиться. Михаил проникается благодатью и радостью от открытий чудесного мира — храма Господа. И только потом происходит чудо телесного исцеления. По свидетельству отца Иллариона, «одна маленькая девочка», стоя перед престолом Божиим, вымолила у Господа исцеление и спасение Михаила [15, с. 456-457]. Уже позже этого возвещения старца об *успении* Лизы и о том, что он оставлен жить, Михаил найдет реку своего сна и после купания в Осереди исцелится в праздник *Успения Божией Матери* — 28 августа, накануне сорокового дня памяти Лизы (как помним, Софья Воронова назначила на этот день, 29 августа, открытие выставки Лизиных рисунков птиц). О дне исцеления Михаила автор сообщает прикровенно: «До наступления осени оставалось три дня» [15, с. 481].

Одигитрия ведет к спасению не только главного героя, но и персонажей, втянутых в историю с образом, тех, кто не безнадежен. Получив от дяди икону на сохранение, как будто чувствуя ее внимательный взгляд, Софья Воронова очень скоро привязывается к ней. Изначально уверенная, что поступила правильно, возложив на тяжело больного Киреева миссию возвращения иконы в Старгород, Софья начинает тревожиться за этого странного человека. Избалованная мужским вниманием, она преображается: постепенно превращается в ту очень добрую, застенчивую, нежную и верную девочку, какой сердцем увидел ее Михаил. И Софья будет с нетерпением ждать вести о нем,

ждать его возвращения.

Раскаивается в своем замысле похитить икону наводчица Юлия Селиванова, познавшая мерзость «романтики» бандитской жизни, когда стала заложницей и участницей погони за Киреевым, устроенной Шуриком, Бугаем и Гнилым. После жестокой расправы с Иваном и Андреем, которую учинили бандиты, Юля не может находиться рядом с ними. За это она чуть не поплатилась жизнью. После смертельных побоев, истекая кровью от ножевой раны, героиня раскаивается: она соглашается со справедливостью всего происходящего с ней, ведь когда-то ее не смущал сценарий убийства в лесу другой женщины. Только сожаление о том, что она так мало бывала на природе и любовалась красотой этого мира, стало ее последним чувством. И с Юлей совершается чудо спасения: рядом оказывается Киреев и подбирает страдалицу, а чистый льняной мешочек, в котором Михаил хранил икону, вопреки всем физиологическим законам останавливает кровь. На пути в больницу, очнувшись, Юля видит перед глазами икону *Одигитрии* и без остановки просит у Нее прощения. Окончательное возрождение наступает в Задонском монастыре, в котором героиня принимает решение изменить жизнь (а в дальнейшем — стать иконописцем). На том роковом перекрестке Юля встретит настоящую любовь — доброго, преданного Федора Новикова, который будет выхаживать ее и станет спутником жизни.

Непостижимо *Одигитрия* управляет всеми дорогами... Странное дело, почти три месяца вооруженные бандиты колесят по дорогам России и никак не могут догнать смертельно больного пешехода. Их пути нередко сближаются до километра или даже сотни метров, но никогда не пересекаются. Михаил, ведомый и вдохновляемый на странствия *Одигитрией*, всегда уходит в неожиданном направлении неизвестными путями и дорогами. «Черная» речь Шурика, Бугая и Гнилого звучит в диссонансе с окружающей красотой Божьего мира: их «ради Бога», «слава Богу» и «с Богом» относятся к планируемым поимке и убийству Киреева ради наживы. Однако кровь невинных Ивана и Андрея и страдания Юли превысили меру Божьего долготерпения.

«Намеченная жертва» — Михаил Киреев, спасая Юлю, станет свидетелем страшной огненной смерти своих преследователей на дороге.

Этот роман не только о чуде исцеления, обновления и спасения главного героя, который во всех смыслах очень дорог и близок автору: Виктор Лихачев сам много раз автостопом и пешим странствовал по России и, как профессиональный журналист, историк, писатель, встречался с удивительными людьми в самых разных уголках России. «За свою жизнь он совершил одиннадцать пеших походов по России» [17]. Это его драгоценный опыт собран в очерках-жемчужинах, украсивших *икону России*, воссозданную в романе. В этом произведении автор с любовью говорит о своей вере в возрождение страны и ее народа. После всех скитаний, исцеления, жизни в Старгороде и искушения славой (в родном городе у героя открылся дар исцеления) Михаил Киреев возвращается в Москву и объявляет любимой и друзьям, собравшимся в день рождения Лизы Бобровой, свой проект. Они поедут жить в Старгород, построят храм в честь иконы *Одигитрии*, учредят музей русской культуры, будут учить, лечить. Работы хватит всем! Они покажут, как нужно жить и как восстанавливать Россию.

Знаменательно название малой родины Михаила Прокофьевича Киреева: *Старгорода* нет на карте России. Однако определение прототипа возможно. «Следы» Старгорода можно искать в Киреевске Тульской области, где, кстати, родился Виктор Лихачев: «чуть дальше от Старгорода находилась Тула» [15, с. 143], и фамилия главного героя *Киреев* подсказывает этот топоним. (Если учитывать роль богородичной иконы в сюжете романа, отметим, что в ближайшем окружении Москвы есть два Богородицка: один в Тульской области, а второй — подмосковный Ногинск, ранее имевший такое название. Не исключено, что В. Лихачев, выбрав такое название, намеренно отталкивался от пафоса описаний Старгорода в «Двенадцати стульях» Ильфа и Петрова. Однако это тема отдельного исследования.)

Итак, *Старгород* — символ провинциального российского городка, сокровенного таинственного прошлого, проверенного временем уклада жизни,

чистых и правильных истоков. Не случайно, ближе к завершению романа автор показывает (глазами главного героя), как начинаются реки. В Старгороде и начнется, как река, новая жизнь России, а значит, роман этот и о спасении России. Эпилогом выступает идиллическая картина. Утро в доме матери на Тихоновской горе у Белого озера. Михаил ведет в сад Софью с дочерью — младенцем Лизой — слушать нежную песню коноплянки. Автор обещает читателю, что и он обязательно услышит песнь радости, любви и весны, если его «сердце принадлежит родной земле, а душа стремится к небу, как птица» [15, с. 573].

Повесть «Не опали меня, Купина. 1812», опубликованная в 2012 году под именем Василия Костерина, примечательна оригинально поданным повествованием об Отечественной войне 1812 года: в ее сюжете икона Богородицы ведет к спасению французского офицера — участника наполеоновских походов. И если в повести Ю. Вознесенской икона Богородицы представлена сюжетообразующим мотивом, а в романе В. Лихачева — одной из значимых тем, то в указанной повести Василия Костерина икона Богородицы — ведущая тема, вынесенная в название. Как сказано ранее, автор этого произведения — Валерий Владимирович Лепахин, ученый, филолог, иконовед, научные труды которого посвящены богословию иконы, взаимовлиянию и взаимосвязям русской иконописи и отечественной словесности — древнерусской, классической и XX века. Итогом многолетних научных разысканий В.В. Лепахина стало художественное творчество, центральной темой которого вновь и как прежде выступает икона. В одном из интервью ученый сказал о нежелании присутствовать в сознании читателей в качестве иконоведа — именно поэтому им было взято имя деда по матери как творческий псевдоним. Между тем в произведениях *Василия Костерина* читатель открывает множество исторических, этнографических и культурологических фактов, тонкие наблюдения и глубокие богословские размышления об иконографии образов, с большим искусством приводимые автором. И в этом смысле избранная для анализа повесть — образец художественной «филологической прозы» со

сложно организованной архитектоникой мотивов.

Повесть «Не опали меня, Купина. 1812» основана на подлинных исторических событиях (возвращение в московский храм в честь чудотворного образа «Неопалимой Купины» польским солдатом драгоценной ризы, украденной во время Отечественной войны 1812 года, да и многие другие факты этой эпохи, например, существование списка иконы с коленопреклоненным человеком на полях образа). В жанровом отношении она оформлена в виде мемуаров участника наполеоновских походов, а композиционной рамкой к запискам служит история их обретения и перевода. Как представляется, это произведение своего рода гипотеза и художественная реконструкция появления необычной иконографии списка «Неопалимой Купины», в который был добавлен персонаж из другой богородичной иконы — «Нечаянная Радость».

В нашем случае имеет значение и то, что повесть 2012 года открывает период художественного творчества В.В. Лепахина об иконах, и в частности цикл об иконе Божией Матери «Неопалимая Купина», в который входят еще повесть «Не опали меня, Купина! 1678, или Кто Богу не грешен, царю не виноват» (2015) [10, с. 23-92] и рассказ «Пятый выстрел» (2015) [10, с. 243-268]. Повесть 2015 года отсылает читателя к самому началу истории, рассказывая об эпохе царствования Феодора Алексеевича Романова (1676–1682): о появлении в Москве храма в честь чудотворной иконы «Неопалимой Купины», спасшей опального конюшего от царского гнева (в благодарность Димитрий Колошин построил в 1680 году храм на свои средства); о благочестии царя, его любви к святым иконам, и особенно к этому образу со сложным иконографическим сюжетом; о его появлении в русской иконописи. В «Пятом выстреле» действие происходит в России XX века: это история вразумления, покаяния и спасения воинствующего безбожника времен гражданской войны, а также продолжение истории необычных списков «Неопалимой Купины». Все произведения цикла связаны не только темой иконы-первообраза и чудотворных списков, но и общими героями, даже совпадающими именами персонажей, разделенных веками (конюх Димитрий Колошин и иконописец-

теоретик Дмитрий Калошин — переводчик записок французского офицера, муж Николетт Ронсар и др.). Безусловно, каждое произведение цикла репрезентирует *сюжет спасения*. Однако мы обратимся к повести о военных скитаниях французского офицера.

Внешние события исторической повести в идейном смысле воспроизводят канонические события сюжетов из сказаний об иконах Богородицы: вразумление, исправление и спасение грешника, чудесная помощь в трудных обстоятельствах, чудеса. Однажды Марк-Матье Ронсар в одном из московских храмов взял в качестве трофея икону Неопалимой Купины, почувствовав особое тепло, исходящее от образа, и радость грядущих перемен в жизни; позже он начинает испытывать к иконе глубокую привязанность и постепенно убеждается, что она сама выбрала его. Во всех походах герой бережно хранит свое сокровище. Однако в череде удивительных событий и чудес Марк-Матье убеждается, что, испытывая чрезвычайные лишения и голод в пору бесславного бегства из России, и он, и его друг находились на попечении Божией Матери (то прибившийся пес приводит страждущих офицеров в крестьянскую избу, где есть провизия, то он же напомнит о забытой там иконе; то повстречавшийся на пути ксендз обогреет и спасет от голода; а то поможет и обыкновенный потерянный кем-то обоз с провиантом).

Героя поражает чудесное спасение вплавь во время переправы через Березину под огнем русской артиллерии. И поражаться было чему. До сих пор во французском языке название реки, на которой 26-29 ноября (по старому стилю) погибло около тридцати тысяч солдат и четырнадцать генералов наполеоновской армии, употребляется как метафора полной катастрофы. Вопреки всем физическим законам икона (в тяжелом окладе, с возложенным на нее младенцем, спасенным главным героем) «чудесным образом, невидимой силой» [11, с. 131] несет Марка-Матье с не умеющим плавать подобранным другом Жаном-Люком к спасительному берегу. Именно тогда Марк-Матье начинает взывать к Деве Марии обрывками молитв, которым его учили в детстве, и горячо благодарит свою Спасительницу. Этот день — 29 ноября —

герой будет считать днем второго рождения: своим и подобранного ребенка. Итог участия Марка-Матье в Русской кампании Наполеона: «Я заявился домой раненым, с младенцем и иконой, которая стала мне дороже всего на свете» [11, с. 134].

Во время похода икону дважды крадут, и истории ее возвращения сопровождаются явными и непостижимыми чудесами, как будто Божия Матерь сама управляет событиями. После первой пропажи, случившейся в Новодевичьем монастыре, Марку-Матье трижды снится «русский некрополь», указывающий место поисков (после первого видения был найден оклад). Однако более всего героя изумил расцветший на кладбище в конце сентября (!) терновый куст. В третьем сне сияющий «нежный прозрачный столб легкого пламени» над кустом расцветшего терновника указал Матье место, где была спрятана ворами икона [11, с. 105]. В образах сна фактически воспроизведен ветхозаветный эпизод, являющийся источником сюжета этой иконы: по преданию, именно терновый куст был той самой «Неопалимой купиной», в огне которой Бог явился Моисею. Восприятие животворящей благодатности чуда усилено контрастом с былой безжизненностью мертвого дерева (хотя Марк-Матье и Жан-Люк не видели засохшего куста), с самой семантикой кладбища.

Второй случай произошел в Венгрии, в крепости Комаром. Денщик Ганс позарился на драгоценный оклад, но был остановлен необъяснимым видимым ярким огнем, исходящим от иконы и опалившим до боли руки. Испытавший мистический ужас, Ганс раскаялся и начал ходить на службы в костел. Впрочем, и благодарный владелец иконы усердно посещал мессы, однако с горечью вспоминает в записках, что он единственный из офицеров, кто это делал.

Отметим, что от большинства участников наполеоновской кампании, пораженных неверием, Марк-Матье отличается благородством и благочестием. Его, осознававшего себя в то время неверующим, коробит утилитарное осквернение святынь французами: в русских храмах они устраивали конюш-

ни, в алтарях — кухню, «святые образа использовали для стрельбы по мишеням» [11, с. 99], из икон делали столы или ящики для хранения зерна, гнет для бочек с квашеной капустой и пр. [11, с. 96, 99-100]. Позже герой осознает, что он сам совершил кощунство, похитив икону из храма, однако вопреки всей неблаговидности его поступка Пресвятая Дева вела его к спасению. Божия Матерь «выбрала» его для того, чтобы укрепить его веру чудом в Новодевичьем монастыре, чтобы вразумить Ганса, чтобы помочь Жану-Люку избавиться от страсти пьянства. Как убеждаемся, в согласии с традицией сказаний о богородичных иконах и в сюжете современного произведения икона Божией Матери «Неопалимая Купина» через явленные чудеса ведет заблудшего человека к спасению.

Название иконы, вынесенное в название повести, образует огненную топику, связанную с первой («Пламя над Москвой») и предпоследней главами («Париж. Я в огне»), да и со всем сюжетом повести в лейтмотиве огня — внешнего, событийного, и внутреннего, невидимого, сверхъестественного. Так, помимо сияющего пламени над терновым кустом во сне Марка-Матье и истории с Гансом можно вспомнить вразумление чудесным огнем (во сне и наяву) спивающегося и начинающего слепнуть Жана-Люка (как представляется, духовная слепота и невосприимчивость по отношению к иконе обернулась пороком и повлекла слепоту физическую). Однако Жан-Люк был спасен усердными молитвами друга перед чудотворным образом.

С наибольшей силой мотивы огня звучат в истории продажи драгоценного оклада ювелиру, когда, поддавшийся меркантильным уговорам родных, Матье подневольно совершает святотатство второй раз, после чего месяцы страдает от обжигающего внутреннего огня и беспричинной смертельной тоски. (Этот эпизод имеет историческое происхождение: солдат наполеоновской армии, возвращая ризу, признался, что после кражи потерял покой и долго мучился тоской.) Правда, это дало повод герою к скрупулезному изучению иконы, засиявшей красками без оклада. И только на время этих занятий томление огнем немного ослабевало. Мотивы Неопалимой Купины име-

ют градацию: *тепло, сияние, огонь, свет*. Так, воспоминание об образе в окладе утишали огонь — он «превращался в свет», который «беспокоил, но хотя бы не жег» [11, с. 173]. Осознав причину своего недуга, Матье выкупает оклад, с радостью заплатив в разы больше. Совершенно очевидно, икона чудесным образом вразумляет: согревает теплом, утверждая героя в добродетелях, и опаляет огнем пороки (даже при мысли о них). В этом непостижимом духовном воздействии образа раскрывается идейный смысл повести: прикосновение к иномирному духовному, опаляющему грехи и очищающему душу.

Постепенное преображение героя автор показывает через восприятие русской, а шире — православной, культуры. Марку-Матье решительно не понятен поступок русских, вернувшихся в Смоленск только для того, чтобы отбить Смоленскую икону Божией Матери (и лишь спустя годы ему станет близко иконопочитание и иконолюбие в России, более того, по этой причине он выучит русский язык). Образованный европеец сначала рассудочно и сдержанно воспринимает византийское и русское искусство. В храмах ему неуютно и холодно, святые на темных иконах и фресках кажутся одинаково «коричневыми», непропорционально вытянутыми и грозными (автор здесь использует впечатления Теофиля Готье от русских икон, трактат которого анализирует в монографии «Икона и иконопочитание глазами русских и иностранцев» [13, с. 432-433]). Став владельцем образа Неопалимой Купины, герой испытает ощущение тайны, которую будет разгадывать всю жизнь. Коренным образом изменится холодный прагматичный рассудок, в сердце появятся горячая вера и молитва. Позднее французский офицер сможет постичь и причину поражения «Великого похода», обернувшегося «великим поражением»: для русских эта война была священной, «…мы никак не могли победить, ибо Господь и все ангелы небесные были на их стороне» [11, с. 212]. Симптоматично и то, что изменение своего сознания Марк-Матье сравнивает с реставрационной расчисткой стенописи: «Как будто кто-то взял в руки щетку, теплой водой смыл всю сажу с древних фресок, и они засияли яркими нежными красками» [11, с. 37]. С помощью этой иконоведческой метафоры

автор говорит о восстановлении в герое христианского образа — буквально иконы, образа и подобия Божия. И произошло это благодаря любви к русской святыне и стремлению познать ее духовный смысл.

Значимым в *сюжете спасения* в этой повести нужно назвать и раскрытие богословского смысла иконы Неопалимой Купины в описаниях событий на Синае во время Египетской кампании Наполеона и иконографических разысканиях французского офицера (уже после похода в Россию). Особый жанр — мемуары, написанные духовно изменившимся человеком, — позволяет автору гармонично выстроить предысторию водительства героя «Неопалимой Купиною» и показать точку отсчета в Промысле его спасения. Так, в 1798 году Марк-Матье Ронсар участвовал в проекте боголюбивого генерала Клебера, по приказу которого французские солдаты помогали восстанавливать стены монастыря Святой Екатерины на Синае. По преданию, святая обитель была построена на месте, где пророку Моисею явился Бог в виде огня, не опалившего горящий куст. Автор подчеркивает, что святость места с благоговением упоминалась в первом названии обители — монастырь Неопалимой Купины. На Синае и произошла встреча героя с древним образом Неопалимой Купины, раскрывающим смысл этого ветхозаветного эпизода: Купина стала символом самой Богородицы, непорочного зачатия Спасителя мира Девой Марией от Духа Святого. Древний образ волнует героя (почему на нем Дева Мария — ведь «с Моисеем из куста разговаривал Бог» [11, с. 70]), внушает благоговение. Марк-Матье и тогда был единственным среди французов, кто посещал храм и православные службы. В момент поклонения месту явления Неопалимой купины на Матье пролилось масло от задетой им лампады. И это символизирует помазание и избрание героя на попечение Девой Марией за его благочестие. Как ни удивительно, высший смысл этого события выражает иконография древнего образа Неопалимой Купины — *Знамения Божией Матери*, восходящего к типу *Оранты*: Богородица с Младенцем на фоне объятого пламенем куста молится о спасении грешного человека… Промыслительно, что спустя годы в России другая икона, написанная на

этот же сюжет, ведет героя к спасению.

Иконографию русского извода Неопалимой Купины, в сложной аллегорической композиции воплотившего учение восточнохристианской Церкви о Богородице, автор тонко, без специальных терминов, передает в штудиях двух французских офицеров-инвалидов — «героев Великой войны». Так, уже в Париже Марк-Матье вместе с Жаном-Люком изучает византийское искусство и русские иконы по трактатам Теофиля Готье, исследует цветовую семантику и символику аллегорических образов «своей» иконы. С помощью Библии (и в этом ему помогает жена) герой раскрывает в сюжете «Неопалимой Купины» символическое соединение ветхозаветных образов и пророчеств о Деве Марии, одновременно сочетающей Девство и Материнство (Гора из пророчества Даниила, Лестница Иакова, Врата Иезекииля, сам эпизод явления Неопалимой Купины пророку Моисею, образы ангелов), и новозаветных смыслов (Древо Иесеево, образы четырех евангелистов и образ Божией Матери с Младенцем на руках). Друзья были потрясены, когда открыли личную связь с иконой и «причину» ее покровительства к ним: на ней были изображены четверо евангелистов, в честь которых они носили имена (автор записок — в честь Марка и Матфея, Жан-Люк — в честь Иоанна и Луки). Напомним, даже после всего случившегося с ним в кампании 1812 года Марк-Матье невысоко оценивал собственную религиозность: «Я мало чувствовал присутствие Бога» [11, с. 156]. Однако созерцание иконы Богородицы научило его видеть десницу Божию в своей судьбе и жизни близких. Воистину икона — богословие и евангельская проповедь в красках! В истории пути героя к спасению особое значение имеет то, что русский извод Неопалимой Купины — это образ *Одигитрии*, *Путеводительницы*.

Раскаявшись в содеянном святотатстве (вплоть до 1917 года именно так трактовалась татьба в церкви), через пятнадцать лет после похода Марк-Матье возвращается в «мистическое сердце» России — Москву, чтобы вернуть икону в храм. И здесь очевиден параллелизм внешних событий и душевных переживаний героя: после принятия этого решения и на пути в

Москву в *сердце* Матье «играла и переливалась радость» [11, с. 192]. И это тоже значимый мотив в сюжете спасения. Подобно праведному евангельскому Закхею герой приносит плоды покаяния, воздавая в разы за причиненное зло. Он заказывает два списка иконы Неопалимой Купины: один — в дар храму, другой — себе (потому что уже не может жить без этой иконы). Откровение во сне становится и свидетельством раскаяния и обретением радости. По настоятельной просьбе француза русский иконописец совершает дотоле небывалое: он нарушает каноническую иконографию Неопалимой Купины и добавляет на полях каждого списка фигурку раскаявшегося грешника с иконы Нечаянной Радости, чем-то напоминающую коленопреклоненного Моисея с древнего образа. И читатель не сомневается, что Марк-Матье прощен. Возвращение иконы и дарение списка в храм промыслительно завершаются в день празднования образа, 4 сентября.

Преображение французского офицера глубоко. Долгие стояния в молчании перед веющей благодатным теплом иконой — знак проявляющегося в герое Православия. В семиосфере этой коллизии значимо, что в восточнохристианской Церкви ветхозаветная Неопалимая Купина является еще и одним из символов исихазма — стяжания Святого Духа Иисусовой молитвой, более того, эта духовная практика зародилась именно в монастыре Святой Екатерины на Синае. Как помним, в святой обители юный Марк-Матье чувствовал присутствие Творца, однако совсем не умел молиться. Под «теплым взором» иконы, посвященной именно этому сюжету, герой неосознанно учится бессловесной молитве (в своей монографии В. Лепахин пишет об этом главном воздействии святых ликов на русских иконах, поражающих «духовностью и святостью» и призывающих «к молитве и покаянию» [13, с. 432]). Духовное состояние офицера раскроется перед отцом Феодором из храма Неопалимой Купины, и тот предложит Марку-Матье принять Православие: «Богородица не только сохранила вас, но и к Православию привела» [11, с. 204]. Однако француз, всем сердцем полюбивший Россию, по малодушию откладывает это событие, а его следующему приезду в Москву не суж-

дено было случиться. Заканчивая записки стариком, Марк-Матье Ронсар завещает, что его душа успокоится, «примирится с собой и Богом во Царствии Его», если кто-нибудь из его потомков, «пусть через сто или двести лет, окажется в России, полюбит иконы, храмы, долгие службы и примет Православие» [11, с. 213]. По слову автора, волю предка исполнила Николетт Ронсар, передавшая записки «старого вояки» своему возлюбленному.

Все вышесказанное позволяет выделить в современном литературном процессе *сюжет спасения*, структурообразующими мотивами которого являются мотивы *скитаний, странничества, чуда, тепла* (от иконы)*, молитвы, радости*. Произведения самых разных жанров современной русской прозы воспроизводят канонические события сюжетов из *сказаний о чудотворных иконах Богородицы*: вразумление, исправление и спасение грешника, помощь в трудных обстоятельствах, другие чудеса. Идею *путеводительства* героя к спасению воплощает иконографический тип *Одигитрии* как один из самых любимых и почитаемых в русской культуре.

Список литературы

1. *Беднова Е.В.* «Дантовская традиция» и христианский контекст романного творчества Ю.Н. Вознесенской // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. Режим доступа: https://www.science-education.ru/pdf/2014/6/1480.pdf (дата обращения – 24.06.2020).

2. *Беляева И.А.* Сюжет спасения в русском классическом романе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2016. № 6. С. 44-52.

3. *Бердникова О.А.* Духовные проблемы русской литературы XX века: учебное пособие. Часть II. Воронеж: Воронежский государственный университет, НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2017. 160 с.

4. Беседа с Юлией Вознесенской // Православное информационное агентство «Русская линия». Режим доступа: https://rusk.ru/st.php?idar=13536 (дата обращения – 20.02.2020).

5. *Вознесенская Ю.* Мои посмертные приключения. М.: Лепта Книга. 2008. 320 с.

6. *Захаров В.Н.* Проблемы исторической поэтики: Этнологические аспекты. М.: Индрик, 2012. 264 с.

7. *Захаров В.Н.* Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2001. Вып. 6. С. 6-21.

8. *Киселев А.А*. Чудотворные иконы Божией Матери в русской истории / Сост, вступ. ст., примеч. В.А. Чалмаева. М.: Русская книга, 1992. 224 с.

9. *Кокорина А.А.* «Мои посмертные приключения» Ю. Вознесенской: традиции православия и христианской фэнтези // Традиционная культура. 2012. № 2 (46). С. 130-138.

10. *Костерин Василий.* Не опали меня, Купина! 1678: Стихи и проза. М.: Паломникъ, 2015. 432 с.

11. *Костерин Василий.* Не опали меня, Купина. 1812. М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной церкви, 2012. 215 с.

12. *Краснякова М.С.* Современная православная проза: генезис, основные мотивы, типология сюжетов: автореферат дис. ...кандидата филологических наук. Воронеж: ВГУ, 2016. 23 с.

13. *Лепахин В.* Икона и иконопочитание глазами русских и иностранцев. М.: Паломникъ, 2005. 480 с.

14. *Лепахин В.В.* Сказания о чудотворных иконах в древнерусской словесности. М.: Паломник, 2012. 288 с.

15. *Лихачев Виктор*. Кто услышит коноплянку? М.: Сибирская Благозвонница, 2007. 576 с.

16. *Поселянин Е.* Богоматерь. Описание Ее земной жизни и чудотворных икон. М.: АНО «Православный журнал “Отдых христианина”», 2002. Режим доступа: http://www.sedmitza.ru/lib/text/440242/ (дата обращения – 15.02.2020).

17. *Сафонов Г.* Памяти Виктора Лихачева // Виктор Лихачев: Сайт памяти. Режим доступа: http://www.liha.ru/ (дата обращения – 18.05.2020).

18. *Стебенева Л.В.* Иконы Богородицы в лирике Владимира Яковлева // Материалы XV международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре», состоявшейся в Доме Русского Зарубежья и Музее Русской Иконы 31 января, 1–2 февраля 2019 года. Составитель д.ф.н. В.В. Лепахин; Отв. ред. к.ф.н. А.А. Моторина. М., 2019. С. 449-487. Режим доступа: http://domrz.ru/upload/iblock/154/154b09471bd1f00ac36cc3ac3c9efe22.pdf (дата обращения – 07.06.2020).

19. Чудотворные иконы Богоматери [Текст]: [описание и изображение 195 икон / сост. А.А. Воронов, Е.Г. Соколова; ст. Е. Поселянина]. Москва: [б. и.], 1993. 152 с.

УДК 82-1/-9

А.М. Первушин
«Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Лицей
Москва, Россия
A.M. Pervushin
National Investigation University
High School of Economy,
Lyceum,
Moscow
E-mail: alexispervushin@gmail.com

Основные христианские мотивы в поэзии Василия Костерина

The main Christian motifs in the poetry of Vasily Kosterin

Аннотация. Статья посвящена христианским мотивам в поэзии Василия Костерина. Основное внимание уделяется поэме 1975 года «У-БОГА-Я ПОЭМА». Анализ стихов, написанных в разное время, позволяет говорить о трех периодах в творчестве поэта. В статье использованы материалы из личного архива автора, в частности, поэтические произведения В. Костерина.

Abstract. The article is dedicated to the Christian motifs in the poetry of Vasily Kosterin. A particular focus is given to the poem «У-БОГА-Я ПОЭМА» (U-Boga-Ya Poem) from 1975. The analysis of poems written in different times enables us to define three periods in the poet's work. The article uses materials from the personal archives of the author, an in particular, some unpublished poetic works of V. Kosterin.

Ключевые слова. В. Костерин, стихотворения, поэма, христианские мотивы, периодизация творчества.

Keywords. V. Kosterin, poems, poetry, Christian motifs, periodization of works.

В последней трети XX века в разных областях советской культуры наблюдался мировоззренческий кризис, вызванный разочарованием части мыслящей элиты в идее построения светлого коммунистического будущего. Этот серьезный кризис явился причиной того, что некоторые поэты, писатели, музыканты, художники обратились к поиску нового творческого начала,

той культурной основы, которая взяла бы на себя роль фундамента возрождения свободного искусства после десятилетий жестких цензурных рамок, часто не оставлявших для творческой личности свободы выбора [1, с. 176-205].

В 1960-е годы в культурном подполье (как его еще принято называть — андеграунде) начинает зарождаться интерес людей искусства к табуированному в СССР, а от того более притягательному, религиозному аспекту культуры. Эта тенденция возрастающего интереса к духовной сфере человеческой жизни, несомненно, была свойственна и литературе, а именно андеграундной литературе [2, с. 64-70]. В исследованиях того времени об этом стремились умалчивать, или именовать эти тенденции авангардизмом [3, с. 263-294; 4, с. 222-233], однако, как справедливо замечает С. Стратановский: «Во “второй культуре”, особенно в 1970-е годы, были сильны религиозные христианские тенденции, чуждые авангардизму» [5, с. 145].

Литература авангарда, хотя и являлась ярким примером творчества, неподчиняющегося общепринятой идеологии, однако не могла по-настоящему противостоять официальной атеистической позиции власти в отношении самовыражения людей. Поэтому к началу 1970-х годов на неформальных поэтических вечерах, так называемых квартирниках, в декламациях поэтов все чаще и чаще начинают появляться религиозные, и, в частности, христианские мотивы [6, с. 20-21]. К этим мотивам поэты прибегали как «к новому средству познания окружающего мира, способу выражения своих переживаний, а также недовольства, сложившимися в обществе порядками» [7, с. 4-5].

В последней трети XX века во многом благодаря интересу к религии формируется уникальное культурное пространство, независимое от государственной цензуры. В его атмосфере формировалось целое поколение отечественных поэтов, основой творчества которых стало христианство (среди них можно назвать Иосифа Бродского, Льва Аронзона, Сергея Аверинцева, Ольгу Седакову, Евгения Сабурова, Дмитрия Авалиани, Василия Костерина и многих других). Некоторые из андеграундных советских поэтов были вынужде-

ны эмигрировать по разным объективным причинам, продолжая свой творческий путь за границей.

Творчество русских поэтов-эмигрантов последней трети XX века можно рассматривать совместно с советской андеграундной поэзией. Однако представляется столь же значимым подходить к исследованию их творчества и отдельно, изучая индивидуально каждого из уехавших поэтов. Последний подход, безусловно, важен для современного литературоведения, так как крайне мало исследований, посвященных отдельным малоизвестным поэтам-эмигрантам «второго ряда» [8, с. 196-208].

Изучение христианских мотивов, сыгравших ключевую роль в становлении личного поэтического мировосприятия, а также в развитии индивидуальной религиозной позиции личности, и будет являться основной целью данной статьи, посвященной творчеству Василия Костерина, малоизвестного русского поэта, проживающего с 1977 года в Венгрии. Василий Костерин — творческий псевдоним профессора кафедры русской филологии Сегедского университета, доктора филологических наук Валерия Владимировича Лепахина.

Писать стихи Василий Костерин начинал и в шесть лет, и в пятнадцать, но по его словам все эти опыты были забракованы им самим, и начало сознательного поэтического творчества и серьезного отношения к нему можно датировать 1975 годом. Причем его можно характеризовать настоящим озарением: многолетний творческий кризис оборвался торжеством поэзии — написанием произведения «У-БОГА-Я ПОЭМА». Как говорит ее автор, вчерне она была написана в 1975 году за одну ночь во Владимире на ул. Лакина, где проживал В. Костерин, когда преподавал во Владимирском педагогическом институте [13]. Это событие положило начало новой эпохе в жизни Василия Костерина — поэтической. А сама поэма содержала в сжатом виде основные христианские мотивы всего его дальнейшего творчества.

«У-БОГА-Я ПОЭМА» состоит из пролога, четырех, выделенных самим автором частей и эпилога. Лирического героя в ней невольно хочется отож-

дествить с самим автором. Большинство слов в поэме разделены дефисами в произвольном порядке (не всегда по слогам), так иногда из одного слова складывается два или даже более слов, что наглядно демонстрирует уже название поэмы. Василий Костерин мастерски играет частями слов, закладывая уже в название несколько полноценных смыслов: его поэма является убогой — увечной, о чем говорит и это дробление слов дефисами, похожее на заикание больного; здесь можно увидеть и намек на христианскую веру, которая тоже была немощной, увечной в период написания поэмы; или же самокритику автора поэмы, который довольно скромно относится к своим творческим достижениям; можно разглядеть и то, что эта поэма является свидетельством переосмысления автором своей жизни, его «озарения», завуалированного, непубличного прихода к горнему, еще не до конца осознанному, потому что на протяжении поэмы лирический герой будто бы ведет ожесточенный спор с самим собой. Название поэмы задает читателю дискурс двойного прочтения: «убогая поэма» вдруг выявляет новый смысл: «у Бога я — поэма».

Расстановка дефисов, деление слов на части дает нередко неожиданный эффект. Автор как бы призывает читателя внимательнее взглянуть на слово, обратить внимание на другие слова, которые «прячутся» в нем. Несколько примеров: в слове перекаты скрывается «река», в слове сирота таится «рота», в прилагательном многоголосый — восклицание «о-го-го», в слове горизонт — повелительное наклонение глагола гореть и «зонт», в слове позвоночник — «звон» и «очник», в слове дрожь — «рожь», в слове радуга — «рад» и «дуга», в слове позади — «поза», «зад» и «ад». И это не филологическая игра, а выявление, подчеркивание внутренних отношений между частями единого слова: корнем, приставкой, аффиксом, окончанием. Так происходит обогащение внутреннего смысла данного слова. Не случайно о. Павел Флоренский утверждал, что слово есть свившееся в клубок предложение, а предложение — распустившееся слово.

Первые христианские мотивы поэмы заметны уже в прологе. Начина-

ется все с «рассвета над план-е-той э-той» [16, с. 1]. Примечательно, что «рассвет» встречается в поэме В. Костерина и в остальных ее частях. Читающий как будто проживает тот самый рассвет, который наблюдал из окна квартиры на ул. Лакина во Владимире сам автор. Он ассоциировал его с тем единственным рассветом, грядущим в его жизни, столь же неизбежным, как и необходимым. «Предваряю рассвет и взываю; на слово Твое уповаю» (Пс. 118: 147), — так и автор текста данной поэмы, предваряя рассвет в своем сознании, отдает себя воле Божьей, уповая на Его слово.

Однако в прологе Василий Костерин ставит акцент на главной, сквозной теме всех своих поэтических произведений, — теме смерти. С первых самых строк поэмы чувствуется некое напряжение в образе, который создает автор — «жарой натянутая на череп кожа». «Про́пасть // пропа́сть // пропасть и упасть // либо поп-росту пасть // в пасть про-пасти э-той» [16, с. 1] — эти строчки уже вселяют в сердце читателя тревогу, вызванную необычным сравнением человеческой кончины с пропастью, неизменно поглощающей всех в свою пасть. «Путь грешников вымощен камнями, но на конце его — пропасть ада» (Сир. 21: 11), — так написано в Священном Писании, с которым автор поэмы, безусловно, был знаком. С уверенностью можно сказать, что смерть для Василия Костерина есть нечто отнюдь не пугающее, не вгоняющее в священный трепет, а напротив — обычный жизненный этап на пути к вечности, к Богу. Поэт не пишет о кончине с содроганием, а говорит, как о чем-то обыденном. На это также указывает слово «попросту». Смерть в понимании поэта находится во власти Божия Промысла, и мотив смерти в его стихотворениях приобретает в итоге духовное, христианское обрамление.

Первая часть произведения «У-БОГА-Я ПОЭМА» содержит христианские мотивы, видные невооруженным глазом — библейские аллюзии, отсылающие нас к одному из основных ветхозаветных событий — Всемирному потопу. Первый образ, отсылающий нас к Священному Писанию, — это «радуга». Именно это природное явление является заветом между Богом и человеком, напоминанием о священном договоре, который заключил Господь с

Ноем и сынами его после Великого потопа (Быт. 9: 8-16). Убедиться в существовании этой аллюзии можно взглянув на то, как Василий Костерин еще называет радугу: «этот цвет-Ной аккорд» [16, с. 2]. Здесь уже невозможно не заметить чуть завуалированное имя одного из ключевых персонажей Библии, праотца всего человечества — Ноя. Стоит посмотреть и на акценты автора, которые тот расставляет, говоря о радуге. Божий завет стянул череп планеты лишь частично — хордой, а не диаметром, то есть не прошел через центр планеты, а значит, затронул не всех людей, живущих на ней. Из этого следует, что завет человека с Богом начинает забываться, терять свою значимость. Это смелое заявление автора, которое наталкивает читателя на мысли о скором конце света, Втором пришествии и Страшном суде. «Этот цвет-Ной аккорд» не может полноценно стянуть череп планеты, он «связан // увязан // взят в пол-Он» [16, с. 2].

С этого момента в поэме начинает прослеживаться протест против навязанного государственного атеизма, против несвободы вероисповедания в стране, против власти, наложившей табу на все духовно-религиозные темы. Этот протест, отчасти завуалированный, красной нитью проходит через всю поэму В. Костерина, достигнув своей кульминации в последней части. Именно его можно назвать центральной темой произведения «У-БОГА-Я ПОЭМА», так или иначе относящейся к христианству. «Все что можно сказать // позади // жди!» [16, с. 3] — этим напутствием начинается и кончается первая часть поэмы. Ее автор подчеркивает ситуацию жесткой цензуры в государстве: ничего больше нельзя говорить, а все, что можно, осталось позади. При этом Василий Костерин не отбирает у читателя надежды, предлагая просто ждать.

Сразу после отсылки к потопу в поэме слышен «цветной звон», исходящий от радуги. Звон в христианской традиции служит для извещения о начале богослужения, а также отмечает важнейшие его моменты. В нем содержится удивительная сила, способная проникать в человеческие сердца, наполняя их то радостью и торжеством, то грустью и даже страхом. Коло-

кольный звон осмысляется как молитва в звуках, глас проповедника, глас Церкви и даже Божий глас, подобно трубному звуку при Богоявлении на горе Синай (Исх. 19: 13, 16, 19; ср.: Зах. 9: 14). Здесь же, в поэме, он превращается в «мн-*о-го-го*-ло-сый стон». Это свидетельствует о том, что не один лирический герой страдает от всеобъемлющего табу власти на все духовное, а у многих верующих их личные, сердечные колокола не звучат от торжества и радости, а стонут под тяжестью своей участи. Мотив колоколов и церковного звона еще не раз встретится в этой поэме.

Во второй части произведения «У-БОГА-Я ПОЭМА» обостряются мрачные и тревожные тона. Мотив цветного звона превращается в «трезвон», в набат. Поэт трезво смотрит на сложившуюся в обществе ситуацию. «Хруст-ну-тли по-звонки?» [16, с. 3] — вопрошает он у себя, уже сомневаясь в благоприятном исходе своей судьбы. Кто он здесь, в этом несправедливом обществе — «тля», которую легко раздавить, сломать ей хребет. Его состояние похоже на тюремное заключение, а образ тюрьмы огромной тенью возвышается в этой части поэмы, ведь даже святые изображения — иконы — он помещает в острог: «Ли-ки ик-он // сквозь решки тюрь-мы» [16, с. 4] — пишет автор поэмы, не стесняясь обнажить перед читателем правду о существующей реальности. С этой частью произведения Василия Костерина перекликается его стихотворение «Играет шарманка, играет…» [14, с. 14] из цикла «На мотивы Есенина», что является знаковым моментом, если учитывать первый период творчества поэта, как основополагающий для его последующего поэтического возрождения. В этом стихотворении белка, страдающая внутри колеса, в котором ей суждено бегать до смерти, сравнивается Василием Костериным со «стихающим за решеткой звуком». Автором проводится прямая аналогия между белкой из стихотворения «Играет шарманка, играет…», написанного тогда же, еще в доэмиграционный период, и лирическим героем разбираемой поэмы. А «тающий за решеткой звук» в стихе подобен звону колокола завета между Богом и человеком из поэмы, который также стихает, словно стихает и сама жизнь, что ужасает лирического героя. Он

словно хочет снова вселить в нее дыхание, придать ей силы, мечась и крича: «Где же звон-арь?» [16, с. 4].

Во второй части произведения «У-БОГА-Я ПОЭМА» содержится сильный, но мастерски сокрытый от неискушенного читателя библейский мотив. В строке «Плащ не спасет полет» прячется отсылка на ветхозаветный сюжет о вознесении пророка Илии. В Библии в Четвертой книге Царств при огненном восхождении на небесной колеснице пророк Илия оставил в наследие пророку Елисею свою верхнюю одежду — милоть или плащ, сбросив его своему ученику уже с колесницы. Благодаря этому жесту Елисей стал подобен Илие, переправился посуху через Иордан и отправился в Иерихон, чтобы совершить свое первое чудо (4Цар. 2: 11-14). В плаще Илии содержалась сугубая благодать пророка, но Илия вознесся в небеса несмотря на то, что сбросил Елисею свою милоть с благодатью. Василий Костерин с хирургической точностью оперирует этим ветхозаветным сюжетом, что свидетельствует о его начитанности в Священном Писании еще до его переезда в Венгрию и официального воцерковления. В поэме он говорит о палаче, который «сам себя не знает» [16, с. 4], т. е. не может быть уверен в собственной компетенции. В образе палача выступает официальная атеистическая идеология, контролирующая как общество, так и Церковь. «Палач» — тот же «с-едок», та же «шваль» из четвертой части поэмы, обреченная автором на «кра-ах», «пра-ах» и «ж-ж-ж-ало», т. е. на падение в ту самую «пасть про-пасти» из первой части поэмы. На этом месте поэмы релевантна отсылка к библейской истории о вознесении Илии. Никакой плащ, никакая сугубая благодать пророка не спасет уже «эт-ту шваль» от полета в пропасть, т. е. падения.

И несмотря на крайне тяжелые образы второй части поэмы В. Костерина, он начинает и заканчивает ее фразой: «Все что можно сказать // впереди // жди!!» [16, с. 4], оставляя, таким образом, в сердце читателя ту самую надежду на благополучный финал.

Третья часть произведения «У-БОГА-Я ПОЭМА» пронзительна, как крик возмущенного, она не просто выражает протест, она поднимает читате-

ля на бунт. В голове лирического героя усиливаются идеологические противоречия, обостряется сквозной мотив смерти.

«Так не прощ-ще ль // на-щупывать // щель на-пере-рез» [16, с. 4-5] — здесь лирический герой задается вопросом и в то же время вопрошает у читателя: «Не остаться ли мне в подполье?». Но автор поэмы тут же отвечает сам себе: «Но щупы // щу-пальцы // тянутся свиты // кнам кним квам // квиты // нет // прощщще // можно беж-ать // льзя ли бег-ать // наощупь…» [16, с. 5]. После этих слов читателю сразу понятен вектор мысли поэта, который явно не видит для себя перспективы в том, чтобы оставаться подпольным автором, считает лицемерием «бег-ать наощупь» от щупалец цензуры без света Божьего завета. Уже в 1975 году поэта посещают мысли о том, что «можно беж-ать» от строя, сложившегося в советском обществе. «Жизни за-очник» — так с горечью называет лирического героя Василий Костерин и призывает читателя: «Рви табу-рет-ку» [16, с. 5]. Снова начинается игра частями слова. Глаз прочитавшего цепляется за броское «рви табу», как за настоящий призыв к духовному сопротивлению.

На этом моменте уместно будет провести параллель между произведением Василия Костерина «У-БОГА-Я ПОЭМА» и романом Федора Михайловича Достоевского «Преступление и наказание». Аналогия заметна в сцене первого свидания Свидригайлова с Раскольниковым — в образе заколоченной закоптелой баньки с пауками. Свидригайлов сравнивает «вечность» с этой «банькой» [9, с. 221]. Только такой вечность представляется ему. «Банька» в романе Ф.М. Достоевского — это сам Свидригайлов, его вечно скучающее существование, его черная закоптелая душа, запертая в маленьком пространстве с противными восьмилапыми существами — его грехами из прошлого, которые никогда его не оставят. И выхода из этой баньки только два. Чтобы выбраться, душе Свидригайлова нужно или разрушить стены «баньки» изнутри (кардинально поменять свой образ жизни), или «уехать в Америку» [9, с. 394]. Эта гениальная метафора в пояснениях не нуждается. Василий Костерин строит в данной поэме свою «баньку», отличную от той,

которую «нарисовал» в своем произведении Ф.М. Достоевский. Для Свидригайлова «банька» означает невыносимость существования в пределах своей грешной души, для Василия Костерина — невыносимость существования в пределах своего атеистического, а, значит, грешного государства. Из костеринской «баньки» тоже два подобных выхода: выбраться из «баньки», кардинально поменять свой образ жизни, что в понимании В. Костерина означает уехать из страны, или же совершить самоубийство. В той же, третьей части поэмы над автором продолжает довлеть мотив смерти. «Хор-да вер-евка // икс-ипсилон-зэт» [16, с. 5], — пишет Василий Костерин, прямо намекая на окончание его алфавита — его жизни — с помощью дуги и веревки. Но тут автор сталкивается с главным противоречием, с безысходностью ситуации: наложить на себя руки христианину — великий грех. «Да запрет // нет», — возражает своему грешному порыву лирический герой поэмы и, подобно Родиону Раскольникову, выбирает первый способ покинуть свою «баньку». Сравнение этой части поэмы с романом «Преступление и наказание» неслучайно, потому что Василий Костерин всю свою сознательную литературную жизнь преклонялся перед талантом Федора Михайловича Достоевского [10, с. 7-178].

В более позднем творчестве В. Костерина можно увидеть рефлексию на этот отрывок поэмы, когда лирическому герою необходимо сделать решительный шаг на пути к своей религиозной свободе. Например, в стихотворении «Кто смеется, а кто-то шепчет…» [14, с. 18] автор вспоминает время своей жизни в СССР и ту ситуацию, в которой он должен был выбрать или «свое пораженье» — самоубийство, или «победу в сраженье» — выезд из страны. И только в отъезде лирический герой видел правильное решение. Невольно вспоминаются строки Бориса Пастернака: «Но пораженья от победы // Ты сам не должен отличать».

Выбрав свой путь, герой поэмы спешит оправдать себя перед тем читателем, который считает, что это был путь бегства, а не победы. Ситуацию, сложившуюся в государстве, автор поэмы комментирует, как «б-рак нерав-

ный», используя все смыслы этого омонима. И если по первому смыслу — дефекта, изъяна — комментарии не требуются, то второй нуждается в пояснении: любая власть «вступает в брак» с государством, но советская, вступив, начинает бороться с незыблемыми основами этого государства, по мнению В. Костерина, — с верой, с Церковью, с Богом. Поэтому поэт и называет брак Российского государства и советской власти «неравным» с намеком на раковую болезнь. «Не по Сеньке шапка», — говорит русская пословица. И именно в этом смысле поэт понимает неравенство. Герой не захотел быть соучастником этого «неравного б-рака», не захотел предавать Бога и восстал против власти, которая от Него отвернулась. Таким образом, искупается грех отъезда из Отчизны, который спустя два года совершил Василий Костерин. Этот «ис-правный грех… справный дранг нах» (т. е. законный грех) — предсказанная за два года судьба поэта на чужбине. А «дранг нах» — это русская транскрипция немецкого выражения, которое в полном виде выглядит так: «Drang nach Osten» и переводится, как «порыв/натиск/стремление/тяга на Восток». Василий Костерин вкладывает в это выражение смысл, отличный от того, который был заложен фашистами. В поэме «дранг нах» — это тяга к Богу, стремление на восток. Это доказывает и окончание третьей части поэмы, в котором автор взывает: «Нах Остен нах Остен к Солнцу» [16, с. 6]. «Христиане ...усвоили высшее символическое значение востоку, потому что на востоке был рай; сверх того, страна эта вообще признавалась символом добра в противоположность западу, символу зла; и сам Христос олицетворяем был в образе этой страны (востока): “Восток имя Ему...”, “Восток с высоты...” Под влиянием таких символических воззрений на восток явился обычай обращаться в молитве к востоку» [11, с. 109].

Такое завуалированное стремление Костерина к Богу также наблюдается в его раннем цикле «На мотивы Есенина», где есть стихотворение, имеющее подобный мотив, «Ночной туман, как влажный тюль…» [14, с. 12]. В нем автор «за завесой туманного пейзажа» размышляет о никчемности своего существования без Бога: «Смотрю в себя, дырявый нуль, // А мне бы — в

небо, мне бы…». Еще одно раннее стихотворение «Не вознестись и не пробиться…» [14, с. 288] дополняет содержание предыдущего. В нем лирический герой хочет «вознестись и пробиться» к Богу, но мешают и «каменный небосвод», и «недремлющий кукловод».

Далее в поэме Василий Костерин не только выбирает путь, идущий к Богу, он утверждает, что его поступок — это шаг к здоровому будущему России. «Хам-ство ство-ла // корня не гу-бит // листья су-губит» [16, с. 6]. Этим автор хочет сказать, что отступничество от веры и Бога, свойственное властям, не может изменить присущие России глубокие христианские, в частности, православные традиции, которые складывались веками и готовы вновь расцвести, вырваться из корня, подобно молодому побегу после того, как иссохнет или будет спилен старый, «хамский» ствол. Те же, кто живет на этом неправедном дереве, кто питается ядовитыми соками ствола, согласились с властью и гонениями на Бога, т. е. вдвойне («сугубо») предали свою Родину, принимая и этот безбожный жизненный уклад, и официальное богоборчество. В этом сравнении заложен глубокий социальный и духовный конфликт, в котором Василий Костерин придерживается мнения, что многовековые обычаи и устои не могут быть уничтожены небольшой группой атеистов. В образе дерева также скрывается отсылка к ветхозаветному преданию о грехе Хама — сына Ноя (Быт. 9: 22). После того, как Хам посмеялся над наготой отца своего, Ной проклял не его самого, а его потомство (Быт. 9: 24-25). Василий Костерин остроумно проводит параллель между ветхозаветной притчей и современными реалиями так, чтобы читатель действительно увидел, что «хам-ство ство-ла корня не гу-бит».

В третьей части поэмы вновь появляется мотив колокольного звона. В. Костерин выступает абсолютным реалистом, говоря в поэме: «не-то-что-низги-не-ви-дно-ду-ги- // кол-о-кол-ьчик» [16, с. 4]. «Рад-уги кол-о-кол» из второй части поэмы превратился в третьей в колокольчик от дуги оглобли, которой даже не видно, что заставляет лирического героя передвигаться «наощупь нао-щупь на-ощупь», т. е. полагаться только на свой слух в поиске

единственного верного пути, прислушиваться к самому себе в поиске истины. Сравнение символа Божьего завета и дуги (хомута, оглобли) показывает читателю, насколько опошлены многовековые христианские ценности в современных реалиях. Противопоставление же колокола и колокольчика не раз встречалось в русской андеграундной культуре, как забытый глас Божий, ибо разбитый церковный колокол был заменен «колокольчиком под дугой» [12, с. 15]. Пришло так называемое «время колокольчиков», о котором уже позднее в одном из стихотворений, ставшим символом рок-поэзии 1980-х годов, писал Александр Башлачев [12, с. 15].

Мотив Страшного суда является отдельным христианским мотивом в произведении «У-БОГА-Я ПОЭМА». Используя его, В. Костерин указывает, что Суд «весь по Рублеву». И этому есть объяснение: на момент написания поэмы поэт проживал во Владимире и даже подрабатывал экскурсоводом [13], а фреска «Страшный суд» авторства Андрея Рублева и Даниила Черного находится в Успенском соборе этого древнего города. На Страшном суде выносится приговор власти: «В-о-жди // будут приг-вожд-ены // у конеч-Ной стены» [16, с. 6]. Вместе с тем особенность рублевского Страшного суда в том, что великий иконописец изобразил Суд как праздник, как начало вечной жизни для праведников. Отсюда такие строки: «…И в р-адость по-след-ний и // Стр.ашный Суд // весь по Рублеву» [16, с. 6].

Эпилог поэмы стал средоточием идей всей поэмы. Слова «дно указано» показывают, что лирический герой, бывший до этого момента в некоторой неопределенности, понимает, что дальше путь лежит только вверх или «нах Остен». Предстоящая ему дорога несладка. Она «ме-дом не мазана // йо-дом залита // моч-ой брызгана // сос-люной // без слезы // сос-лезой // без слюны // лизана» [16, с. 8], но, тем не менее, лирический герой знает, что его путь — единственно истинный, и с чистой совестью он готов пуститься по нему. Подытоживая тему идеологического протеста, высказанного по отношению к атеизму правящей партии, поэт пишет: «Только не так // Богу кесар-ево // кесарю Богово // с-лес-арю слесар-ево // о-стальное у-Богом-у» [16, с. 9]. Этими

словами Василий Костерин показывает ту точку зрения, которую никогда не признавал, переворачивая слова и меняя смысл фразы, написанной в Евангелии от Матфея (Мф. 22: 21): «Отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу».

Заканчивается же поэма однозначными словами: «Все что сказано // все предсказано // впереди // позади // ж?-д??-и???» [16, с. 9]. Определив судьбу лирического героя, поэма предсказала и судьбу ее автора, что известно из биографии поэта Василия Костерина.

В целом поэма является крайне сложным произведением по своей композиции и смысловой наполненности. Она удивительна по своей структуре, лексическому составу и предмету данного исследования: даже в определенных морфемах поэмы, не говоря уже о ее лексике, прослеживаются ясные параллели к Священному Писанию. Нет ни одной строки, в которой не таились бы скрытые смыслы. Однако задача данного исследования не составить целостный анализ поэмы, а рассмотреть основные христианские мотивы в раннем творчестве Василия Костерина.

Поэтические произведения автора поэмы публикуются и ныне. Почти все стихотворения позднего периода написаны легким для прочтения языком, порой с использованием просторечий, устаревших слов и оборотов, а также религиозной лексики. Этот этап творчества характеризуется рефлексивными размышлениями автора на темы человеческих отношений, любви к Родине, к природе, на темы прошлой личной жизни. Также существует много стихотворений, посвященных православным обрядам, праздникам, библейским сюжетам. Встречаются и такие, в которых В. Костерин напрямую обращается к Богу.

Уехав из России физически, поэт, как уже было отмечено выше, острее начинает чувствовать ее духовное пространство. В этом заключается парадокс стихотворений его позднего творчества. Незнакомый с биографией автора читатель может ошибочно посчитать, что Василий Костерин — «отчизнолюбец», живущий в селе под Владимиром или Суздалем и воспевающий очарование родных пейзажей. Однако, как признается сам поэт, Венгрия ста-

ла для него второй родиной, и ему неприятно, когда о ней плохо говорят люди, не знающие эту страну [13].

Вместе с тем он часто приезжает в Россию, путешествует по местам, связанным с его детством и юностью. Поэтому в этом периоде творчества стихи В. Костерина иногда наполняются легкими ностальгическими мотивами, которые, сочетаясь с духовными размышлениями о вере, Боге, любви, становятся христианскими по своей сути. Более того, в мировосприятии Василия Костерина любовь к Богу равнозначна любви к Родине и наоборот.

Одно из первых ярких примеров ностальгической поэзии является стихотворение «Кисть винограда — сладость, жар…» [14, с. 107] из его цикла «Вариации и варианты», написанного в Венгрии под первым впечатлением от жизни за границей и нахлынувшей ностальгии. В нем ярко выражено противопоставление двух образов: кисти винограда и кисти рябины. Виноград — символ солнечной Венгрии, сладких венгерских токайских вин — «зелено-желтой отрады». Рябина — это ягода, которая в представлении поэта символизирует родину, Русь, Россию. Она ассоциируется у него с горечью, пожаром, укусом, усталостью и главное — памятью об Отчизне («тоска по родине и жалость»). Возможно, здесь есть отсыл к известному стихотворению Марины Цветаевой «Тоска по Родине! Давно разоблаченная морока!» Василий Костерин в этом стихотворении создает аллюзию на новозаветные события, сравнивает грозди рябины с кровью самого Христа, с кровавым потом и слезами, которые выступали у Спасителя в Гефсиманском саду во время Его молитвы к Богу Отцу — это самый драматичный момент земной жизни Христа (Лк. 22: 44): «Кровавых слез моленный груз // И горя горького награда». Здесь возможен отсыл и к Есенину: в одном из ранних стихотворений у него схимник-ветер «целует на рябиновом кусту // язвы красные незримому Христу». Читателю открывается та драма, которая разворачивалась в душе лирического героя Костерина, переживавшего разрыв с Родиной, которую он только недавно спешил покинуть. В итоге же получил терзания, метафорически сопоставимые со страданиями распятого человека.

Противопоставление материальных и духовных ценностей встречается еще в нескольких произведениях В. Костерина, написанных в тот же период. Пример одного из них — неопубликованное и хранящееся в личном архиве автора стихотворение «Вторая смерть». В нем Василий Костерин делает особый акцент на материальную сторону жизни, пишет о вещественном, о земном: о чувстве матери, носящей в своей утробе еще не родившегося ребенка, первом крике младенца, первом волнении влюбленного юноши, труде и обязательной оплате за этот труд, и даже о первой старости и первой смерти (!). Но самое поразительное, что автор заканчивает стихотворение загадкой для неискушенного читателя: «Первая смерть, за нею же — смерть вторая… // Как часто о ней забываю!» Здесь, как и в произведении «У-БОГА-Я ПОЭМА», сокрыт определенный христианский мотив — мотив духовной смерти. Слишком сильная привязанность к материальным благам отягощает душу верующего человека, обременяет ее грехом. Смерть же нераскаянного грешника лишает его Божественной благодати и, как следствие, после первой, физической смерти влечет за собой смерть «вторую» — духовную. О ней предупреждал учеников Спаситель: «Скажу вам, кого бояться: бойтесь того, кто, по убиении, может ввергнуть в геену» (Лк. 12: 5). В двух эпиграфах к этому стихотворению поэт раскрывает смысл второй смерти: «И смерть и ад повержены в озеро огненное. Это *смерть вторая*» (Откр. 20: 14). «Блажен и свят имеющий участие в воскресении первом: над ними *смерть вторая* не имеет власти» (Откр. 20: 6).

Мотив смерти, безусловно, требует отдельного внимания. Пронизывая все творчество В. Костерина — встречается в стихотворениях «Приходим к возрасту Христа…» (неопубликовано), «Песчинка в песочных часах», «Поглощена своей виной…», «Все думал, что мне тяжелее…» [14, с. 19, 108, 224] и многих других — наиболее ярко он проявляется в более поздних, современных стихах поэта, что можно отчасти объяснить возрастом. Приведем пример одного из последних стихотворений («Брошу я палаты…»). Лирического героя в нем хочется отождествить с самим автором.

Брошу я палаты
И вернусь в Отчизну,
Светлый и крылатый,
На святую тризну.

Не поддамся змию,
Верьте иль не верьте,
Я вернусь в Россию
Сразу
после смерти [15].

В первом четверостишье поэт несколько иронично именует свое настоящее место жительства архаичным словом «палаты». Он будто бы вновь вспоминает противопоставление материальной жизни (как и в стихотворении «Кисть винограда…»), которую автор называет «змием» (т. е. бесом-искусителем), своему гореславному прошлому. Во втором четверостишии поэт обещает скорее самому себе, чем читателю, не поддаться искушению и вернуться в свою Отчизну «сразу после смерти». Любопытен образ лирического героя после его биологической смерти: «Светлый и крылатый». Согласно этой характеристике, создается образ ангельского силуэта — рисунок ангела.

Такие словесные рисунки не встречались в раннем (до отъезда) творчестве поэта. Мотив ангела будет сполна раскрыт им в поздний период: «Позаросли травой забытые могилы…», «Первый Ангел алый — то весна-красна…», «Ветер дверь мою открыл…», «То ли грусть и тоска…» из вышеупомянутого цикла «На мотивы Есенина», «Был мой ангел сущий…» — эти стихотворения написаны в прошлом столетии [14, с. 15, 18, 22, 98]; «В каждом свидании — семя разлуки…» и «В этом мире я только прохожий, // Как сказал наш осенний поэт» — из более поздних, современных произведений [14, с. 280, 287]. Стихотворения, в которых присутствуют намеки на небесные силы или же полноценные упоминания ангелов, можно выделить в от-

дельную группу в творчестве Василия Костерина — так их много. Причем намеки на присутствие «посланника Божия» бывают заметны в самых неожиданных вещах. Так, например, в небольшом цикле стихотворений В. Костерина «Вариации о душе рояля», музыкальный инструмент то и дело пытается «взмахнуть единственным крылом» — подобно ангелу:

Мелодия не вспомнит о былом,
Взлетит — и небо растревожит,
Рояль взмахнёт распахнутым крылом,
Но победить себя не сможет.

Ангелы в произведениях Василия Костерина взывают, поют и иногда шепчут «простые слова» («Ветер дверь мою открыл…» [14, с. 22]), разговаривая с лирическим героем. Часто они, стоящие у ворот смерти, предстают как проводники человеческих душ из мира живых в мир потусторонний. Поэтому в стихах об ангелах встречается уже не раз упоминавшийся мотив смерти и Царства Небесного.

Творчество поэта Василия Костерина удивительно и необычно. Он, бесспорно, является ярким представителем той плеяды русских поэтов, которые в 1970-е годы начали интересоваться религией, искать в ней новое культурное начало, вопреки табуированию этой темы со стороны советских властей. После решения одной из поставленных задач — изучение биографии поэта — во-первых, становится понятно, что в условиях этого поиска у В. Костерина было серьезное преимущество перед другими авторами, поскольку с детства он был знаком с основными христианскими вероучительными истинами, читал Евангелие, знал молитвы. Православная вера для него, в отличие от многих, не явилась каким-то откровением свыше, новым мировоззренческим началом. Она была символом его семьи, его Отечества, тем малым лучом света в богоборческом царстве, в котором ему суждено было родиться. Для настоящего поэта его творчество — это проводник суждений, понятий, воззрений на жизнь свою и окружающих. И поэзия Василия Костерина не является исключением из этого фундаментального правила: посред-

ством введения в свои стихотворения целого блока христианских мотивов он демонстрирует свой личный взгляд на мир, а вместе с тем и свою гражданскую позицию.

Изучение христианских мотивов в творчестве Костерина помогло выделить основные периоды творчества поэта: первый, несохранившийся период юношеского максимализма; второй, короткий, но яркий период творчества, который условно можно назвать «перед отъездом»; он характеризуется необычным отношением к слову, завуалированностью своих взглядов и экспрессивной подачей материала; и третий — длящийся до сих пор, наполненный спокойной и легкой поэзией, в которой часто встречаются темы христианской кончины и ангельского присутствия в нашей жизни, это основные, сквозные и взаимосвязанные, духовные составляющие творчества поэта.

Данная статья дает повод к дальнейшему подробному осмыслению и изучению творчества поэта и прозаика Василия Костерина, который своим ярким и самобытным словом предрекает новый «рассвет над планетой этой», вселяет надежду и сеет любовь в сердца читателей, на ней живущих.

Список литературы

1. *Безансон А.* Краткий трактат по советологии, предназначенный для гражданских, военных и церковных властей // Вестник русского студенческого христианского движения. 1976. № 2. С. 176-205.

2. *Колымагин Б.Ф.* Поэтическое счастье андеграунда // Арион. 2017. № 4. С. 64-70.

3. *Рейнгардт Л.Я.* Отречение от искусства // Модернизм. Анализ и критика основных направлений / Под ред. В.В. Ванслова, Ю.Д. Колпинского. М.: Искусство, 1980. С. 263-294.

4. *Батракова С.П.* Утопия «открытого искусства» // Иностранная литература. 1981. № 5. С. 222-233.

5. *Стратановский С.* Религиозные мотивы в современной русской поэзии // Волга. 1993. № 6. С. 145.

6. *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Научный журнал. 1998. № 1. С. 20-21.

7. *Колымагин Б.Ф.* Религиозная поэзия андеграунда 1960–1980 годов. М.: Виртуальная галерея, 2020. С. 4-5.

8. *Кобринский А.* К проблеме литературы второго ряда (на материале русской литературы XX века) // Летняя школа по русской литературе. 2015. № 2. Т. 11. С. 196-208.

9. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений. Т. 6: Преступление и наказание. М.: Наука, Ленинградское отделение, 1973. С. 221.

10. *Костерин В.* Снайп. Повесть, рассказ, поэма. М.: Паломник, 2017. С. 7-178.

11. *Покровский Н.В.* Очерки памятников христианского искусства. СПб.: Лига Плюс, 1999. С. 109.

12. *Башлачев А.* Посошок. Стихотворения. Л.: Лира, 1990. С. 15.

13. *Лепахин В.В.* Моя биография. Интервью // Личный архив А.М. Первушина.

14. *Костерин В.* Не опали меня, Купина! 1678. М.: Паломник, 2015.

15. *Костерин Василий*. Почти идиллия. *Подборка стихов*. – Журнал «Парус», № 82 (июнь), 2020. Режим доступа: http://parus.ruspole.info/node/12033 (дата обращения – 01.07.2020).

16. Костерин Василий. У-БОГА-Я ПОЭМА. Режим доступа: https://drive.google.com/file/d/1cYfVT-u-2Cq5lm3j-Zk7fPEleNPHi2hS/view (дата обращения – 01.07.2020).

УДК 821.161.1

Федорова О.А.
Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород
O.A. Fedorova
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,
Velikiy Novgorod, Russia
E-mail: olga_m.j_all@mail.ru

Тема войны в творчестве Василия Костерина
Theme of war in the work of Vasily Kosterin

Аннотация. Мысли о войне, то явные, то сокровенные, внутренне скрепляют творчество Василия Костерина. Автор продолжает дело лучших русских писателей, которые прославляют справедливые войны в защиту веры и Отечества. Русские воины, защищая свою Родину, обращаются за помощью к Богу и благодаря этому одерживают победу — таково художественное послание В. Костерина своим читателям.

Abstract. Thoughts about the war, now explicit, then hidden, internally hold together all the work of Vasily Kosterin. The author continues the path of the best Russian writers who glorify fair wars in defense of the Fatherland and Orthodoxy. The Russian soldiers, defending their homeland, turn to God and thanks to this they always win the victory — this is the artistic suggestion of Kosterin to readers.

Ключевые слова. русская литература, Василий Костерин, тема войны, Православие, икона.

Keywords. russian literature, Vasily Kosterin, war theme, Orthodoxy, icon.

Невозможно не заметить, когда идет речь об изображении войны в русской литературе, затрагиваются вопросы нравственности и веры. Творчество Василия Костерина (литературный псевдоним В.В. Лепахина) не стало исключением. Во многих его произведениях тема войны становится глубинной, хотя порой и не явной, основой повествования. Сам автор заметил: «Когда я берусь за новый рассказ или повесть, я не думаю, будет ли там что-либо о войне, тема или мотив войны приходят (если, конечно, они приходят) сами

собой» [3]. Во многих произведениях автор ставит следующую известную дилемму: человек пытается понять что́ есть добро, а что́ есть зло. Вера направляет человека к истине, позволяет ему заглянуть в самую суть вещей и духовных проблем, отыскать правильный «узкий путь». Это касается и вопроса об отношении к войне: «Православие принимает только вынужденную войну: когда противник нападает на страну, когда армия должна согласно присяге защищать свою Родину, матерей, детей, отцов и дедов, братьев и сестер. Здесь действуют известные слова Спасителя: “Больше сея любве никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя” (Ин. 15: 13)» [3].

В своем постижении смысла войны В. Костерин учитывает творческий опыт древнерусских книжников: «У меня есть статья “Изображение воина и воинства в древнерусской словесности и иконописи”. В ней я привожу небольшую статистику, сложившуюся на основе анализа произведений древнерусской словесности. За что готовы умереть древнерусские воины? За веру православную, за храмы, за Отечество, за Государя, за иконы. Вот такая иерархия. Древнерусское сознание переводило войну в религиозный план».

В. Костерин учитывает и художественный опыт писателей Нового времени, в особенности Ф.М. Достоевского. Его герои хранили веру в своем сердце и обращались к Богу за помощью. И даже оступившись, не увидев грани между добром и злом, они приходят к желанию духовного преображения и искупления грехов. По мнению автора, выраженному в «Дневнике писателя», русский народ может передать истинный образ Христа всему человечеству — настолько сильна его вера. Достоевский мыслил противоположностями, показывал крайности проявления добра и зла. Зло, сопровождающее человечество в течение всей его истории — это война. Война всегда духовна по сути, но находит свое выражение в применении оружия, в убийстве. Война может быть зрима, но может идти скрытно. Война может быть праведной или неправедной. «Взявшие меч, мечом погибнут» (Мф. 26: 52) — это неизбежность, ибо в этом действие Промысла Божия, вместе с тем это и обоснование войны праведной, той, что идет во имя защиты веры, храмов и

икон, ближних, Отечества.

В повести В. Костерина «Снайп» рассказ ведется о войне в условиях современной — лишь по видимости — мирной жизни. Понять смысл войны и ее формы главному герою помогает чтение Достоевского, в произведении которого ему открывается свет Евангелия.

В. Костерин показывает, что поначалу главный герой (наемный убийца Снайп) чувствует только раздражение, увидев перед собой одно из произведений Федора Михайловича — «Преступление и наказание». Позже Снайп начинает вести дневник, где рассказывает о своих впечатлениях от прочитанной книги. Он читает ее несколько раз, начинает сопоставлять себя с Раскольниковым, мечтает загладить все шрамы в душе Сонечки Мармеладовой, влюбляется в нее (в литературный персонаж!), желает защитить ее от Родиона. «Родя, ты переходишь все границы: зачем ты продолжаешь нападки, зачем стремишься нанести Сонечке рану побольнее? “А тебе Бог что за это делает?” — спрашиваешь ты, выпытывая. Федор Михайлович не случайно употребляет это слово, ведь в нем кроется “пытка”» [1]. «Соня долго молчала, как бы не могла отвечать. Слабенькая грудь ее вся колыхалась от волнения.

— Молчите! Не спрашивайте! Вы не сто́ите!.. — вскрикнула она вдруг, строго и гневно смотря на него… — Все делает! — быстро прошептала она, опять потупившись» [1]. Главный герой осуждает Родиона Раскольникова (кстати, фамилия Снайпа тоже Расколькников), осознает, что оступился сам, пытается отыскать свет и истину в словах Сонечки.

Открытой войны в «Снайпе» читатель не увидит, однако поймет, что главные герои являются ее участниками. Соня-Таня-Лана, девушка-снайпер, — участница праведной войны, но война приносит ей только страдания (невольно вспоминается строка Б. Окуджавы: «Ах, война, что ж ты сделала, подлая…»). Наемный убийца тоже участник войны, но неправедной. Обе стороны — и Снайп, и его возлюбленная — неправы в своих убеждениях, находятся в поиске истины, и когда ответ на вопрос, казалось бы, найден, ответ ускользает от них. И в конце произведения появляется еще один вопрос,

самый важный — о спасении души. Автор обращается к читателю, создавая живые образы, вызывая самые разные эмоции и чувства, а также желание самостоятельно ответить на духовные вопросы главных героев, отыскивая в литературном персонаже и в живом человеке свет образа Божия.

По сути «Снайп» — это повесть о войне со злом ради спасения человеческой души для вечной жизни. Тема эта становится главной в ключевом для творчества В. Костерина стихотворении «Бессмертный полк». Содержание понятия вечной жизни раскрывается поэтом на основе Священного Писания, где, в частности, ветхозаветный книжник спрашивает Того, Кто принес человечеству Новый Завет: «Что сделать мне доброго, чтобы иметь жизнь вечную?» (Мф. 19: 16; Мк. 10: 17; Лк. 10: 25). Вечная жизнь может быть в Царстве Небесном. И тот, кто находится в общении с Богом, имеет жизнь вечную, так как у Бога все живы (Ин. 6: 33-58).

В стихотворении «Бессмертный полк» говорится о том, что бойцы, отдавшие жизнь за Родину, по сути, совершили христианский подвиг и обрели жизнь вечную:

...Все полегли среди цветов —
Взвод, рота, целый полк,
Но из-под звезд, из-под крестов
Встает бессмертный полк.

И нет ни одного в земле,
Все встали в тесный строй,
Идут, незримо просветлев,
Герой, герой, герой.
На перекличку в небесах,
На вышний Божий Суд,
Открыв закрытые глаза,
Погибшие идут.

В этом отрывке отмечу только несколько строк: «Но из-под звезд, из-

под крестов // встает бессмертный полк». Смерть выровняла подвиг тех, кто верил в коммунистические идеалы и тех, кто верил в Бога, ибо они отдали жизнь «за други своя». И это очень сильный мотив в стихотворении: верующие и коммунисты идут в бессмертном полку плечом к плечу. Невольно вспоминаются пронзительные строки Марины Цветаевой о нашей трагичной гражданской войне: «Белый был — красным стал: // Кровь обагрила. // Красным был — белый стал: // Смерть побелила».

И еще две строки из «Бессмертного полка: «На перекличку в небесах, // на вышний Божий Суд…». Да, они вели правую войну, да, они отдали жизнь за ближних, но ответить за совершенные на войне убийства придется перед Богом все равно.

Как известно, перед боем многие солдаты внешне безбожной Красной (потом Советской) армии молились втайне, крестились и говорили: «С Богом!», — а в нагрудном кармане хранили крестик, икону или переписанный рукой матери 90-й псалом. Тела почивших на поле брани преданы земле, но души их обретают бессмертие: по сути, они все невинноубиенные, а потому бессмертный полк направляется в жизнь вечную.

Так ясен нынче небосвод,
Он песнь мою исторг,
С хоругвями, как крестный ход,
Идет бессмертный полк.
Над ним архангелы летят,
Весь мир притих, умолк,
Святым молчанием объят,
Идет бессмертный полк.

И здесь нельзя не обратить внимания на такие строки: «С хоругвями, как крестный ход // идет бессмертный полк». Примечательны и хоругви (видимо, поэтический эквивалент портретов погибших и боевых знамен), и крестный ход, направляющий в Царство Небесное.

И последние строки: «…Над ним архангелы летят…» и «Святым мол-

чанием объят…» Автор как бы уверен в том, что погибшие будут оправданы на Суде, поэтому их провожают в Царство Божие архангелы. Вместе с тем — «святое молчание» полка. Здесь нельзя не вспомнить об исихазме и об Иисусовой молитве: погибшие идут на Суд Божий со страхом и молчаливой молитвой.

С движением «Бессмертный полк» В. Костерин связан и духовно, и кровно. Среди его родственников несколько участников разных войн. От деда автор взял свой писательский псевдоним: «Мой дед Василий Васильевич Кошанский участвовал в гражданской войне на стороне “красных”. Потерял правую руку. Воевал в Манчжурии на бронепоезде. Кошанский его вторая фамилия, которую он взял после раскулачивания. Он урожденный Василий Васильевич Костерин. Отсюда мой литературный псевдоним» [3].

По убеждению ученого, прозаика и поэта, отечественные войны, которые Россия вела в разные эпохи, в сущности своей схожи: «Защита Отечества стояла на первом плане. Отсюда народный подъем, самопожертвование, естественное чувство: “наше дело правое”. Мы отдаем жизнь не за то, чтобы завоевать новое жизненное пространство, выполняя волю геополитиков, а за то, чтобы защитить принадлежащее нам по праву, чтобы делом и само́й своей смертью явить любовь к ближнему» [3].

В повести «Не опали меня, Купина! 1812» Костерин пишет о событиях Отечественной войны. Мы видим, что французы с пренебрежением относятся и к русскому народу, и к русской культуре. В соборах они размещают конюшню, жгут в там костры, смотрят на иконы свысока, сдирают с них золотые и серебряные оклады ради наживы, не понимая, что война — не только физическое явление, но и духовное. И победа постепенно ускользает от французов, для которых русский дух (а не только военное искусство) стал неодолимой силой. Русскому народу было очевидно то, чего не ведали французы: православная вера обладает огромной духовной силой, поднимает дух воинов, ставших на защиту ближних. Вера делает православного воина непобедимым. Не бессмертным, но непобедимым.

Со времен Крещения Руси русский воин обращался к Богу. В статье о древнерусском воинстве автор отметил некоторые особенности былин: «Богатыри надеются на свою силу, воинскую доблесть и удаль, но перед боем они уже призывают на помощь Бога и святых, и их молитвы “доходны” к Богу. Приведем только один пример из былины об Алеше Поповиче: «Тут Алеша всю ночь не спал, // молился Богу со слезами: // “Создай, Боже, тучу грозную, // А и тучи-то с градом дождя!”. // Алешины молитвы доходны ко Христу. // Дает Господь Бог тучу с градом дождя, // Замочила Тугарина крылья бумажныя, // Падает Тугарин, как собака, на сыру землю…» [2]

Связь воинского дела с помощью Божией ярко показана в житии св. блгв. князя Александра Невского: «Перед началом выступления в поход против шведов он идет в церковь св. Софии для молитвы и благословения» [2]. Молитва за Родину необходима, а воинский подвиг может быть оправдан Богом — эта мысль скрепляет весь ход русской словесности и все творчество — научное и художественное — В. Лепахина-Костерина.

Список литературы

1. *Костерин В.* СНАЙП. Повесть, рассказ, поэма, М.: Паломник, 2017 – С. 68 – Режим доступа: http://lepahin.com/proza_snaip (дата обращения – 05.03.2020).

2. *Лепахин В.* Древнерусский воин. Особенности изображения воинства и воина в древнерусской литературе и иконописи. Режим доступа: https://drive.google.com/file/d/1EMApsfyvECsikAX3S3q-ncs8oTO31jpQ/view (дата обращения – 05.03.2020).

3. *Лепахин В.* Тема войны и творчество (ответы на вопросы О. Федоровой). См. Приложение.

Приложение

Костерин В.

Тема войны и творчество (ответы на вопросы О. Федоровой)

О.Ф. *Почему в Вашем творчестве довольно часто звучит тема войны, иногда прямо, иногда косвенно — далеким эхом?*

В.К. По правде говоря, я даже не знал, что это так. Ваш вопрос открыл мне глаза. Когда я берусь за новый рассказ или повесть, я не думаю, будет ли там что-либо о войне; тема или мотив войны приходят (конечно, если приходят) сами собой. К тому же у меня нет произведений, которые посвящены собственно войне, для этого у меня недостаточно опыта и знаний. Повесть «Не опали меня, Купина! 1812» не столько о войне, сколько о чудотворной иконе. Рассказ «Пятый выстрел» также в большей степени посвящен иконе, а не военным мотивам. Думаю, и в других произведениях тема войны переплетена с темой или мотивом иконы. Впрочем, у меня есть стихотворение «Бессмертный полк», оно действительно посвящено войне, точнее, ее последствиям.

О.Ф. *Вы или Ваши родственники лично участвовали в войнах?*

В.К. Мой дед Василий Васильевич Кошанский участвовал в Гражданской войне на стороне «красных». Потерял правую руку. Воевал в Манчжурии на бронепоезде. Кошанский его вторая фамилия, которую он взял после раскулачивания. Он урожденный Василий Васильевич Костерин. Отсюда мой литературный псевдоним. Мой отец Владимир Васильевич Лепахин пришел с войны с перебитой рукой, она у него плохо действовала до конца жизни. Награжден орденом Отечественной войны II степени. Мой дядя, брат мамы, Виталий Васильевич Кошанский погиб под Витебском в 1944 году. Мой отчим, Николай Федорович Шалов, младший лейтенант, ранен в ногу под Кечкеметом в Венгрии. Награжден двумя орденами Красной звезды.

Сам я войну вблизи не видел, но отслужил, как тогда было положено, три года в армии под Новосибирском (1964–1967).

О.Ф. *Произведения каких писателей военного времени произвели на Вас большее впечатление?*

В.К. Я человек сугубо гражданский. Писателей военного времени знаю, как правило, только по именам. Всю жизнь я преподавал древнерусскую словесность — около двадцати лет — и примерно столько же литературу XIX века. До современной военной прозы руки не доходили. Много раз пытался восполнить этот пробел, но оставлял чтение, потому что мне мешали два наблюдения: или для автора описание ужасов войны лишь само-

цель, или война — только фон, который нужен для того, чтобы поставить героев в пограничную ситуацию. Люблю «Капитанскую дочку» Пушкина, военные рассказы Льва Толстого и Андрея Платонова. Вот так надо писать о войне. А в целом я больше люблю читать воспоминания участников войны. Например, для написания небольшой повести о войне 1812 года я прочитал все, что нашел из французских авторов (поскольку главный герой — француз) на русском и французском языках. Конечно, читал воспоминания наших генералов и маршалов о Великой Отечественной войне.

О.Ф. *Многие участники войны в своих интервью говорят о том, что кроме любви к Родине нужно набраться ненависти к врагу. Вы согласны с таким высказыванием?*

В.К. Не знаю, я ведь не был на войне, мне не приходилось убивать другого человека только за то, что политики развязали очередную войну, а его призвали в армию и заставили взять в руки оружие. Говорят, ненависть ослепляет. Поэтому думаю, что она мешала бы холодно и расчетливо воевать. Хотя предполагаю такую ситуацию: чтобы преодолеть свой страх, например, перед атакой, надо исполниться ненависти. Жалость к врагу в таком случае плохой советчик. Вообще же, мне как человеку больше импонировала бы ненависть к тем, кто развязывает войны, кто в них заинтересован, кто их финансирует, кто получает от них немалые доходы, кто мобилизует не желающих воевать людей и посылает их на бойню.

О.Ф. *Очевидно, что Вам близок православный взгляд на сущность войны. Можно ли кратко определить самое важное в православном отношении к войне?*

В.К. Мне кажется, что Православие принимает только вынужденную войну: когда противник нападает на страну, когда армия вынуждена защищать своих матерей, своих детей, отцов и дедов, братьев и сестер. Здесь действуют известные слова Спасителя: «Болши сея любве никтоже имать, да кто душу свою положитъ за други своя» (Ин. 15: 13). Этим все сказано. Мне кажется, эти слова невидимо начертаны на каждом боевом знамени русской армии. У меня есть статья «Изображение воина и воинства в древнерусской словесности и иконописи». В ней я привожу небольшую статистику, сложившуюся на основе анализа произведений древнерусской словесности. За что умирают древнерусские воины? — За веру православную — за храмы — за Отечество — за Государя — за иконы. Вот такая иерархия. И последовательность. Древнерусское сознание переводило войну в религиозный план. Если сложить веру, храмы и иконы, то становится очевидным, что в защите Отечества на первом месте стояли религиозные мотивы.

О.Ф. *Говорят, что на войне атеистов нет. Как Вы считаете, почему?*

В.К. Мне кажется, на войне человек понимает, что мало быть отличным солдатом, быть хорошо профессионально подготовленным, быть мужественным. На войне особенно

часто бывают ситуации, кажущиеся безысходными, когда надеяться не на кого и не на что. И тогда человек вспоминает о Боге. Этот опыт обращения к Богу и помощь Божия помогают ему сделать первый шаг к вере. Не всем, конечно, и не всегда. В Отечественную войну на фронте воевало немало людей, получивших в детстве религиозное воспитание. Им было легче вернуться к Богу. В Афганистане и Чечне таких случаев меньше, но они имели место. А атеисты все же есть и на войне. Но ведь и они умирают за Родину, «за други своя». Считая себя безбожниками, они невольно ведут себя по-христиански.

О.Ф. *В Вашем творчестве отразились Отечественные войны. Что их объединяет, чем они отличаются от прочих?*

В.К. Объединяет то, что они *Отечественные*, защита Родины стояла на первом плане. Отсюда народный подъем, самопожертвование, естественное чувство: «наше дело правое». Мы отдаем жизнь не за то, чтобы завоевать новое жизненное пространство, исполняя волю геополитиков, а за то, чтобы защитить принадлежащее нам по праву и испокон веков, чтобы делом и самой своей смертью явить любовь к ближнему.

О.Ф. *Есть ли прототипы у героев «Снайпа»?*

В.К. Есть и у Снайпа, и у Сони-Тани-Ланы, и Елисаветы. По понятным причинам я не могу огласить их имена.

О.Ф. *Каким образом сложился бы путь главного героя произведения, если бы он не прочитал «Преступление и Наказание»?*

В.К. Я думаю, что в художественной литературе так же, как в истории, не бывает сослагательного наклонения. Сначала автор создает образ героя, но со временем герой, сложившись окончательно, начинает вести автора, помогая ему, подсказывая те или иные художественные решения (сюжетные или фабульные) нередко неожиданные для автора. У произведения появляется внутренняя логика, нарушив которую, автор губит произведение. Напомню известные слова Толстого в одном из писем о финале знаменитого романа: «Вы знаете, какой номер выкинула моя Анна? Она бросилась под поезд» (не ручаюсь за точность в передаче слов Толстого). То есть завершение романной судьбы Анны Карениной стало в некотором смысле неожиданностью для самого писателя. Думаю, что так же бывает и у всех прозаиков. Во всяком случае, герои и персонажи писателя способны иногда удивлять автора своим неожиданным поведением.

Сегед, 10 марта 2020

Часть II

УДК 17.51

В.М. Гуминский,
ФГБУН «Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук»,
д.ф.н., профессор, главный научный сотрудник,
Москва, Россия
V.M. Guminsky,
A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Federal Publicly Funded Institute of Science,
DSc in Philology,Professor, Chief Research Fellow,
Moscow, Russia
gumins@rinet.ru

Географическое пространство в «Мертвых душах» и в христианской традиции

Geopraphical Space in “Dead Souls” and in Christian Tradition

Аннотация. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь призвал соотечественников к освоению пустынных пространств России, взяв за образец европейские государства. Между тем анализ двух пространственных образов в «Мертвых душах»: Европы (Италии) и России показывает, что писатель, отдавая должное европейской «победе над пространством», видит в первозданном русском пространстве огромный и не раскрытый до конца потенциал, в том числе духовный. Причем принципы художественного изображения итальянского и русского пространства в поэме во многом различны. В первом случае писатель подчиняется линейной перспективе, во втором — его подход во многом следует христианской традиции изображения сакрального мира (обратная перспектива в иконе). Отсюда возникает необходимость проанализировать образ пустыни в этой традиции и рассмотреть тот вариант освоения «необъятного простора» России, который писатель предлагает во втором томе «Мертвых душ» и в котором главная роль отводится Православной Церкви.

Abstract. In his Selected Passages from Correspondence with Friends Gogol encouraged his fellow-countrymen to explore the wilderness of Russia taking as an example the European countries. However, analyzing the two images of space in Dead Souls — Europe (Italy) and Russia — we can see that while giving credit to Europe’s “victory over the space” the writer implies huge potential, including spiritual, that hasn’t been fully discovered in the primordial spaces of Russia. Moreover, the principles of artistic depiction of Italian and Russian spaces in the novel are quite different. In the former case the writer follows the linear perspective, while in the latter

case his approach is much adherent to the Christian tradition of depicting the sacral world (icon reverse perspective). Hence the necessity to analyze the image of a desert in this tradition and to consider the option of exploring “the vast expenses” of Russia that the author suggests in the second volume of Dead Souls, where the major role is given to the Russian Orthodox Church.

Ключевые слова. Гоголь, освоение пространства, картина и икона, линейная и обратная перспективы, пустыня, художественное пространство «Мертвых душ»

Keywords. Gogol, exploring the space, picture and icon, liner and reverse perspectives, desert, artistic space of Dead Souls

Бесконечная Россия,

Словно вечность на земле! <…>

Тонут время и пространство

В необъятности твоей…

П.А. Вяземский. Степь. 1849

«Кому при взгляде на эти пустынные, доселе не заселенные и бесприютные пространства, — читаем в “Выбранных местах из переписки с друзьями” о России, — не чувствуется тоска...» Необходимость освоения этих пространств для Гоголя как будто очевидна. И писатель призывает соотечественников использовать «средства и орудия», которые дал «государь Петр I», прочистивший «нам глаза чистилищем просвещенья европейского» [3, т. VI, с. 78].

Но этот цивилизаторский призыв явно противоречит тому, что Гоголь писал о тех же самых русских пространствах в последней главе первого тома «Мертвых душ»: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу…» [3, т. V, с. 213].

Противопоставление освоенного и пустынного географического пространства здесь выглядит несколько иначе. «Прекрасное далеко», с яркой характеристики которого начинается знаменитое лирическое отступление, — это Европа, Италия — родина «мифа Возрождения» (Le mythe de la Renaissanse. 1442–1520) [см.: 9]. В его центре стоит представление о Боге-художнике, Боге-мастере, Deus artifex (summus artifex) и о человеке-художнике, продолжающем дело Творца и даже превосходящем его в стремлении «обновить», «преобразить» мир по художественным законам (отсюда

— интеллектуальный и пр. антропоцентризм эпохи).

В этом мифе для нас главным является то, что А.Ф. Лосев назвал «возрожденческим учением *о победе над пространством*» [5, с. 73]. В связи с этим учением разрабатывается теория линейной, прямой перспективы, на долгие столетия определившая развитие пространственных искусств, а также повлиявшая на оформление пространственных представлений (в первую очередь, проекционных, физико-геометрических) в различных сферах человеческой деятельности.

Но если мы теперь взглянем на соотношение освоенного, «побежденного» (европейского) и первозданного (русского) пространства в лирическом отступлении в «Мертвых душах», то убедимся в некоей парадоксальности представленной писателем картины. Исходя из законов линейной перспективы, то, что находится ближе к заявленной точке зрения — в нашем случае, «прекрасному далеко» — должно быть показано в наибольшем масштабе, который затем будет постепенно уменьшаться по мере удаления от «точки зрения», точки отсчета. У Гоголя поначалу вроде бы так и происходит.

На европейское (итальянское), освоенное человеком пространство писатель смотрит преимущественно как бы снизу вверх; для того, чтобы представить репрезентативные «дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства», взгляд должен скользить по вертикали, иначе не обозреть «города с многооконными, высокими дворцами, вросшими в утесы, картинные дерева и плющи, вросшие в домы…» и т. д. [см.: 3, т. V, с. 213].

Итальянский (преимущественно городской) мир разбит на отдельные изображения (подобно картинам в галерее), где царит полная гармония (в соответствии с учением о гармонии, представленным, например, у Л.Б. Альберти), нераздельность природы и искусства («вросшими» друг в друга) обрамляется знаками вечности («вечная пыль водопадов», «вечные линии сияющих гор»). Этот фрагментарный мир находится в постоянном движении, горы «несутся» в небеса, «каменные глыбы» громоздятся одна на другую, он весь пронизан блестящим светом и сиянием, он эффектен и «картинен», его живо-

писность вполне передают итальянские пейзажи К. Брюллова, А. Иванова и др. (возникновение пейзажной живописи, «открытие пейзажа» также относят к эпохе Возрождения) [см.: 5, 535-539]. И Гоголь словно переходит от одной картины к другой, составляя общую панораму (точнее, обозрение) из отдельных экспрессивных («дерзких»), красочных полотен. И еще одно, но едва ли не самое главное: писатель смотрит на эти локальные «картинки» извне, словно со стороны, их «дерзость» может «развеселить» и «испугать», но они остаются «вещью в себе» и с ними не устанавливается прямая, непосредственная связь, между субъектом и объектом находится «завеса», по Альберти [см.: 5, 281-282].

Следует, вероятно, учесть и наблюдение известного своей близостью к Гоголю П.В. Анненкова, сделанное в письме из Рима от 28 апреля 1841 г.: «Даже до сих пор сохранилось в Италии отвращение от загородной, сельской жизни. В Риме произвело оно пословицу: “lontano da città, lontano da sanità” (далеко от города, далеко от здоровья), и странное явление для северного жителя — с наступлением весны многие переезжают из вилл в города» [1, с. 24]. Стоит ли напоминать, что именно усадебная жизнь была главным предметом изображения в «Мертвых душах».

Но вот писатель устремляет свой мысленный взор вдаль и вместо того, чтобы по мере углубления (отдаления) картины пропорции изображения уменьшались, параллельные линии сходились все ближе и ближе, — происходит нечто обратное. Параллельные линии расходятся, «перспективное единство изображения» теряется, «точка схода» исчезает (точнее, она переносится с горизонта на самого зрителя).

В результате «завеса» раздирается, вроде бы заданный масштаб (локальных «картинок») разрушается, вертикаль опрокидывается совсем, а на ее месте разворачивается безмерная горизонталь, «горизонт без конца», «необъятный простор», «могучее пространство». Измерить его невозможно, да и некому: «Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не

очарует взора…» [3, т. V, с. 213].

Таким образом, перед нами предстает картина целостного символического (мифологизированного) пространства, ориентированная на зрителя-читателя (=автора) и предполагающая духовную связь с ним. Все это вполне соответствует пониманию обратной перспективы (die umgekehrte Perspektive), разработанному П.А. Флоренским в статье «Обратная перспектива» и примыкающих к ней работах, в которых анализируется преимущественно пространственный мир православной иконы в сопоставлении с живописной традицией Возрождения [см.: 8, 46-103]. Отсюда обычно делается вполне логический вывод: обратная перспектива отвечает задаче воплощения сверхчувственного *сакрального* содержания в зримой, но лишенной материальной конкретности форме.

Тут необходимо сказать и о символической стороне образа «открыто-пустынных» пространств у Гоголя, точнее, о традиции, к которой этот образ-символ неизбежно примыкает и которую нельзя не учитывать при его анализе. Символический образ «пустыни» неразрывно связан с областью сакрального: все как раз и начиналось с неба и пустыни: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста…» (Быт 1: 1-2). Этот образ-символ первоначально формировался в библейские времена в связи с реальным ландшафтом Палестины и Ближнего Востока: иудаизм возник как «монотеизм пустыни» (Х.С. Чемберлен), сорок лет странствовали по пустыне сыны Израиля, ветхозаветные пророки удалялись в пустыню и т. д. Не меньшую роль пустыня играет в Новом Завете (искушение Иисуса Христа и т. д.), в возникновении и аскетической практике (ср. с «внутренней пустыней» у преп. Антония Великого) христианского монашества в египетской Фиваиде и т. д. (буддийские монахи, к примеру, всегда предпочитали селиться в горах, на Тибете).

После Крещения Руси этот образ-символ постепенно «переносится» на ее безлюдные пространства, трансформируясь в лесную «северную Фиваиду», в название монашеских поселений, скитов («пустынь»), закрепляясь

в фольклоре (преимущественно в духовных стихах, особенно в посвященных диалогу царевича Иоасафа и «мати прекрасной пустыни»), в древнерусской литературе и музыке [см., напр.: 2; 6; 7]. Пустыня всегда противопоставляется городу (и «миру»: urbi et orbi) как место молчаливого уединения, духовного испытания, как горизонталь (незастроенная равнина, безлюдная плоскость) урбанистической вертикали с ее шумом и дрязгом, человеческим столпотворением и страстями (ср. с образом «сборного города всей темной стороны» у Гоголя). При этом пустыня, как правило, открыта, «распахнута» навстречу сверхъестественному: будь то Бог ветхозаветных пророков или евангельский диавол.

Рассказ синоптических Евангелий (Мф. 4: 1-11; Мк. 1: 12-13; Лк. 4: 1-13) об Искушении Иисуса Христа в пустыне (ἔρημος) построен по противоположному, вертикальному принципу. Диавол «берет» Спасителя и последовательно поднимает Его все выше и выше: сначала на «крыло» Иерусалимского храма (Мф. 4: 5), а потом «на весьма высокую гору», где «показывает Ему все царства мира и славу их» (Мф. 4: 8); у Луки чередование искушений изменено: сначала идет «высокая гора», а затем «крыло храма». Искушения Спасителя уже в раннехристианской литературе вошли в состав типологических сопоставлений: Христос — Новый Адам, Новый Израиль и т. д. Эти типологические ряды неуклонно расширялись, покидая область христианских толкований и захватывая все новые сферы человеческой жизни и деятельности, включая литературу.

Вероятно, именно отсюда проистекают попытки типологически соотнести с гоголевским образом «необъятного простора» Руси-России евангельскую ситуацию Искушения. В таком случае писатель как бы оказывается на месте Спасителя, а диавол, выступавший как олицетворение пустыни, становится силой, готовой от имени русских пространств вступить с ним в диалог.

Но совершенно ясно, что у Гоголя образ «открыто-пустынных» пространств несет в себе (пусть и потенциально) явно положительный, пророческий заряд, опять же возвращая к ветхозаветной традиции. Но тогда он

вполне может вписаться в ряд средневековых пророчеств о будущем призвании, мессианском предназначении Руси-России, причем именно образ пустыни оказывается здесь исходным не только как метафора-символ, но и как парадоксальная историко-географическая реальность. Мы имеем в виду, например, слово «Об обидах церкви» (нач. 40-х гг. XVI в.), напрямую связанное со знаменитой концепцией «Москва — третий Рим».

Речь в нем идет о «бежании жены» — святой Церкви «в пустыню». Этот эсхатологический образ берет начало в Апокалипсисе, где «жена, облеченная в солнце» — Христианская Церковь, дважды бежит (второй раз летит на крыльях) «в пустыню», спасаясь от «красного дракона», «древнего змия, называемого диаволом и сатаною» (Откр. 12: 1-17). Так и Церковь из русского сочинения XVI в. бежит «ради служения» «от стараго Рима опресночнаго», погрязшего в ересях, неверии и потому «падшего», в «новыи же Римъ <…> Костянтиньградъ». Но и там Православная Церковь не обрела покоя: «ни тамо покоя обретъ».

«И паки въ трети Римъ бежа…» — продолжает рассказ о вынужденном путешествии по миру Православной Церкви древнерусский публицист и уточняет: «…иже есть в новую Великую Русию». Прежняя Русь, по мнению автора, идущему вразрез с древнерусской исторической традицией, представляла собой некий абсолют духовной пустыни: она пропадала в безверии и не была даже просвещена проповедью «божествении апостоли» (включая апостола Андрея). Именно это утверждение, судя по всему, привело в смущение переписчика рукописи «Об обидах церкви» и он не решился вставить отрицательную частицу «не» в рассказ об апостольской миссии. Тогда, чтобы восстановить авторский смысл «отредактированного» пассажа, современному публикатору пришлось вставлять «не» из краткой редакции трактата. Итак, «…се есть пустыня, понеже святыа веры пусти беша и иже божествении апостоли в них [не] проповедаша, но последи всех просветися на них благодать Божиа спасителнаа его же познати истиннаго Бога». В результате Великая Русь-пустыня стала последним («последи всех») прибежищем Пра-

вославной Церкви «и едина ныне свята съборнаа апостольскаа Церковь въсточнаа паче солнца въвсеи поднебеснеи светится…» [цит. по: 7, с. 367]

Таким образом, по мнению древнерусского автора, пустынные просторы Руси оказались просвещены и освоены христианством на пять столетий позже Крещения Руси. Гоголь едва ли был знаком с посланием «Об обидах церкви» или с каким-нибудь другим, подобным сочинением. Но пространственная логика средневекового автора была бы ему понятна. По крайней мере, она близка той, что проводится в «Мертвых душах» и в «Выбранных местах…»: именно Православной Церкви отводится главная роль в освоении и преображении «пустынной» России. Для гоголевской поэмы это означало помимо всего прочего изменение качественных параметров пространства: безотрадно унылый равнинный ландшафт первого тома сменяется благодатным и радостным пейзажем «горных возвышений» в начале второго. Однако, «возвысившись», этот пейзаж ничуть не потерял в масштабности и грандиозности.

«Как бы исполинский вал какой-то бесконечной крепости, с наугольниками и бойницами, шли, извиваясь, на тысячу с лишним верст горные возвышения. Великолепно возносились они над бесконечными пространствами равнин…» Далее следует динамическая картина пусть и неспешного «подъема» на гору разнообразных, «собравшихся сюда вместе» представителей «севера и юга растительного царства».

И, наконец, переход к освоенному человеком пространству, жилищам и строениям, размещающимся на том же склоне горы и также (как в Италии) не отделенным от природы (растительности). Это пространство, как и в Италии, также устремляется ввысь, но увенчано оно не «дерзкими дивами искусства», а церковью: «Вверху же, у самого ее (горы. — *В.Г.*) темени, примешивались к их (деревьев. — *В.Г.*) зеленым верхушкам красные крышки господских строений, коньки и гребни сзади скрывшихся изб, верхняя надстройка господского дома с резным балконом и большим полукруглым окном. И над всем этим собраньем дерев и крыш возносилась свыше всего своими пятью позлащен-

ными, играющими верхушками старинная деревенская церковь». В первом томе поэмы упоминания о храмах, конечно, тоже встречались: это «широкая темная деревянная старая церковь» в «деревне какого-нибудь помещика», «церкви с старинными деревянными куполами и чернеющими остроконечьями» в «неведомом городе», «белые верхушки каменных церквей» в другом, тоже не названном по имени, городе, словом, «несметное множество церквей, монастырей с куполами, главами, крестами рассыпано по святой благочестивой Руси».

Но церковь в деревне Тентетникова принадлежит уже не столько земному, сколько небесному миру: «На всех ее главах стояли золотые прорезные кресты, утвержденные золотыми прорезными же цепями, так что издали казалось — висело на воздухе ничем не поддержанное, сверкающее золотыми червонцами золото». Ну, чем не «свята съборнаа апостольскаа Церковь въсточнаа паче солнца въвсеи поднебеснеи светится» из древнерусского послания.

Подразумевать какую-нибудь «победу над пространством», как в случае с Италией, тут не приходится. В гоголевском описании «прекрасного далека» преобладали динамика, энергия, здесь царят тишина («не возмущаемая» не только, как в первом томе, звуками «тоскливой песни», но даже «отголосками воздушных певцов»), покой и простор. «Вид был очень хорош (вид снизу вверх. — *В.Г.*), но вид сверху вниз, с надстройки дома на отдаленья, был еще лучше. Равнодушно не мог выстоять никакой гость и посетитель. От изумленья у него захватывало в груди дух, и он только вскрикивал: “Господи, как здесь просторно!” Без конца, без пределов открывались пространства…» В заключении же описания удивительной панорамы, после ее «какого-нибудь двухчасового созерцания» вновь следует восхищенное восклицание «гостя»: «Господи, как здесь просторно!» [см.: 3, т. V, с. 370-371; см. подр.: 4, с. 131-198].

Список литературы

1. *Анненков П.В*. Парижские письма. М., 1984.

2. *Герасимова-Персидская Н.А*. Об отражении Повести о Варлааме и Иоасафе в древнерусской музыке // ТОДРЛ. Т. XXXVIII. Л., 1985.

3. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. Т. 7. Кн. 1. М., 2012.

4. *Гуминский В.М.* Русская литература путешествий в мировом историко-культурном контексте. М., 2017.

5. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982.

6. *Полетаева Е.А*. «Уход в пустыню» в древнерусской и старообрядческой традиции (на материале северно-русской агиографии и старообрядческих сочинений) // Уральский сб. История. Культура. Религия. Екатеринбург, 1998.

7. *Синицына Н.В.* Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV – XVI вв.). М., 1998.

8. *Федосеенко Н.Г*. Семантика пустыни в русской литературе эпохи романтизма // Вестник СПб. ун-та. Сер. 9. Вып. 2. Ч. 2. СПб., 2009.

9. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива // *Флоренский П.А.* Соч. в 4 т. Т. 3 (1). М., 2000.

10. *Chastel A.* Le mythe de la Renaissance 1422–1520. Genève, 1969.

УДК 8.821.161.+182-1/-9+2-13

А.Ю. Закуренко,
Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение
города Москвы «Школа № 2086»,
Москва, Россия
A.Y. Zakurenko,
State budgetary educational institution of the city of Moscow
“School № 2086”,
Moscow, Russia
E-mail: zakurenko@yandex.ru

Событие «Паруса» как тип сознания (к проблеме типологии романтического)

Co-existence of the sail as a type of consciousness (to the problem of the typology of the romantic)

Аннотация. В статье анализируются структура и хронотопы стихотворения «Парус». Вычленяются основные субъекты внутри каждой строфы, что позволяет уйти от трактовки стихотворения как манифестирующего романтические интенции лирического героя. Сам термин «лирический герой», как и признаки романтического в стихотворении, ставятся под вопрос. Символика цвета в стихотворении, сложная архитектоника, антиномии позволяют описать инварианты в поэтике Лермонтова: синтезирующий тип сознания, переход от дихотомий к гармонии, симметрии композиции.

Abstract. The article analyzes the structure and chronotopes of the poem "Sail". The main subjects within each stanza are singled out, which makes it possible to get away from the interpretation of the poem as a lyrical hero manifesting romantic intentions. The very term lyric hero, as well as the signs of the romantic in the poem, are called into question. The symbolism of color in the poem, complex architectonics, antinomies make it possible to describe invariants in Lermontov's poetics: a synthesizing type of consciousness, the transition from dichotomies to harmony, symmetry of composition

Ключевые слова. Динамика хронотопа, визуальное/вербальное пространство, символика цвета, модус бытия, герменевтика субъекта текста, критерии романтизма, тип сознания, антиномия.

Keywords. Dynamics of the chronotope, visual/verbal space, symbolism of color, iconic, hermeneutics of the text subject, criteria of romanticism, type of consciousness

> В прошлой моей беседе я говорил о религиозном вдохновении русской литературы, о том, что к ней, в ее целом, можно было бы поставить эпиграфом изумительную строчку из лермонтовского «Ангела»: «О Боге великом он пел, и хвала его непритворна была».
>
> Протопресвитер Александр Шмеман

I.

Следует сделать несколько предварительных замечаний, прежде чем я приступлю к анализу стихотворения Лермонтова. Эти замечания одновременно носят общий — аксиологический характер и все же связаны с Лермонтовым конкретно и — чуть шире — эпохой, которой он принадлежит.

Понимание того или иного текста, особенно художественного, — сложное синтетическое усилие. В то же время некие как бы научные наработки, связанные с упрощенной трактовкой феномена художественности, создали хрестоматийную «базу данных», которая вроде бы помогает пытающемуся анализировать тот или иной текст. Эта база данных включает ряд методик, ряд маркеров — скажем, маркер «романтизм» и штамп — «лирический герой» (априорное утверждение, что в поэтическом тексте присутствует некое отображения автора, хотя присутствие того или иного субъекта в стихотворении следует: а) определять; б) описывать как присутствие в) доказать такое присутствие). И любой текст, оказывающийся в этой области определения с маркером — романизм, уже заранее трактуется как романтический.

Само же понятие «романтизм» — тоже вытаскивает критерии своей принадлежности именно к романтизму из все той же базы данных, которая почему-то априори признается работающей и приносящей результаты.

Действительно, если результаты — это прикрепить текст к уже существующим маркерам и дать ему характеристику, которая на самом деле уже имплицитно содержится в описывающих феномен текста маркерах, то на выходе, анализируя романтическое стихотворение, мы, конечно же, получим признаки романтического стихотворения.

В эту ловушку предзаданности попадает и такой крупный ученый, как

Ю. Лотман, увидевший в лермонтовском тексте именно то, что нужно было увидеть — романтическую тенденцию. Ученый по непонятным причинам отнес трехчастную структуру мира третьей строфы: «небо-срединный мир-низ» — к «романтической вертикали»: «Особенность этой типично романтической “вертикали”, во-первых, в ее трехчленности (“небо”, “луч солнца” — “парус” — “море”, “струя”, во-вторых, в том, что “верхний” мир (“луч солнца золотой”) и “нижний” (“струя светлей лазури”) сближены (как признаками света, динамизма, так и общим значением радости, гармонии) и отделены от “срединного” мира “мятежного” паруса. Это сближает пространственный облик стихотворения Лермонтова с “Лебедем” Ф. Тютчева» [20, с. 551], хотя очевидно, что такая структура имеет значительно более древнее происхождение как минимум — идущее из средневекового представления об Асгарде (Åsgard), Мидгарде (Midgard) и Хельхейме (Helheim). Здесь целый ряд ошибок: странное представление об обязательной мятежности персонажей срединного мира и «радости и гармонии» нижнего мира, утверждение, что романтизм предполагает именно такую структуру мира, хотя, скажем, романтизм Новалиса или Гофмана — это совершенно разные представления о том, как устроен мир, впрочем, как и романтизм Байрона и Вордсворта дают различные картины мира. Структура мира, о чем будет сказано ниже, — следствие непринадлежности к тому или иному течению, а результат работы определенных инвариантов, присущих поэту и его поэтике.

То, что «струя светлей лазури» в строфе («низ» по Лотману) и в трехчастной структуре не совпадают — лазурь никаким образом не сочетается с цветами «нижнего мира», — необходимо учитывать при анализе, не подгоняя под первый, казалось бы, очевидный ответ. О цвете в этой строфе будет сказано далее при анализе пространственных и цветовых категорий стихотворения. Что касается лотмановского анализа, то ученый, даже указав на неоднородность пространств внутри текста, все-таки автоматически относит данный текст к романтической традиции.

Именно эта петля отсутствия конкретного смысла в конкретном собы-

тии текста раз за разом и становится достоянием работы маркированной филологии. Происходит снятие самой проблематизации текста, его единственности и порождающего механизма смысловыражений и вместо этого создается еще один маркер в базу данных штампованных ответов. Если парус — образ романтический, то и стихотворение — романтическое. А если бы там было много парусов — стихотворение стало бы реалистическим?

Если парус одинокий, значит — романтизм. А если бы парус был социально ориентирован, то к какому направлению отнесли бы стихотворение эта маркированная филология? Наверное, к социалистическому реализму.

Особенно ярко механизм вымывания смысла из работы филологического аппарата проявляет себя в отношении хрестоматийных текстов, то есть таких, где база данных как бы уже собрала все ответы на возможные вопросы к тексту, а те вопросы, которые оказались вне поля внимания или оказались безответными, определяются как несущественные или неправильные.

Хотя кто и как вообще может определять правильность или неправильность вопроса к тексту — само по себе является вопросом. Но маркированные и маркирующие филологи создали некую псевдонаучную касту владельцев всех возможных ответов и, по сути, сняли саму необходимость вечно возрождающегося и самопорождающего себя в себе механизма вопрошания.

Предположение, что в поэтическом тексте присутствует лирический герой, совершенно ни на чем не основано и вытекает из другого предположения — что художественный текст когерентен реальному миру, и что повествование в художественном тексте соотносится с повествованием, которое ведет реальный человек. Второе убеждение — что пространство художественного текста однородно, непрерывно и соотносится с пространством реальности — столь же ни на чем не основано, более того, всей художественной практикой опровергается. Абсурдность такого подхода хорошо иллюстрируется следующим псевдоанализом: «Парусник движется по синусоиде: от берега — к берегу — снова от берега? Или это морской паром? Но второе четверостишие — это целиком внутренний мир поэта: его фантазии, затем его

рассуждения, и буря происходит только в его душе» [32]. Здесь почему-то предполагается, что в других частях текста — не внутренний мир автора или не «целиком внутренний мир» автора. Что буря находится в душе автора, а вот море и парус — совсем в другом месте. По сути, это «аналитическая шизофрения», предполагающая, что часть текста описывает внутренний мир, а другая часть — внешний, причем в полном соответствии с параметрами физического пространства. Подобное открытие — стихотворный текст происходит в душе поэта, а может происходить и не в душе — показывает уровень некоторых докторских диссертаций по маркированной филологии.

Но если отказаться от этого странного убеждения, ставшего штампом, то мы увидим, что всякий раз любой художественный текст порождает *свое* пространство или ряд пространств, находящихся друг с другом в разного рода функциональных соотношениях. И филологу следует искать именно факт наличия порожденных событием текста пространств/хронотопов в качестве единственных и актуализируемых в самом акте анализа и описания таких пространств/хронотопов.

Собственно, анализом этих нелинейных форм пространства, времени, логических апорий и занимается во многом наука и философия XX века, предложив, в том числе, и новые трактовки художественного времени и пространства, и новые неклассические логики, отрицающие закон непротиворечивости (закон исключенного третьего). Об этом писали как философы, логики, математики А. Бергсон, Н. Васильев, Я. Лукасевич, А. Черч, А. Арруда, Л. Витгенштейн, М. Бахтин, Ж. Делез, Д. Гильберт, Н. да Коста, Д. Нельсон, Р. Фейс [18, с. 389-408] и т. д., так и теоретики или практики киноискусства.

В трудах Д. Вертова. С. Эйзенштейна, Анри Базена, А. Тарковского, В. Беньямина, Дж. Агамбена, Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо и многих других неоднократно анализировалось и доказывалось то, что художественные время и пространство — это сложные многоуровневые объекты/структуры, которые если и связаны с физическим трехмерным миром, то совершенно специфическим и требующим определенных методов анализа способом.

II.

Внутри художественного высказывания может рождаться и гибнуть бесконечное количество миров, времен и пространств. Оптика стихотворения порождает в каждом завершенном пространственном фрагменте свои параметры и свою метрику. И внутри текста может существовать множество героев, причем совсем необязательно, что эти герои — антропоморфны и совсем не обязательно, чтобы парус был образом чего-то кроме самого себя.

Лермонтов дает урок всем нам, свободно создавая свой мир, мир множественных возможностей в пределах одновременности. В этом мире нет субъектности, нет того *Я*, которое школьные учителя и псевдофилологи так желают назначить в литературные герои. Героем являются море и парус, время и пространство, мысль и видимость.

Из центра стихотворения — из второй строфы — движется и расходится кругами пространственность текста. От пребывания на палубе — в сторону удаления (1-я строфа) и в сторону остановки/стояния — 3-я строфа. Можно сказать, что именно вторая строфа пространственно ближе всего к топосу «Героя нашего времени».

Только тут и есть еще место для *Я*, возможно того самого, которое позже сам Лермонтов передаст Печорину вместе с парусом: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига». Интересно, что в прозе Лермонтов обнажает прием, показывая два топоса раздельно: топос пребывания на палубе («рожденный и выросший на палубе брига») и топос пребывания на берегу: «он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус». В «Тамани» употребляется единственный раз в словаре Лермонтова слово: «белопарусник» [17]. Интересно, что оно возникает в поэтическом тексте как стилизация народной песни. И парус описан как единство со своим цветом, то есть в «Тамани» пространство евклидово: однородно, связно, изотропно.

Но само пространство в романе, условно, есть пространство евклидово — то есть в нем присутствует субъектно-объектная связь: матрос или пребывает на палубе, или он находится на берегу, и всякий раз матрос имеет свою субъектность, функционально связанную как с местом своего пребывания, так и с объектом, который наблюдается. Объект наблюдения — или берег-с-палубы, или палуба-с-берега — обозначены линейно.

Что касается пространства и времени в стихотворном тексте — то тут ситуация значительно сложнее.

О свойствах пространства в искусствах очень глубоко и точно писал отец Павел Флоренский. Это пространство («евклидово-кантовское пространство» в его терминологии) суть: «бесконечно»; «беспредельно»; «однородно»; «изотропно»; «связно»; «однозначно»; «трехмерно»; «имеет постоянную кривизну, равную нулю» [28, с. 277]. К сожалению, в самой книге Флоренский не успел разработать свойства переноса такого пространства в пространство вербальное, то есть выраженное не визуально (речь идет у него все же о пластических искусствах — живописи, архитектуре), а в некоем сложно определяемом пространство-мысле-слове. То есть в пространстве логоцентричном. Его идеи позже использует А.Ф. Лосев и продолжит анализ цвета в пространстве, а также анализ свойств пространства музыкального — пространства звуков. Но вновь пространство слова останется за пределами такого анализа.

Я делаю попытку устранить этот пробел в своей статье «Инженер Достоевский (Авраам и пространство)» [10]: «Структуры, присущие реальности, назовем онтологическими структурами.

Онтологические структуры реальности соотносятся с “онтологическими” (пространственно-временными) структурами в тексте.

Такие автором устанавливаемые соотнесения назовем совпадениями.

Если автор стремится строить онтологические структуры внутри текста как полностью совпадающие с подобными же структурами в реальности, назовем такие совпадения *соответствиями*, а авторскую интенцию на такой

изобразительный «реализм» — интенцией первого порядка (И-1).

Если совпадения не полные или автор строит внутри текста такие онтологические структуры, которые имеют отличия от реальных, то назовем такие разной степени неполноты совпадения *прогрессиями* и, соответственно, намерения автора изображать некую инореальность — интенцией второго порядка (И-2).

Прогрессия всегда задает поле интерпретаций, поскольку несоответствия ОС (онтологических структур) внутри текста и ОС вне текста — в реальности — дают зазор, порождающий саму возможность различных толкований» [7, с. 59-77].

О соответствиях, формулируя отличия и совпадения вымышленного и реального, писал М. Пруст. Фрагмент с одним из таких размышлений Пруста Ю. Степанов сделал эпиграфом к главе «Модальность» в книге «Имена. Предикаты. Предложения» [27, с. 203].

Используя предложенную терминологию, хронотопы в стихотворении «Парус» следует назвать *прогрессиями* и исследовать как структуры, которые всегда осуществляются в поле интерпретаций.

В стихотворении, написанном значительно раньше, чем роман, и методически самим же автором еще не отрефлексированном, каждые два первых стиха каждой строфы — отдельные топосы, и поэтому, собственно, в этом стихотворении нет и не может быть одного героя или одного субъекта. Более того, сам же Лермонтов в письме Лопухиной, именно в том, в котором и появилось это стихотворение, как бы дает ключ к пониманию его мировидения. Вначале он указывает на место написания текста: «Вот еще стихи, которые я написал на берегу моря» [16, с. 553], а затем рассуждает о природе снов и реальности: «…Сны! — оборотная сторона жизни, часто более приятная, нежели реальность… ибо я отнюдь не разделяю мнения тех, кто говорит, будто жизнь только сон; я вполне осязательно чувствую ее реальность, ее манящую пустоту». Если убрать прямой отсыл к Кальдерону, то здесь Лермонтов совершенно, как в логической схеме последних двух стихов последней строфы,

высказывает некий тезис и тут же внутри высказывания его снимает: жизнь есть сон, но такой сон, реальность которого («манящая пустота») Лермонтов сильно чувствует, причем чувствует снова через снятие/парадокс — как пустоту. Важно, что здесь говорится о сложноустроенном пространстве реальности-сна, причем границы между реальностью евклидовой и реальностью сна условны.

Важно также, что и далее рассуждения автора следуют в том же антиномичном ключе: «…Ибо жизнь моя — я сам, говорящий с вами, — кто через мгновение может превратиться в ничто, в одно имя, т. е. опять-таки в ничто. Бог знает, будет ли существовать это «я» после жизни! Страшно подумать, что наступит день, когда не сможешь сказать: Я! При этой мысли вселенная есть только комок грязи» [16, с. 554]. Здесь реальность оказывается связанной с возможностью именования и речи. И мир, в котором слово не в состоянии зафиксировать эту реальность/сон, окажется лишь комком грязи!

Другими словами, миру здесь придается антропоморфный смысл: мир прекрасен лишь при наличии человеческой экзистенции и возможности эту экзистенцию выражать через слово.

Бесспорно, описание мыслей, возникших при написании стихотворения, как и указание на место возникновения текста — не есть непосредственно ключ к семантике, но он позволяет, тем не менее, встроить семантику в определенное пространство смыслов, дав ему хоть какие-то границы и координаты.

Важно, что само пространство моря, паруса, взгляда/взглядов с берега на парус и со стороны паруса на берег (оптика последней строфы, пока лишь отметим это, вообще имеет другие координаты) даны в разных координатах, в разных хронотопах. Более того, мы даже не может утверждать, что парус в первой строфе и мачта во второй — единое целое. Вполне возможно, что субъект № 1 (именно так следует назвать того, кто с берега видит парус в тумане моря) и субъект № 2 — тот, который находится во время/времени бури (то есть в хронотопе «события бури», а не туманного то ли штиля до бури, то

ли послебурия) на палубе — вообще ничего не знают друг о друге, поскольку доказательств их единства (в фабуле, сюжете, деталях), кроме присутствия внутри текста стихотворения нет никаких.

В третьей строфе мы опять же имеем третью систему координат — субъект №3 видит парус таким образом, что одновременно его взгляд схватывает пространство над парусом — «над ним» и пространство под парусом — «под ним». Условно точку наблюдения можно расположить под углом 45°. То есть субъект № 3 словно висит в воздухе и именно оттуда он одинаково может увидеть и лазурь под кормой и золото — над парусом.

Следовательно, субъект № 3 — и не на дальнем берегу (месте наблюдения субъекта № 1, условного «Печорина, выброшенного на берег»), и не на палубе, тогда как субъект № 2 именно на палубе, потому что и видит, как «гнется» мачта и слышит ее «скрып», что в бурю физически возможно лишь при близком расположении со скрыпящей мачтой (условный «Печорин, выросший на палубе… брига»).

Субъекты № 1, 2, 3 объединены не внутри одного пространства, но в пространстве некоего иного по отношению к ним сознания, и это сознание/сознания к каждому хронотопу дает/дают свои комментарии. Причем эти комментарии сами по себе так же могут как принадлежать авторскому сознанию, что хоть как-то выстраивает логику стихотворения если не в последовательную систему картинок как систему отдельных картинок/хронотопов внутри единого пространства большого хронотопа (такой тип устройства художественного пространства я назвал полисистемностью [8, с. 21-26; 45-56.]), так и быть тремя разными хронотопами с разными пространственными структурами, сформированными разными сознаниями в 3-м и 4-м стихах каждого хронотопа (1-й и 2-й стихи каждой строфы дают пространственно-временные характеристики, 3-я и 4-я — антропологические реакции на события в тексте). И, таким образом, являться вербальным продолжением визуальных рядов: подписями, комментариями, соположеными визуальному ряду в другой знаковой системе смыслами.

Если внимательно всмотреться в каждый из хронотопов и в его взаимоотношения с последующим текстом, то мы увидим ряд симметричных фигур: пространственных, временных, речевых, цветовых.

Следует еще отметить, что в каждом из хронотопов сами картинки/визуальный ряд статичны. Выхвачены моменты из неких немотивированно возникших состояний («путь паруса» в первой строфе, «буря» во второй, покой «золота и лазури» — в третьей), а движение возникает уже во-вторых двустишиях каждой строфы, и именно слово придает описанной картине динамику.

Так, в 1-й строфе координаты движения заданы не внутри пространства моря — в хронотопе № 1 единственное действие относится к обозначению цвета (о символики цвета в стихотворении скажем ниже), а стихами 3-м и 4-м. Причем координаты описаны как начала пути — «край родной», так и конца пути — «страна далекая». Этот вектор движения — из родного в далекое — помимо прямого механического носит и характер архетипический: таков путь любого человека и вообще таков путь по своей сути.

Любой путь начинается в родном и уводит в далекое. Можно лишь спорить о виде движения — прямолинейное ли оно или дискретное, описывается ли законами ньютоновской механики или требует других формул и механик, но, в любом случае, именно заданные из неизвестной точки вопросы обозначают начало и промежуточный или окончательный последний пункт движения (кстати, тут вполне могут пригодиться и законы квантовой механики). Возможно, вопросы заданы наблюдателем с берега — субъектом № 1. Но, возможно, они заданы неким внешним наблюдателем, который удерживает в голове все три хронотопа — тогда перед нами уже модель теоцентричная (Deus conservat omnia), а не антропоцентричная (тут как минимум три центра, о чем сказано выше).

Так же сами концепты родного и далекого — не очевидны. Если убрать их механическую сущность как обозначений координат отрезка (если путь начинается в «краю родном» и завершится в «стране далекой») или луча (ес-

ли путь продолжится и после «страны далекой», и тогда она превратится из конечной точки в родной край и станет началом следующего вектора), то мы можем лишь отметить, что уход от родного — это поиск неродного/чужого/другого. Поиск уже предопределяет отсутствие покоя и, в некотором смысле, вопросы из первой строфы, порожденные или породившие хронотоп №1, содержат в себе имплицитно и финал — в пути/бури «покоя нет».

Стихи 3-й и 4-й во второй строфе оторваны, как и в строфе первой, и в третьей — троеточием от хронотопов: здесь мы имеем графическое (одновременно и визуальное, и грамматическое) указания на нетривиальную связь в композиции первых двух стихов и конечных внутри каждого катрена. Тут автор статьи подсчитал как количество слов, так и части речи. Но опять же, сама структура текста, его пространственно-временные параметры остались вне поля анализа. Вопрос — как грамматические формы и, шире, язык поэта связан с мироустройством — это вопрос, который почему-то филологи относят к области философии, что не дает лингвистическому анализу никаких перспектив в понимание смыслов надлингвистической структуры, каковой является стихотворный текст [35, с. 341].

Отмечается, что путь паруса не связан с поиском счастья. Если связать это вполне банальное высказывание с хронотопом № 2, то первая мысль вполне очевидна. Во время бури [36, с. 2] речь идет о спасении жизни, и такая опасность несоединима с поиском счастья. Но если все же расширить параллелизм и включить опять же имплицитно уже содержащееся в понятии «поиск» признаки динамики, то окажется, что и счастье возможно, как динамичное (сам поиск и есть счастье), так и статичное (счастье обретено после поиска/выживания в бурю и продолжения пути). И как их синтез.

Собственно, первый вариант динамичного счастья — это и есть романтизм, второй — счастья статичного — классицизм. Синтез динамики и статики — это реализм.

Ниже мы покажем, что Лермонтов не пойдет ни на один из этих вариантов сочетания поиска и обретения, бури и покоя, родного и далекого.

III.

Цвет в произведении. Я уже отмечал, что стихотворение — это сложная взаимосвязь симметричных подпространств, временных отрезков, визуальных рядов. Но, помимо этого, в данном стихотворении присутствует цветовой сюжет. Причем опять же мы имеем симметрию первого и второго полустишия первого катрена и первого и второго полустишия третьего катрена.

Ось симметрии — второй катрен, наоборот, не имеет цветов, но зато дает звук и движение. Мы избежим соблазна обобщать по одному стихотворению и связывать определенные цвета с инвариантами поэтики Лермонтова — для полноценного вывода нужна статистика по всем семантическим гнездам с использованием цветов из данного текста.

Отметим, что одним из первых исследовал взаимосвязь символики цвета и семантики текста у Лермонтова В. Лепахин в работе «Цветонаименования в русских частотных словарях и в произведениях Лермонтова и Есенина» [13, с. 49-84]. Но все же некоторые выводы сделать не только можно, но мы просто обязаны при анализе учесть взаимосвязь именно Лермонтовкой цветовой гаммы и определенных смыслов и мотивов, связанных с теми или иными цветами. По сути, говоря о роли цвета в данном стихотворении, мы будем говорить о диалектике цвета: «Тут мы касаемся очень важной области, которой, кажется, не касалась еще ни одна диалектическая мысль. Это — *диалектика цвета*» [19, с. 253].

Первая строфа.

Белеет — являет себя белым как постоянное качество. Белое пятно — локус в голубом тумане моря.

Но важно, что белеет — значит, помечает пространство своей белизной, отдает свое качество пространству, то есть дважды в первых двух стихах — как бы «недоцвет», приглушение субстанциональности цвета. Не само пространство белое, но место паруса белеет. Белый здесь дан не в чистом виде, а как признак пространства с парусом.

И море здесь тоже не дано само по себе как голубое. Но голубым ста-

новится туман над морем и море в голубом тумане.

То есть голубой цвет опосредован и тоже приглушен дисперсией тумана — голубой туман. Интересная инверсия: вообще-то, туман должен быть белым/белесым, а море голубым. Но тут море дает/отдает/придает туману свой цвет. Само же словно перестает присутствовать — парус не в море, а в тумане — то есть в чем-то голубом над поверхностью моря. То есть парус висит/локализуется над морем в своем качестве белости. Он себя показывает/проявляет как белое-белеющее.

Заметим, что в третьей строфе цвета будут даны в «чистом» виде, они будут являть себя как открытость, как собственные качества, а не свойства, приданные пространству предметами или людьми. То есть произойдет переход от топоса, который дает краскам возможность проявиться, к краскам, которые себя сами проявляют в пространстве. То есть от акцидентальных качеств цвета к цвету как субстанциональному объекту.

Кроме того, отметим параллелизм соотношения пространства/цвета:

1-я строфа: Белеет (что? парус) — 3-я строфа: светлей (чего? лазури).

Белеет парус ‖ светлей лазури.

Тут также важно, что цвета обретают качества действий: парус (что делает?) — белеет. Струя (что делает?) — светлей лазури. И глагол «белеет», и словосочетание существительного (лазури) и прилагательного (светлее) играют роль предикатов, обозначая цветовые действия паруса и струи.

1-я строфа: В голубом (чем? тумане моря) — 3-я строфа: Золотой (что? луч солнца).

Голубой туман моря ‖ золотой луч солнца.

Опять же симметрия здесь прослеживается даже в том, что цвет голубой/золотой соотносится не с одним субъектом, который и дает/производит этот цвет, а со сложными пространственными/физическими структурами: «туман моря»/голубой; «луч солнца»/золотой.

Но помимо параллелизма следует сказать, что хронотоп первой строфы (парус и поверхность моря) вписан в хронотоп третьей (парус и поверхность

моря, обрамленные снизу — струей светлей лазури, сверху — золотым лучом солнца):

Хронотоп № 3 («над ним луч солнца золотой») ⊃ «Белеет парус» + «В тумане моря голубом» (хронотоп №1) ⊂ хронотоп № 3 («под ним струя светлей лазури»).

Стихии в тексте.

В 1-м топосе — парус и туман и море как единое целое (вода).

Во 2-м топосе центр — гнущаяся и скрыпящая мачта, дерево. Дерево всегда связано с землей — произрастает корневой системой в земле, но вершиной устремляется в небо, это переход в третий хронотоп. Здесь как бы малый участок суши посредине ревущего моря — палуба и мачта — это земля.

В 3-м топосе — парус в трехярусном пространстве, на среднем уровне есть лазурь под ним и золото над ним. Возникает воздух неба.

Можно сказать, что каждый из трех хронотопов включает в себя преимущественно ту или иную стихию: 1-й хронотоп «воды»; 2-й хронотоп «дерева/земли»; 3-й хронотоп «под водой — вода — небо» (трехчастную стихию, специфику которой следует проанализировать отдельно).

2-я строфа.

Если в первой и третьей строфах субъекты № 1 и 3 видят мир, то во второй — слышат. Два из четырех глаголов второй строфы — «свищет» и «скрыпит» — о звуках, которые субъект № 2 слышит, находясь на палубе. Причем мы опять видим симметрию уже внутри первого дистиха — первые глаголы в каждой из строчек: «играют» и «гнется» описывают действия волн и ветра на мачту (мачта гнется под ветром), а стоящие в конце строчек как рифмы, глаголы описывают звуки, исходящие от ветра и от гнущейся мачты.

Мы наблюдаем удивительную архитектонику текста: в нем не только все слова соотносятся друг с другом по смыслу и грамматическим качествам, но сами места слов создают сложные, но семантически объяснимые и взаимосвязанные топологические фигуры.

Т.К. Черная истолковывает грамматические формы глаголов в тексте:

«Парус “кинул”, “просит”, “ищет”, “бежит”, — все действия сильной энергетики, но все — в несовершенном времени (“кинул” по семантике близко остальным глаголам, потому что за смыслом завершенности тотчас следует смысл поисков)». Но, к сожалению, анализ снова сводится к заранее отрепетированному результату: «Но чтобы получить покой, надо соединить несоединимое: страну далекую и край родной, поиск и бегство, стихии света, воздуха и воды, бурю и покой» [34]. При этом автор работы не замечает, что в тексте стихотворения как раз и происходит соединение несоединимого. Увы, автоматическое следование представлениям о романтическом дуализме делает свое дело, и лермонтовское соприсутствие несоединимых категорий оказывается не отрефлексировано.

Чрезвычайно важно, что волны не бушуют, не грохочут, но играют. Неожиданность данного глагола состоит в том, что игра и весь семантический ряд связанных с этим семантическим гнездом категорией слов никак не соотносится с экзистенциальным напряжением попавшего в бурю сознания, которое оказывается перед лицом смерти. Игра эксплицитно и смерть имплицитно внутри второй строфы становятся еще одной глубинной дихотомией (о некоторых истоках категории «игры» см.: 7, с. 140-149). И вполне ожидаемо, что у Лермонтова именно эта дихотомия окажется центральной в драме «Маскарад» и чрезвычайно важной в романе «Герой нашего времени», особенно в «Княжне Мери» и в последней главе, где категории судьба и смерь оказываются взаимосвязаны фабульно в сюжетной линии Печорина-Вулича-пьяного казака.

Здесь же, в стихотворении, пока неразвернуто, но все-таки показывается, что опасность и возможность исчезновения субъекта №2 является трагедией в рамках человеческого сознания, но для моря и волн (не антропоморфных стихий) буря есть всего лишь игра — с парусником, человеком, ветром и другими стихиями.

3-я строфа

Последняя строфа обладает особой пространственно-цветовой насы-

щенностью. Как я уже писал, в ней место наблюдателя находится как бы посередине между морем и небом, землей и парусом. Это место — некоторый центр/гмт (гмт в геометрии — геометрическое место точек) наблюдения, позволяющая увидеть парус внутри трехчастной картины: верху золото, внизу лазурь, добавленные к уже зафиксированной в первой строфе окрашенности пространства во вполне традиционные цвета (белый и голубой).

Отметим, что в первой строфе цвета расположены горизонтально в одной плоскости горизонта, в третьей — вертикально («под» и «над») и иерархично: вначале показана нижняя плоскость, потом подразумеваемся срединная и лишь затем — верхняя, которая как нимб оказывается завершением движения взгляда снизу вверх.

Интересно, что в частотном словаре глагол белеть (мы сознательно не включаем все словоформы от слова белый) в период написания стихотворения (1828–1832) используется Лермонтовым 29 раз, голубой — 54, золотой — 68. Слово же лазурь встречается чрезвычайно редко — всего 6 раз за весь период. А во всех периодах творчества до 1841 — всего 7 раз [17].

Кроме этого часть значений со словом золото в поэзии Лермонтова носит характер связи с сакральным миром/предметами: «Уставил златом и сребром; / Икону в ризе дорогой»; «Заботой тайною хранима / Перед иконой золотой»; «Из Корана стих священный / Писан золотом на них»; «Не на то пред святыми иконами / Мы с тобой, жена, обручалися, / Золотыми кольцами менялися!..» [16]

Сочетание золотого и синего/голубого встречаются достаточно часто в поэзии Лермонтова: «…Смотреть на сини волны, // На запад золотой» («Тростник»), «…В дали голубой // Столбом уж крутился песок золотой» («Три пальмы»), «…Этой синею волной? // <…>// Золотистый мой песок» («Для чего я не родился…») [16].

При этом пространственно золото обычно находится выше лазури:

Ночевала тучка золотая

На груди утеса-великана;

Утром в путь она умчалась рано,

По лазури весело играя. (Утес, 1841)

Лазурь в период 1828–1831 гг. упоминается 2 раза:

Увидит облака с лазурью волн,

И белый парус, и бегучий челн.

Лазурь небес — ее спина…

В период 1932–1841 гг. — 7 раз, в том числе и в стихотворении «Парус»;

Встречу ль глаза твои

Лазурно-глубокие, …

Он сохранил и блеск лазурных глаз, …

Тучки небесные, вечные странники!

Степью лазурною, цепью жемчужною…

С глазами, полными лазурного огня…

Лермонтовское видение лазури («лазурного огня») из элегии «Как часто, пестрою толпою окружен» Вяч. Иванов связывает с последующим софийным опытом В. Соловьева, так же соотносящим лазурь и божественное: «Десятилетием ранее этой элегии, сочиненной в 1840 году, написаны стансы, слегка запинающиеся, воспевающие некую “Деву Небесную”; в этих стихах, помимо воспоминания о 34-м сонете Петрарки на смерть Лауры, вновь оживает изумление отрока, пораженного и умиленного явлением красоты мира иного, *лазурным* (выделено мной. — *А.З.*) взором, отражающим свет «третьего неба», улыбкой привета и вместе укора, как близкое дыхание божества. Полвека спустя Владимир Соловьев, рассказывая о видении своем в египетской пустыне, описывает глаза и улыбку той, которую он зовет Софией, словами Лермонтова, выше приведенными. Но, конечно, все сказанное не под-

тверждало бы софианское истолкование данной элегии, если бы некоторые стихи «Демона» и анализ основного мифа поэмы не вызывали в памяти образ библейской Премудрости Божией»» [11, с. 92-93].

Лазурно-яркий свод небес.

Ночевала тучка ***золотая***
На груди утеса-великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По ***лазури*** *весело играя.*

Отметим семантические гнезда «лазури»: 1) глаза (3 раза); 2) море (2 раза, одно из упоминаний в стихотворении «Парус»); 3) небо (3 раза, из них один раз — в сочетании с золотым цветом над лазурным: «Ночевала тучка золотая». Та же структура была и в 3-й строфе исследуемого нами текста).

Еще в одном случае мы видим связь лазури и золота с ангелической (крылья) сущностью «птички рая»:

Лазурь небес — ее спина,
Головка пурпур, на крылах
Пыль золотистая видна… (Надежда, 1831)

Само же сочетание «Луч солнца золотой» больше нигде в творчестве Лермонтова не повторяется.

IV.

И лазурь, и золото играют чрезвычайно важную роль в живописи и иконописи.

Символика этих цветов в христианской культуре восходит уже к первым образцам церковного искусства. Дадим слово одному из лучших современных исследователей связи иконического пространства и словесного, В. Лепахину: «О значении золотого фона и вообще золота в византийской и русской иконе и других видах искусства <…> написаны целые трактаты.

Общеизвестно, что византийская, сербская, болгарская и русская икона использовали для фона тонкие, как фольга, листочки золота, вместе с тем в

языке иконописцев до XVII века не было слова “фон”. Икону по левкасу покрывали золотом. У мастеров это называлось “положить свет”. И икону писали не на фоне, а “на свету”. Имеется в виду свет Божественный, нетварный. Святые, изображаемые на иконе, пребывают в Царстве Божием, а оно есть царство Божественного света. Именно этот Свет и символизируется золотом, которое не только дает цветовое и световое впечатление, не только символизирует свет, как например, белая краска или охра, но и с особой силой излучает свет. Золото, как Божественный свет, естественным образом противостоит тьме в символическом плане» [14, с. 269-270].

Об особом качестве золотого цвета как в иконографии, так и в культуре шире, пишет и С. Аверинцев, возводя данную интуицию к античности: «Самое первое, что можно сказать о золоте, — что оно являет созерцающему глазу и умствующему уму образ света, а потому «означает» или «символизирует» свет. В терминах так называемой метафорологии Г. Блуменберга его можно назвать «абсолютной метафорой» света. По слову древнего язычника Пиндара, «золото — огонь, в ночи блистающий», и это переживание облика золота, которое можно назвать общечеловеческим», сохраняет свою силу для греческой культуры и в христианские века. Например, Псевдо-Дионисий Ареопагит пользуется эпитетами «златовидные» и «световидные» как синонимами. Для экзегета VII – VIII веков Андрея Критского очевидно, что достоинство золота состоит в его «блистательности» и «благосветлости». Но золото соединено со светом отнюдь не только чувственными ассоциациями: как следует из одного рассуждения Василия Великого, красота золота есть соответствие красоте света также и по своей глубинной смысловой структуре» [1, с. 404-425].

Мы отметим, что связь золотого цвета с интуицией особого сакрального пространства имеет еще более древние корни и восходит не только к греческим источникам и не только к византийской иконописи.

В исследовании роли и судьбы синего/лазурного цвета «Синий. История цвета» Мишель Пастуро считает, что синий/лазурь появляются в Запад-

ной Европе лишь в конце XI – начале XII века: «С конца XII века, или, возможно, даже раньше, гербом французского короля стал «лазурный щит, усыпанный золотыми лилиями», то есть светло-синее поле, на котором через равные промежутки размещены стилизованные желтые цветы». «И уже в первые десятилетия XIII века кое-кто из сильных мира сего по примеру Царицы Небесной начнет облачаться в лазурные одежды: два или три поколения назад это было бы немыслимо. Первым королем Франции, который делал это регулярно, стал Людовик Святой. Итак, новая традиция — изображать Деву Марию в синих одеждах — немало поспособствовала тому, что в обществе произошла переоценка этого цвета» [26, с. 17].

На самом деле в западноевропейском искусстве связь золота и лазури с сакральным пространством и священными сюжетами прослеживается еще с античности. Уже в начале V века, в мозаике Санта Пуденциана [25, с. 402-417] мы видим, как сочетаются золото в кресте и нимбе, кресле и одеянии Христа и некоторых участников фрески, и лазурь в клавах Спасителя и при изображении воды, неба: «…Золотым клавам апостолов противопоставлены два голубых (!) клава Спасителя» [33]

В Арианском баптистерии в Равенне (V – VI) на фреске Крещения Христова мы наблюдаем сочетание золота сверху и лазури внизу и вокруг Спасителя при изображении этого события [40].

Очень интересную связь золотого и лазурного/голубого мы можем увидеть на мозаиках базилики Сан Витале в Равенне [41]. На этой великолепной мозаике особенно отчетливо видно, что уже на стыке античности и Средних веков мироздание представлялось как сочетание золотого (тут небо и золотой фон сверху) и лазури, причем в данном случае даже можно было бы подумать, что Лермонтов впоследствии в стихотворении «Выхожу один я на дорогу» описывает именно эту мозаику и «землю в сиянье голубом», настолько его цветовое видение схоже с цветовым изображением земли на мозаике. Христос, восседающий на лазурной сфере, и золото сверху — удивительная интуиция связи цвета и того, как устроена вселенная.

Еще один пример связи золотого и лазурного — мозаика апсиды базилики Сант Аполлинаре ин классе [2]. Здесь мы видим, как золотой крест вписан в лазурный круг, над ним множество золотых лучей, сливающихся в единое золотое поле.

Эти ранние, IV – VI века, мозаики показывают, что язык описания мира уже в начале христианского искусства визуально связывался с сочетанием золота и лазури.

Отметим, что золото вверху или в небе, или над миром, изображением мира восходит к еще более древним интуициям связи цветов и мироустройства.

Мы знаем, что с золотыми нимбами изображались египетские боги Хатор, Собек, Хорес, Атум (уже в XVI – XII вв. до Р.Х.). Место золотого цвета в верхней части изображения связано с представлениями о месте богов в мировой иерархии: «Известно, что нимб как знак божественной силы возник в религиозном искусстве Ближнего Востока намного раньше, чем в христианском. Еще в Древнем Египте некоторые божества изображались с солнечным диском над головой. Но это был, скорее, некий знак, указывающий на стихию, которая подвластна данному божеству. Примерно в это же время, скорее всего под влиянием египетских традиций, во всем ближневосточном регионе над головами богов, царей, грифонов, сфинксов изображаются солнечные диски и полумесяцы» [24, с.10].

В Ригведе, в Гимне Гаятри, божественный свет назван солнечным: «Поклонение тебе, солнцеподобная, (солнечная) дочь Савитара, чистая...» [5] или золотым в другом переводе: «…скрытого за диском золотого света» [4].

Связь золотого/солнечного/огненного с высшим бытием выражена в самых разных культурах и духовных практиках: «…В строках знаменитого гимна “Гаетри”, молитвы, равной по значению христианской “Отче наш”, звучит тема высшего бытия, как чистого света... Это тот самый “свет неприступный”, что много позже овладеет умами византийских и древнерусских мыслителей. Еще глубже данные представления разработаны в Авесте, где

изображено сошествие огня ради осуществления конечной цели бытия» [12, с. 164-165].

Но соединение лазури и золота во время определенных сакральных действий и связь этих цветов (материалов, из которых эти цвета создаются или возникают) описана уже в первом или одном из первых в истории человечества тексте — «О все видавшем» (Эпос о Гильгамеше).

Там лазурь и золото возникают в таблице VIII, когда Гильгамеш заказывает мастерам сделать изваяние умершего друга Энкиду:

Друга рост и облик в нем будет явлен,
Подножье из камня, власы из лазури,
Лицо из алебастра, из золота тело [39, с. 55].

В шумеро-аккадской традиции скульптура делалась из золота, материала, обозначающего бессмертие. Лазурь (в переводе А. Немеровского лапис-лазурь, краска икон: «чтобы кудри лоб украшали и сияли лапис-лазурью» [23, с. 76]) же символизировала вверх человека — то есть указывала на связь золота и лазури с иерархией пространства как соотносящего верх/низ с присутствием богов (верх) и наличием смерти (низ). Кроме этого, опять же в символике золота (в данном случае — скульптуры умершего Энкиду) прослеживается связь умершего с вечностью.

В Гимне Атону (предположительно автор — египетский фараон Эхнатон, XIV в. до Р.Х.) мир описан как золотой вверху — там, собственно и живет солнечный бог «животворный» Атон, и внизу — синий Нил, сотворенный Атоном «в глубинах подземных» [23, с. 95] и оттуда выведенный на землю. То есть и в шумеро-акадских, и в древнеегипетских представлениях мир устроен так, что золото и лазурь представляют иерархию верха-низа и соотносятся с божественным/сакральны/вечным.

Возвращаясь от истоков этой древнейшей интуиции о связи золота и лазури с областью божественных сил/сакрального пространства, мы хотим отметить, что и во времена Лермонтова и позже, уже в культуре Серебряного века, эта интуиция сохранялась.

Об этой иерархии цвета в описании устройства пространства пишет В. Лепахин, анализируя поэзию Н. Клюева: «“Лазурное дно” иконы — это совпадение глубины и высоты: глубины схождения во ад покаяния и высоты духовного восхождения к Богу. В своем самоосуждении, нисходя в пропасть богооставленности, человек очищается и на последнем пределе находит не черное дно ада, а «лазурное» дно, которое в одно мгновение возносит его к небесам. Об этом поется в Акафисте Пресвятой Богородице: «Радуйся, высото неудобовосходимая человеческими помыслы, радуйся глубино неудобозримая и ангельскима очима» [14, с. 291].

Как видим, и здесь лазурь, расположенная на дне мироздания, в сакральном пространстве оказывается связана с верхним миром — миром ангельского и божественного.

Отдельно следует сказать о связи Лермонтовского видения мира с русской иконой в первую очередь, с двумя едва ли не основными ее образами, от которых впоследствии в богословии, иконописи, философии, шире, вообще в русской культуре как кругами — стали расходиться и софийные, и исихастские, и тринитарные темы, образы, мотивы — с образами Софии и Троицы преп. Андрея Рублева.

Софийную сущность лермонтовской поэтики очень чутко уловили Вл. Соловьев (хотя он же и обвинил Лермонтова в предательстве того дара, который ему был ниспослан) и последователи Соловьева, Вяч. Иванов, о. П. Флоренский и А.Ф. Лосев. Так же о связи лермонтовских интуиций цвета с идеями русских символистов и с работами кн. Е. Трубецкого пишет В. Лепахин в ряде своих работ: «Линия и цвет в иконе и в поэзии. *По стихам и статье М. Волошина “Чему учат иконы?”*»), «Цвет у Лермонтова и Есенина» и др. [13; 14; 15]

Мы провели определенный экскурс в историю цветов и их символики в разных культурах и в разные эпохи. Естественно, возникает вопрос о связи Лермонтовского понимания и ощущения золота и лазури с русской культурой — в первую очередь, с русской иконой.

Две «главные» иконы русского Средневековья — образы «Троицы» Рублева и «Софии» — тоже дают сочетание золота и голубого. На связь золота и синего/лазурного в образе Софии, как связь цвета и софийных представлений о мире, я указал, ранее. Рублевскому голубцу посвящено множество работ, как искусствоведческих, так и богословских. Можно напомнить лишь имена Флоренского, Олсуфьева, кн. Е. Трубецкого, Алпатова, Бычкова, Замятиной, Лепахина и многих других.

В данной статье я не буду заниматься обзором или анализом этих многочисленных работ. Хочу отметить лишь тот факт, что софийность Лермонтова у Вяч. Иванова, у прот. В. Зеньковского, у о. П. Флоренского и А. Лосева — не вызывала никакого сомнения. При этом софийность не в богословском смысле и тем более не в терминологическом, но именно как острое и личное ощущение присутствия божественного в материальном мире.

Наиболее точно сформулировал и указал эту таинственную связь лермонтовской интуиции и иконы преп. Андрея о. П. Флоренский в работе, посвященной роли Троице-Сергиевой Лавры в истории России: «Вот этот-то неизъяснимый мир, струящийся широким потоком прямо в душу созерцающего от “Троицы” Рублева, эту ничему в мире не равную лазурь — более небесную, чем само земное небо, да, эту воистину пренебесную лазурь, несказанную мечту протосковавшего о ней Лермонтова <…> — мы считаем творческим содержанием “Троицы”» [29, с. 363]. Заметим, что Флоренский дважды при описании иконы Рублева использует тот же термин — лазурь, который, конечно же, не как термин, но как часть цветового описания структуры мира в 3-й строфе стихотворения «Парус» встречается у Лермонтова.

Об особой связи именно лермонтовского мироощущения с иконическим выражением молитвенного опыта и самой структуры бытия Флоренский пишет и в других своих работах, например: «Золотисто-зеленый аспект Софии, движущейся около Бога <…>, <это> аспект, который мелькал, но не находил себе выражения в первоначальных замыслах Лермонтова» [30, с. 418]. Или: «”Я, Матерь Божия, ныне с молитвою <…> Теплой Заступнице

мира холодного...” — возникло в тревожной и мятущейся душе Лермонтова, как такое откровение Богоматерней иконы» [31, с. 450].

Еще один исследователь и последователь софиологии, Вяч. Иванов, отмечает единство лермонтовской интуиции и софийного мироощущения. Заметим, что и он подчеркивает связь лазури с божественным присутствием («*лазурным* взором, отражающим свет «третьего неба», улыбкой привета и вместе укора, как близкое дыхание божества» [11, с. 92-93]): «Всем сказанным вовсе не доказывается, что понятие Софии Лермонтов взял из Библии, но образ Премудрости в какой-нибудь из своих многих метаморфоз в различных мифологиях, несомненно, пребывал перед поэтом. Литература той эпохи нередко занималась этим вопросом, а он всегда живо интересовался мистериософскими умозрениями. Несомненно, что с начала христианской эры ни одной женской сущности не приписывалось извечного бытия — ab aeterno — кроме как той одной, неизменно пребывающей в своем единстве и в своем недостижимом бытии, той, которую мы знаем под разными именами, символами, космогоническими обозначениями: Хохма кабалистов, Ахамот гностиков, дева Света мандеев, мистическая Роза суфийской поэзии и европейских средневековых легенд» [11, с. 94].

V.

Цвет и фонетика. Прямая связь звуковой организации и семантики — вряд ли возможна. Очевидно, что так же, как слово по своей природе многозначно, тем более в различных контекстах, как цвет и звук могут восприниматься совершенно по-разному, так и фонетическая организация стиха, давая определенные ритм и мелодику, не привязана к тому или иному смыслу однозначно.

Тем не менее, фонетика чрезвычайно важна в поэзии, как собирающий в целое событие текста звуковой сюжет, и тут те или иные фонетические приемы, причем применяемые и осознано, и бессознательно, — помогают неким основным смысловым сюжетам.

В стихотворении Лермонтова звуковые совпадения и группы (мы рас-

смотрим далеко не все, всего лишь как пример фонетической композиции) гласных и согласных состоят в определенной симметрии с графическими, визуальными и семантическими единствами.

В качестве примера звуковой организации мы рассмотрим ряд аллитераций.

Так мы можем наблюдать неожиданное фонетические сближения — в концах вектора движения (группа согласных *рдн* и в первом и во втором словосочетаниях): «страна далекая» — «край родной». Пары цветов симметричны так же, как и пары звуков ст*рн д*лк — кр *рдн*.

И — «белеет» — «голубом» — *бл*т-гл*б*м (б - 2, л - 2, е — 3, о — 2).

Так же: «струя светлей лазури» — *с*тр — *с*вт*л* — *лз*р (*с/з* — 3, т — 2, *л* — 2, р — 2) аллитерация на *с/з* — 3 раза. Это все однотипные по произношению звуки: щелевые (только ц — смычно-щелевой), а по месту образования — переднеязычные. В группе свистящих звуков с, с', з, з', ц основной является артикуляция звука с, и значит, он будет базовым для этой группы.

«Луч Солнца золотой»: *л*ч — *сл*н*ц* — *зл*т (*л* — 3, *с/ц/з* — 3) плюс 4 — о. Аллитерация на л — 3 раза.

Трижды свистящие и там, и там, сверху — «р» 2 раза и «л» 2 раза, внизу — «л» 3 раза плюс ассонанс на «о» — дают смягчение общего звучания.

VI.

В стихотворении описаны различные модусы бытия — причем это бытие не антропоморфно и парус прямым образом или имплицитно присутствует во всех трех хронотопах строф.

При этом хронотоп в каждой из строф имеет ряд характеристик: цветовых, звуковых, физических. Три разных модуса мира и три разных состояния наблюдателей — связаны с тем, что в каждой строфе у наблюдателя иное по отношении к видимому ему миру место присутствия. То есть, одновременно со сменой модуса бытия и новым хронотопом каждый раз и место наблюдателя иное.

Поэтому все три хронотопа и все три субъекта, наблюдающие и описы-

вающие то, что видят — соединены в большом хронотопе текста стихотворения-как-целого (события стихотворения).

То есть малые сознания субъектов в каждой строфе и малые хронотопы каждой строфы соединены в сознании и видении кого-то, кто может созерцать и анализировать все три разных модуса и три разные позиции внутри модусов бытия в едином большом хронотопе и с единой целостной позиции анализа.

Похожая структура присутствия разных модусов и сознаний отмечена была Вл. Соловьевым в его работе «Лермонтов», когда он, анализируя стихотворение «Сон», обозначил специфику видения сюжета внутри текста как «сон в кубе».

Отличие такого способа видения и представлений об устройстве мира от множественных и уже независимых друг от друга хронотопов, скажем, в поэтике акмеизма у Мандельштама (интересно, что имя Лермонтова будет упомянуто Мандельштамом в одном из самых своих «энштейновских» стихотворений: «Стихи о неизвестном солдате») и у Гумилева и постакмеистов (у Г. Иванова, Б. Поплавского) в том, что Лермонтовский мир пока еще при сложном внутреннем устроении все-таки доэнштейновский мир целостной вселенной. Да, само движение внутри такого галлилео-ньютоновского (евклидово-кантовского по терминологии о. П. Флоренского) космоса сложно и внутри такого космоса возможны разные типы сознания, разное восприятие — то, даже выходя за переделы земного пространства («Выхожу один я на дорогу»), Лермонтовский наблюдатель остается внутри Большого Сознания, охватывающего все элементы мироздания.В XX веке самих мирозданий окажется много…

Вернемся к стихотворению. В первой строфе вербальная часть — это параметры движения и вопрос, проблематизирующий целеполагание пути: что ищет? и что кинул? То есть само по себе движение паруса в определенном устройстве мира (первый хронотоп — это такой модус бытия, в котором наблюдатель — на берегу, парус — в тумане моря, и взгляд наблюдателя

скользит по горизонтали). То есть в горизонтальном мире, мире, разворачивающемся в событии бытия «парус в море» — то есть пути паруса, в мире движения по плоскости — сам путь оказывается под вопросом. Потому что и начало, и цель движения — всего лишь в относительные точки на этом бесконечном пути от одного родного края до другой страны далекой.

Во второй строфе меняется наблюдатель и субъект № 2 уже на палубе, он становится частью пути, он уже внутри движения, он не посторонний наблюдатель. Само же движение изнутри видится как движение в буре. Шторм, игра волн, свист ветра и скрип деревянной мачты — это элементы модуса неуспокоенного, призывающего или даже заставляющего бороться за свою жизнь бытия. Здесь в ответ на два вопроса первой строфы — и в силу динамики хронотопа второй строфы — в вербальной части два знака восклицания, и мы видим удивительную симметрию не только в структуре каждой строфы, но и в структуре каждой из частей строф. Буря как часть бытия, как пограничная ситуация, в которой само существование субъекта ставится под вопрос — в вербальной части сопоставляется с категорией «счастья». Конечно, здесь присутствует пушкинский подтекст финала «Цыган», где как раз категория счастья связывается с категорией судьбы:

Но счастья нет и между вами, <…>
И от судеб защиты нет.

Но наш анализ не касается всевозможных аллюзий и реминисценций (начиная с прямого отсыла к А. Бестужеву-Марлинскому и его «Андрею, князю Переяславскому»): «Первая картина, для усиления эмоц. звучания к-рой Л. заменил собств. строку («Белеет парус отдаленный») строкой из стих. А.А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский» [21].

Говорить же о наличии «романтического» элемента в стихотворении Лермонтова можно только в конкретном смысле связи с романтической традицией беззащитности человека перед роковыми страстями и судьбой.

Но само событие во второй строфе — буря и мысль о том, что и в бурю, и на краю жизни перед лицом возможной смерти само целеполагание пу-

ти — приведшее к пребыванию внутри бури — не связано с поиском счастья, не связано ни с обретением счастья, ни с потерей счастья — уже выходит за рамки простого противопоставления свободы и рока.

Модус бури самоценен, и он может открыть в участниках события некие иные категория цели — не связанные с пониманием жизни, как пути к счастью и поиску счастья.

Третья строфа не дает ответа на вопросы, поставленные в первой строфе, вместе с тем не оспаривает и не подтверждает утверждения второй строфы. Она констатирует — помимо модуса пути и модуса бури есть модус гармоничного, иерархичного, сакрального устройства мира. Того, которое на протяжении всего существования человека мыслится как мир божественного присутствия, структурирующего мир физический, мир человеческий и мир духовный в их единстве.

Золото и лазурь в этой строфе носят архетипический характер. Но и в опыте самого Лермонтова, и в контексте его творчества золотой цвет и лазурь — связаны с определенной картиной мира. Опыт молитвенный, опыт из воспоминания, опыт экзистенциальный — здесь оказался первичным или, наоборот, подтвердил опыт культурный (что не важно и не является предметом этой статьи), но модус бытия третьей строфы так или иначе дал описание мира идеального, иконического. Вербальное же пространство третьей строфы изменило свою симметрию и уже внутри двустишия описало антиномию буря/покой, как имманентную самому бытию. На антиномичность мышления Лермонтова указывали многие исследователи, например, М.М. Гиршман: «“Буря” и “покой”, “далекая страна” и “родной край”, движение к чему-то и от чего-то, обретения и потери — вот неполный перечень антиномий “Паруса” — “половинок” навсегда потерянного гармонич. целого» [6]. Отметим здесь, что сама категория «антиномия» и ее отличие от оппозиции/дихотомии — исследователем не продуманы и не указывает на смысл противопоставлений данных понятий. Скажем, буря и покой — физические характеристики движения, а далекая страна и родной край — вообще не антиномия — а две

точки на прямолинейном пути, о чем было сказано в анализе стихотворения. Кроме того, почему наличие антиномий указывает на «потерянное гармоничное целое», когда третья строфа описывает именно обретенное гармоничное целое?

Но даже гармония третьего хронотопа не снимает тот вопрос, который поставлен в первой строфе — что и как делать в этом мире сознанию, понимающему и признающему наличие разных модусов бытия, но не способному на самоопределение и не готовому выбрать из этих модусов тот или иной. Ни поиск счастья, ни само счастья, ни мятеж против устройства мира, ни пребывание внутри бури, ни поиск бури в противовес поиску гармонии — не дают окончательного ответа и человек остается в этом мире под вопросом. Вернее, не человек — а путь человека, целеполагание человека.

Это антиномичное устройство человеческого сознания и есть лермонтовское свидетельство о человеке, но, уравновешенное гармоническим миром первой части третьей строфы, и оно тоже ставится под вопрос, потому что то Большое Сознание, которое увидело и описало все три модуса и все три типа сознаний наблюдателей внутри текста — оказывается за пределами текста.

Поиск бури не означает отказа от покоя, как и поиск покоя не означает отмены бури. Дихотомии у Лермонтова носят не романтический характер, предполагающий выбор между двумя противоположными или состоящими в сложной взаимосвязи категориями: личное-общественное, любовь-ненависть, индивидуум-социум, насилие государства-бунт/революция.

Признавая и ощущая в личном опыте наличие этих категорий, Лермонтов видит возможность их одновременного присутствия в мире. Более того, именно в сопряжении Божественного-демонического, рокового предопределения-свободного выбора, монархического-демократического, русского-европейского или русского-азиатского, природного-цивилизационного и может осуществляться человеческая свобода.

Лермонтов знал Бога («И в небесах я вижу Бога») и имел молитвенный

опыт (сейчас не место доказывать, но думаю, что его «В минуту жизни трудную» — это описания личного опыта Иисусовой молитвы, что подтверждает и преп. Варсонофий Оптинский, вообще чрезвычайно много говоривший в своих беседах именно о Лермонтове и его судьбе [3, с. 179]). Но Лермонтов знал и демона, и демоническое в мире. Тут достаточно просто вспомнить его стихи и поэмы, драмы и прозу.

И в этом знании о том, что мир дихотомичен, Лермонтов предвидел как бы возможный третий путь — не романтизма, столкнувшего два разных мира в кровавом поединке, ни реализма, ищущего синтетический выход, но того, что о. Павел Флоренский обозначит, как антиномичность истины.

Именно эту особенность лермонтовской поэтики отметил Ю. Лотман в блестящем анализе «Фаталиста» — указав, что Печорин — и не европеец, и не азиат, но некто третий — русский европеец.

Мы бы могли сказать иначе — Печорин и европеец, и азиат. И преступник, и жертва. Преступность в нем заметна, и это оттолкнуло и Николая Первого, и В. Соловьева — то есть и государственную необходимость поиска правильных граждан, и философский поиск обоснований добра в мире.

Но и царь, и философ тут ошиблись, потому что увидели лишь одну сторону Лермонтова (его героев). И ошиблись бы те, кто увидел только другую сторону — храброго офицера и патриота, и сторонника чести и морали.

Собственно, эту свою двусоставность поэт выразил уже в «Парусе» — и ищущем покоя и ищущем бурю одновременно. Но третья строфа — неожиданно соединяющая верх и низ, поиск и отсутствие поиска — как раз дала специфический лермонтовский синтез, основу его поэтики. Синтез, который можно назвать антиномичным, но нельзя назвать синтетическим. Нельзя назвать романтическим, но нельзя назвать и реалистическим.

Тут вызов Лермонтова всем нам — видеть мир как сложное явление, требует ответа — найти научный язык для такого сложного в*и*дения.

VII.

Вместе с тем можно сказать, что это удивительное стихотворение —

краткая история способов мышления и разных форм мышления.

Первая строфа — условно романтическая — конституируется дихотомией одиночества/любви-дружбы. И поиск гармонии между началом и концом пути. При этом мы наблюдаем такой тип сознания, в котором видящий и анализирующий мир, и сам мир пребывают в единстве равноправных, но борющихся друг с другом сил (и дихотомия в этом случае — не невозможность одновременного осуществления высказывания А и не-А, но их сосуществование). Мы предложили называть такой тип сознания единичным (монадным): «Мы можем выделить и описать основные четыре типа мышления, базирующиеся на фундаментальных категориях. Эти основополагающие объекты-инварианты создают и осуществляют принципы целеполагания, способны приводить к результатам, фиксируемым и описываемым на понятийном системном языке.

1. Единичный (монадный) — иудаизм (законы) — наука (Лейбниц) — марксизм. Это путь поиска внешней гармонии, не способной преодолеть антиномичность мира.

2. Двоичный — манихейство — дуализм — Фрейд. Это путь признания в мире равноправно творящих сил противодействия (Бог — дьявол, сознание — бессознательное и т. п.).

3. Трилогийный — Троица во Еди́нице и Еди́ница в Троице (логосоцентричный) — ипостасно-синтетический. Это путь соединения в единое волевое целое антиномий для выполнения божественных целей творчества.

4. Четверичный — от Анаксагора до Хайдеггера — язычески-модернистский — мир создается через сопряжение и противоречие стихий и субстанций» [7, с. 241-242].

Вторая строфа представлена, как действие в мире хайдеггеровской четверицы — что мы определяем, как 4-й тип сознания, видящего в мире столкновение стихий и модусов бытия.

Третья строфа визуально — синтез, вербально — уже не противопоставление, а существование в едином целом двух несовместимых категорий

— именно наличие двух несовместимых высказываний А и не-А в едином высказывании и называют антиномией. Антиномия невозможна ни в каком типе сознания кроме как в трилогийном, поскольку именно в трилогийности происходит переход антонимичных категорий в новое качество внутри сознания, способного вмещать антиномии как части целого.

Как мы уже отмечали — модусы бытия в каждой из строф описаны как определенные временно-пространственные структуры с определенным набором категорий (цвет, звук, динамика, иерархия уровней и т. п.). Что касается вербальных полустроф, то они — описывают уже не модусы бытия, а модусы сознания. Причем стоит отметить, что эти три модуса сознания особо не связаны с предстоящими внутри каждого катрена модусами бытия. Более того, их можно переставлять и по отношению к первым двустишиям каждой строфы. Например:

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом…
Увы, он счастия не ищет
И не от счастия бежит.

Понятно, что под эти высказывания придется подобрать рифмы, но рифмы — вопрос технический и не представляет труда. А вот вопрос спекулятивного сюжета стихотворения чрезвычайно важен. Почему зафиксированы данные вопросы, кто их ставит, кому они заданы?

Если в модусах бытия мы видим удивительно точно продуманные и показанные взаимосвязи деталей, категорий, переходов от одного состояния к другому с выходом в третьей строфе к иконической гармонии мира, то ничего подобного в том, что условно можно назвать работой сознания автора стихотворения — не происходит.

Перед нами три отрывочные мысли, причем последняя опять же разделена и, по сути, сама по себе и представляет антиномию, то есть сочетание несочетаемого: бури/мятежа, и найденной цели/покоя.

Но если все же предполагать связь между бытием и мыслью о бытии —

то такие связи должны быть и в каждом четверостишии. Основываясь на моей гипотезе о четырех основных типах мышления, мы могли бы предположить, что первая строфа дает описание первого — монадного типа мышления. Здесь и пространство бытия, и мысль о б этом пространстве имеют общие координаты — и развиваются в плоскости.

Второй модус с его экзистенциональным напряжением, ощущением бездны и края, и мысль о том, что целеполагание в жизни не обязательно связано со счастьем, то есть может определяться и осуществляться иным образом — ближе к четвертому типу мышления, типу хайдеггеровской «четверицы». В третьей строфе гармония трехчастной картины мира и золота вверху и лазури внизу — в прямом противопоставлении романтическому дуализму дает ощущение третьего типа мышления — трилогийного, синтетического. А вот антиномичное высказывание финального двустишия — как раз может быть описано в категориях двоичного типа сознания.

Таким образом, в событии данного текста (П.Н. Медведев предложил называть такое событие «событием художественного произведения» [22, с. 5] выражены все четыре основных способа мышления. И в этом как раз основное отличие Лермонтовской поэтики от поэтики его великих современников.

Пушкин силой интеллектуального аппарата захватывает все сферы бытия и везде — в самых разных локусах и точках открывает новые сюжеты, образы. Взаимодействие Божественного и демонического в мире и человеке у Пушкина процесс динамический, открытый, его героям дана свобода выбора, но сам Пушкин свой выбор делает в развитии от простого восприятия мира как дихотомичного к восприятию трилогийному — синтетическому.

Гоголь с самого начала пути и до конца упорно движется в сторону Христа (нераздельность и неслиянность которого и есть высшая антиномия, антиномия истины и трилогийного сознания) и все время говорит о Нем. Но необычным образом, нащупывая дно безблагодатного существования человека, с тем, чтобы описать его, проименовать и тем самым вырваться оттуда к сияющим высотам истинного Бога самому и помочь это свершить своим

падшим героям [9]. Гоголевское внимание ко злу в мире — как раз и есть его стремление к синтезу, к преодолению зла в мире. Поэтому Гоголь при многих внешних признаках второго типа мышления — приходит, как и Пушкин, к трилогийному синтезу, правда, сложно вычленяемому.

Лермонтов — божественная линза, сквозь которую мы можем созерцать само устроение мира — как и такое, где Божье присутствие не только очевидно (этимология этого слова подчеркивает именно явленность Божественного в визуальных образах), но и схвачено и зафиксировано высшей гармонией; так и такое, где присутствует демоническое, причем это демоническое в отличие от гоголевского или пушкинского космосов (оба страдают от этого присутствия и ужасаются силе его деструктивного воздействия на мир и человека), показано как данность, как имманентное качество мира. И Лермонтов равно убедителен в обоих своих свидетельствах именно потому, что это его сознание так устроено, именно так он видит мир. Устроено его сознание специфическим образом. Оно не синтезирует, не выбирает, оно принимает как данность свыше именно наличие и Божественного, и демонического.

Но это не манихейство, не зороастрийский дуализм или декартовский механический выбор. Это, как и у его далекого шотландского предка — особая оптика, особое видение мира как мира соприсутствия противоположностей.

VIII.

Отдельно мне хотелось бы сказать о самом Лермонтове и его нелепой и трагичной смерти. В эпиграфе к статье я привел слова о. Александра Шмемана, в которых кратко и с богословской позиции утверждается глубинный религиозный опыт у Лермонтова — причем опыт ангелический, опыт видения Бога и Божественного.

В самой статье я привожу мнение преп. Варсонофия Оптинского, который, отдавая дань и принимая такой опыт у Лермонтова, все-таки в целом вслед за Вл. Соловьевым приговаривает его к аду: «…А затем поэт отпал от

Бога и погиб безвозвратно» [3, с. 179].

Не берусь спорить с удивительным духоносным старцем. Но если не только наши действия, но и наши слова и помыслы будут судимы на том последнем нелицеприятном суде, когда каждый предстанет перед Христом, то не будут ли стихи поэта зачтены ему, как и его действия, — и в суд, и в оправдание?

Мы видим, как в стихотворении «Парус» 18-летний человек проходит через все пути сознания, как трагично и двойственно ищет он то место, которое даст ответ на антиномии бытия. Гений в творчестве — всегда крест, всегда мучительное ощущение несовершенства мира и поиск выхода из этого отчаяния. И до романтизма, и в эпоху романтизма. И до наших дней.

И в финале Лермонтовского текста/поиска (а каждый совершенный текст — частный финал творческого пути), мы видим гармонию мира с золотым небом и лазурной водой.

Неужели это райское видение не будет зачтено Милосердным Богом, Творцом всего, в том числе и творчества, когда будет решаться окончательная судьба этого таинственно ангелического поэта?

Список литературы

1. *Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры / Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004, с. 404-425

2. Базилика Сант Аполлинаре ин Классе. Режим доступа: http://ru.esosedi.org/IT/45/1000191318/bazilika_sant_apollinare_in_klasse/photo/132078.html или https://zerkalouchenika.ru/kladovaya-znanij/gayatri-mantra-ili-gimn-solncu/

3. *Варсонофий Оптинский, преподобный*. Беседы. Келейные записки. Духовные стихотворения. Воспоминания…/ Введенский монастырь Оптина Пустынь 2009. С. 179

4 Гаятри — мантра или Гимн Солнцу. Режим доступа: https://zerkalouchenika.ru/kladovaya-znanij/gayatri-mantra-ili-gimn-solncu/.

5. Гимн Гаятри / https://www.oum.ru/yoga/mantry/gayatri-mantra/

6. *Гиршман М.М.* «ПАРУС». Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre-abc/lre/lre-3663.htm

7. *Закуренко. А.* Возвращение к смыслам / Москва. Издательство ББИ, 2014. С. 59-77.

8. *Закуренко А.Ю.* Дис. на звание к. фил. н. «Христианские инварианты в структурной форме русской литературы конца XIX – конца XX веков». М., 2015. Рукопись. С. 21-26; 45-56.

9. *Закуренко А.Ю.* Гоголь и симулякры. Режим доступа: https://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/gogol-i-simulyakry-sv-ignatiy-

bryanchaninov-i-optinskie-starcy-o

10. *Закуренко А.Ю.* Инженер Достоевский (Авраам и пространство) // Икона в русской словесности и культуре. Материалы XV Международной научной конференции. М. 2019. Режим доступа: https://www.domrz.ru/upload/iblock/ba9/ba996f2ef111145fb7be5aadf05df945.pdf С. 223-243.

11. *Иванов Вячеслав.* Лермонтов / Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов: Из наследия первой эмиграции. М.: Русскій міръ, 1999. С. 92-93.

12. *Лелеков Л.А.* К символике композиции «Сошествие св. Духа» из Трапезундского Евангелия – Сообщения ВЦНИЛКР. М., 1970, № 26, с. 164-165.

13. *Лепахин В.* Цветонаименования в русских частотных словарях и в произведениях Лермонтова и Есенина / Свет и цвет в славянских языках. Мельбурн, 2004. С. 49-84.

14. *Лепахин В.* Красочная гамма — священные цвета / Икона в русской словесности XIX – XX веков // JATEPress. Сегед. 2015. С. 269-270.

15. *Лепахин В.* Линия и цвет в иконе и в поэзии (по стихам и статье М. Волошина «Чему учат иконы?») Режим доступа: https://drive.google.com/file/d/185cUYZoSppohcmEJC7nRtdQ1zl5A3dyk/view

16. *Лермонтов М.Ю.* Сочинения: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). - М.– Л.: Изд-во АН СССР, 1959-1962. Т. 4. Проза, письма / Ред. Б. Эйхенбаум. – 1962. С. 553. Все стихотворные цитаты даются по этому изданию.

17. Лермонтовская энциклопедия. Алфавитно-частотный словарь. Режим доступа: http://m-y-lermontov.ru/lermontov/enc/in/fo/info/st042.shtml

18. Логико-гносеологическое направление в отечественной философии (первая половина XX века): М.И. Каринский, В.Н. Ивановский, Н.А. Васильев / М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. С. 389-408.

19. *Лосев А.Ф.* Первозданная сущность. – [Соч. в 9-ти томах, т. 3] Миф – Число – Сущность – 1994. с. 253

20. *Лотман Ю.М.* О стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус» О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста/ Ю.М. Лотман; М.Л. Гаспаров. – СПб.: Искусство – СПб, 1996. С. 551.

21. *Маранцман В.Г.* «ПАРУС». Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre-abc/lre/lre-3663.htm

22. *Медведев П.Н.* Поэтика и психология творчества / Собр. соч.: в 2 т. / изд. подгот. Ю.П. Медведев и Д.А. Медведева; отв. ред. Б.Ф. Егоров. – М.: Росток, 2018. Т. II. С. 5.

23. *Немировский А.* Мифы древности — Ближний Восток / М. 2001. С. 76

24. *Овчинников А.Н.* Символика христианского искусства. – М.: Православное издательство «Родник». 1999. С. 10

25. *Отдельнов Павел.* Мозаика Санта Пуденциана / https://pavel-otdelnov.livejournal.com/117921.html

26. *Пастуро, М.* Синий. История цвета / М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 15, С. 17

27. *Степанов Ю.* Модальность / Имена. Предикаты. Предложения. М.: Наука, 1981. С. 238.

28. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. Статьи и исследования истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. С. 277

29. *Флоренский Павел, священник*. Троице-Сергиева Лавра и Россия / Сочинения в четырех томах / Составление и общая редакция игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой. – М.: Мысль, 1994–1999. Том 2. – 1996. С. 363

30. *Флоренский Павел, священник*. Небесные знамения (размышление о символике цветов). Сочинения в четырех томах / Составление и общая редакция игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой. – Москва: Издательство «Мысль», 1994–1999. Том 2. – 1996. С. 418

31. *Флоренский Павел*, священник. Иконостас. Сочинения в четырех томах / Со-

ставление и общая редакция игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой. – М.: Мысль, 1994–1999. Том 2. – 1996. С. 450.

32. *Флоря А.В.* Лингвоэстетические этюды. М.Ю. Лермонтов. Парус. Режим доступа: https://poezia.ru/works/116776

33. *Цветков Игорь, протоиерей*. Идеи исихазма в иконе Святой Троицы преподобного Андрея Рублева. Режим доступа: https://tatmitropolia.ru/all_publications/publication/?id=47547

34. *Черная Т.К.* Онтология стихотворения «Парус» — символическое выражение хронотопа лирического героя / М.Ю. Лермонтов. Этико-философская концепция творчества. Режим доступа: http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/chernaya-lermontov/ontologiya-stihotvoreniya-parus.htm

35. *Шанский Н.М.* Лингвистический анализ художественного текста. – 2-е изд., дораб. – Л.: Просвещение, 1990. С. 341.

36. *Щеблыкин И.П.* Мотивы поиска или борьбы?: о трактовке стихотворения М.Ю. Лермонтова «Парус»/ И.П. Щеблыкин // Тарханский листок. 1992. – №2. – С. 2.

37. *Шмеман Александр*, прот. Заря русской поэзии / Основы русской культуры. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2017. С. 325.

38. *Фещенко, О.В., Коваль В.В.* Сотворение знака / М. 2014. С. 203.

39. Эпос о Гильгамеше: («О все видавшем») / Пер. с аккад. И.М. Дьяконова; Отв. ред. В.В. Струве; Ред. изд-ва Н.П. Рычкова. – М.– Л.: Изд-во АН СССР, 1961.

40. Арианский баптистерий в Равенне. Режим доступа: https://www.sony-club.ru/forum/threads/xramy-sobory-monastyri-mecheti-kolokolni-vsego-mira-arxitektura-i-interer.42695/page-136#post-2237755

41. The Mosaics at the Basilica of San Vitale in Ravenna Italy. Режим доступа: https://i.redd.it/mdbuqytlf9f21.jpg

УДК 821.161.1

М.В. Михайлова,
к. филол. н., доцент кафедры лингвистики
Московского государственного института культуры,
Москва, Россия
M.V. Mikhaylova,
PhD in Philology, Associate Professor at the department of linguistics
of Moscow State Institute of Culture,
Moscow, Russia
E-mail: nemashasky@mail.ru

Образ храма в раннем творчестве Ф.М. Достоевского[1]

The image of churches in the early literary works of F.M. Dostoevsky

Аннотация. В статье исследуется образ церкви в раннем творчестве Ф.М. Достоевского и анализируется его влияние на судьбы главных героев, художественный мир произведений и их сюжетную структуру. Автор поэтапно рассматривает произведения раннего периода и сравнивает концепцию образа храма Божьего, представленного в них.

Abstract. The image of churchts in the early literary works of F.M. Dostoevsky is investigated in the article, the author also analyses its influence on the lives of the main characters, the artistic world of the literary works and their plot structure. The author dwells upon the works of the early period and compares the concept of the temple of God represented there.

Ключевые слова. Ф.М. Достоевский, церковь, храм Божий, вера, смирение, свет, тьма.

Keywords. F.M. Dostoevsky, the church, the temple of God, faith, humbleness, light, darkness.

В раннем творчестве Ф.М. Достоевского читатель может найти экклезиологические мотивы, они явно прослеживаются в произведениях и представляют собой очень интересный объект для вдумчивого герменевтического изучения. Земная церковь, являющаяся читателю на страницах произведений Ф.М. Достоевского, символизирует собой Церковь Небесную, человек сам с помощью веры создает в своей душе церковь, обнаруживает ее в других.

[1] Статья выполнена при финансовой поддержке РФФИ (Проект № 18-012-90034. Достоевский и Италия)

Принципиальным вопросом для великого писателя становится возможность возвращения Бога в мир, в самих героев в процессе их личностного и духовного роста, нравственного становления и преображения. Художественное осмысление и видение образа церкви Ф.М. Достоевским — Достоевским-писателем и Достоевским-верующим православным христианином — дает нам, читателям, многообразие возможностей для размышлений над этим образом и толкования его.

Все мы знаем, что исследователи называют Ф.М. Достоевского религиозным философом, христианским писателем и пророком. Федор Михайлович действительно был глубоко верующим человеком, всю жизнь вместе с героями своих произведений находящийся в поисках Бога, ищущий ответы на извечные вопросы веры, добра и зла, света и тьмы, смысла жизни, без ответов на эти вопросы спокойное существование героев произведений Ф.М. Достоевского невозможно, «в человеке есть нечто, постоянно стремящееся к Богу — то, что невозможно ни сковать, ни полностью уничтожить» [5, с. 11]. Начав размышление над этими проблемами в раннем творчестве, писатель углубляется в поиски их решения в более позднем творчестве, крайне отчетливо вопросы добра и зла, веры, Церкви возникают, например, в романе «Идиот», который был завершен Достоевским на чужбине, в Италии [См. об этом: 1].

Писатель родился и был воспитан в глубоко религиозной семье, которая свято почитала церковные обряды и следовала им. Нам известно, что мать писателя часто возила своих детей по святым местам, в частности, Федор Михайлович в детстве регулярно посещал Свято-Троицкую Сергиеву Лавру. Библия была главной книгой писателя, Федор Михайлович часто водил своих детей на службу в храм, приводя их к Богу и к вере в Него, читал с ними молитвы и объяснял им их смысл. Безусловно, его глубокая вера и преданность христианским идеям не могли не оказать влияния на его творчество. Конечно, наиболее ярко Церковь начинает вырисовываться в более позднем творчестве, нам же интересно проследить появление и развитие об-

раза храма Божьего в его раннем творчестве, которое заложило основы для создания будущих гениальных произведений и образа человека верующего, представленного в них. Именно на основе веры и создает автор тот образ человека, который приходит в Церковь и для которого церковь становится неотъемлемой составляющей жизни. Вера является главным свойством человеческой природы, проникающим во все элементы его жизни, и важнейшей составной частью мировоззрения человека.

Итак, в каких же произведениях Ф.М. Достоевского раннего периода мы можем встретить прихожан, для которых церковь составляет важную часть их повседневного существования? Начать хотелось бы с первого оригинального печатного произведения — романа «Бедные люди», в котором читатель знакомится с прекрасными примерами верующего человека — с Макаром Девушкиным и Варенькой Доброселовой. Варенька, например, сама происходит из верующей семьи, в ее тетради, в которой она писала «еще в счастливое время жизни моей» [2, с. 45] о своей жизни, о родителях, о ее пребывании у Анны Федоровны, она упоминает церковь как место совершения последних религиозных обрядов над покойным, место отпевания и панихиды, то есть, храм Божий предстает перед читателем местом не только веры, но и тихой скорби по усопшим. После смерти батюшки Анна Федоровна ведет матушку в церковь и там заказывает панихиду «по голубчике» [2, с. 49]. Один из важных моментов жизни Вареньки также происходит в церкви, во время очередных похорон, описываемых в романе, во время отпевания в церкви на Вареньку нападает страх, словно предчувствие будущего, так, что она «едва могла выстоять в церкви» [2, с. 68]. Предчувствие это было связано со страхом Вари потерять своего последнего друга, матушку. Местом отпевания церковь изображена и в более позднем произведении, в повести «Дядюшкин сон», в которой «весь город собрался в монастырь присутствовать при отпевании» [3, с. 515].

Из романа «Бедные люди» мы узнаем о том, что Макар Девушкин также является верующим человеком и по воскресеньям ходит в церковь, Ва-

ренька пишет о себе и о Макаре, что «почти только по воскресеньям у обедни и видимся» [2, с. 80]. Не возникает сомнений, что и Макар, и Варенька являются глубоко верующими людьми, благоговеющими перед Богом и храмом Божьим, ведь они обладают всеми теми качествами, которые присущи истинному православному христианину: смирение, кротость и тихость, любовь и сострадание к ближнему, нестяжание, глубокая и искренняя вера.

Концепция церкви как места, куда верующие люди регулярно приходят для молитвы, покаяния, исповеди, представлена и в повести «Неточка Незванова». Тут мы видим и приобщение главной героини к регулярным походам в храм: «Последовал совет, и положено было отвезти меня в церковь в первое же воскресенье» [3, с. 267] и регулярные походы старушки княжны в церковь.

В церковь верующие у Ф.М. Достоевского приходят и для совершения обряда венчания, как, например, это изображено в рассказе «Елка и свадьба»: «Недавно я проходил мимо ***ской церкви; толпа и съезд поразили меня. Кругом говорили о свадьбе. День был пасмурный, начиналась изморось; я пробрался за толпою в церковь и увидел жениха» [3, с. 150]. Несмотря на радостность события, в рассказе оно описано не без омрачающих деталей, начиная уже с того, что погода ненастная, жених «бегал, хлопотал и распоряжался», невеста же предстает перед нами под гнетом грусти, сквозь которую «просвечивал еще первый детский, невинный облик; сказывалось что-то донельзя наивное, неустановившееся, юное, и, казалось, без просьб само за себя молившее о пощаде» [3, с. 151].

Отдельно хотелось бы рассмотреть два произведения, в которых церковь предстает перед читателем местом сосредоточения важных, порой даже кульминационных сюжетообразующих событий. Это повести «Слабое сердце» и «Хозяйка».

В повести «Слабое сердце» Ф.М. Достоевский представляет нашему вниманию двух героев-друзей — Аркадия Ивановича Нефедевича и Васю Шумкова, которые предстают перед читателем примером добродетельного

поведения, ведь они способны проявить любовь и сострадание к ближнему, щедрость и доброту по отношению друг к другу и к другим людям. При этом о вере и церкви в повести не упоминается, вскользь однажды сказано, что семья Лизы, возлюбленной Васи, «к обедне ушли» [3, с. 70]. Образ церкви возникает в повести единственный раз, в самом конце, церковь является местом, где происходит один из ключевых моментов произведения, место осознания главным героем истины. Это место встречи осиротевшего товарища Васи Аркадия Ивановича и Васиной возлюбленной Лизы, девушки, к которой Вася Шумков проявлял столь пылкие и искренние чувства, что отчасти поэтому сердце его не выдержало счастья и радости, для Васи «счастье не впрок» [4, с. 144]. Итак, Аркадий Иванович, «встретил Лизаньку в церкви. Она была уже замужем; за нею шла мамка с грудным ребенком. Они поздоровались и долгое время избегали разговоров о старом. Лиза сказала, что она, слава Богу, счастлива, что она не бедна, что муж ее добрый человек, которого она любит… Но вдруг, среди речи, глаза ее наполнились слезами, голос упал, она отвернулась и склонилась на церковный помост, чтобы скрыть от людей свое горе…» [3, с. 88]. Церковь словно является для Лизы тем местом, где происходит осознание и принятие истины, где можно проявить свои настоящие чувства, не прячась и не стесняясь и смыть очистительными слезами всю ту боль и тоску, что копились у нее внутри все это время.

Наконец, стоит обратиться к повести «Хозяйка», где концепция церкви, храма, является, пожалуй, наиболее явной, яркой и несколько отличающейся от упомянутых ранее образов. В повести «Хозяйка» церковь предстает перед нами местом, где разворачиваются события, имеющие для повести и ее главных героев принципиальную важность.

Первая встреча главных героев повести Василия Ордынова и Катерины происходит именно в церкви. Ордынов проходит до церкви целый путь: «Неприметно зашел он в один отдаленный от центра города конец Петербурга. Кое-как пообедав в уединенном трактире, он вышел опять бродить. Опять прошел он много улиц и площадей. За ними потянулись длинные желтые и

серые заборы, стали встречаться совсем ветхие избенки вместо богатых домов и вместе с тем колоссальные здания под фабриками, уродливые, почерневшие, красные, с длинными трубами. Всюду было безлюдно и пусто; все смотрело как-то угрюмо и неприязненно: по крайней мере, так казалось, Ордынову. Был уже вечер. Одним длинным переулком он вышел на площадку, где стояла приходская церковь» [2, с. 340-341]. В самом темном месте церкви Ордынов забывается в «припадке глубоко волнующей тоски и какого-то подавленного чувства» [2, с. 341]. Герои демонстрируют почтение и благоговение по отношению к храму Божьему и иконам, находящимся в нем, старик Мурин, вошедший в церковь, «остановился посреди церкви и поклонился на все четыре стороны, хотя церковь была совершенно пуста; то же сделала и его спутница. Потом он взял ее за руку и повел к большому местному образу Богородицы, во имя которой была построена церковь, сиявшему у алтаря ослепительным блеском огней, отражавшихся на горевшей золотом и драгоценными камнями ризе. Церковнослужитель, последний оставшийся в церкви, поклонился старику с уважением; тот кивнул ему головою. Женщина упала ниц перед иконой. Старик взял конец покрова, висевшего у подножия иконы, и накрыл ее голову. Глухое рыдание раздалось в церкви» [2, с. 342].

Сцена, описанная Федором Михайловичем в церкви, поражает своей глубиной и торжественностью. Образ плачущей Катерины, явившийся Ордынову в церкви, настолько сильно поразил воображение Василия Михайловича, «так пламенно, так сильно было впечатление, так любовно воспроизвело его сердце эти кроткие, тихие черты лица, потрясенного таинственным умилением и ужасом, облитого слезами восторга или младенческого покаяния, что глаза его помутились и как будто огонь пробежал по всем его членам» [2, с. 343].

Во время второго визита в церковь Ордынову не удалось увидеть Катерину и Мурина. Интересно отметить его состояние, ведь изначально в церковь он идти не планировал, он «пошел было домой, но раздумал и поворотил в другую сторону; бодрость воротилась к нему, и он сам мысленно улыб-

нулся своему любопытству. Дорога в нетерпении показалась ему чрезвычайно длинною; наконец он дошел до церкви, в которой был вчера вечером. Служили обедню. Он выбрал место, с которого мог видеть почти всех молящихся; но тех, которых он искал, не было» [2, с. 344]. Мы видим, что внутреннее состояние Ордынова кардинально меняется, бодрость возвращается к нему на пути в церковь, таким образом, храм Божий вновь становится местом, где с героем происходят внутренние и внешние метаморфозы.

После того, как Ордынов покинул церковь, «долго и бессознательно бродил он по улицам, по людным и безлюдным переулкам и наконец зашел в глушь, где уже не было города и где расстилалось пожелтевшее поле; он очнулся, когда мертвая тишина поразила его новым, давно неведомым ему впечатлением» [2, с. 344]. Далее он не помнил, как вышел из трактира после обеда и отправился бродить дальше. Ф.М. Достоевский создает атмосферу ожидания перед третьим, ключевым посещением церкви, «все было тихо и как-то торжественно-грустно, полно какого-то замиравшего, притаившегося ожидания...» [2, с. 344], но неожиданно раздавшийся звон колоколов вечернего богослужения заставляет главного героя вновь устремиться туда, ускорить шаги, чтобы быстрее оказаться в церкви, которая вновь предстает перед читателем местом сосредоточения важнейших деталей повести. Во время этого третьего визита Ордынова происходит его судьбоносная встреча с Катериной и стариком Муриным, после которой Василий Ордынов уже не может так просто их оставить и стремится быть к ним ближе, узнать их.

Во время третьего визита в церковь, столь красочно изображенного в повести, возникает весьма интересная бинарная оппозиция «свет — тьма». Вот как она представлена в повести: «В том месте, где стояли они оба, было совершенно темно, и только по временам тусклое пламя лампады, колеблемое ветром, врывавшимся через отворенное узкое стекло окна, озаряло трепетным блеском лицо ее, которого каждая черта врезалась в память юноши, мутила зрение его и глухою, нестерпимою болью надрывала его сердце. Но в этом мучении было свое исступленное упоение. Наконец он не мог выдер-

жать; вся грудь его задрожала и изныла в одно мгновение в неведомо сладостном стремлении, и он, зарыдав, склонился воспаленной головой своей на холодный помост церкви. Он не слыхал и не чувствовал ничего, кроме боли в сердце своем, замиравшем в сладостных муках» [2, с. 345]. Как мы знаем, эта оппозиция играет огромную роль в христианстве и в экклезиологии. «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы» (Быт. 1: 3-4). На наш взгляд не случайно эта оппозиция возникает именно при описании событий, происходящих в церкви, ведь борьба света и тьмы и победа света (даже там, где совершенно темно, как в описываемой сцене) являются ключевыми моментами христианства.

Проанализировав художественный мир ранних произведений Достоевского, мы можем отметить, что церковь представлена в них, прежде всего, местом для молитвы и совершения обрядов верующими православными. Образ храма Божьего гармонично вплетается в сюжетную линию повествования, являясь неотъемлемой частью повседневной жизни главных героев.

Список литературы

1. *Дергачева И.В.* Танатологический дискурс в романе Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. Т. 17. № 2. Петрозаводск, 2019. С. 174-191. Режим доступа: https://poetica.pro/journal/content_list.php?id=76561 (дата обращения – 29.05.2020).

2. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том первый. Л.: Наука, 1988. 464 с.

3. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том второй. Л.: Наука, 1988. 592 с.

4. *Захаров В.Н.* Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с.

5. *Иустин (Попович)*, преподобный. Философия и религия Ф.М. Достоевского. Минск.: «Издатель Д.В. Харченко», 2007. 312 с.

УДК 930.25

И.В. Дергачева,
Московский государственный институт культуры,
д.ф.н., зав. кафедрой лингвистики, профессор,
Москва, Россия
I.V. Dergacheva,
Moscow State Institute of Culture,
DSc in Philology, Head of the Department of Linguistics, Professor,
Moscow, Russia
E-mail: krugh@yandex.ru

Образы Флоренции в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского[1]

Images of Florence in the life and work of F.M. Dostoevsky

Аннотация. Флоренцию Ф.М. Достоевский посетил дважды. Эпистолярные источники и воспоминания Анны Григорьевны позволяют заключить, что именно этот город стал для писателя самым важным во время четырехлетнего вынужденного пребывания за рубежом. Памятный знак на доме по улице Гвиччардини напоминает нам о том, что здесь писатель завершил работу над текстом романа «Идиот», в котором образы Флоренции имплицитно отражены в виде идеи о красоте, призванной спасти мир.

Abstract. Florence F.M. Dostoevsky visited twice. Epistolary sources and memoirs of Anna Grigoryevna allow us to conclude that it was this city that became the most important for the writer during a four-year forced stay abroad. The memorial sign on the house in Gvichchardini Street reminds us that here the writer completed work on the text of the novel “Idiot”, in which the images of Florence are implicitly reflected in the form of an idea about beauty, designed to save the world.

Ключевые слова. Достоевский, Флоренция, роман «Идиот», локусный текст, воспоминания, эпистолярное наследие.

Keywords. Dostoevsky, Florence, the novel “Idiot”, locus text, memories, epistolary heritage.

Образы Италии привлекали Достоевского с детства. Свою страсть к этой стране он описал Я.П. Полонскому 31июля 1961 г.: «Сколько раз мечтал я, с самого детства, побывать в Италии. Еще с романов Радклиф, которые я читал еще с восьми лет, разные Альфонсы, Катарины и Лючии въелись в мою

[1] Статья выполнена при финансовой поддержке РФФИ (Проект № 18-012-90034. Достоевский и Италия).

голову. А дон Педрами и доньями Кларами еще и до сих пор брежу. Потом пришел Шекспир — Верона, Ромео и Джульета — черт знает, какое было обаяние. В Италию, в Италию!» [7, с. 19].

В Италии самым значимым городом для писателя оказалась Флоренция, в которой он побывал дважды. Пребывание Достоевского во Флоренции описано отечественными и зарубежными исследователями в разных аспектах. Так, С. Алоэ описал итальянские маршруты и рецепцию художественного наследия писателя в Италии [1, 2]; В.Н. Захаров описал спор Достоевского и Страхова о том, сколько будет дважды два, раскрывший «глубину расхождений в их убеждениях и просто их человеческую чуждость», опубликовал архивные материалы о розыске писателя, а также поведал о судьбе корреспондента Достоевского, С.П. Колошина, скончавшегося во Флоренции [10, 11, 12]; А.А. Кара-Мурза свел воедино свидетельства об адресах проживания писателя во Флоренции [13], представленные в работах Н.П. Прожогина [15, 16] и бельгийского ученого Гедройца [9], а также итальянских исследователей Л. Тонини [19] и В. Супино [18, 20]; М. Талалай исследовал историю русского православного храма во Флоренции и опубликовал данные Российского Некрополя в Италии [21]; публикации материалов Государственного архива Российской Федерации, касающиеся постройки православного храма во Флоренции, а также некоторые документальные дополнения к сюжетам, описанным В.Н. Захаровым, опубликовала автор данной статьи [3, 4, 5].

Впервые Достоевский посетил Флоренцию вместе с Н.Н. Страховым. 26 июня (8 июля) 1862 г. он писал ему из Парижа: «Правда, до сих пор все мне не благоприятствовало за границей: скверная погода и то, что я все еще толкусь на севере Европы и из чудес природы видел один только Рейн с его берегами (Николай Николаич! Это действительно чудо). Что-то будет дальше, как спущусь с Альпов на равнины Италии. Ах, кабы нам вместе: увидим Неаполь, пройдемся по Риму, чего доброго, приласкаем молодую венецианку в гондоле (А? Николай Николаевич?) Но... «ничего, ничего, молчанье!», как говорит, в этом же самом случае, Поприщин». [7, с. 27-28]. «Во время своего

первого заграничного путешествия Достоевский 26 июня (8 июля) 1862 г. отправил из Парижа Н.Н. Страхову в Петербург письмо, в котором назначал ему свидание в Женеве 20-22 июля ст. стиля. 10 июля Страхов ответил Достоевскому, что будет в Женеве к назначенному времени. Около 22 июля (4 августа) Достоевский и Страхов встретились в Женеве, откуда съездили в Люцерн, а затем вместе через Турин направились во Флоренцию, где пробыли около недели» [9, с. 174].

Позже, вернувшись во Флоренцию через 5 лет, он с удовольствием вспоминал время, проведенное здесь со Страховым. В письме от 12 (24) декабря 1868 г. Достоевский писал: «Теперь сижу во Флоренции уже недели с две, и, кажется, долго придется просидеть, всю зиму, по крайней мере, и часть весны. А помните, как мы с Вами сиживали по вечерам, за бутылками, во Флоренции (причем Вы были каждый раз запасливее меня: Вы приготовляли себе 2 бутылки на вечер, а я только одну, и, выпив свою, добирался до Вашей, чем, конечно, не хвалюсь)? Но все-таки те 5 дней во Флоренции мы провели недурно. Теперь Флоренция несколько шумнее и пестрее, давка на улицах страшная. Много народу привалило как в столицу; жить гораздо дороже, чем прежде, но сравнительно с Петербургом все-таки сильно дешевле» [7, с. 334]. Страхов тоже высоко ценил их застольные беседы, так описывая их в воспоминаниях: «Но всего приятнеее были вечерние разговоры на сон грядущий за стаканом краснаго местнаго вина. Упомянув о вине (которое на этот раз было малым чем крепче пива), замечу вообще, что Федор Михайлович был в этом отношении чрезвычайно умерен. Я не помню во все двадцать лет случая, когда-бы в нем заметен был малейший след действия выпитого вина. Скорее он обнаруживал маленькое пристрастие к сластям; но ел вообще очень умеренно» [17, с. 344].

Страхов подробно описал пансион, в котором они жили: «Во Флоренции мы прожили с неделю в скромной гостиннице Pension Suisse (Via Tornabuoni). Жить здесь нам было не дурно, потому что гостинница не только была удобна, но и отличалась патриархальными нравами, не имела еще тех про-

тивных притязаний на роскошь и тех приемов обиранья и наглости, которые уже порядочно в ней процветали, когда в 1875 году я опять остановился в ней по старой и приятной памяти» [17, с. 244].

Страхов описал и литературные пристрастия Достоевского: «Кроме прогулок по улицам, здесь мы занимались еще чтениемъ. Тогда только что вышел роман В. Гюго “Les misérables”, и Федор Михайлович покупал его том за томом. Прочитавши сам, он передавал книгу мне, и тома три или четыре было прочитано в эту неделю» [17, с. 244].

Важным свидетельством в воспоминаниях является подмеченная им еще в Женеве особенность восприятия Достоевским иностранной культуры: «Федор Михайлович не был большим мастером путешествовать; его не занимали особенно ни природа, ни исторические памятники, ни произведения искусства, за исключением разве самых великих; все его внимание было устремлено на людей, и он схватывал только их природу и характеры, да разве общее впечатление уличной жизни. Он горячо стал объяснять мне, что презирает обыкновенную, казенную манеру осматривать по путеводителю разные знаменитые места. И мы, действительно, ничего не осматривали, а только гуляли, где полюднее, и разговаривали» [17, с. 243].

Эта особенность проявилась и во Флоренции: «…Мне хотелось не упустить случая познакомиться с великими произведениями искусства, попробовать при спокойном и внимательном рассматривании угадать и разделить восторг, созидавший эту красоту, и я несколько раз навестил galleria degli Uffizi. Однажды мы пошли туда вместе; но, так как мы не составили никакого определеннаго плана и ни мало не готовились к осмотру, то Федор Михайлович скоро стал скучать и мы ушли, кажется, не добравшись даже до Венеры Медицейской. Зато наши прогулки по городу были очень веселы, хотя Федор Михайлович и находил иногда, что Арно напоминает Фонтанку, и хотя мы ни разу не навестили Кашин» [17, с. 244]. Это замечание подтверждается обобщением: «Из “Заметок” самого Достоевскаго читатели всего яснее увидятъ, на что было направлено его внимание за границею, как и везде.

Его интересовали люди, исключительно люди, с их душевным складом, с образом их жизни, их чувств и мыслей» [17, с. 245].

Однако в путевом очерке «Зимние заметки о летних впечатлениях», описывая свое первое заграничное путешествие, Достоевский опускает описание флорентийской поездки так же, как не упоминает про встречи с Герценым и Огаревым и пр. Если про опальных писателей он не пишет по цензурным мотивам, зная, что находится под надзором Третьего Отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии, органа российской тайной полиции, то про пребывание во Флоренции, отмеченное конфликтом с Н. Страховым, вероятно не пишет именно по этой причине. Суть разногласия прежде духовно близких людей в неприятии Достоевским формулы 2х2=4, так как, по убеждению писателя, помимо материальных законов природы, в мире особое значение имеют имманентные составляющие бытия. Эта формула будет играть большую роль в философских размышлениях героя «Записок из подполья», произведения, имевшего наибольшую рецепцию за рубежом, в частности, наибольшее количество переводов в Италии, и по праву считающегося первым экзистенциальным текстом.

Онтологическую подоплеку спора Достоевского со Страховым раскрыл В.Н. Захаров: «Странно, но, казалось бы, праздный вопрос, сколько будет дважды два, рассорил Достоевского и Страхова на всю жизнь. В одну из прогулок во Флоренции в августе 1862 г. между Достоевским и Страховым произошло неожиданное объяснение по этому поводу: “...Вы объявили мне с величайшим жаром, — вспоминал Страхов, — что есть в направлении моих мыслей недостаток, который вы ненавидите, презираете и будете преследовать всю свою жизнь. Затем мы крепко пожали друг другу руку и расстались”. Внешне их спор выглядел как вздорная ссора по пустяку, но Достоевский выплеснул эту полемику на страницы “Записок из подполья”, а Страхов всю жизнь пытался разобраться в своей вине и оправдаться перед Достоевским, что и запечатлено в его цикле признаний и размышлений, или, как назвал их сам автор, “наблюдений”; к этой теме он обращался в литератур-

ной полемике с Достоевским в “Гражданине” 1875–1876 гг., возвращался в воспоминаниях о Достоевском, в переписке с Л. Толстым. Вопрос, сколько будет дважды два, показал глубину расхождений в их убеждениях и просто их человеческую чуждость» [10]. Описав и обосновав природу спора, состоявшегося во Флоренции, В.Н. Захаров отмечает, что он имел далеко идущие последствия и выявил особенности поэтики писателя, ибо «ответ на эти вопросы подразумевает онтологический смысл споров героев Достоевского» [10].

Итог документальным свидетельствам о разногласиях Достоевского и Страхова подвел С.А. Кибальник: «Статье Страхова “Наблюдения (Посвящ/ается/ Ф.М. Д/остоевско/му”, в которой идет речь о разногласиях между ним и Достоевском, обнаружившихся во время их совместного пребывания во Флоренции в 1862 г., предпослан эпиграф: “Можешь ли ты рассказать мне сон, который я видел, и сказать, что он значит?”. Эпиграф этот получает развитие в самой статье, причем в разговоре на важнейшую тему, которая отразилась в “Записках из подполья”. Это спор о том, сколько будет дважды два, и связан он с чрезмерным рационализмом Страхова. В конце статьи Страхов снова возвращается к образу, использованному в эпиграфе: “…Они могут утверждать даже и то, что дважды два — не четыре /…/ они, как некогда восточные цари, могут грезить все, что им угодно, а я, как их придворные волхвы, под страхом казни, обязан понимать все, что им ни пригрезится, да, пожалуй, еще находить в их снах смысл высокий и пророческий…”» [14, с. 191, 192].

Уже в период первого пребывания во Флоренции Достоевский был записан в читальный зал Кабинета Вьёссё: «Читальня эта называлась по имени основавшего ее в начале XIX века швейцарского мецената «Научнолитературный кабинет Дж. П. Вьессе» («Cabinetto Scientificoletterario di G. P. Vieusseux») и помещалась в нижнем этаже старинного флорентийского дворца Палаццо Строцци» [9, с. 174]. Кабинет Вьессе до сих пор пользуется во Флоренции популярностью у ее жителей и гостей города. По данным чита-

тельского абонемента Ф.М. Достоевского А.Н. Гедройц определил адрес и дату пребывания писателя во Флоренции: «Федор Достоевский. Заплачено за неделю. Адрес: Швейцарская гостиница. № 20… с 15-16 по 21-22 августа (т. е. с 3-4 по 9-10 августа ст. стиля» [9, с. 175].

Пансион «Швейцария» располагался в центре Флоренции, на улице Торнабуони, напротив Палаццо Строцци. А.А. Кара-Мурза указал, что в наши дни пансион «Швейцария» был переименован в отель «Алберготто» [13, с. 205]. Однако и отель «Альбергото» в настоящее время переименован и реконструирован: «По записи в библиотеке Вьёссё, Ф.М. Достоевский и Н.Н. Страхов жили в пансионе на 3-м этаже в № 20. К сожалению, до нашего времени их номер в первозданном виде не сохранился. Отель «Albergotto» по адресу Via Tornabuoni, 1350123 Firenze реконструирован новым испанским владельцем и переименован в «Isabella». Какое-либо указание на проживание здесь знаменитого русского писателя на доме отсутствует» [3].

О втором пребывании писателя во Флоренции, ставшей к 1869 г. уже столицей Итальянского королевства, повествуют письма Достоевского и воспоминания Анны Григорьевны, которая прожила здесь с супругом восемь месяцев [6]. О причинах переезда из Милана во Флоренцию писатель поведал С.А. Ивановой 26 октября (7 ноября) 1868 г.: «В конце ноября думаю переправиться во Флоренцию, ибо там есть русские газеты и жизнь может быть дешевле» [7, 319]. Читальный зал Кабинета Вьессе стал дорог писателю со времени его первого пребывания в «жемчужине Возрождения».

Во Флоренции Достоевский усиленно работал над завершением текста романа «Идиот». Из письма Майкову 11 (23) декабря 1868 г.: «Я писал Вам, кажется, что я с окончанием “Идиота” застрял и кончить в декабрьском нумере не успел и не успею. Об этой mea culpa я уведомил Каткова совершенно откровенно, то есть что окончание романа придется напечатать в виде приложепия подписчикам в будущем году. Теперь я вдруг решил иначе (только не знаю, согласятся ли с моим решением в Редакции “Русского вестника”). Я решил кончить все, и 4-ю часть и заключение, в декабрьском № нынешнего

года, с тем, однако, чтоб декабрьская книжка “Русского вестника” несколько запоздала, а именно: сегодня послал Каткову уведомление, что к 15 января нашего стиля заключение “Идиота” будет уже в Редакции; предварительные же главы буду высылать постепенно, каждые пять дней» [7, с. 327]. Из письма С.А. Ивановой 25 января (6 февраля) 1869 г.: «Не отвечал же я Вам так долго потому единственно, что оставил все дела и не отвечал даже на самонужнейшие письма до окончания романа. Теперь он кончен наконец! Последние главы я писал день и ночь, с тоской и беспокойством ужаснейшим. Я написал перед этим за месяц в “Русский вестник”, что если он с 12-й книжкой согласится несколько опоздать, то все будет кончено. Срок присылки последней строчки я назначил 15 генв/аря/ нашего стиля и поклялся в этом. И что ж? Последовали два припадка, и я все-таки на десять дней опоздал против назначенного последнего срока: должно быть, только сегодня, 25-го генваря, пришли в редакцию последние две главы романа. Можете, стало быть, вообразить, в каком я теперь беспокойстве насчет того, что они, может быть, потеряли терпение и, не видя 15-го генваря окончания, выпустили книгу раньше! Это будет для меня ужасно» [8, с. 9, 10]. Воздавая должное родине Возрождения, писатель тем не менее страстно скучает по родине и строит планы о возможности возвращения в Россию: «Кроме того, во Флоренции слишком уж много бывает дождя; но зато, когда солнце, — это почти что рай. Ничего представить нельзя лучше впечатления этого неба, воздуха и света. Две недели было холоду, небольшого, но по подлому, низкому устройству здешних квартир мы мерзли эти две недели, как мыши в подполье. Но теперь, по крайней мере, я отделался и свободен, и до того меня измучила эта годичная работа, что я даже с мыслями не успел сообразиться. Будущее лежит загадкой: на что решусь — не знаю. Решиться же надо. Через три месяца — два года как мы за границей. По-моему, это хуже, чем ссылка в Сибирь. Я говорю серьезно и без преувеличения. Я не понимаю русских за границей. Если здесь есть такое солнце и небо и такие — действительно уж чудеса искусства, неслыханного и невообразимого, буквально говоря, как здесь во

Флоренции, то в Сибири, когда я вышел из каторги, были другие преимущества, которых здесь нет, а главное — русские и родина, без чего я жить не могу» [8, с. 10]. Заканчивается письмо размышлениями писателя о том, как роман «Идиот» был воспринят на родине: «Кстати, о романе я не знаю, здесь сидя, никакого мнения читающей публики в России. Первоначально мне присылали, раза два, вырезки из иных газет, наполненные восторженными похвалами роману. Но теперь всякое мнение давно затихло. Но хуже всего, что я решительно не знаю мнения о нем самих издателей "Русского вестника". Деньги они присылали мне всегда, по первой просьбе, до самого последнего времени; из этого я выводил отчасти благоприятное следствие. Но я очень мог ошибаться» [8, с. 10, 11].

Даже во время интенсивной работы над романом «Идиот» супруги находили время, чтобы совместно насладиться шедеврами жемчужины Возрождения: «…В конце ноября 1868 года мы перебрались в тогдашнюю столицу Италии и поселились вблизи Palazzo Pitti. Перемена места опять повлияла благоприятно на моего мужа, и мы стали вместе осматривать церкви, музеи и дворцы. Помню, как Федор Михайлович приходил в восхищение от Cathedrale, церкви Santa Maria del fiore и от небольшой капеллы del Battistero, в которой обычно крестят младенцев. Бронзовые двери Battistero (особенно delta del Paradiso), работы знаменитого Ghiberti, очаровали Федора Михайловича, и он, часто проходя мимо капеллы, всегда останавливался и рассматривал их. Муж уверял меня, что если ему случится разбогатеть, то он непременно купит фотографии этих дверей, если возможно, в натуральную их величину, и повесит у себя в кабинете, чтобы на них любоваться. Часто мы с мужем бывали в Palazzo Pitti, и он приходил в восторг от картины Рафаэля "Madonna della Sedia". Другая картина того же художника "S. Giovan Battista nel deserto" (Иоанн Креститель в пустыне), находящаяся в галерее Uffizi, тоже приводила в восхищение Федора Михайловича, и он всегда долго стоял перед нею. Посетив картинную галерею, он непременно шел смотреть в том же здании статую Venere de Medici (Венеру Медицийскую), работы знамени-

того греческого скульптора Клеомена. Эту статую мой муж признавал гениальным произведением» [6, с. 236].

Genius loci любимого писателем города ощутимо присутствует в локусном флорентийском тексте романа «Идиот» [5].

Итальянская исследовательница Валентина Супино разыскала флорентийские адреса супругов Достоевских. Два адреса значились в абонементе Достоевского в Кабинете Вьёссё: улица Гвиччардини и Меркато дель Порчеллино. О первом адресе на улице Гвиччардини (via Guicciardini) она пишет: «Если считать от начала моста Ponte Vecchio на углу с ул. Борго Сан Якопо (Borgo S. Jacopo), дом № 8, где поселился Федор Михайлович, был четвертым домом справа, так как, находясь за р. Арно, дома с четными номерами расположены справа от ул. Гвиччардини, а с нечетными — слева. <…> Старые довоенные карты свидетельствуют о том, что дома №№ 8, 10, 12 и 14 выходили на площадь Санта-Феличита. Ныне здание полностью отреставрировано, и из окон помещения, которое первоначально располагалось на третьем этаже, открывается вид на площадь с церковью Санта-Феличита и частью сада Боболи (Giardino Boboli)…» [18, с. 12]. Окна 2-го жилья выходили на рынок Порчеллино, этот дом сохранился до наших дней под тем же № 1, что и во времена Достоевского. «Так, в письме из Флоренции Аполлону Майкову от 15 (27) мая Достоевский жалуется, что из-за нехватки средств вынужден жить с женой и тещей “в теснейшей маленькой комнатке, выходящей на рынок”». Этим рынком был Меркато дель Порчеллино (Mercato del Porcellino), что следует из уже упомянутого письма писателя С.А. Ивановой от 29 августа (10 сентября) 1869 г. Там, пишет Достоевский, они жили с мая и до самого отъезда из Флоренции 3 августа 1869 г.» [18, с. 17].

Обстоятельства, вынудившие чету Достоевских покинуть Флоренцию, писатель поведал Страхову в письме 6 (18) апреля 1869 г.: «Дело в том, что по домашним обстоятельствам надо мне перебраться из Флоренции. Здесь начинает становиться жарко, климат (летом) нейдет, по отзывам медицины, к положению Анны Григорьевны. К тому же и доктора и его помощницу надо

сыскать теперь говорящих на языке понятном и порядочных. Во Франции дорого, а в Германии хорошо, и именно в Дрездене, где уже мы проживали и даже знакомство имеем. Между тем с каждой текущей неделей весь этот переезд становится для жены труднее, хотя ей месяца четыре еще остается, и потому чем скорей, тем лучше. Одним словом, тут много обстоятельств. На днях мы ждем сюда во Флоренцию мать Анны Григорьевны и при первой возможности хотим все втроем сняться с якоря и направиться через Венецию в Дрезден» [8, с. 34].

Уже покинув Флоренцию, 29 августа (10 сентября) 1869 г. Достоевский в письме к любимой племяннице подвел из Дрездена итог впечатлениям от пребывания во Флоренции. Лишь ей он мог столь откровенно описать все лишения, выпавшие на их с Анной Григорьевной долю: «Засел я во Флоренции единственно потому, что все не хватало денег на переезд. Из редакции же “Русского вестника” мне на мою усиленную просьбу о высылке денег месяца три с лишком ничего не отвечали (имею фактическое основание предполагать, говоря между нами, что у них лишних денег не было, а потому и молчали); наконец выслали 700 руб. (пять недель тому назад) во Флоренцию. Теперь прошу Вас, милый мой друг, прибегнуть к силе Вашего воображения и представить себе, каково нам было оставаться во Флоренции июнь, июль и 1/2 августа (нов/ого/ стиля)! Я никогда еще в моей жизни ничему подобному не подвергался! В гидах объявлено, что Флоренция, по положению своему, зимой — один из самых холодных городов Италии (то есть настоящей Италии, разумеется буквально — полуостров); летом же один из самых горячих пунктов всего полуострова и даже всего Средиземного моря, и только разве некоторые пункты Сицилии и Алжира могут равняться с нею постоянством, упорством и размером жара. Ну вот это-то пекло мы и вынесли на себе, как русские люди, которые все выносить способны. Прибавлю, что в последиие полтора месяца во Флоренции наши финансы очень истощились. Правда, недостатка мы решительно ни в чем не терпели и, напротив, были всюду и во всем на прекрасной ноге; но квартира наша была довольно плоха. Мы преж-

нюю зимнюю нашу квартиру принуждены были оставить по одному независящему случаю в мае месяце и (ожидая скоро денег) переехали к одним знакомым хозяевам, где и заняли, на самое короткое время (то есть так рассчитывая), крошечное помещение. Но так как денег не присылали, то мы и принуждены были оставаться в этом крошечном помещении (в котором мы поймали двух подлейших тарантулов) три месяца. Окна наши выходили на рыбный рынок под портиками, с прекрасными гранитными колоннами и аркадами, с городским фонтаном в виде исполинского бронзового кабана, из пасти которого бьет вода (классическое произведение, красоты необыкновенной); но представьте себе, что вся эта громадная масса камня и аркад, занимавшая почти весь рынок, накаливалась каждый день, как печка в бане (буквально), и в этом-то воздухе мы и жили. Настоящей жары, то есть пекла, мы захватили шесть недель (прежде еще можно было вынести), доходило до 34-х и до 35 градусов реомюра (!!) в тени, и это почти постоянно. К ночи сбывало до 28, к утру, к 4-м часам пополуночи, бывало и 26, а затем опять начинало подыматься. И представьте, в этакой жаре, без капли дождя, воздух, при всей своей сухости и накаленности, был чрезвычайно легок; зелень в садах (которых во Флоренции до безобразия мало — все один камень), — зелень не увядала, не желтела, а напротив, казалось, еще пуще тучнела и зеленела; цветы и лимоны, казалось, только и ждали этого солнца. Но что для меня, арестованного во Флоренции обстоятельствами, было всего страннее, так это то, что шатающиеся иностранцы (а из них много народу очень богатого) наполовину остались во Флоренции и даже вновь приезжали; тогда как почти все, со всей Европы, хлынули с наступлением жаров на воды в Германию. Я не понимал, ходя по городу и встречая нарядных англичанок и даже француженок: как можно жить добровольно в таком аде, имея деньги на выезд. Всего больше мне было жаль мою бедную Аню. Она, бедная, была тогда на седьмом и на восьмом месяце; ей было ужасно тяжело в этой жаре. Кроме того, город всю ночь не спит и ужасно много поет песен. Окна у нас ночью, конечно, отворенные, а к утру, к 5 часам, кричит и стучит базар, кричат ослы, — так что

нет возможности заснуть» [8, с. 55-57].

Заканчивается письмо описанием отъезда из Флоренции, связанного с беспокойством о здоровье беременной супруги: «Наконец мы выехали и сначала хотели поселиться в Праге. Но и до Праги из Флоренции далеко больше 1000 верст (через Венецию, через море и через Триест, — другой дороги нет), так что я ужасно трусил за Аню; но один знаменитый флорентийский доктор, Занетти, осмотрев ее, сказал, что никакой опасности и что можно ехать, — и сказал правду: путешествие обошлось отлично» [8, с. 57].

К сожалению, писатель во Флоренцию больше не вернулся, но навсегда осталась там пямятная табличка, с гордостью напоминающая, что в доме по улице Гвиччардини был окончен роман «Идиот», а в читальном зале Кабинета Вьессе, где Достоевский читал газеты и книги, формуляры читательских билетов свидетельствуют о большой популярности его текстов, переведенных на разные языки.

Список литературы

1. *Алоэ Стефано*. Первые этапы знакомства с Ф.М. Достоевским в Италии // Достоевский и мировая культура. Альманах № 15. СПб., 2000. С. 141-155.

2. *Алоэ Стефано.* Италия в биографии Ф.М. Достоевского: Несколько вводных заметок по поводу архивных находок Валентины Супино // Неизвестный Достоевский. 2019. № 1. С. 3-7.

3. *Астуто Д., Дергачева И.В.* По следам Ф.М. Достоевского во Флоренции // Неизвестный Достоевский. Петрозаводск, 2019. № 2. С. 130-145. Режим доступа: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1562685444.pdf (дата обращения – 20.05.2020).

4. *Дергачева И.В.* Православный храм во Флоренции и его знаменитые прихожане // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. № 1 (29). Екатеринбург, 2020. С. 130-150.

5. *Дергачева И.В.* Танатологический дискурс в романе Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. Т. 17. № 2. Петрозаводск, 2019. С. 174-191. Режим доступа: https://poetica.pro/journal/content_list.php?id=76561 (дата обращения – 20.05.2020).

6. *Достоевская А.Г.* Воспоминания. 1846–1917 / вступ. ст., подгот. текста, примеч. И.С. Андриановой и Б.Н. Тихомирова. М.: ООО «Бослен», 2015. 768 с.

7. *Достоевский Ф.М*. Письма 1860–1868 // Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 28. Кн. 2. Л.: Наука, 1985.

8. *Достоевский Ф.М.* Письма 1869–1874 /Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 29. Л.: Наука, 1986.

9. Достоевский — абонент Флорентийской читальни // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1980. Т. 4. С. 174-175.

10. *Захаров В.Н.* Сколько будет дважды два, или Неочевидность очевидного в поэтике Достоевского // Вопросы философии. 2011. № 4. С. 109-114. Режим доступа:

http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=308&Itemid=52 (дата обращения – 20.05.2020).

11. *Захаров В.Н.* Судебный розыск Достоевского летом 1871 г. // Достоевский и мировая культура. Альманах № 29. СПб., 2012. С. 276-277.

12. *Захаров В.Н.* Неопубликованный автограф Достоевского: Ф.М. Достоевский и С.П. Колошин // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. № 7 (136). Т. 2. С. 58-61.

13. *Кара-Мурза А.А*. Знаменитые русские о Флоренции. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2016. – 639 с.

14. *Кибальник С.А.* К разгадке одной писательской диффамации: почему Н.Н. Страхов оклеветал Ф.М. Достоевского // Вестник Томского государственного университета. Филология. № 55. Томск, 2018. С. 191-211.

15. *Прожогин Н.П.* Достоевский во Флоренции // Иностранная литература. 1981. № 8. С. 237-244.

16. *Прожогин Н.П.* Достоевский во Флоренции в 1868–1869 гг. // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1983. Т. 5. С. 204-208.

17. *Страхов Н.Н*. Воспоминания о Ф.М. Достоевском: Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. СПб., 1883.

18. *Супино В.* Флорентийские адреса Достоевского // Неизвестный Достоевский. 2019. № 1. С. 11-27. Режим доступа: https://unknown-dostoevsky.ru/journal/content_list.php?id=12961 (дата обращения – 20.05.2020).

19. *Тонини Л.* Первые читатели Достоевского в реестрах кабинета Вессе во Флоренции // Современные проблемы изучения поэтики и биографии Достоевского: Рецепция, вариации, интерпретация / под ред. В.Н. Захарова, К.А. Степаняна, Б.Н. Тихомирова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. С. 329-342. (Dostoevsky Monograhps; vol. 5).

20. *Supino V*. I soggiorni di Dostoevskij in Europa e la loro influenza sulla sua opera: 2a edizione. Firenze: LoGisma, 2017. 134 p.

21. *Талалай М.Г.* Российский Некрополь в Италии. М.: Старая Басманная, 2014. 908 с.

УДК 821.161.1

Т.В. Федосеева
ФГБОУ ВО «Рязанский государственный
университет имени С.А. Есенина,
Рязань, Россия
T.V. Fedoseeva
Ryazan State University named for S.A. Yesenin
Ryazan, Russia
E-mail: predromantism@yandex.ru

Икона в художественном мире Я.П. Полонского (рассказ в стихах «Анна Галдина»)

Icon in Ya. Polonsky's Artistic World ("Anna Galdina", a story in verse)

Аннотация. В статье анализируется «рассказ в стихах» Я.П. Полонского «Анна Галдина» (1888). В ходе анализа текста устанавливается развитие темы почитания икон в народной среде. Икона в художественном пространстве сочинения Полонского формирует пространство, в котором развивается рассказанное событие, и свидетельствует о православном укладе жизни его участников. Выявлено функционирование в произведении мотивов домашней и храмовой молитвы, свечи и лампады перед иконой, совмещения иконопочитания с доверием магизму и знахарству. Характер художественного мира писателя раскрывается в русле «народной религиозности». Отмечается автобиографичность воссозданной в произведении обстановки, близкий автору идеализм мировосприятия главной героини. Ее идеалистически-мечтательная настроенность, которая привела к трагическому финалу, жизненной катастрофе, подвергается критике. Функционирование иконы в тексте «рассказа в стихах» «Анна Галдина» способствует уточнению и конкретизации современных представлений о художественном мире Полонского.

Abstract. The article analyzes "Anna Galdina", "a story in verse" written by Ya. Polonsky (1888). In the course of the text analysis the development of the theme of the veneration of icons by common people is identified. An icon enters the artistic context of Polonsky's work as a sign of the Orthodox lifestyle of the characters. The analysis of the motifs and images in this work allows to show the functioning of the motifs of home and temple prayers, of a candle and an icon lamp, of the combination of the veneration of icons with the trust towards magic of folk medicine. The character of the author's artistic world is revealed within the framework of "folk piousness". The frailty of the worldview which was initially close to that of the author's is criticized with the help of the plot which shows that the heroine's personal tragedy was predetermined by her idealistic and dreamy mood. The analysis of the functioning of an icon in the "story in verse" "Anna Galdina" helps to specify contemporary views on the poet's artistic world.

Ключевые слова. «Рассказ в стихах», Я.П. Полонский, народный быт, автобиографичность, почитание икон, образ мечтателя-идеалиста, «народная религиозность».

Keywords. “Story in verse”, Ya. Polonsky, people’s lifestyle, autoboigraphism, veneration of icons, an image of a dreamer-idealist, “folk piousness”.

Вопрос о художественном мире автора в литературном творчестве не нов и связан с уточнением самого понятия о «художественности» в русском литературном процессе второй половины XIX века. Так, Ф.М. Достоевский, вступив в дискуссию с литературной позицией Н.А. Добролюбова, истинную «художественность» находил не в том, чтобы правдиво воспроизводить формы действительной жизни, а в способности автора через «лица и образы» выразить собственное отношение к жизни — мысль о мире — добиваясь того, чтобы читатель ее «совершенно так же понимал» [3]. Я.П. Полонский в статье, посвященной поэзии Л.А. Мея, писал о запечатлеваемой в совокупности всех сочинений автора «поэтической личности» и «нравственной физиономии» автора, вследствие чего считал возможным из всего комплекса его сочинений вынести «цельное понятие» о человеческой личности [10, с. 71]. Взгляды двух писателей на природу художественности, высказанные на рубеже 1850–1860-х годов, находились в противоречии с широко распространенной в то время концепцией «реальной» критики. Миметической трактовке искусства как правдивого отражения действительной жизни они противопоставляли ценностную определенность созданного в литературном произведении изображения. Очевидно, смещение акцентов было обусловлено не только взглядами Достоевского и Полонского на природу поэтического творчества, но и наметившимся во второй половине XIX века гносеологическим кризисом позитивистского сознания и острой потребностью в обновлении подходов к решению философско-мировоззренческих вопросов.

С литературным творчеством еще более отчетливо связывалось духовное содержание жизни ближе к концу века. В частности Н.Н. Страхов подчеркивал ценность для современности поэзии Я.П. Полонского и находил ее в том, что, вопреки влиянию прагматичного века, поэт сохранял преданность базовым ценностям. Его поэзия, по словам критика, выражает «поклонение всему прекрасному и высокому …истине, добру и красоте», служит «про-

свещению и свободе» [12, с. 135]. Вл. Соловьев писал о «мире» поэта, обращаясь к «чистой лирике», которой отдавал предпочтение и называл «предметом поэтического изображения» в ней не субъективные впечатления, а общие ценностные ориентиры, такие как Бог, Душа, Добро, Истина, Любовь, Красота [11, с. 399-425]. Таким образом, на рубеже веков стал очевидным выход в литературной рефлексии к тому аспекту литературоведческого знания, который мы теперь называем ценностно-поэтологическим.

Как теоретическое понятие «художественный мир» в отечественной науке складывалось в XX веке. В частности М.М. Бахтин писал о ценностно окрашенных пространстве и времени в мире произведения, об отражении в литературном творчестве духовно-нравственного облика автора [1, с. 295]. Д.С. Лихачевым термин «внутренний мир» применялся как в отношении к произведению, так и в отношении к творчеству писателя в целом («художественный мир Достоевского») [6, с. 86]. Состав понятия «художественный мир писателя» мы, ориентируясь на предшествующий опыт, сводим к мотивно-тематическому комплексу произведений автора как единого текста, не исключая мемуарные и эпистолярные наследия.

Понимая невозможность в пределах научной статьи обозреть все богатое и разнообразное литературное наследие Я.П. Полонского, даже и под углом зрения, определенным функцией конкретной изобразительной детали, выделим в качестве объекта изучения одно произведение, опубликованное в сборнике «Вечерний звон» (1890) под названием «Анна Галдина» с двумя подзаголовками: «Из преданий одного уездного городка» и «Рассказ в стихах».

Мотивно-образный анализ данного произведения, осуществленный в сочетании с аксиологическим комментарием, позволяет составить представление о «мире автора», не только опосредованное характером поэтического изображения, но и непосредственное — обусловленное значительной долей автобиографичности материала, составившего его содержательную основу, а также выражением в рассказанном событии духовных исканий времени, кос-

нувшихся системы ценностных представлений самого Полонского.

Анализ произведения с точки зрения функционирования в нем иконы позволит уточнить и конкретизировать знание о художественном мире Я.П. Полонского, до настоящего времени представленного в отечественной науке недостаточно полно.

Сама постановка вопроса об иконе в художественном мире Полонского не случайна. Как неотъемлемая часть православного быта икона вошла в жизнь и сознание будущего поэта в детстве. О строгом соблюдении церковных таинств и религиозных обрядов в воспитавшей его семье бабушки Александры Богдановны Катыревой поэт не раз вспоминал в своих мемуарах, дневниках и письмах. По словам писателя, его «наивная» вера сложилась в духовной атмосфере «богомольной и патриархальной» семьи [9, с. 365]. Судя по заметкам Полонского, в детстве и отрочестве на его эмоциональный мир производили особенно сильное воздействие истории, связанные с мистические явлениями религиозной жизни домашнего окружения. Он вспоминал о рассказе бабушкиной гостьи, как та «три дня была в царствии небесном, видела бесов, рай, престолы, Богородицу, ангелов…» [9, с. 285-286]. «Необыкновенное», «неведомое», чудесное и особенное, подтверждающее сообщение человеческого мира с Божественным, сказалось и в творчестве писателя. Они оказались особенно привлекательными для будущего поэта своей романтической стороной и активно воздействовали на характер складывающегося мировосприятия не только вследствие глубоких религиозных переживаний в отрочестве, но и вследствие увлечения немецким идеализмом в период обучения в Московском университете.

В одном из писем Я.П. Полонский утверждал, что воссозданная в «стихотворном рассказе» «Анна Галдина» обстановка автобиографична и отражает его жизненные «впечатления» [7]. И действительно, при ближайшем рассмотрении, родной город поэта угадывается в деталях изображенного пейзажа, подробно описанных обычаях горожан, реалиях купеческого быта. В рассказе подчеркивается консервативный уклад жизни «уездного городка», оби-

татели которого чужды наукам, искусству и просвещению.

Начиная свой «рассказ в стихах» с экскурса в историю города, автор указывает на совмещение в быту церковности с атавизмами языческих верований, замечает, что искони в нем «бабы» верили «в Ярилу и Христа», а семейный уклад очень мало менялся — в XIX веке он был так же прост и приземлен, как и в Средневековье:

Тесны спальни, но кровати широки,
И горой на них лежат пуховики;
Одеяла — в клетку стеганый атлас,
Полог ситцевый, в углу иконостас —
Там желтеют складни дедов и отцов,
Блещут ризы потемневших образов;
И лампады в каждой горнице горят…
……
Тут читают псалтыри да часослов,
Да сказанья про деяния отцов,
Соблюдают все обряды и посты,
От науки ждут греха да суеты… [8, с. 333-334].

Домашний быт обитателей городка, в большинстве своем мещанского и купеческого сословия, в высшей степени традиционен, а их православная религиозность сведена к обряду. Так, для хозяина дома «съездить в церковь» значит то же, что и «по делам». Полонского эта сторона религиозной культуры простонародья, свидетелем которой он был в юности, интересовала на протяжении всей его жизни до самого конца и нашла отражение в поэтическом творчестве и публицистических сочинениях [см.: 13].

Начало сюжетного действия рассказа в стихах отнесено автором ко времени вступления на престол императора Николая I, то есть отроческих лет самого Полонского. Как и автор произведения, его героиня Анна Галдина была воспитана в старорусском духе и православной вере, рано потеряла

мать и в юности оказалась под присмотром двух набожных теток. В горнице Анны, как и в доме бабушки Полонского, было много старинных икон, располагавшихся по стенам рядом с лубочными картинками:

И немалое количество без рам
Там примазано к потресканным стенам
Тех картинок, что офени за гроши
Продают нам в назидание души [8, с. 338].

Описывая жилище героини, рассказчик подчеркивает, что особое место среди лубочных картинок занимают те, что восходят к библейским сюжетам и православным иконам. Им выделены сюжет о Страшном суде, изображение антихриста и блудной жены, и при этом указано на особенную ценность изображения «Девы Чистой», которое подробно описано:

Есть гравюра: тут художник начертал
Чистой девы душу — высший идеал
Целомудрия — в ногах у ней луна,
На челе ея корона; вся она
С головы до ног в висон облечена,
Цепь железная в руке и желтый лев
На цепи сидит, раскрыв свой алчный зев,
И из уст ея вверх лента и на ней
Возглас: «Господи, спаси мя от страстей!» [8, с. 338].

Это довольно подробное описание лубочного изображения позволяет соотнести его с православной иконой «Чистота душевная», северного письма, датируемой концом XVII – началом XVIII века (илл. 1; илл. 2). По свидетельству специалиста, названный образ широко тиражировался лубочниками с подписями: «Душа чистая яко девица преукрашенная стоит выше солнца и луна под ногами ея, на главе своей царский венец. Стоит перед Богом и молится, а молитва у нее изо уст восходит на небо, слезами пламень огненный погаси, и терпение греховное потреби, постом льва связа, смирением змия

укроти, ненависник дьявол паде на землю яко кот, не могий терпети доброты ея» [4, с. 372]. Велика вероятность того, что, вспоминая знакомые с детства картинки, Полонский имел в виду не рисованный, раскрашенный лубок на сюжет иконы, а гравюру, содержащую несколько надписей, одна из которых сообщает о молитве, обращенной к Богу: «Душа чистая предстоит у престола Господня / Молитва ея исходит изо уст во уши Господни» (илл. 3).

Не случайно рассказчик выделяет именно сюжет православной иконы, обращенной к тайнам человеческой души и символически воплощающей глубинную сущность греха и праведности в их противостоянии. Как известно, эта сторона внутренней жизни человека всегда интересовала Полонского со стороны определяемого православной верой смысла: искушения и соблазн греха тем сильнее, чем очевидней устремленность человеческой души к божественному идеалу чистоты и непорочности.

На этом противостоянии и построена жизненная коллизия героини анализируемого нами стихотворного рассказа. Для нее в юности образ «Чистота душевная» стал жизненным ориентиром. Анна, воспитанная в условиях воцерковленного семейного уклада, уверилась, что готова посвятить свою жизнь высшему служению и что «Богу отдала» свою душу. Искренняя вера побуждала ее к делам милосердия: она непрестанно трудилась, занималась рукодельем, предназначая результаты своего труда для продажи («Кружева ее ценили господа»), и раздавала вырученные деньги нуждающимся, жертвовала монастырю. Духовные воззрения и нравственные представления героини Полонского были сформированы под влиянием семейного быта, включавшего назидательные надписи на лубочных картинках.

Изображенная в произведении домашняя обстановка, была, несомненно, близка автору произведения, некогда по надписям на лубочных картинках обучавшемуся чтению. Близок ему и душевный склад героини рассказа, склонной к идеализму, фантазированию и мечтательности. В воспоминаниях о детских годах писатель не раз упоминал о глубоких душевных переживаниях и потрясениях, юношеском максимализме и впечатлительности. Вспо-

минал он и о чудесных видениях наяву, и ярких, жизнеподобных снах, некоторые из которых оказались «пророческими». Особенный след в его памяти, судя по всему, оставили сны, предвещавшие смерть матери, а потом и бабушки. Эмоциональному ребенку трудно было определить грань между сном и реальностью. Уже на склоне лет Полонский писал: «…В моей детской, облепленной лубочными картинками, весьма возможно, что я сны мои нередко принимал за действительность» [9, с. 276]. Вследствие этой особенности мировосприятия реальные события нередко получали мистический смысл.

Судьба Анны Галдиной тоже наделена неким мистическим ореолом. В юности она пережила эмоциональное потрясение, связанное с необычным видением: «точно наяву, а не во сне», ей среди лунной ночи явился прекрасный юноша. Он не был похож на обыкновенного человека и поразил воображение героини Полонского. Ее воображению предстал образ, своими чертами сближающийся и с иконой, и с мифологически-сказочным персонажем: край одежды «отливает серебром», «кудри обвивает золотой тонкий обруч», «томное холодное лицо» «дышит непостижной красотой». Со словами: «Анна, Анна, ты моя!» — таинственный гость надел на палец героини «волшебное кольцо», которое тут же стало жечь ее руку [8, с. 347]. Как только видение рассеялось, Анна с волнением вопрошала: «Был ли это Божий ангел или бес?». С тех пор судьба героини Полонского была поставлена в зависимость от неизвестной ей потусторонней силы. Она отказалась от замужества и, вынужденная противостоять плотским соблазнам, беспрестанно боролась «с наглым бесом, что подчас являлся ей / В тишине и мгле томительных ночей / В виде юноши…» [8, с. 357].

Когда Анна потеряла отца, а через какое-то время и опекавших ее теток, то, вопреки соблазнам, устроила жизнь соответственно полученному в патриархальной семье воспитанию. Рассказчик сообщает, что в ее жилище горят «огни лампад», на стенах развешены «иконы золоченые в венцах», «пахнет ладаном и веет тишиной». Своим добрым сердцем героиня рассказа снискала любовь и уважение жителей городка, но не могла избежать внешнего воздей-

ствия на свою судьбу. Идеалистически настроенная и живущая отстраненно от обывательского круга с низменными интересами большинства обитателей городка, сводимыми к игре в карты и сплетням, она невольно оказалась жертвой мошенничества. Ее наивностью и неопытностью в житейских делах воспользовался Мартын Ижигин, который прослыл в городе «знахарем» и «чародеем».

Мартын отличался от городских обывателей тем, что обладал неким тайным знанием, был начитан в определенной области, и при этом ловок и умен. Он немало поживился от обитателей городка, предсказывая им судьбу, помогая найти потерянные вещи, владел тонкостями народной медицины — умел «зуб заговорить, кровь унять или кликушу исцелить». Кроме всего прочего, мог, якобы, «заговаривать» лета — возвращать за большие деньги молодость. Эта его способность и привлекла Анну, оказавшуюся в непростой жизненной ситуации. Она потеряла душевное равновесие оттого, что давний сон с обручением, как ей показалось, стал явью. В ее доме появился молодой человек, который вовсе не был похож на окружающих и которого она со всей силой неистраченного чувства полюбила. Анна не знала о том, что оказался он в ее доме не случайно — это Мартын Ижигин, понимая, как она одинока и открыта чувствам, направил прямо к ней студента Московского университета Переметьева, приехавшего в город для изучения исторических документов и искавшего пристанища. (Эта деталь, несомненно, значима для воссоздания автобиографического фона и колорита времени. Как известно, образовательная деятельность Московского университета, в котором Полонский прошел курс обучения в 1838–1844 годах, к этому времени приобрела направленность на широкий круг гуманитарных дисциплин, вместе с активным внедрением философской и исторической методологии, привлечением молодых профессоров, стажировавшихся в Германии. Полонский входил в круг историка М.П. Погодина и младших славянофилов.)

Мартыну удалось убедить Анну, что препятствием для взаимного чувства является ее возраст, и та решилась, несмотря на сомнения и природную

стыдливость, пройти через обряд омоложения. «Заговор» прошел в «стареньком домике» «чародея», при описании которого рассказчик указывает на детали, говорящие обывателю о связи хозяина с темными силами — необычное поведение черного кота, старинные книги (сам знахарь называл источником открытого ему «чудодейственного секрета» «не бесов», а книги и людей «древних лет»). Особо сказано об одной из книг — у которой «…переплет, / Старый, кожаный, с застежкой и с каймой / Полинялою, когда-то золотой», и о других предметах магических действий: медном ковше, подогреваемом на огне котле, целебных травах и снадобьях, деревянном гребне. Эти подробности не удивляют читателя, который знает по воспоминаниям Полонского о том, что в доме его бабушки было много старинных книг, а сама она нередко пользовала заболевших крестьян народными средствами.

Рисуя сцену подготовки Ижигина к заговору, рассказчик замечает не только предметы знахарства, но и божницу с иконами:

…… сидит
На скамье Мартын Мартыныч и варит
Что-то в медном котельке своем; лучи
Красноватые от угольев скользят
По руке, что уцепилась за ухват,
И по лысине его, и — даже там
Тускло бродят, где поближе к образам
Одинокая свеча горит… [8, с. 387].

Само включение в жизненное пространство знахаря иконы не случайно. Очевидно, его чудодейственные заговоры, с применением травяных настоев и снадобий, связаны с народной медициной. Соответственно В.И. Далю, в народной среде знахарей отличали от «колдунов, колдуний, ведунов и ведуний», которые обязательно должны знаться с нечистой силой, «тогда как знахарь, согласно поверью, может ходить во страхе Божием и прибегать к помощи креста и молитвы» [2].

Эффект «заговора лет», проведенного Мартыном Ижигиным, был очевиден для Анны, она увидела себя в зеркале помолодевшей и привлекательной, но, к ее несчастью, слишком кратковременным. В ее случае, как и в других, действие магического обряда было ограничено запретом: в продолжение девяти дней она не должна не только произносить собственное имя, но и в мыслях называть его. Запрет был нарушен той же ночью, когда Анна в полном одиночестве возвращалась домой и была замешана в уличном скандале. Вернувшиеся, было, молодость и красота исчезли.

Драматическая ситуация в судьбе героини автором связана с лубочным сюжетом о «помоложении старух». По закону жанра, она разрешилась неожиданным, нелогичным, но назидательным для читателя финалом — смертью героини. Автор же, от лица рассказчика, сосредоточил свое внимание не на внешней, а на внутренней причине гибели героини. Обратившись за помощью к знахарю, она отступила от церковного установления, в котором была воспитана, стала себя укорять, считая, что «пошла в сети к дьяволу». Вынужденная предстать во время «заговора лет» перед Ижигиным обнаженной, почувствовала себя блудницей.

Рассказчик с житейской позиции рассуждает о причинах душевной драмы Анны, упоминая и таинственный девичий сон, и образ Девы Чистой, держащей на цепи льва, по одной из версий истолкования являющегося символом похоти, и естественную, природную потребность любить:

Или сонное мечтанье перешло
В явь — и сердце Анны Львовны обожгло?
Иль мистический сорвался с цепи зверь?
Или попросту: гони природу в дверь —
Рано ль, поздно ли она влетит в окно… [8, с. 373].

Образ Анны Галдиной выстроен в русле данной художественной парадигмы, близкой биографическому автору. Художественный мир произведения служит раскрытию внутреннего мира автора — центре истории находит-

ся условиями внешней жизни и психологически близкий ему образ впечатлительной и склонной к мечтам героини. Глубокая погруженность в идеалистические представления о жизни мешает ей оценить реальную обстановку и приводит к полному разочарованию в жизни.

Позиция автора-рассказчика по отношению к истории Анны двойственна — он и сочувствует ей, и иронизирует по поводу ограниченности ее идеалистических жизненных ориентаций. С одной стороны, он сопровождает свой рассказ лирическими отступлениями, сожалея о непростой судьбе героини, а с другой — делает ее участницей события, основанного на юмористическом лубочном сюжете о «помоложении старух» (илл. 4, илл. 5).

Наши наблюдения и размышления приводят к выводу о значимости иконы и в художественном пространстве стихотворного рассказа Полонского «Анна Галдина», и в мире самого автора. В рассказе икона выступает не только в качестве изобразительной детали, рисующей православный быт обитателей провинциального русского города, но также служит характеристике внутреннего мира и внутреннего состояния героини, душевно и духовно близкой автору. Через судьбу своей героини поэт показал близкое ему идеалистическое мировосприятие как особенное свойство сознания молодых людей поколения 1830-х годов, которому сам принадлежал. Образ заглавной героини убеждает, что сознание идеалиста-мечтателя обрекает человека на драматические или даже трагические обстоятельства жизни, которых самому поэту удалось избежать.

Значение иконы в проанализированном произведении, при соотнесении с выведенной В.В. Лепахиным типологией, отвечает третьему типу: «Почитание иконы в православном быту» [5, с. 323]. Очевидно, что икона в мире произведения функционирует на мотивно-тематическом уровне: сюжетное действие в нем развивается в обстановке, формируемой мотивами домашней и храмовой молитвы, свечи и лампады перед иконой. Включение в изображенный мир названных мотивов, наряду с другими, служит автору, для выражения темы особенного почитания иконы в народной среде, которое сов-

мещалось с атавизмами языческого магизма. Эта сторона «народной религиозности» не получает однозначной оценки и принимается автором произведения как данность [см. об этом: 13].

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Душа Чистая. Икона северного письма, датируемая концом XVII – началом XVIII века (Кондаков Н.П. Русская икона).

Илл. 2. Душа чистая. Русский рисованный лубок. Конец XVIII – начало XIX века. Чернила, темпера. Из собрания Государственного Исторического музея.

Илл. 3. Душа, яко дева преукрашена. Русский лубок. XVII век. Из собрания Д.А. Ровинского.

Илл. 4. Голландский лекарь и добрый аптекарь. Русский лубок. Из собрания Д.А. Ровинского.

Илл. 5. Перековка старых на молодых, 1871. Русский лубок.

Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.

2. *Даль В.И.* О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа (1845–1846). Режим доступа: http://www.bibliotekar.ru/dal

3. *Достоевский Ф.М.* Г-н -бов и вопрос об искусстве. Режим доступа: http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/public/o-russkoj-literature/orl-ii-g-n-bov-i-vopros-ob-iskusstve.htm (дата обращения – 24.04.2020).

4. *Кондаков Н.П.* Русская икона: в 4 т. – Прага: Seminarium kondakovianum, 1933. Т. 4. Часть 2. – 417 с.

5. *Лепахин В.В.* Икона в русской словесности XIX – XX веков / Валерий Лепахин. – Сегед : JATEPress, 2015. – 354 с.

6. *Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы лите-

ратуры, 1968. – С. 74-87.

7. *Полонский Я.П.* – Ледерле М.М., 30 октября 1891 г. // РО РНБ. Архив М.М. Ледерле. Ф. 426. Ед. хр. 37. Л. 3.

8. *Полонский Я.П.* Полное собрание стихотворений: в 5 т. / издание просмотрено автором.– СПб.: А.Ф. Маркс, 1896. – Т. 5. – 496 с.

9. *Полонский, Я.П.* Проза / Я.П. Полонский; [сост., вступ. ст. и примеч. Э.А. Полоцкой]. – М. : Сов. Россия, 1988. – 494 с.

10. *Полонский Я.П.* Стихотворения Мея // Русское слово. – 1859. – № 1. – С. 66-81.

11. *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика / сост. и вступ. ст. Р. Гальцевой, И. Роднянской. – М.: Искусство, 1991. – 699 с.

12. *Страхов Н.Н.* Некрасов и Полонский (1870) // Заря. – 1870. – № 9. – С. 127-164.

13. *Федосеева Т.В.* «Народная религиозность» в художественном мире Я.П. Полонского // Ученые записки НовГУ. – 2020. – № 3 (28). Режим доступа: https://elibrary.ru/item.asp?id=43024777

УДК 882

Т.А. Кошемчук,
Санкт-Петербургский
государственный аграрный университет,
д.ф.н., профессор,
Санкт-Петербург, Россия
T.A. Koshemchuk,
S.-Petersburg state agrarian university,
DSc in Philology, Professor
St. Petersburg, Russia
E-mail: koshemchukt@mail.ru

Иконные образы в творчестве А.А. Фета
Icon images in the works of A.A. Fet

Аннотация. Статья представляет собой реплику в споре о религиозности фетовского творчества: иконные образы в стихотворениях поэта говорят о претворении в творческом сознании поэта детских впечатлений усадебной православной жизни дворянской семьи. Фрагменты из воспоминаний Фета показаны как комментарий к образам его стихов, в которых ярко проявилась самобытность и утонченность в трактовке образов икон (Спаситель, Божья Матерь и ангелы) и верность традиции.

Abstract. The article is a replica in the dispute about the religiosity of the poetry of Fet: icon images in the poet's creativity speak of the implementation in the poet's mind of childhood impressions of the manor Orthodox life of a noble family. Fragments from Fet's memoirs are shown as a commentary on the images of his poems, which clearly show the originality and refinement in the interpretation of images of icons (the Savior, the Mother of God and angels) and loyalty to tradition.

Ключевые слова. А. Фет, иконные образы, религиозность, православная традиция.
Keywords. A.A. Fet, icon images, religiosity, Orthodox tradition.

Ныне почти забытый автор двух замечательных книг, о Тютчеве и о Фете, вышедших в предреволюционные годы, Д.С. Дарский писал глубоко и проникновенно о роли православной традиции в становлении ребенка: «И какое великое и торжествующее приобретение для зреющей души, когда неокрепшая жизнь протекает среди неизменно-благородных и возвышенных

внушений. С самых ранних, еще не осознанных впечатлений ребенок узнает присутствие каких-то благодатных сил, которые нисходят в душу беспрерывным и сосредоточенным одушевлением. В их светящем проникновении каждое явление, каждый акт жизни приобретает особенный, одухотворенный смысл. Отсюда с полнейшей сердечной готовностью принимается обычай сопровождать все события и действия богослужебным освящением и обрядом. Таким образом, все поведение ребенка подпадает руководительству смутных, но величественных представлений. Он привыкает подчиняться неисповедимым и неизменно серьезным наставлениям…» [1, с. 12]. Эти религиозные представления проникают в душу особенно неотразимо и действенно благодаря зрительным воздействиям иконных образов.

Прекрасно проявлено это в жизни такого поэта, как А.А. Фет, долгое время и с некоторыми основаниями привычно считавшегося атеистом, и лишь в последние десятилетия открывшегося исследователям с очевидной ясностью как поэт сложной и глубокой духовной жизни, включавшей в себя доминантный христианский стержень. Это произошло благодаря включению в рассмотрение целого ряда вновь опубликованных текстов поэта, с одной стороны, и — с другой стороны — направленного внимания именно на православную тематику в его творчестве, то есть на ту его грань, которую десятилетиями удавалось не замечать. Вся драматическая сложность духовной позиции поэта еще далеко не постигнута. Если критики дореволюционной поры отмечали в его творчестве религиозную составляющую, по преимуществу истолковывая ее пантеистически, а в советскую эпоху он преподносился как бесспорный атеист, то известная полемика о том, был ли Фет атеистом, на страницах «Вестника русского христианского движения» между Н.А. Струве и Е. Экиндом, открыла новую полосу в фетоведении. Именно стихи поэта Струве сделал доказательством его христианской религиозности, он отметил десяток стихотворений такого рода [2, с. 324]. Далее эта линия продолжается в ряде публикаций в России (М.М. Дунаев говорил о нескольких стихотворениях [3, с. 716]; В.А. Шеншина — о четырех десятках, касаясь

их более или менее подробно в своей книге [4]), выявляющих в стихах Фета христианские идеи и чувства. В действительности, при внимательном исследовании всего корпуса фетовских стихотворений к религиозно-философской лирике можно отнести вдвое больше его стихотворений, то есть около восьми десятков стихотворений, отмечая только вполне очевидные в них христианские образы и идеи, которые получают в стихах поэта самобытную трактовку, что было прослежено мною в ином контексте [5, с. 412-543].

В этом ряду стихотворений поэта уникальны — особенно прозрачны, светлы и тонки фетовские «ангельские» стихотворения, и их у Фета более двух десятков — только об ангелах! Замечателен и его цикл стихотворений, обращенный к Божией Матери. Вряд ли даже количественно рядом с этим «атеистом» можно поставить какого-либо иного русского поэта, неоспоримо отнесенного к духовной поэзии. Этот факт глубинным образом объясним, прежде всего, христианским детством поэта (с русским и немецким началом), воздействием всего строя православной русской жизни, о чем и писал Д. Дарский. И, главное, — детскими впечатлениями, сохранявшимися вплоть до конца жизни переживаниями иконных образов. Мы не найдем в жизни Фета, в позднейшие годы иных явных воздействий, исходящих от людей ли, от круга ли чтения. Но и сокровенного, впрочем, в жизни Фета было немало — в духовной области, куда, по его слову, *вход посторонним был закрыт*. Детство же и иконные впечатления — очевидны, явны, им самим описаны! Разве может исследователь фетовского творчества пройти мимо подобных свидетельств.

В своих воспоминаниях «Ранние годы моей жизни» Фет приводит их. Конечно, отчасти справедливо фетовские мемуары считаются разочаровывающе внешними, мало говорящими о душевной или духовной жизни поэта. Тем важнее те сами за себя говорящие факты, которые просто, без погружения в душевное или духовное, сообщаются мемуаристом. Он отвел в своих воспоминаниях место именно фактам жизни, сюжету своего бытия, а переживаниям — лирические стихотворения. И порой факты мемуаров удиви-

тельным образом комментируют и объясняют темы стихов — пусть скупо и лаконично. Необходимо особенное читательское внимание для понимания поэта: приводя подробности, даже самые драматические, Фет почти не говорит о своих чувствах, не исследует самого себя, нимало не впадая в тот исповедальный тон, который был присущ его близкому другу Л.Н. Толстому. Читателю фетовских воспоминаний предстоит самому фиксировать и понимать, какое воздействие произвело на жизнь поэта то или иное событие.

Специально о православных обрядах периода детства Фет, разумеется, не сообщает: нет нужды говорить об очевидном и общем. Он говорит о необщих свершениях жизни. Вот эпизод из жизненного сюжета, который не привлекал ранее внимания тех, кто стремился говорить о православной составляющей его ранней жизни. Речь идет о пасхальном богослужении в церкви поместья Зыбиных, соседей Шеншиных. Ребенок вышел из церкви (было душно), и, как Фет пишет далее, «на паперти я упал, и не помню, как меня доставили в темный и совершенно умолкнувший дом Зыбиных. Тут Сергей Мартынович сдал меня в передней на руки какой-то женщине, которая привела меня в просторную полутемную комнату; впечатление обстановки, хотя и мгновенное, осталось в памяти моей навсегда. За широкой кроватью в углу, при мерцании нескольких лампад, выступал широкий ряд образов в богатых ризах, а в самом углу сиял огромный золотой венчик, кажется, образа Спасителя в натуральную величину.

Женщина раздела меня до белья и положила на широкую кровать, и я в ту же минуту заснул. Проснувшись при полном свете дня, я узнал, что комната моего отдыха была спальня Ал. Н. Зыбиной.

На другой день Светлого праздника к нам в дом и затем на деревню приносили образа и появлялись, как говорили, “священники”, хотя священник был один, даже без дьякона» [6, с. 35-36].

Эти иконы, сохранившиеся в памяти Фета столь ярко, отпечатавшиеся в памяти ребенка *навсегда* как впечатление пасхальной ночи, сделали свое изумительное дело: подарили ему образ Спасителя в полный рост, в золотом

венчике. Позднее, согласно одному из ангельских стихотворений Фета, Ангел-хранитель покажет ему образ *Страдальца Голгофы*. Его образ встает перед нами и в стихотворении о преодоленном искушении «Когда Божественный бежал людских речей…» и в иных. Но об этом позже.

Еще один яркий эпизод, связанный с иконной темой — весьма необычный, ибо *иконой* стала для Фета «Мадонна» Рафаэля. Говоря о своих восторгах, связанных с искусством, Фет вспоминает о масляной копии Святого Семейства: «Мать растолковала мне, что это произведение величайшего живописца Рафаэля и научила меня молиться на этот образ...». И далее автор вспоминает особенные, связанные с этой картиной детские впечатления: «Сколько раз мне казалось, что Божия Матерь тем же нежным взором смотрит на меня, как и на своего Божественного Младенца, и я проливал сладкие слезы умиления…» [6, с. 18]. Эти детские молитвы Божией Матери и *сладкие слезы умиления* отразились в творчестве поэта, в стихах уже упомянутого цикла, вообще в особенном почитании им Богородицы.

О *религиозном* воздействии картины Рафаэля на Фета — впрочем, это был не уникальный случай в русских дворянских семьях подобного восприятия Рафаэля — писал впервые Н.А. Струве и сравнивал сонеты Фета, посвященные Мадонне, с одноименным пушкинским сонетом, подчеркивая чисто религиозную тему Фета: «Картина Рафаэля в Х1Х веке, при полном забвении и незнании древнерусской иконы, считалась высшим выражением религиозной красоты…». Как мы видим по предыдущему процитированному фрагменту из фетовских воспоминаний, традиционная православная икона вовсе не была забыта в дворянских усадьбах. А стихотворное осмысление картины Рафаэля у Фета Струве описал так: «В отличие от Пушкина, Фет отказывается смешивать божественную и земную красоту. Картина производит на него чисто религиозное действие, Бог посылает ему духовные дары, а не как Пушкину — красавицу-невесту, которая несколько кощунственно занимает место Матери Бога:

...О как душа стихает вся до дна!

Как много со святого полотна

Ты шлешь, мой Бог, с пречистою Мадонной!»

Еще одно стихотворение Фета Струве описал так: «К Сикстинской Мадонне Фет вернулся двадцатью годами позже и, снова в форме сонета, продолжил спор с Пушкиным:

Такой тебе, Рафаэль, вестник Бога,

Тебе и нам явил твой сон чудесный:

Царицу жен — Царицею Небесной.

Последний стих, по своей структуре, несомненно, перекликается, выправляя его, с пушкинским заключением:

Чистейшей прелести — чистейший образец.

У Пушкина, низведшего божественную красоту до мирской прелести, чисто плеонастическое настроение; у Фета же плеоназм служит восхождению от земли на небо». Стихи Фета свидетельствуют, по оценке критика, о его большей религиозной зрелости в обращении к живописному образу. В итоге статьи Струве делает вывод: «…Назвать Фета атеистом можно лишь по недоразумению. Своим направлением, своими религиозно-философскими элегиями и думами Фет примыкает к великой, христианской, духоносной традиции русской литературы…» [2, с. 324-325].

В своих мемуарах Фет говорит подробно еще об одной — настоящей православной иконе Божией Матери, когда пишет в книге «Мои воспоминания» о поездке с отцом в Коренную Пустынь, древний курский монастырь, в начале 1850-х годов. Камердинер сообщает: «Несут, несут», — о почитаемой в монастыре чудотворной иконе Богородицы. «Вдоль улицы показалась сплошная и бесконечная река непокрытых голов. Конные жандармы едва сдерживали приближающиеся народные волны, впереди которых шло многочисленное духовенство в блестящих ризах, а за ним на катафалке несли и самую икону. Из скольких тысяч состояла эта толпа, определить не могу: давно уже духовенство с катафалком вослед скрылось за углом по направлению к монастырю, а толпа продолжала прибывать вдоль улицы». Фет пояс-

няет: «Пустынь, по преданию, получила свое название от явления образа Знамения Божией Матери на корне срубленного дерева» [7, с. 247-248]. Это событие обретения иконы — Курской Коренной — среди лесов относится к XIII столетию, ко времени Батыева разорения. На месте этом была сооружена церковь в память об обретении иконы и — на месте ее обретения об открытии живоносного источника, который не иссяк и по сей день. В XVI веке на берегу реки Тускари возник монастырь, проживший все характерные для нашей истории узловые вехи — и ныне возрожденный, в соответствии с ними. В середине XIX века, в фетовскую бытность, в монастыре была отстроена новая каменная церковь, богато украшенная. В этой церкви находилась эта особо чтимая икона во время ее пребывания в монастыре, куда ее крестным ходом доставляли за двадцать верст из Курского Знаменского монастыря.

Фет описал именно это событие в своих воспоминаниях. И его же, к слову, изобразил И.Е. Репин на своей картине «Крестный ход в Курской губернии», где он передал огромное количество шествующих за иконой, но хорошо известно, как прискорбно отразился этот крестный ход в сознании художника, какие подробности прибавил он к нему из своей собственной души. Большевики в том же духе глумления переименовали местечко Коренная Пустынь в местечко Свобода, монастырь закрыли в 1924 году и полностью разорили, взорвав главный храм, зацементировав древний источник. На месте монастыря устроили дом отдыха «Свобода», потом ПТУ. Сама же икона, проделав весь крестный русский путь на юг, далее через Константинополь и Германию, оказалась в Нью-Йоркском Знаменском соборе.

Фет описывает: на другой день после прибытия иконы в монастырь Коренная Пустынь с отцом они идут в монастырь «к архиерейскому служению». Но можно заметить, что у Фета речь не ведется специально о Литургии: она лишь попутно сообщенное обстоятельство памятной встречи с бывшим «полковым любимцем Н.И. Небольсиным» [7, с. 248]. Внимательный читатель заметит: Фет не акцентирует внимания на очевидном для него, на богослужении, ради которого они с отцом и приехали в монастырь к крест-

ному ходу и к прибытию иконы Богородицы. Но для современных исследователей вовсе не очевидно, что для Фета в его тридцать два года поездка с отцом в храм на Литургию — вполне обычная примета жизни.

Отметим и то, чего сам Фет не коснулся в мемуарах, но об этом упомянул Н.Н. Страхов в биографическом очерке, посвященном Фету. В 1877 году Фет покупает новое поместье, и, конечно, не случайным было его местоположение: Воробьевка в Щигровском уезде Курской губернии находилась в девяти верстах от Коренной пустыни. Из парка, расположенного, как и дом, на высоком берегу реки Тускари, ясно были видны церкви Коренной Пустыни [8]. Само же шествие с иконой было приметой и «домашней», усадебной фетовской жизни. Этот факт упомянут Л.И. Черемисиновой, когда она пишет о знаменской иконе и ее отражении в стихотворении Фета «Оброчник»: «Известно, что в Воробьевское имение Фета ежегодно крестным ходом приносили икону Знамения Божией Матери Курская Коренная, обносили ее вокруг усадьбы и совершали молебен. Участником “местных” крестных ходов непременно был сам поэт, впоследствии переплавивший впечатления от них в поэтическую форму» [9, с. 83].

Действительно, *поэтическая форма* переживания заслуживает внимания. Фетовское стихотворение «Оброчник» 1889 года — одно из удивительных, не похожих на привычные «фетовские».

Хоругвь священную подъяв своей десной,
Иду, и тронулась за мной толпа живая,
И потянулись все по просеке лесной,
И я блажен и горд, святыню воспевая.

Пою, и помыслам неведом детский страх,
Пускай на пенье мне ответят воем звери,
С святыней над челом и песнью на устах,
С трудом, но я дойду до вожделенной двери.

Здесь выражено религиозное переживание страстное, истовое, даже с

оттенком некого… юродства в этом шествии. Здесь и единство с *живой толпой*, и цельность чувства и даже духовное водительство в этом движении — *блаженном* и *бесстрашном* несении хоругви по лесной просеке с пением, трижды акцентированным (*воспевая, пою, пенье*), вопреки воющим зверями — такая яркая символическая картина фетовской (сокрытой) жизни и пути (неявного) к *вожделенной двери* дана в этом стихотворении.

Вот еще один эпизод из фетовских воспоминаний, связанных с иконными образами. Здесь речь идет об ангелах: «Дом в имении Зыбиных, снабженный двухэтажными балконами, по обе стороны, примыкал к обширному саду, одна из аллей которого вела к калитке церковной ограды. Каменная, далеко не казенной архитектуры, ядринская церковь была и нашим Новосельским приходом. Внутри церковь была расписана крепостным Зыбинским живописцем; и отец, ознакомившийся с заграничными музеями и Эрмитажем, не раз указывал на действительно талантливое письмо на стенах и иконостасе. Еще теперь помню двух ангелов в северном и южном углах церкви: один с новозаветным крестом в руках, а другой с ветхозаветными скрижалями. Как удачно живописец накинул полупрозрачное покрывало на лик ветхозаветного ангела, намекая тем на учение о прообразовании» [6, с. 18].

Еще и теперь помню… — пишет Фет в старости, когда ангельских стихотворений у него сложилось более двух десятков. Те, кто полагал, что Фет был атеистом, видели подобные образы, по слову Б. Бухштаба, «условно-эстетическими» [10, с. 60]. Попробовал бы эстет и атеист написать об ангелах нечто *условно-эстетическое*, и вместе с тем утонченно-личное с многими и разными нюансами личных узнаний и в тонком созвучии с христианской традицией. *Полупрозрачное покрывало* как неполная явленность, непрозрачность откровения, данного ветхозаветному ангелу, не видевшему еще того, что открыто новозаветному ангелу, увидевшему Христово земное вочеловечение, — такое художественное, образное *богословие в красках* Фет умел понимать, ибо в детстве подобные живописные нюансы входили в круг бесед с родителями. А будучи хорошо знакомым с церковным учением по своим за-

нятиям со священниками и семинаристами, приглашаемыми к детям Шеншиных, Фет легко сдавал в университете экзамены по пройденным церковным дисциплинам.

Красота образной отделки будет свойственна и его собственным *ангельским* стихотворениям, а также и поэтическая тонкость богословских оттенков в претворении образов.

На *ангельских* образах Фета далее стоит остановиться подробнее. Так, тема ангелов у Фета связана тонкими нитями с темой звезд, одной из любимых, лейтмотивных фетовских тем: звезды как часть горнего мира, чистые звезды, не причастные злу падшей подлунной сферы, райские звезды — они же *ангельские* очи. В одной из вариаций в стихотворении «Серенада» это центральный образ (у Хомякова звезды как Божьи очи): «Блещут *ангельские очи*, // Трепетно светя…». В стихотворении «Тихо ночью на степи…» *молящиеся* звезды связываются с *ангельским* миром еще ярче: «…Звезды ж крупные в лучах / Говорят на небесах: / Вечный Свят, Свят, Свят!» — и надмирная хвала горних духов, которую слышит поэт в звездном хоре, отражается в душе состоянием мира и тишины, особенной, тонкой одухотворенности, которая выражена в образе *молчащего* крыла.

Неподвижное крыло
За плечом молчит,
Нет движенья; лишь порой
Бриллиантовой слезой
Ангел пролетит.

В ночи поэт созерцает «горний ангелов полет», и фетовский полет ангела сопоставляется с *бриллиантовой слезой*, звездой, стремительно прочертивший огненный след на небе.

Ангел-хранитель — особая тема Фета, прежде всего идущая из детства: когда-то рассказанная няней легенда об ангеле становится стихотворением («Ворот»): перед сном надо распустить ворот, чтобы ангел видел душу ребенка, когда он прилетает ночью и садится рядом справа, улыбаясь: «Как и

ты, дитя, пригожий, / Только крылья по плечам». Этот же детский ангел описан подробно в стихотворении «Мой ангел»:

Как он прекрасен,
Гость-небожитель!
Он не состарелся
С первой улыбки моей в колыбели,
Когда, играя
Златыми плодами
Под вечною райскою пальмою,
Он указал мне
На Матерь-Деву
Страдальца Голгофы — и подле
Двенадцать престолов во славе.
Он тот же, все тот же —
Кудрявый, с улыбкой,
В одежде блистательно-белой,
С любовью во взоре —
Мой ангел-хранитель.

В стихотворении, с его обрамляющей мыслью о неизменности прекрасного ангела, изумительно центральное переживание — видение, дарованное ангелом-хранителем младенцу. Уникальны символические смыслы стихотворения: ребенку в видении не показан сам Христос, но Его присутствие дано через Мать, это Мать не Младенца (как было бы ожидаемо в детском видении), но Христа Распятого, *Страдальца Голгофы.* И младенец, предузнавший о крестном страдании, запомнил и апостольские престолы, с образами которых связана идея Суда («…сядете и вы на двенадцати престолах судить двенадцать колен Израилевых» — Мф. 19: 28), как будто страдание Богородицы и Голгофа Христа влечет за собой немедленно, в логике видения, Суд и воздаяние. Ребенок, глядя на Нее и на своего светлого ангела *под вечною райскою пальмой*, отвечает — первой в жизни улыбкой.

Переживание, которое стало основой для этого одновременно и ангельски-светлого и мучительного видения, осталось тайной поэта, о подобных событиях своей жизни Фет иначе, кроме как в стихах, не поведал никому. Неудивительно, что это стихотворение, как и иные из этого ряда, Фет не включил в свой сборник 1850 года.

О даровании человеку ангела, об ангелах как духовной (а не условной) реальности речь идет еще в одном стихотворении, не опубликованном при жизни, «Когда у райских врат изгнанник…»: изгнание Адама из рая, его униженность и немота перед закрытыми вратами — этот мотив открывает стихотворение, а далее в развертывании темы его мольба и ответная милость:

Но падших душ услышав стоны,
Творец мольбе скитальца внял:
Крылатых стражей легионы
Адама внукам он послал.

И ангелы-хранители порой в земной битве «улыбаются» нам «с родного неба». Эти небесные духи-утешители различны — соответственно, по мысли стихотворения, различны и земные судьбы людей. Далее Фет обращается к адресату стихотворения, описывая его Ангела:

Твой Ангел — перьев лебединых
Не распускает за спиной:
Он на крылах летит орлиных…

Это стихотворение завершается созерцанием стоящего над могилой умершего человека его Ангела-хранителя — таким, каким он был, — воплощенным жребием этого человека. Такова глубокая и своеобразная поэтическая ангелология этого фетовского стихотворного размышления.

«Видение» — еще одно стихотворение, о котором нужно сказать в связи с ангельской темой:

Не ночью, не лживо
Во сне пролетало виденье;
Свершилося диво:

Земле подобает смиренье.

Изумительна и лаконична мысль поэта: произошедшее есть чудо (не лживое ночное сновиденье), диво, то есть то, чего земля недостойна, земное должно признать себя таковым, ведь, согласно безупречно точной в православном контексте формуле поэта, *земле подобает смиренье*. Свершившееся чудо произошло не по заслуге и достоинству, а по милости, и земное должно это смиренно принять.

Прозрачные тучи
Над дикой Печерской горою
Сплывалися в кучи
Под зыбью небес голубою.

Чудесное виденье связано с Киево-Печерской Лаврой, с преданием о построении церкви, и видение описано так, как будто его переживает сам поэт: это его взгляд устремлен к безлюдным пока еще Киевским горам, выше них — в небо, к прозрачным тучам, на фоне которых он, как и строители церкви, видит ангелов:

И юноши в белом
Летели от края до края,
Прославленным телом
Очам умиленным сияя.
На тучах высоких,
Все выше, в сиянии славы,
Заметно для ока
Вставали Печерские главы…

Так реальные храмы напоминают поэту о видении, открывшемся когда-то строителям Лавры, и поэт един с ними: «умиленные очи» — единое чувство объединяет созерцавших это видение ранее и созерцающего теперь. Они, строители и созерцатели, подходят к дикой Печерской горе, и поэт видит своим умственным взором то, что пребывает, — что когда-то узрели они: ангелы по-прежнему парят над церковными главами в небесах. Строители

Лавры воплотили видение — парящие в воздухе храмы — в земных архитектурных формах. Поэт смотрит не на современную ему реальность, он прозревает тот первообраз, который стал ее основой. Так отразилось в мистически чуткой душе поэта известное ему предание и впечатление от пребывания в Киеве.

В шопенгауэрианский период в жизни и творчестве Фета доминирует рассудочный скепсис, который, однако, не стал завершением долгого и драматического духовного пути поэта. Период «Вечерних огней» в полную силу вернул звучание *ангельской* темы — в целом ряде стихотворений, явивших на прежнем уровне религиозные кульминации. В одном из подобных стихотворений поэт описывает свою потрясенность возвышенными и грозными природными явлениями: «Я потрясен, когда кругом…», а далее, после «Но…», следует противопоставленное этим возносящим переживаниям еще более значительные: «…в час, когда, как бы во сне…», — говорит поэт, обращаясь к Богу, — «Твой светлый ангел шепчет мне / Неизреченные глаголы». Легко узнаваема в этих строках весьма ответственная цитата из послания апостола Павла о *восхищении в рай* и слышании «*неизреченные слов, которых человеку нельзя пересказать»* (2Кор. 12: 4). Говоря о своем духовном переживании, более высоком, чем все природные впечатления, Фет описывает его не как вознесенность (апостольскую) в горние сферы, но так, как подобает просто человеку: как нисхождение *светлого ангела* и как его дар — просветляющий, невыразимый в слове, опыт встречи с высшим бытием.

В поздних стихах Фета *ангелы* вновь многочисленны, и, как и в ранний период, они включены в основные темы поэта. Так, Пушкин, глубинно родственный Фету, назван «зрителем *ангелов*» («К памятнику Пушкина», 1880). В размышлении о величии человеческой бессмертной сущности, которая есть ослепительный огонь, она сопоставляется с солнцем, зажженным высшими ангельскими чинами: «…Твой светлый *Серафим* // Громадный шар зажег над мирозданьем» («Не тем, Господь, могуч, непостижим…»). Космические картины творения мира, как в этом стихотворении, привлекали мысль поэта и

ранее, и стоит обратить внимание на стихотворение «Соловей и роза». Величие созидаемой Творцом космической картины, предваряющей историю соловья и розы, передается в дивных строках о переживании ее ангелами:

Такая дрожащая бездна
В дыханьи полудня и ночи,
Что ангелы в страхе закрыли
Крылами звездистые очи.

Творец, Вечный Бог, создал сад Кашемира — сад мирозданья, в котором, согласно фетовской легенде о розе, *сияющий ангел, нежный* ангел, «купаяся в безднах эфира», увидел птицу и куст и уронил *слезу огневую* — так расцвела роза, и запел соловей. Роза сорвана ангелами и вплетена как дар земли в *гирлянду,* украсившую трон Вечного Бога.

Неизменно присутствуют ангелы и в фетовских сюжетах из жизни Спасителя, в теме Рождества: «И за *ангелами* в вышних / Славят Бога пастухи…», в сюжете искушения в пустыне, преодоленного Христом: «И *ангелы* пришли / В пустыне ждать Его велений».

Далее, в стихотворениях о любви ангельские образы украшают редкостными метафорами характерную фетовскую идею *чистоты страстного чувства*: «Дохнул я струею и чистой и страстной / У *пленного ангела* с веющих крыл…» («Я видел твой млечный, младенческий волос…»); о том же: «Из-под ресниц твоих шелковых / Заглянет *ангел голубой*…» («Чем безнадежнее и строже…»). О неразрывности любящих в посмертии фетовские стихотворения говорили не раз, таков ангельский образ возлюбленной в стихотворении «В благословенный день, когда стремлюсь душою…»: «Когда ж окончится земное бытие, / Мне *ангел кротости и грусти* отзовется / На имя нежное твое».

С ангельским миром в целом фетовского творчества смерть сопряжена неразрывно: она названа «суровым ангелом Бога» («Смерть»); таково видение поэта: *ангел смерти* является в положенный час за душой человека, и к нему обращается поэт в стихотворении. Есть у Фета и стихотворение, посвя-

щенное Аваддону, ангелу бездны земной, а также и трубящему ангелу в апокалиптической картине.

Вспомним в завершении ангельской темы и о фетовском переводе «Фауста» Гете, в комментариях к которому, особенно к последним страницам второй части, Фет, вслед за Гете, невольно выговаривает и свое глубокое религиозное чувство к Божией Матери, и нюансы своей ангельской темы. Приведу лишь один фрагмент. Вот перевод, как всегда у Фета, близкий к первоисточнику (порой ценой ясности и гладкости стиха), тех слов, что произносят более совершенные ангелы, возносящие бессмертную сущность Фауста:

Бренных останков гнет
Несть нам так больно;
Самый асбест — и тот
Чист не довольно.
Коль мощь духовная
Прильнет к стихии
Во узы кровные,
Даже святые
Не разрешат двойной
Жизни сближенье:
В вечной любви одной
Их разрешенье.

В комментарии Фет поясняет: «Хотя младшие Ангелы и торжествуют свою победу над духами зла, при помощи эмблематических роз, но более совершенные Ангелы не скрывают, как тяжело им вознести в абсолютную чистоту душу Фауста, обремененную еще частью земного, которое, будь оно даже из асбеста (ископаемого льна, ткани из которого очищают огнем), сравнительно не довольно чисто. Когда воля, оставив свой абсолютно-чистый источник, выразилась в явлении человеческой особи и здесь, всею внутреннею силою слившись с желательными стихиями, прилепилась к тому, в чем инди-

видуум находил свое благо, то сохранение такой индивидуальности и по смерти, но с отрешением от подобных индивидуальных благ, является противоречием, разрешаемым только божественной благодатью» [10, с. XXVIII].

Здесь выражен Фетом апофеоз духовного роста человеческой души в посмертии, ее готовности к *вечному усовершенствованию* на небесах — с помощью небесной любви святых жен, Гретхен и самой Богородицы, некогда стоявшей у Креста Сына, то есть к духовному странствию в вечном и чистом мире благодаря *мужественной воле и влекущей силе женственности* (так определяет Фет смысл «Фауста»). Ангельские же хоры Гете понятны и близки Фету в силу глубокой сродности их духовных миров. В комментариях Фет говорит и о своем, на своем языке (шопенгауэрское в нем ощутимо), осмысляя загадку посмертия: сохранение бессмертного в индивидуальности, всеми своими желаниями привязанной к земному, отрыв ее от земного кажется ему немыслимым без высшей благодатной помощи, и мысль Гете о тяжести этой миссии для совершенных ангелов отзывается в его душе.

В *поэтической мысли* (термин Фета из статьи о Тютчеве) фетовских стихов сказалось детское умение любоваться изображениями ангелов на стенах приходской церкви и читать в них оттенки богословских мыслей, выраженных художником в образных намеках, в живописных символах. Так *ангельское* участие в жизни человека, при сопряжении всех фетовских поэтических идей о них и сложении их в единую концепцию (всегда фрагментарно от стихотворения к стихотворению выражаемую у поэтов-лириков), сопровождает его от земного рождения (видение ангела-хранителя) и до смерти (явление сурового ангела) и вплоть до вознесения человеческой души ангелами в небесные сферы. Шире — ангелы участвуют и в Творении как вестники и исполнители Божией воли, и в Конце земного мира. Все вместе ангельские стихотворения Фета, в единстве с посвященными Богу и Божией Матери, слагаются в поэтически утонченную и широкую христианскую концепцию, центр этой величественной мистерии — *Страдалец Голгофы,* которому служат *ангелы*, *Божественный* учитель, образ Которого в *золотом вен-*

чике в детские годы навсегда запечатлелся в памяти будущего поэта. Сердце этого мира — Божия Матерь с Младенцем, Которой молился ребенок, и Она же у Креста Голгофы. Многое напророчено в иконных детских видениях Фета, описанных им в воспоминаниях как некие первообразы его духовного мира. Они сохранялись в памяти поэта вплоть до его смерти и совершали свою невидимую работу, несмотря на годы глубоких сомнений рассудка и душевных разуверений. Даже в полосе скепсиса шопенгауэрианского периода, проникшего и в фетовские стихи, вновь и вновь эти образы звучали в своеобразном контрапункте с основной и явной линией. Они проявлялись, никогда не исчезая, в образных фрагментах и *поэтических мыслях* в потоке фетовского творчества, слагаясь в лейтмотивную линию, не акцентированную поэтом явно, но непрерывно текущую в цепи стихотворений (часто оставленных за пределами публикуемых сборников): Божия Матерь и ангелы Рафаэля, Курская Коренная, Спаситель в полный рост, ангелы Ветхого и Нового Завета, охватившие всю человеческую историю. Думается, в потоке фетовской поэзии, неустрашимо противостоящей духу времени, выставленной на всеобщее обозрение, к удовольствию хулителей, революционеров и либералов всех мастей, с их дружным хором обличений, насмешек, глумлений, пародий, лжи и перетолкований, обрушившихся на «шепот» и «робкое дыханье» — в этом несокрушимом противостоянии в трех десятилетиях жизни Фета, *трех десятилетиях*, уважаемый читатель! — такие тонкие и тихие струи, глубоко интимные и сокровенные, как фетовские никогда не прекращавшиеся стихи с ангелами и Божией Матерью, говорят о многом.

Список литературы

1. *Дарский Д.С.* «Чудесные вымыслы». О космическом сознании в лирике Тютчева. М.: 1914.

2. *Струве Н.А.* О мировоззрении А.Фета: Был ли Фет атеистом? // Вестник Русского христианского движения. № 139. Париж, 1984.

3. *Дунаев М.М.* Православие и русская литература. Ч. 1-2. М., 2001.

4. *Шеншина В.А.* Фет-Шеншин. Поэтическое миросозерцание. М., 2003.

5. *Кошемчук Т.А.* Русская поэзия в контексте православной культуры. СПб.: Наука, 2006.

6. *Фет А.А*. Ранние годы моей жизни. М., 1893.

7. *Фет А.А.* Воспоминания. М.: Правда, 1983.
8. *Страхов Н.Н.* А.А. Фет // Фет А.А. Полн. собр. соч.
9. *Черемисинова Л.И.* Религиозные образы в стихотворении А.А. Фета «Оброчник» // Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика. 2014. Т. 14, вып. 3.
10. *Бухштаб Б.Я.* А.А. Фет // Фет А.А. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. Писатель, 1959.
11. Фауст. Тагедия Гете. Перевод А. Фета. СПб.: издание А.Ф. Маркса, 1899.

УДК 821.161.1

Н.В. Михаленко,
Институт мировой литературы
им. А.М. Горького РАН (ИМЛИ РАН), Москва,
к.ф.н., старший научный сотрудник
N.V. Mikhalenko,
A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow,
PhD in Philology, Senior Researcher
E-mail: *rinsan-tin@rambler.ru*

Символика и философия иконы в журналах Русского зарубежья «Жар-Птица» и «Перезвоны»[1]

Symbolism and Philosophy of the Icon in the Magazines of the Russian Émigré "Firebird" and "Chimes"

Аннотация. На страницах журналов Русского зарубежья «Жар-Птица» и «Перезвоны», близких по оформлению и идейно-тематическому содержанию, важное символическое значение имеют иконописные образы Христа, Богородицы, Святого Георгия, Николая Чудотворца и т.д., которые интерпретируются в живописных и литературных произведениях. Их осмысление связно с истолкованием пути русской эмиграции, поиском духовно-нравственных основ в новой жизни, обращенностью к мифологическому образу утраченной России.

Abstract. On the pages of Russian magazines "Firebird" and "Chimes", similar in their design, ideology, and topics, the iconographic images of Christ, the Virgin, St. George, St. Nicholas, etc., are intended to have important and symbolic meaning, and are further interpreted in paintings and literary works. Their reading is closely related to the vision of the path of the Russian émigré, search for spiritual and moral foundations in a new life, and the mythological image of lost Russia.

Ключевые слова. Символика и философия иконы, журнал «Жар-Птица», журнал «Перезвоны».

Keywords. Symbolism and philosophy of the icon, "Firebird", "Chimes".

На страницах печати русской эмиграции обращение к библейским, иконописным сюжетам и образам было частым. Материалы журналов «Жар-

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет средств Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432–П).

Птица» и «Перезвоны» объединяла идея воссоздания на вербальном и визуальном уровне образа утраченной России. Стихи, рассказы, оформление этих изданий во многом были связаны с жизнью в дореволюционной стране. Лейтмотивом данных журналов можно назвать стремление «запечатлеть» душу ушедшей страны, «обрести» заповедную, сокрытую от глаз Россию, ставшую для эмигрантов своеобразной вариацией Китеж-града.

В периодике эмиграции образ России мифологизировался. В стихах, прозаических произведениях, публикуемых репродукциях много аллюзий на те или иные иконописные, ветхо- и новозаветные образы. Если посмотреть шире, то и сама утраченная Россия представала как земля обетованная, утопическая страна, которая, очистившись от поругания и осквернения, примет покинувших ее, станет прообразом Небесного града на земле. На страницах «Жар-Птицы» и «Перезвонов», во многом близких по концепции, литературному содержанию и оформлению, как бы создавалась вербально-визуальная икона России, творился ее мифологический облик. Важное символическое значение имели здесь иконописные образы Христа, Богородицы, Георгия Победоносца, Николая Чудотворца, Сергия Радонежского и т. д., которые интерпретировались в литературных и живописных произведениях.

Журнал «Жар-Птица», «шедевр русского печатного искусства <...> ничем не превзойденных ни до, ни после» [10, с. 449], был знаковым в литературном процессе Русского зарубежья, выходил в течение пяти лет (с 1921 по 1926 год) в Берлине. В числе его авторов были К.Д. Бальмонт, Л.Н. Андреев (посмертно были опубликованы фрагменты из его дневника, письма С.С. Голоушеву (Сергей Глаголь)), Тэффи (Надежда Лохвицкая), Б.А. Пильняк, А.М. Ремизов, В.В. Набоков (под псевдонимом В. Сирин), В.Ф. Ходасевич, И.С. Соколов-Микитов и другие. Обложки оформляли И.Я. Билибин, Б.М. Кустодиев, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, Б.Д. Григорьев и другие известные художники. Редактором художественного отдела «Жар-Птицы» был Г.К. Лукомский. Литературным отделом заведовал поэт Саша Черный (Александр Гликберг). Важной чертой оформления журнала можно назвать

его яркость, пестроту — создавался визуальный образ волшебной птицы, вынесенной в заглавие издания.

На страницах «Жар-Птицы» публиковались иконописные изображения, репродукции картин, скульптуры, связанные с библейскими или церковными темами и образами. Например, Г.К. Лукомский «Киевская Лавра» (№ 1), С.Н. Судьбинин. «Серафим «Алиллуйя», «Воскресение» (№ 2), Г.К. Лукомский «Киев. Церковь Николы Больничного в Лавре» (№ 4-5), М.А. Врубель «Надгробный плач» (№ 6). В № 6 журнала С.К. Маковский рассуждал о живописи М.А. Врубеля и анализировал взгляд художника на иконопись, рассматривая его роспись Кирилловской церкви в Киеве и его акварельные наброски для невоплотившейся росписи Владимирского собора. Как писал критик, «самое поразительное в византийстве Врубеля — та свобода, с какой он пользуется иератической формой, преображая ее своей мечтой <…>» [12, с. 22]; «Еще острее и необычайнее отразилась в них прозорливая фантазия Врубеля; роскошь красочного замысла и линейный ритм сочетались с неизъяснимо-страдальческим эзотеризмом: преображенная плоть, сияние радуг надмирных, лучи и нимбы запредельного света, струящиеся складки легких риз и взоры грозные, жуткие, узревшие несказанное…» [12, с. 24]. Критик отмечал стремление художника в своем осмыслении иконописи заглянуть за грани обыденного, ответить на экзистенциальные вопросы, которыми он задавался.

Журнал «Перезвоны» (1925–1929) (см. краткую роспись — [2]), издававшийся в Латвии, представлял собой богато иллюстрированный литературно-художественный еженедельник для семейного чтения (гл. ред. — С.А. Белоцветов, издательство рижского акционерного общества «Саламандра»). Как было отмечено в редакционной статье, предварявшей № 1, «Перезвоны» — «орган художественного слова и русского искусства и старины» («От редакции») [15]. Литературным отделом «Перезвонов» до февраля 1927 г. руководил Б.К. Зайцев. Для участия в журнале им были привлечены К.Д. Бальмонт, В.Ф. Ходасевич, М.А. Алданов, Д.С. Мережковский,

Г.В. Адамович, И.А. Бунин, Тэффи (Н.А. Лохвицкая), М.И. Цветаева, Саша Черный (А.М. Гликберг), И.С. Шмелев, М.А. Осоргин, А.И. Куприн, М.А. Алданов, А.М. Ремизов, П.Н. Краснов, Е.Н. Чириков, А.М. Федоров, А.В. Амфитеатров, В.Н. Ладыженский, С.Р. Минцлов, Ю. Галич, Л.Н. Столица и др. Как отмечал Ю.А. Абызов, «установка журнала была на то, чтобы поддерживать в оторванных от родины русских обращенность к ее прошлому, к истории, искусству, а также знакомить с новейшими литературными произведениями» [1, с. 17]. Издание было рассчитано на эмигрантскую аудиторию и имело своей целью «сохранение памяти о русской культуре, старинных российских городах, православных христианских праздниках» [19, с. 136]. В. Крейд писал, что «выражение лица» журнала, его позиции можно определить словами Н.А. Бердяева: «<…> о церковном одолении гуманизма изнутри» [9, с. 312].

Если сделать некоторое обобщение, то можно сказать, что одной из задач «Жар-Птицы» и «Перезвонов» было определение своеобразной квинтэссенции «русского духа», ее составляющих. Этому во многом служило воспроизведение икон и живописных полотен, где интерпретировались христианские образы. Например, в оформлении № 7-8 «Перезвонов» за 1925 представлены работы М.В. Нестерова «Рождество Христово» (Владимирский собор в Киеве), «Божия Матерь Умиление» Новгородского письма XV в., А.В. Маковского «От всенощной», В.М. Васнецова «Богоматерь» (Владимирский Собор в Киеве). В № 13 (1926) — репродукции картин Н.К. Рериха «Дела человеческие», «Святой Прокопий благословляет неизвестных путешественников», «Святое озеро», «Углич», «Раскаяние», «Знаки Христа» (Серия «Зарождение Тайн»), «Cor ardens», «Монастырь» (цветная вклейка). В журнале было опубликовано большое число репродукций, иллюстрирующих жизнь в лоне православной церкви — праздники, обряды. Например, «Деревенский праздник», «Странник», «Монахиня», «Сборщик на церковь», «Пасхальное утро» Б.М. Кустодиева. В № 20 «Перезвонов» за 1926 г. — репродукции М.В. Нестерова «Преподобный Сергий благословляет Дмитрия Дон-

ского», В.М. Васнецова «Святые земли русской». Здесь часты публикации картин, изображающих дорогу, путь к храму или церкви и монастыри (в № 7 — Г.К. Лукомский «В Лавре — уголок келий», И.И. Левитан «Вечерний звон», «Озеро», в № 8 — К.Ф. Юон «Русская провинция», в № 14 — И.Я. Билибин «Борис и Глеб». Печатались в «Перезвонах» и искусствоведческие статьи, связанные с осмыслением иконных образов в живописи. Так, в работе «Праздник праздников» Н.И. Мишеев размышлял об одной из труднейших для искусства тем — изображении Воскресения Христова. «Здесь должен быть показан Бог — человек, победивший смерть» [13, с. 570]. Он отмечал одну из самых удачных работ на эту тему — картину И. Ижакевича «Воскресение»: «Она очень церковна, “иконна”, и в то же время художественна, как по своей композиции — та и по рисунку, содержанию, где тайна, власть, благоговение, смирение взаимно проникают одно в другое» [13, с. 570]. В целом размышления о символике воскресения после страданий и мук были характерны для литературы «в изгнании».

Рассуждения о путях России и эмиграции, самосознании русских на чужбине часто связывались в журнале с осмыслением путей искусства. Духовная программа «Перезвонов» была близка, вероятно, тезисам публичной речи И.А. Ильина «Родина и Гений», произнесенной им в Берлине в День Русской Культуры, 1926 г. 26 мая (8 июня), в день 127-ой годовщины рожденья Пушкина [7, с. 683]. По его мнению, открытие миссии русских тесно связано с осознанием того значения и духовного смысла, что несет православная вера, иконопись и произведения писателей-духовидцев: «И вот, Родина есть выстраданные нами и открывшиеся нам лики Божии: в молитвах, иконах и храмах, в песнях, поэмах и трагедиях; в созданиях искусства и в подвигах наших святых и героев» [7, с. 686].

Библейские и иконописные образы Христа, Богородицы, Святого Георгия, Николая Чудотворца, Сергия Радонежского интерпретировались в этих изданиях сквозь призму осмысления духовного пути русской эмиграции.

Так, встречающийся во многих текстах образ Христа связывался с мо-

тивом спасения, преображения через страдания. Его крестный путь — символ миссии русских на чужбине, духовная задача которых — сохранения образа прежней России.

Мотив тяжких мук, почти крестного страдания, претерпевания и тонкой надежды на избавление был передан, например, в стихотворении К.Д. Бальмонта «Весенний всклик»: «Будет ли миг? Изойду ли из ада я? / Хватит ли сердца для жизни живой, — / Так, чтоб, на землю родимую падая, / Слушал я колокол мой вечевой» [4]. Такой мотив часто сопрягался с мечтой о воскресении, возрождении погибшей страны, надеждой на возвращение на круги своя. В стихотворении Ф.Н. Касаткина-Ростовского отразилась подобная вера в преображение России и возвращение русских: «И верим мы… Верим, томясь одиноко, / Что, сил не имея страдать, / Промолвит нам Родина — Мать — издалека: / *“*Родные! — вернитесь опять…*”*» [8]. Интересно, что на обложке № 7 журнала «Жар-Птица» изображен белокаменный град с церквами, к которому летит волшебная птица. Строки стихотворения «Весна» В. Набокова (подпись — Сирин) близки той же идее пути к чаемому, небесному граду: «И в день видений, в вихре синем, / — когда блеснут все купола, — / мы, обнаженные, раскинем / четыре огненных крыла» [14].

В стихотворении А. Смирного мотив воскресения Руси после поругания связывается с евангельским чудом: «В притворе темном я молюсь, / пред светлым образом Николы, / за обесславленную Русь… / Я вижу: утро, сад веселый, / закрытый камнем гроба вход / и стражи в латах медный пламень… / И ясно мне: Любовь придет — / она опять отвалит камень!» [18]. Образ России как земли обетованной предстает в стихотворении Тэффи: «Бран ты мною, край мой, / Немеряной мерой / Ка-б не силы слабые — / Тебя, умирая, / Песнью вознесла бы я / До Господня рая» [22].

В стихотворении О. Далматовой пасхальная радость связана с мотивом возвращения, обретения покоя через связь с древней традицией: «Христос Воскресе» вновь звучит… / В церквах торжественные клиры / Поют: «Воскресла радость миру»… / И солнце вешнее горит… // <…> И, погасив печа-

лей пламень, — / Я встречу радостно весну…» [5] В стихотворении «Видение» Любови Столицы интерпретируется мотив Второго пришествия, в нем также сильны аллюзии к образу Георгия Победоносца: «Кто-то скачет в русских чащах / В мраке ночи и хвой, — / В горностаях, свет лучащих, / В латах медных, в лад звучащих, / Заревой, роковой <…> / Кто ж Он безмолвно-устый, / Молодой и святой, / Взявший все бразды и узды / И несущий в место пусто / Древний крест золотой?!» [20].

К образу этого же святого обращался и В. Пиотровский в одноименном стихотворении: «Взметом ввысь святой Георгий — / Я — взвиваюсь на коне. <…> / А метель мне режет латы / Блеском лунного копья. / Словно искрой, кровью алой / Опален мой путь во мгле, / И от крови цветик малый / Прорастает на земле» [16]. Здесь можно говорить и о некоторых ассоциациях с евхаристической жертвой: преображении крови, даровании новой жизни.

Миссия русских на чужбине иногда интерпретировалась и как некое служение, страдание за свою страну, связанное с принесением в мир новой веры. Такой мотив развит в рассказе И.С. Шмелева «Блаженные»: «Про нашу Россию в Евангелиѣ писать надо и читать в церкви. Получили крещение огнем и должны взять посох и проповедати всему миру! Аз есмь Лоза истины! Готовлюсь. Пишу послание ко всем народам!» [24, с. 623].

На репродукциях картин в «Перезвонах» М.В. Нестерова «Богоматерь» (№ 22), И.С. Ижакевича «Рождество Христово» (№ 27), Ф. Дефрегера «Поклонение пастырей» (№ 27), К. Шлейбнера «На пути в Египет» (№ 27), новгородской иконе «Знамения Божией Матери» (№ 32) образ Богородицы связан с семантикой дарования русским на чужбине милости, защиты и благословения.

Образы святых, покровителей земли русской — Сергия Радонежского, Николая Чудотворца, князей Бориса и Глеба также встречаются на страницах этих журналов. Легенда о появлении в красном Петербурге Николая Угодника легла в основу рассказа К. Притисского «Мотивы чудесного из жизни современной России» («Перезвоны»). После превращения в склад часовни Ни-

колая Чудотворца на Николаевском мосту началось наводнение — Нева вышла из берегов («Вот тогда пошла “легенда за легендой” о гневе св. Николая Угодника. Везде слышались рассказы об явлениях святого, угрожающего потопом Петербургу и прежде всего — гибелью властям, осквернившим часовню его на Николаевском мосту» [17, с. 434]). Происходит обращение к вере коммунистки, ставшей свидетельницей чуда: «…прямо на нас небольшого роста старичок смотрит. Без шапки. Седой. Глаза такие, что насквозь тебя!.. Одежда, как поповская. Лицо, как будто где видела. <…> Захожу в церковь и сразу направо… Икона предо мною. Глянула — старичок поп, что в милицию его поволокли, нарисован. Совсем он! Узнала… Николай Угодник!» [17, с. 436]. Этот рассказ в «Перезвонах» очень характерен — формируется представление, что Бог не покинул и Советскую Россию, в ней также живет вера в чудо.

Мотив сохранения православной веры на чужбине, соборном труде развит и в очерке Бориса Зайцева «Обитель» об освященной в 1925 г. церкви св. Сергия на Сергиевом Подворье Парижа, которая была возведена силами всей русской эмиграции: «Великий наш Святитель, на шестом веке после смерти, как бы вновь взял в руки посох, которым мерил некогда дебри Радонежа, и неторопливой, старческой походкой взошел на парижский холм, как на свою Маковицу, и среди дебрей “Нового Вавилона” основал новый свой скит, чтобы по-новому, но вечно, продолжать древнее свое дело: просветления и укрепления Руси» [6, с. 627].

В стихотворении Любови Столицы «Житие Преподобного Сергия» отразилась своеобразная молитва о даровании милости, обращения к святому, несмотря на грехи и скорби: «Старец, витязь Богородицын, / Крина став белей кудрявее, / Путь провел он православия / И почил в бору у Троицы, / Пять веков хранил, как щит, / Русь родимую… / Как-то Бог… А он простит / Непростимую!» [21].

Сильны в «Жар-Птице» и «Перезвонах» также и мотивы, связанные с осмыслением темы Апокалипсиса, Страшного суда. Например, в стихотворе-

нии «Памяти Блока» Саши Черного используются элементы иконографии Страшного Суда или Сошествия во ад, чтобы показать контрастность устремлений поэта и реальности, в которой он жил и погиб: «В аду томился серафим. / Кровавый свод висел над ним… / Чтоб боль отчаянья унять, / Он ад пытался оправдать. <…> Он смолк. На сломанном крыле / Дрожали тени в дымной мгле. / У врат — безжалостный дракон. / Мечта — распята, воля — сон… / Неспетых песен скорбный рой / Поник над арфою немой» [23].

В стихотворении Ю.К. Балтрушайтиса «Безмолвие» мир предстает своеобразной иконой, поскольку земные образы связаны с небесными, являются как бы их откликом (как писал В.В. Лепахин, рассуждая о раннехристианской святоотеческой теории символа, «видимый мир есть символ мира невидимого» [11, с. 122], мир, лежащий во грехе, «своей иконичностью, своим символизмом открывает путь Богопознания, путь примирения с Богом и воссоединения двух миров через преображение дольнего мира» [11, с. 125]): «Вот почему я так упорно / Из тесноты на мир просторный <…> / Гляжу в раздумии немом… / И оттого в томленье духа, / Благословляя каждый час, / Что есть, что вспыхнет, что погас, / Безмолвный жрец, я только глухо / Молюсь святыне Бытия, / Где мысль — кадильница моя…» [3]

В журналах эмиграции образ России наделялся мифологическими чертами — утраченная страна представала как земля обетованная, которая, очистившись от поругания и осквернения, примет покинувших ее, станет прообразом Небесного града на земле. В «Жар-Птице» и «Перезвонах» как бы создавалась живописная и словесная икона России, творился ее мифологический облик.

Список литературы

1. *Абызов Ю.И.* 20 лет русской печати в независимой Латвии // Русские в Латвии. История и современность. – Выпуск 2. Сост. И.И. Иванов; науч. ред. Б.Ф. Инфантьев; ред. З.А. Осипова. Рига: Лад, 1997. 139 с. С. 3-33.

2. *Абызов Ю.И.* А издавалось это в Риге: 1918–1944. Истор.-библиографич. очерк. М., 2006.

3. *Балтрушайтис Ю.К.* Безмолвие // Жар-Птица, 1922, № 9. С. 17.

4. *Бальмонт К.Д.* Весенний всклик // «Перезвоны», 1926, № 21, с. 666.

5. *Далматова О.* Христос Воскресе… // «Перезвоны», 1926, № 19, с. 574.
6. *Зайцев Б.* Обитель // Перезвоны, 1926, № 20. С. 626-627.
7. *Ильин И.А.* Родина и Гений // Перезвоны, 1926, № 22. С. 683-688.
8. *Касаткин-Ростовский Ф.Н.* Серые птицы // Перезвоны, 1926, № 20. С. 618.
9. *Крейд В.* Перезвоны // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918-1940 / Т. 2. Периодика и литературные центры / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: РосспЭН, 2000. 640 с. С. 311-313.
10. *Левитан И.* Русские издательства 1920-х годов в Берлине // Книга о русском еврействе 1917–1967. Нью-Йорк, 1968. 480 с. С. 448-451.
11. *Лепахин В.В.* Икона и символ // Лепахин В.В. Икона и иконичность. Изд. 2-е, переработанное и дополненное. СПб: Успенское подворье Оптиной Пустыни (Санкт-Петербург), 2002. С. 120-133.
12. *Маковский С.К.* Врубель // Жар-Птица, 1922, № 6. С. 21-26
13. *Мишеев Н.И.* Праздников праздник // Перезвоны, 1926, № 19. С. 566-571.
14. *Набоков В.В.* Весна // Жар-Птица, 1922, № 7. С. 2.
15. От редакции // Перезвоны, 1925, № 1. С. 1.
16. *Пиотровский В.* Святой Георгий // Жар-Птица, 1922, № 7. С. 3.
17. *Притисский К.* Мотивы чудесного из жизни современной России // Перезвоны, 1926, № 15. С. 433-437.
18. *Смирнов А.* В притворе темном… // Перезвоны, 1926, № 20. С. 642.
19. *Сомова С.В.* Русская эмиграция на страницах рижского журнала «Перезвоны» // Вестник СамГУ. 2009. № 69. С. 136.
20. *Столица Л.* Видение // Перезвоны, 1926, № 14. С. 408.
21. *Столица Л.* Житие Преподобного Сергия // Перезвоны, 1926, № 20. С. 611.
22. *Тэффи.* Край мой // Жар-Птица, 1922, № 9. С. 8.
23. *Черный С.* Памяти Блока // Жар-Птица, 1921, № 2. С. 37.
24. *Шмелев И.С.* Блаженные // Перезвоны, 1926 № 20. С. 619-624.

УДК 235

Л.Г. Дорофеева,
ФГАОУ ВО «Балтийский федеральный
университет им. И. Канта»,
Калининград, Россия
L.G.Dorofeeva,
Immanuel Kant Federal Baltic University,
Kaliningrad, Russia
E-mail: lgdorofeeva@mail.ru

Иконичность слова и образа. Эпистолярное наследие протоиерея Понтия Рупышева: агиографический аспект

Iconicity of word and image. Archpriest Pontiy Rupyshev's epistolary legacy in a hagiographic perspective

Аннотация. Эпистолярное наследие протоиерея Понтия Рупышева рассматривается как одна из форм церковной словесности. Выявляется специфика содержания писем, обусловленная их религиозной функцией, устанавливается их типологическое сходство с письмами святых отцов Церкви, раскрывается иконичная природа слова пастыря, связь писем с агиографическим содержанием жизнеописания.

Abstract. The paper aims to analyze epistolary legacy of archpriest Pontiy Rupyshev as a genre of ecclesiastical literature. The article deals with the content of the letters as determined by their religious function, eliciting their typological affinity with patristic writing. The focus is upon revealing iconic nature of archpriest Pontiy Rupyshev's word and exploring the way his letters are connected with hagiographic content of his biography.

Ключевые слова. Эпистолярное наследие, агиография, иконичность, слово, образ.
Keywords. epistolary legacy, hagiography, iconicity, word, image

Эпистолярный жанр имеет давнюю историю. Биографы, историки, литературоведы изучают его, перечисляют особенности, классифицируют по разным критериям. Но в этих классификациях мы не обнаруживаем указания на письма духовные, написанные священниками или монашествующими лицами своим ученикам и духовным чадам. Между тем, духовные письма составляют сокровищницу церковной жизни и литературы, являются важной частью святоотеческого наследия наряду с такими церковными жанрами, как

проповедь, поучение, слово, духовные дневники и т. п. И, конечно, письма духовные принципиально отличаются от писем светского характера. Последние пишутся, как правило, *от себя*, часто — *о себе*, предметом является *этот* мир, и «*мое*» к нему отношение (будь то история, культура, наука, творчество, частные события и проблемы, и даже религиозные темы). Иные цели и иные черты отличают письма святых отцов и известных духовников, которые пишут *не от себя* и не *о себе* или *своем* частном отношении к предмету письма, но с точки зрения Божественного Промысла о необходимом для *другого* человека пути к спасению души и средствах к его достижению.

В христианском понимании слово обладает Логосной природой, о чем пишет В. Лепахин, называя слово «иконообразом»: «Слово есть иконообраз, не отторгнутый от сущности именуемого, а онтологически и антиномично (благодаря Божественному Логосу и через Него) с ним связанный» [5]. Такова природа слова не только священных и богослужебных текстов, но и произведений всех церковных жанров словесного искусства, которые В. Лепахин называет также «вербальными иконами» [5; 3, с. 179].

К церковным жанрам словесного искусства приближается и эпистолярное наследие отцов Церкви, как древних, так и современных. Слово православного священника-духовника в письмах к духовным чадам обращено одновременно к временному в человеке и к вечности, которой причастна душа человека. Оно призвано восстанавливать утраченную связь образа с Первообразом, целостность личности как двуединства видимого и невидимого, земного и духовного, следовательно, слово пастыря — *иконично* [см.: 3, с. 162-164; 4]. Главное основание онтологичности и иконичности такого слова, по мысли В. Лепахина — «мера связи со Словом Божиим», в какую и происходит соединение «двух бытий» — видимого и невидимого, и «двух пластов» — высшего и низшего [см. 3, с. 181]. Причем невидимое являет себя в видимом, и, по высказыванию о. Павла Флоренского, «низшее заключает в себе в то же время и высшее, является проницаемым для высшего…» [цит. по: 3, с. 181].

Известны письма святых отцов — Григория Богослова, Василия Великого, свт. Игнатия Брянчанинова, свт. Феофана Затворника, праведного Иоанна Кронштадского, старцев Оптиной Пустыни или старца Варнавы Гефсиманского, и многих других, которые являются не только излюбленным чтением христианина, подобно переписке свт. Иоанна Златоуста с диакониссой Олимпиадой**,** но и предметом богословского изучения.

На наш взгляд, эпистолярное наследие прот. Понтия Рупышева находится в русле святоотеческой мысли и писем известных старцев, и к его осмыслению уже обращался Константин Ефимович Скурат, проф. МДА, в своей статье «“Скажу вам то, что нужно…”. По письмам протоиерея Понтия Рупышева. 1877–1939» [9]. Автор статьи прослеживает связь писем с жизнеописанием, просматривает основные темы и отмечает, что письма о. Понтия «раскрывают благодатные дары учителя, советника, руководителя — отца. Именно по ним — по письмам, по их содержанию, по их духовности — и познается внутренний человек» [9, с. 494].

Это означает, что письма прот. Понтия являются источником, раскрывающим его внутренний образ, соотносимы с его жизнеописанием и могут изучаться с точки зрения агиографической. В имеющихся опубликованных его письмах явственно проступает характер пастырского искусства о. Понтия, соотносимый с агиографическим мотивом, ключевым в жизнеописании о. Понтия — *мотивом пастырства*. Через письма и в письмах мы можем воочию увидеть воплощение на практике принципов духовного руководства батюшкой паствы, ведения им души человека к спасению.

Не касаясь специально темы духовного руководства, мы обращаемся к письмам прот. Понтия для решения собственно агиографической задачи — воссоздания *образа автора письма*, причем, образа не внешнего, конечно, а внутреннего, когда проступают личностные черты, свойства характера и ценностные, нравственные, духовные установки.

Всего опубликовано в двух томах упомянутого издания сорок восемь писем о. Понтия к разным лицам, из них восемнадцать к Варваре Николаевне

Корецкой, и пять писем к о. Понтию от разных лиц.

Рассмотрим более подробно первый блок писем — к Варваре Николаевне Корецкой, одной из трех сестер, которая и стала впоследствии составителем жизнеописания прот. Понтия.

Письма к Варваре Николаевне относятся к периоду самого начала формирования общины, когда только что был совершен выбор сестрами. Они встали на путь самоотречения и созидания православной общины. В «Жизнеописании…» этот период описывается, во-первых, с точки зрения Промысла Божия: отмечены благочестие вдовы Анастасии Дементьевны Корецкой и ее связи в верхах чиноначалия, позволявшие «упросить» назначение желаемого священника; говорится о наличии в имении построенного нового храма, который был еще не освящен. Сказано и о том, что о. Понтий не сразу согласился приехать. Во-вторых, события излагаются и с точки зрения подвига о. Понтия — его вклада в создание общины. Варвара Николаевна указывает точную дату начала перемен в жизни семьи Корецких: «Отец Понтий приехал в имение 27 февраля 1921 года, *и с его приездом жизнь семьи К. сильно изменилась*» [2, с. 31] (здесь и далее в цитатах курсив мой. — *Л.Д.*).

О себе, о внутреннем состоянии сестер, Варвара Николаевна в жизнеописании пишет кратко и определенно: «Все три сестры сразу потянулись за той благодатной, неведомой до сих пор для них жизнью, которую внес в дом батюшка и которая охватила их, и без всякого сожаления отвернулись от светской суеты» [2, с. 31-32]. Отмечены проповеди батюшки, вдохновляющие людей, его самоотверженное служение, в котором, как пишет автор, о. Понтий «себя не жалел, всего себя отдавая молитве и беседам, которые всегда были полны только Христом и поучениями, как надо жить Им и ради Него» [2, с. 32].

Поначалу складывается впечатление, что выбор сестрами духовного пути был сделан легко и без каких-либо скорбей *внутреннего порядка*. Хотя «Жизнеописание…» говорит о начавшихся через два месяца гонениях, клевете в отношении не только батюшки, но и самих сестер: «…Много скорбного

и тяжелого пришлось перенести сестрам, сердца и души которых еще не укрепились в Боге, …Но тяжелее всего было о. Понтию… Он бодро смотрел вперед и *не давал падать духом и сестрам, утешая их уверениями*, что Господь все устроит к лучшему и что Божия Матерь их защитит» [2, с. 32-33].

В письмах также звучит *тема клеветы и гонений*, но по-другому: слова батюшки обращены к глубинам веры сестер Корецких. В контексте писем жизненная ситуация, о которой мы узнаем из жизнеописания, обретает духовное осмысление, раскрывается *духовный смысл* переживаемых гонений и клеветы.

Темой первого письма к Варваре Николаевне от 22 марта/4 апр. 1921 г. являются *скорби и их смысл* в отношении духовной жизни человека, их необходимость в духовном становлении человека. Мысль, в принципе, не новая, утвержденная в святоотеческой традиции, восходящей к Священному Писанию. При этом она получает свое конкретное смысловое наполнение в соответствии с особенностями и личности, и конкретно-исторической семейной ситуации: «Возлюбленная во Христе и дорогая Варя! Благодать Св. Духа да будет с тобою и хранит тебя. Ничем не смущайся. Я ведь говорил вам, что мне нужно уехать от вас, чтобы вы *через скорби укрепились в том, к чему Господь вас всех привел*. Вот болезни сердца Он и вменит тебе вместо подвига, тоской и прочими скорбями души очистит ее от земных пристрастий, а воздыхания твоей души к Нему среди них без слов будут пред ним молитвенным угодным фимиамом» [1, с. 575].

Но какого рода это скорби? В данном письме речь идет не о внешних гонениях, а именно о *внутренней скорби* — «скорбях души» — тоске, «*болезнях сердца*», доводящих до изнеможения. И о. Понтий открывает смысл этих скорбей: упрочиться в совершенном выборе, укрепиться духом, очиститься «от земных пристрастий», внутренне возрасти, принять чувство тоски как очищающую скорбь. И тогда такие «болезни сердца» вменятся «вместо подвига». Такое отношение к скорбям возможно лишь на основе крепкой и чистой веры и любви к Христу. Тут нам открывается, как тяжело, непросто

шел процесс выбора мира Христова и отказа от мира *этого*, как болезненно происходило преображение внутреннего мира сестер, их новое рождение. Этот процесс увидеть в жизнеописании невозможно без включения его в контекст переписки батюшки с сестрами.

Во втором письме главной является тема «любви в брачной жизни», вернее, выбора образа жизни — в браке или жизни по Духу. Это тема деликатная и личная, и раскрывает ее о. Понтий очень тонко и одновременно глубоко: он идет от рассуждения о том, что возможно человеку, живущему по вере, входить в общение с людьми, «не живущими духовной жизнью, но не лишенными и веры, как бы она ни была несовершенна или весьма немощна». Но для этого нужны благодатные дары, помощь людей, наделенных такими дарами. И отсюда он переходит к вопросу о выборе семейной жизни, до создания которой, при осознании немощности своей веры, «нужно рассчитать, сможем ли мы поднять на себя немощи тех людей, с которыми хотели бы войти в ближайшее общение, прежде чем входить в него» [2 с. 576]. Тем самым о. Понтий призывает свою духовную дочь к *рассудительности*, одновременно самим письмом являя образец *духовного рассуждения*.

О рассудительности святые отцы пишут как об особом даре, как о важнейшей добродетели. Так, архиепископ Никон (Рождественский) отмечает: «Святые отцы-подвижники выше всего в духовной жизни ставят «рассуждение». Что такое рассуждение? Это — особый дар Божий, дающий исполнителю заповедей Божиих способность познавать: как лучше и душеспасительнее делом совершить ту или другую добродетель, совершить дело доброе возможно согласнее с волею Божией» [6]. Можно привести цитаты из преп. Иоанна Лествичника, других святых, и все они восходят к словам апостола Петра: «Апостол Петр, обращаясь к христианам, говорит: «Покажите в вере вашей добродетель, в добродетели рассудительность» (2Петр. 1: 5).

О. Понтий в вопросе личного выбора указывает на главный критерий — способность взять немощи другого на себя, иначе говоря, способность соразмерить свои силы с немощами того, кто может стать твоим самым близ-

ким человеком. Это вполне согласуется с мыслью святых отцов о том, что «дар рассуждения необходим для духовного подвижничества, поскольку ошибочная оценка своих сил и избрание неправильных видов подвига может принести вред как самому человеку, так и его ближним» [8].

Батюшка делает свои наставления в духе глубокого смирения и любви, что говорит о присущих ему свойствах смирения, кротости и любви, и того дара рассудительности, о котором он сам пишет Варваре Николаевне. Р*ассуждение* часто становится принципом построения писем, наиболее глубоко касающихся духовного состояния адресата.

Третье письмо поднимает тему креста, о которой нам уже приходилось писать в связи с анализом жизнеописания и личных записей батюшки. *Крестоношение* является одним из главных *агиографических мотивов*. И мы отмечали, что «Варвара Николаевна проводит его сквозным в Жизнеописании, с разных сторон раскрывает жизнь о. Понтия как крестоношение, смысл которого заключается в любви ко Христу и жизни во Христе» [1, с. 77-78]. Но жизнеописание Варвара Николаевна составляла в конце своего жизненного пути, будучи уже духовно умудренной, познавшей опытно, что есть крест христианина. В письмах же 1921–1922 годов мы видим, как о. Понтий *ведет* свое духовное чадо к пониманию и принятию идеи креста и, собственно, крестоношению. В этом письме, несомненно, связанном с личными переживаниями Варвары Николаевны по поводу разногласий с матерью и с другими близкими людьми, о. Понтий, не конкретизируя ситуацию, в общем связывает тему креста с состраданием. Он объясняет ей, что *боль сердца* от страданий или грехов чужих, или от своих греховных состояний, означает участие «в кресте своих ближних» и даже несение креста *за* них, что есть уже подвиг! И далее раскрывает, зачем нужно такое несение скорби, креста — для «обогащения в духовной жизни и *получения даров духу нашему свыше*», добавляя, что пояснит «эти мысли при личном свидании», для чего просит сохранить это письмо. Но и в самом письме духовник углубляет далее понимание несения креста как «подвига любви» (на наш взгляд, это можно открыть другому

только из личного духовного опыта).

Приведем цитату: «По мере перенесения сердцем подвига любви (болезни сердца о грехах и сострадание ближним) она в нем углубляется и сообразно глубине ее раскрывается разум в познании духовной жизни**.** В то же время в глубине сердца так действует особая жизнь любви и раскрывается в ней такая особенная духовная жизнь, что человек не хочет выходить из пребывания в этом состоянии и при обыкновенном образе своей жизни обращен всем *сердцем своим внутрь себя*. Тогда земная видимая жизнь кажется ему ничтожной и скоропреходящим сном, а *ум,* не занимаясь ею, а обратив очи свои внутрь *сердца*, воспринимает свыше благодатные познания. Вот такое состояние духа и души нужно беречь и не выходить из него. А выводят нас из него излишние заботы житейские, обращение и пленение сердца всем земным и особенно осквернение его греховностью» [2, с. 577].

Нужно сказать, что мысли, выраженные в этом письме о скорбях, согласуются с святоотеческой мыслью, и можно было бы приводить цитаты из трудов преп. Антония Великого, Иоанна Лествичника, и многих других, что потребовало бы отдельной статьи. Мы же отметим, на наш взгляд, несомненное творчество о. Понтия в этом развитии мысли о скорби, кресте как подвиге любви, что говорит об особой глубине духовной жизни батюшки, которому открылось как дар особое благодатное ведение.

Заметим еще, что о таких глубоких вещах пишет о. Понтий Варваре Николаевне в 1921 г., на самой «заре» их общения!

Таким образом, письма помогают нам увидеть в личности батюшки истинного духовника — старца. Мы ощущаем его руководство душой пасомого, вырастающее из любви, его отеческое, теплое, внимательное, очень осторожное руководство.

Обратим внимание на то, как строится рассматриваемое нами письмо: Вначале приводится Евангельский сюжет об Иоанне Богослове, стоящем у Креста Господня и несущем «со Христом подвиг, участвуя в нем всем своим сердцем, полнотою своей и чистотою любившим Его. Пресвятая Дева была

здесь в беспримерном подвиге» [1, с. 576]. Тем самым указывается на евангельский образец. Далее делается переход к обобщенному образу христианина, который подобно им «участвует в кресте ближних», или несет его за них. И это есть подвиг.

Затем прот. Понтий выходит уже на личный уровень общения, обращаясь к внутреннему опыту самой Варвары Николаевны: «Ты знаешь, как таким образом можно болеть сердцем, так как переживаешь такие его болезни. Это — тот же дар Божий, дар верующей, мужественной, чистой, разумной, самоотверженной любви» [2, с. 577]. И уже от этого ее личного духовного опыта духовник ведет ее глубже — внутрь сердца, к понятию любви (выше мы приводили цитату), раскрывая то, что возможно раскрыть только из личного аскетического опыта. Так о. Понтий подводит Варвару Николаевну к духовно более глубокому состоянию души, уводя от «земной видимой жизни» к жизни сердца, где «ум…, обратив очи свои внутрь сердца, воспринимает свыше благодатные познания», что и есть истинная жизнь. И при этом в конце письма о. Понтий выводит ее в «земную» жизнь уже не для «пленения сердца всем земным», что уводит от жизни духа, но для совершения необходимого «земного дела», которое «само по себе не нарушит …доброго внутреннего состояния». Завершается письмо ожиданием личной встречи с Варварой Николаевной для беседы «о таком пребывании внутри себя» [2, с. 577].

В непростых обстоятельствах, связанных с началом создания общины в 1921–1922 годах, о. Понтий проявляет невероятное (для внешнего восприятия) терпение и смирение, которое возможно только из истинной любви к ближнему. Батюшка не просто «терпит» — он сострадает, заботится о спасении души Анастасии Дементьевны, он очень чуток к ее духовному состоянию.

В «Жизнеописании…» об Анастасии Дементьевне приводятся только факты: вначале полный восторг с ее стороны, затем резкая перемена и неприятие о. Понтия, после чего через недолгое время Анастасия Дементьевна смиряется и гонения прекращает. Ответов о причинах таких перемен в ее

настроениях мы в жизнеописании не находим. А вот в письмах эти ответы даны. Одно из писем, отправленное Варваре Николаевне, посвящено ее матери и объясняет ее духовное устроение. О. Понтий пишет о двух типах людей в отношении к Богу и к *ветхому* в себе человеку. Батюшка *видит* внутреннее устройство Анастасии Дементьевны и также видит возможный путь ее спасения: «Мама ваша принадлежит к людям первого рода. Засилие зла над ней велико, но она сохраняет в то же время и самостоятельность. Поэтому необходимо помочь ей ее выявить. Для этого нужно действовать на ее самосознание и вызывать ее на здоровые действия воли. В то же время нужно укреплять дух ее благодатными на него воздействиями в молитвах и таинствах. Господь спасет ее» [2, с. 580].

Можно приводить много примеров из других писем к Марии Николаевне, Вере Крутько и другим лицам, в которых очевидны черты старчества о. Понтия, которому тогда было всего 45 лет. Но старчество не знает возраста. Батюшка видит состояние души человека, причину его скорбей, и т. д. — и находит самый верный путь к его совершенствованию, присоединяя к этому свою молитву, осиянную благодатью.

Таким образом, мотив пастырства в письмах получает более глубокое раскрытие в сравнении с жизнеописанием. В центре писем находится *духовное наставление*. В каком духе и как (в каких формах) оно преподается, проливает свет на образ самого пастыря. В жизнеописании есть высказывание Варвары Николаевны о том, как батюшка руководит душой человека, проявляя глубокое и мудрое понимание духовной жизни и великий дар руководства:, «И что это было за руководство — передать человеческим словом нельзя, это нужно было самому пережить, чтобы понять, какую милость Господь оказывал людям, послав такого пастыря и руководителя. Сколько мудрости, святости, терпения и любви было в этом руководстве! Батюшка выводил душу из самых запутанных состояний, из ужасных грехов, вдыхал жизнь и веру в человека, созидал его вновь, разбитого душой и телом. И сила Божия творила чудеса через дивного пастыря» [2, с. 36].

Письма к Варваре Николаевне сам о. Понтий уподобил переписке святителя Иоанна Златоуста с Олимпиадой. В них он порой поднимается до высокой риторики, говорит образным языком, использует формы диалога, монолога. Мы встречаем образы бури, пловцов, Кормчего (как и в письме свт. Иоанна Златоуста). Чего стоит по силе духовно исполненной образности фраза из одного письма, в котором он и упоминает эту переписку Златоуста — «Пишу тебе так по подобию обращения Златоуста к Олимпиаде»: «Дорогая Варя, ты скажешь — я не живу, я не иду, я расслаблена. Это и удивительно, скажу я, — в смерти действует жизнь, в застое видно движение, в расслаблении обнаруживается здоровье. Так бывает с лежащим в земле зерном, работающей на месте машиной, тяжеловесной медленностью крупного животного. Ибо Божественный Промыслитель растит в тебе новую благодатную жизнь в земле скорбей, приводит ими в движение твои душевные силы, обильно утучняет твою душу дарами Своей благости, обнаруживающимися в тебе с важностью и спокойствием» [2, с. 585-586].

Некоторые письма к Варваре Николаевне написаны в жанре *слова*, поэтически и вдохновенно. Так, письмо от 4 ноября 1921 г., б*о*льшая его часть — гимн Дарам Божиим, данным человеку. Это символическое и образное, в стиле высокой риторики, описание духовного благодатного мира, который открывается *во Христе* уму, сердцу, воле человека, и который описать все же невозможно, ибо это «непостижимо прекрасный, необъятный нашей душой, новый для нас, незримый телесными очами мир» [2, с. 581].

Рождается такое чувство, что о. Понтий хочет открыть Варваре Николаевне тот духовный мир, который открылся ему самому, хочет ей его *передать*, ввести в него, чтобы укрепить веру, утвердиться в ней. Поражает искренность до исповедальности самого батюшки. Ведь это, по всей видимости, о *своем* духовном опыте пишет он Варваре Николаевне, прикрываясь то местоимением «мы», то безличными формами повествования: «…Открывается *сердцу* такой мир чувствований и переживаний, который неуясним никаким человеческим словом, …открывается *воле* такая Божествен-

ная любовь, от которой приходит в движение все существо человека, исполняясь радостью, счастьем и блаженством, — и ответною благодатною любовью ко Господу, в которой, кажется, жизни не пожалеешь для Него» [2, с. 581].

А то и напрямую о. Понтий открывает своему адресату личные духовные переживания, свой внутренний опыт: «Я все дни с утра до позднего вечера после литургии хожу по приходу. Очень утомляюсь, но радость взаимной во Христе любви с избытком вознаграждает все тяготы. <…> Да, велика сила любви. И какое она счастье! Когда она с человеком, какою полною жизнью живет все существо его и по духу, и по душе, и по телу! Дух мирен, радостен, чуток и подвижен; душа уравновешена и счастлива; тело живет полной тонкой жизнью. *Достигай же любви, Варенька; проси ее как дара у Бога***.** И то терпение, те скорби, какие придется нести ради ее, обильно вознаграждаются доставляемым ею блаженством» [2, с. 584-585].

Во втором томе помещены письма о. Понтия к разным лицам. И первые три письма написаны Марии Николаевне Корецкой. По сути, они подобны письмам Варваре Николаевне, составляют с ними одно целое, что и подтверждается периодически просьбой о. Понтия читать их месте. В письме к Варваре Николаевне он пишет, чтобы она дала письмо, написанное ей, прочесть сестрам. Так он их объединяет всех вместе своей любовью во Христе, что затем распространяется и на всю общину. Это и есть соборность, не теоретическая, а живая — любовь друг к другу во Христе. При этом такая любовь достигается трудом, жертвой самим собой, скорбями, путем покаяния и самоотречения, молитвы и благодатной помощи. А этому надо научить, надо вести каждого в соответствии с его силами и духовным устроением. И сохранившиеся немногочисленные письма: к иеродиакону А. и мирянам — Вере Павловне Крутько, ее матери и брату, — свидетельствуют о старческом даре прот. Понтия.

Содержание писем при главной цели — ввести человека в *жизнь во Христе* — говорит об индивидуальном подходе к каждому адресату. Иеродиа-

акону А. о. Понтий объясняет, что такое есть *жизнь во Христе* применительно к монашеству, исходя из своего опыта — чувства присутствия благодати. И понимаешь, что о. Понтий — *внутренний монах* (а по жизнеописанию мы помним его с юности стремление к монашеству), он *подвижник-аскет,* знающий, что такое духовная брань монаха, и он *старец,* способный руководить духовной жизнью монашествующих.

В письмах к Вере Павловне Крутько и ее родственникам главной является тема борьбы с грехом, противостояния *миру*, для чего нужно человеку поддерживать веру в себе совершением Иисусовой молитвы, цель которой — напитать благодатью душу. То есть, по сути, о том же, что и иеродиакону, пишет о. Понтий Вере Павловне, но с учетом мирского пути человека. Отсюда и ответы на «простые» вопросы: о еде после 12.00, т. е. по времени после литургии, чтобы чувствовать себя причастной жизни Церкви и пребывать духовно в ее пространстве в любом месте. Батюшка дает практические советы, как жить духовно в мирской повседневности, и тем самым открывает законы жизни по плоти и Духу. Говоря о душевно-телесной жизни современных христиан как о нехристианской по сути, о. Понтий показывает, что такое *мирской дух*, как его распознавать. Очень тонко и точно он помогает человеку, которому пишет, «различать духов», что согласуется с Евангелием, в котором Господь говорит о *необходимости различения духов*, дабы не обмануться и не заблудиться. Пастырь дает очень ценный и простой совет, как сохранять в мирской жизни Дух Божий: соблюдать Уставы Церкви. Нужно сказать, что это наставление — не терять Духа, пребывать в благодатном пространстве, не проникаться миром, не служить ему — пронизывает все письма о. Понтия.

Часто встречается также в письмах прот. Понтия тема поста, и другие важные в духовном плане темы. В решении им каждого вопроса, имеющего отношение к делу спасения души, о. Понтий проявляет мудрость истинного пастыря, духовника-старца, помогая человеку сделать верный выбор, не нарушая при этом его свободы.

Подведем некоторые итоги. Несомненно, перед нами духовные письма, цель которых — духовное окормление человека. Притом, что они носят характер частной переписки, эти письма, в отличие от светских, написаны *не от себя* и *не о себе*. «Предметом» писем, условно говоря, является душа человека, ищущего спасения.

Главной целью о. Понтия является ведение человека к жизни во Христе, что делает главной категорию Вечности. Тематика писем определяется целью спасения души и конкретными задачами, которые о. Понтий решает в каждом данном случае. Можно выделить основные темы, ведущие к ряду важнейших духовных понятий, ценностных категорий, которые определяют духовный путь человека. *Скорби, крест, страсти и беспристрастие, рассудительность, вера, свобода, смирение, любовь, радость, терпение, мужество, воля, мир сей, жизнь во Христе, спасение души*, и т. д. Мы не беремся здесь толковать смыслы этих понятий, какие открываются в письмах батюшки, это дело будущего. Но все же скажем, что, на наш взгляд, духовный их смысл находится вполне в духе святоотеческих творений преп. Иоанна Лествичника, аввы Дорофея, или святителей Иоанна Златоуста, Феофана Затворника, Григория Нисского, и др. При этом о. Понтий разворачивает, или раскрывает эти понятия еще дополнительными гранями применительно к каждой конкретной ситуации и человеку.

Итак, перед нами предстает как в письмах, так и в «Жизнеописании…», образ истинного пастыря, черты которого проступают в его поведении, словах, отношении к нему других людей. В. Лепахин справедливо утверждает, что «Благодатное пребывание человека в Духе не означает его пассивности, просто творческая активность… сосредотачивается на очищении собственной души и на постоянном поддержании той чистоты, которая дает простор действию в душе Духа Святого. Лишь на этом пути возможно *иконичное слово*, идеально совпадающее со Словом Божиим» [3, с. 176; курсив автора. — *Л.Д.*]. Со страниц писем прот. Понтия Рупышева перед их читателем встает образ пастыря мудрого, смиренного, духовно сильного, исполненного любви,

несущего в себе огонь веры, постоянное, неугасимое, неостановимое стремление ко Христу, к жизни во Христе, что делает его натуру цельной, сильной и простой, а слово его — молитвенным, духоносным, исполненным благодатной силы, или *иконичным*.

Список литературы

1. *Дорофеева Л.Г.* Живое Предание Церкви: письменные свидетельства духовного подвига протоиерея Понтия Рупышева как агиографический источник //Вторые Международные Рупышевские чтения. Материалы конференции. М.: Паломник, 2018. С. 77-78.

2. Жизнеописание и духовное наследие протоиерея Понтия Рупышева. М.: Паломник, 2016;

3. *Лепахин В.* Икона и иконичность. СПб.: Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002.

4. *Лепахин В.* Иконология и иконичность // Икона и образ, иконичность и словесность. М.: Паломник, 2007. С. 129-164.

5. *Лепахин В.* Литургийность иконообраза. Режим доступа: https://www.blagogon.ru/biblio/262/print (дата обращения – 15.05.2020).

6. *Никон (Рождественский)*, архиепископ. Дневники и заметки. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Nikon_Rozhdestvenskij/ (дата обращения – 21.05.2020).

7. *Понтий Рупышев*, протоиерей. Духовное наследие. Михново: Воспоминания. М.: Паломник, 2016.

8. Рассуждение // Православная энциклопедия «Азбука веры». Режим доступа: https://azbyka.ru/rassuzhdenie (дата обращения – 21.05.2020).

9. *Скурат К.Е.* “Скажу вам то, что нужно…”. По письмам протоиерея Понтия Рупышева. 1877–1939 // Протоиерей Понтий Рупышев: Духовное наследие. Михново: Воспоминания. – М.: Паломник, 2016. С. 485-520.

УДК 821.161.1

М.К. Коннова
ФГАОУ ВО «Балтийский федеральный
университет им. И. Канта»,
Калининград, Россия
M.N. Konnova
Immanuel Kant Federal Baltic University
Kaliningrad, Russia
E-mail: mkonnova@kantiana.ru

Вечное **и** ***временное*** **в темпоральном пространстве повести И.С. Шмелева «Куликово Поле»**

The temporal and the eternal in Ivan Shmeleff's novella "Kulikovo Field"

Для христианского сознания вечное
является во времени, вечное
может быть во времени воплощено.
Н.А. Бердяев

Аннотация. Рассматриваются особенности отражения в образно-словесной ткани повести И.С. Шмелева «Куликово Поле» центральной для русской метафизической философии идеи сопряженности временного и вечного.

Abstract. The article focuses upon diverse means of expressing the concept of eternity permeating time in Ivan Shmeleff's novella "Kulikovo field". This key notion is shown to be manifest on both the structural and the linguistic levels of the novella.

Ключевые слова. И.С. Шмелев, «Куликово Поле», время, вечность, история
Keywords. Ivan Shmeleff, "Kulikovo Field", time, eternity, history

Повесть «Куликово Поле», впервые напечатанная как рассказ в газете «Возрождение» в 1939 году, неоднократно перерабатывалась Шмелевым в 1942–1947 годах. Публикация окончательного варианта повести относится к 1947 году. Одной из центральных философских тем произведения является проблема соотношения плана истории с центральными категориями бытия — временем и вечностью. Внимание И.С. Шмелева к этому вопросу неслучай-

но. Проблема времени и его различных проявлений — длительности, развития, изменения — находится в центре философской мысли, отечественной и зарубежной, всю первую половину XX века (см. труды о. Сергия Булгакова, Н.О. Лосского, Н.А. Бердяева, А. Бергсона, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера).

В работах западных философов отчетливо прослеживается тенденция элиминации надвременн*ой* основы жизни. В рамках психологически-натурфилософской концепции времени А. Бергсона время, или длительность, предстает сущностью жизни, атрибутами которой являются неделимость и непрерывность, становление нового. А. Бергсон видит в мире только поток изменений, отрицая существование идеальной сверхвременной сферы мира. Э. Гуссерль в своей феноменологической концепции времени считает темпорально-конститутивный поток абсолютной субъективностью, берущей начало в актуальном переживании момента «теперь» [6, с. 14-17].

Время становится ключевым понятием постметафизической философии в концепции М. Хайдеггера. Здесь происходит окончательное устранение связи времени с вечностью. Важнейшей характеристикой временности становится конечность; время конечно потому, что человеческое «вот-бытие», понимаемое М. Хайдеггером как «забота», является смертным. В его концепции временность становится онтологической характеристикой самого бытия. В отличие от христианских богословов, напоминающих человеку о его смертности в стремлении вырвать человека из мирской суеты, чтобы направить его мысль к бытию вечному и бессмертному, М. Хайдеггер в своем обращении к конечности человеческого бытия исключает всякое вневременное бытие как начало времени, устраняя из метафизики именно божественное и неизменное. Конечность времени подчеркивается как раз с целью устранить всякую возможность вечности и бессмертия человеческой души. В этом смысле постметафизическая философия М. Хайдеггера по своему духу противоположна не только традиционной философии, но и христианской теологии [6, с. 404-40]. По мысли Н.А. Бердяева, «безбожие очень современной философии Хайдеггера в том, что для нее забота и современность бытия

непобедимы. Бытие к смерти есть забота, забота есть бытие к смерти. И это — последнее слово, слово, противоположное религии воскресения» [4, с. 266].

В западноевропейской философии «структуры вечного» замещаются «вновь открытым» феноменом времени. Культурные акценты смещаются в сторону категории времени, которая оказывается в центре надежд европейской культуры, занятой поиском универсального генерирующего центра, главного конститутивного элемента. Основные системные свойства и функции вечности как параметра культурного конструирования переносятся на время. В системе культуры время и вечность меняются местами, что решающим образом влияет на самые основы культуры [15, с. 3-4].

Повесть И.С. Шмелева «Куликово Поле» становится своего рода художественным ответом на эти вызовы. Проследим, каким образом идея сопряженности вр*е*менного и вечного отражается в образно-словесной ткани повести.

Первое предложение «прологовой» части произведения намечает гносеологические координаты всего содержательного пространства текста. Способ постижения бытия определяется глаголом *верить*: «Скоро семь лет, как выбрался я оттуда, и *верю крепко*, что страшное наше испытание кончится благодатно и — невдолге» [здесь и далее цитаты приводятся по: 16, с. 66-134]. В пространстве веры, определяемой как «осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр. 11: 1), преодолевается оппозиция настоящего, к которому отсылает бытийное именное сочетание «страшное наше испытание» и будущего, намечаемого сказуемым «кончится».

Слово *испытание*, синкретично совмещающее идеи претерпевания-опыта и проверки-удостоверения, вводит образ *Того, Кто* испытывает, тем самым имплицируя мысль о конечной целесообразности, неслучайности, оправданности происходящего. Инклюзивное местоимение *наше*, подчеркивая тождество мировосприятия автора-повествователя и слушателя-читателя, высвечивает мысль о единстве — несмотря на пространственное,

физическое разделение — русского народа, каждая из частей которого — и находящаяся в Советской России — прямо не называемой, но известной по умолчанию под дейктическим именем *там* — и за ее пределами.

План будущего, а точнее, его широкую перспективу, неограниченную временн*ы*ми рамками, вводит группа сказуемого — «кончится благодатно и — невдолге». Глагольная форма *кончится*, актуализирующая пространственную семантику предела, отсылает к той временной грани, которая отделяет план настоящего — время испытания и план будущего — время исполнения обетований. Первопричина смены временн*ы*х планов раскрывается наречием *благодатно*, эксплицирующим мысль о нетварной Божественной энергии — спасительной силе Божией, освящающей и преображающей человеческий мир. Расстояние между полюсами настоящего и будущего определяется словом *невдолге*. Наречие *невдолге*, в содержательной структуре которого сквозь узуальное значение («вскоре») просвечивает исходная семантика временн*о*й удаленности, отсылает к «неопределенной определенности» [5, с. 76], свойственной пространству веры, и переводит повествование из плоскости эмпирического, линейно-однонаправленного времени в «объемное» провиденциально-сотериологическое пространство истории.

Широту смыслового диапазона наречия *невдолге* оттеняет следующее, уточняющее предложение, вводящее ключевой для произведения образ — истории: «“Невдолге”, конечно, относительно: случившееся с нами — *исторического* порядка, а *историческое* меряется особой мерой» [16, с. 66]. Прилагательное *исторический*, передающее здесь метонимическое значение «знаменательный, исключительный» [13, с. 250], отражает глубинное понимание истории, которая является, по мысли Н.А. Бердяева, некоей тайной, имеющей свое начало и конец, свой центр. Динамизм истории определяется ее движением к сердцевине мирового исторического процесса, к единственному и неповторяемому историческому и одновременно метафизическому факту, которым является приход в мир Христа —

Боговоплощение [2].

Именно в этом — качественном, аксиологическом ключе — интерпретируется сопряженность истории и вечности в повести И.С. Шмелева. Связь настоящего и вечного раскрывается через соотнесенность с абсолютной ценностью, на которую указывает евангельская аллюзия следующих строк: «В надеждах на благодатную развязку укрепляет меня личный духовный опыт, хотя это опыт маловера: дай ощупать. И Христос снизошел к Фоме. Да, я — “Фома”, и не прикрываюсь. “Могий вместити…” — но большинство не может, и ему подается помощь. Я получил ее» [16, с. 66]. Эти слова отсылают к прецедентному тексту Евангелия от Иоанна, повествующему о явлении Христа апостолу Фоме по Своем Воскресении (Ин. 20: 24-29). «Личный духовный опыт» повествователя помещается, тем самым, в надвременн*о*й контекст Священной Истории. Утверждая реальность Воскресения Христова, евангельская аллюзия имплицитно намечает конечную перспективу всего происходящего в России — как грядущую победу Жизни над смертью. Это значение евангельской аллюзии эксплицируется через включение в текст фрагмента статьи И.А. Ильина «О путях России» (1927): «Нет народа с таким тяжким историческим бременем и с такою мощью духовною, как наш; не смеет никто судить временно павшего под крестом мученика; зато выстрадали себе дар — *незримо возрождаться в зримом умирании, — да славится в нас Воскресение Христово*!..» [ср.: 9].

Живым, зримым свидетельством этой победы, победившей мир (ср.: 1Ин. 5: 4), становится описываемое в повести чудесное событие. Его внутренняя природа раскрывается в начальной, прологовой части повести синонимичными лексемами *знамение* (*знаменное явление*), *знак*, *откровение* и *явление*: «*Знамения* там были, несомненно. Одно из них, изумительное по красоте духовной и историчности, произошло на моих глазах, и я сцеплением событий был вовлечен в него: на-вот, “вложи персты”. Страдания народа невольно дополняли *знаменные явления*… — это психологически понятно, но зерно истины неоспоримо. Как же не дополнять, не хвататься за попираемую

Правду?! Расстаться с верой в нее православный народ не может почти физически, чувствуя в ней незаменимую основу жизни, как свет и воздух. Он призывал ее, он взывал… — и ему подавались *знаки*» [16, с. 67].

Существительные *знамение, знак,* восходящие к праславянской основе **znati* («знать»), именуют явления, чья чудесная инаковость, выделенность из естественного течения событий заставляет рассматривать их как доказательства бытия иного мира, как свидетельства существования иной, метафизической реальности. Выступая «предзнаменованиями», «предвестиями» грядущего, знамения-знаки соединяют пространство настоящего с планом будущего. Эта способность связывать настоящее и грядущее присуща знаменным явлениям потому, что источником их является атемпоральная реальность вечности, в которой преодолеваются разделения земного времени. Вечность, по мысли Н.А. Бердяева, является реальностью истинного будущего — целостным временем вечного настоящего или вечного сегодняшнего дня, в которое должна войти вся полнота бытия [3, с. 49-66].

Существительное *откровение* определяется в словаре В. Даля, как «сверхъестественное просветление свыше» [7, с. 732]. Своей внутренней формой это слово отсылает к тем редким, исключительным мгновениям, когда мир горний, небесный, благодатно и свободно являет себя — метафорически, «приоткрывает» — миру земному и через это явление освящает и преображает его.

Для действующих лиц «Куликова Поля» *знаменное явление*, «изумительное по красоте духовной и историчности», становится не только доказательством реальности иного мира, но и откровением русской «судьбы», которая, по словам Б.Л. Пастернака, «вечно остается прежней при небывалой новизне» [14, с. 410]. Эта взаимосвязь, глубинное и необходимое единство великого прошлого и трагического настоящего оттеняется метафорой сцепления — сопричастности: «Что особенно значительно в “явлении”… это — духовно-историческое *звено из великой цепи родных событий,* из далей — к ныне, свет из священных недр, коснувшийся нашей тьмы» [16, с. 69].

Определение *родной* высвечивает мысль о единстве надвременного пространства русской истории, в котором преодолевается противоречие «света» и «тьмы», разрешается контраст далекого и близкого, прошлого и настоящего, священного и обыденного. Восстановление этого единства не происходит «самостоятельно» или стихийно и не является следствием человеческой воли или результатом личных усилий. Синкретичная метафора «свет из священных недр», объединяющая мотивы света, святости и глубины, подчеркивает неотмирную природу явления и вводит в повествование мотив благоговейно хранимой тайны.

Хронотоп явления преподобного Сергия имеет прецедентную природу. Это два священных для русского человека пространства: *Куликово Поле* — символ всенародного воинского подвига, победы над «давившим игом тьмы», и *Сергиев Посад* — «вотчина» преподобного Сергия, как бы «замещающая» собой закрытую в годы гонений Троице-Сергиеву Лавру.

Чудесное явление преподобного Сергия происходит в Димитриевскую родительскую субботу 1925 года, совпавшую, по новому стилю, с днем 7 ноября. Здесь объединены онтологически не тождественные временные пласты. С одной стороны, это — героическое прошлое русской истории, символом которой становится Куликово Поле. С другой стороны, это — настоящее — трагическая реальность новой послереволюционной действительности, максимально емко воплотившаяся в прецедентном дне «7 ноября». И наконец, это — вечность священного времени Церкви.

В третьей главе, посвященной явлению преподобного Сергия на Куликовом Поле, время чудесного события определяется повествователем в рамках церковного календаря: «Случилось это в 25 году, по осени. <...> Был исход октября, промозглая погода, дождь ледяной с крупой, захвативший еще в лесах. Сухов помнил, что было это в родительскую субботу, в Димитриевскую, в канун Димитрия Солунского. Потому помнил, что в тех местах эту Димитриевскую субботу особо почитают, как поминки, и дочь звала Сухова пирожка отведать, с кашей, — давно забыли. И внучкам

пирожка вез. Как известно, Димитриевская суббота установлена в поминовение убиенных на Куликовом Поле, и вообще усопших, и потому называется еще родительская» [16, с. 74].

Уточняющее определение *родительская* вводит сопряженные мотивы отечества и памяти, значение которых усиливается четырехкратным повтором корня *помн-* (*помнил, поминки, поминовение*). Память, хранящая «отчее начало, нашу связь с отцами», которая «есть связь настоящего и будущего с прошлым», являет собой «вечное онтологическое начало, создающее основу всего исторического» [2, с. 89]. Она есть «величайшее проявление духа вечности в нашей временной действительности» [2, с. 89]. Многократный повтор прецедентного хрононима *Димитриевская суббота* с самого начала соотносит происходящее с надвременной реальностью богослужения, где «уничтожаются грани времени», и где «все пребывает в настоящем, потому что в нем все в вечности» [12, с. 159]. В богослужении родительской субботы пространство памяти максимально расширяется — это вечная память Божия.

Физическому восприятию чудесного явления предшествует его сердечное предощущение: «“И что-то мне в сердце толкнуло… — рассказывал он (Василий Сухов. — *М.К.)*, с радостным лицом, — что-то как затомилось сердце, затрепыхалось… дышать трудно…”» [16, с. 78]. В видимом мире природы предвестием грядущего становится внезапная перемена погоды — контраст ненастья и тишины: «Дождь перестал. Смотрит — с заката прочищает, багрово там» [16, с. 78].

В первые же мгновения чудесного явления преподобного трагическая безысходность окружающей исторической реальности «размыкается», и мотив конца, гибели, смерти («*...все погибло, и ни за что*») сменяется мотивом надежды («“Гляжу — человек подходит, посошком меряет. Обрадовался *душе живой*, стою у коня и жду, будто тот человек мне надобен”»). В устойчивом узуальном значении сочетания *душа живая* («человек, тот, кто живет» [13, с. 189]) просвечивают глубинные аксиологические смыслы. Восходящее к аллюзивному пространству Священного Писания («…и бысть человек в

душу живу» [Быт. 2: 7]), это сочетание актуализирует мысль о надмирном Источнике человеческого бытия (ср.: «Взыщите Бога, и *жива* будет *душа* ваша» [Пс. 68: 33]).

Преподобный Сергий предстает лесному объездчику Василию Сухову в образе старца-странника: «По виду, из духовных: в сермяжной ряске, лыковый кузовок у локтя, прикрыт дерюжкой, шлычок суконный, седая бородка, окладиком, ликом суховат, росту хорошего, не согбен, походка легкая, посошком меряет привычно, смотрит с приятностью» [16, с. 79]. Во внешнем облике Преподобного подчеркивается легкость, «сухость» как противоположность «плотяной» земной тяжести. Эта надмирность, неотягощенность привязанностью к дольнему вещному миру фонетически оттеняется аллитерацией глухих [к], [с] и сонантов [л], [р], сообщающих звучащему тексту светлую прозрачность. Краткие динамичные синтагмы, смысловая емкость и выразительность которых оттеняется бессоюзием, характеризуются регрессивной последовательностью элементов — обратным порядком слов. Устойчивая инверсия, помещающая в акцентированную позицию определение («ликом *суховат*», «росту *хорошего*», «смотрит *с приятностью*»), восходит к стилю русских толковых иконописных подлинников, что подчеркивает истинность («подлинность») художественного изображения святого. Иконографическая точность описания сочетается с ласковой мягкостью народной речи, с характерными для нее диминутивами («в ряске», «кузовок», «дерюжка», «бородка»).

Перечисляя внешние, доступные в*и*дению особенности облика преподобного Сергия, рассказчик благоговейно умалчивает о чудесной природе бывшего ему откровения. Внутренняя тайна произошедшего как «знаменного явления» приоткрывается в слове *лик*, ситуативное значение которого («лицо, облик») уступает место специальному — «икона»: «Такой лик, священный… как на иконе пишется, в себе сокрытый» [16, с. 79]. Узнавание святого через отождествление с иконографическим образом-образцом происходит на основе того признака, который определяется апофатически — метафорой глуби-

ны «*в себе сокрытый*». Подчеркивающая непостижимость для говорящего неизреченной тайны святости, эта метафора привносит ассоциации с евангельским образом молитвы (Мф. 6: 6), совершаемой «в горнице сердца» и «в тайном уединении ума» [8]. Слова «в себе сокрытый» открывают в явившемся чудесном старце того, кто непрестанно предстоит в умном молитвенном делании перед Лицом Превечного Бога.

Слова приветствия, произносимые преподобным Сергием, представляют собой начальный возглас церковной службы: «Благословен Бог наш, всегда, ныне и присно и во веки веков. Аминь» [16, с. 79]. В Церкви, где является «вечное сияние Царства» [11, с. 448], разрыв между временным и вечным преодолевается. Вечность, «божественная действительность», разрывает цепь времени, входит в нее и становится в ней преобладающей силой [Бердяев 1990, с. 404-405]. Бесконечно широкие референциальные границы темпоральной синтагмы «*всегда, ныне и присно и во веки веков*» охватывают совокупное пространство прошлого, настоящего и будущего, преодолевая «времени текущее естество» [ср.: 12, с. 127]. Прославление имени Превечного Творца, Который «вчера и сегодня и во веки Тот же» (Евр. 13: 8), освящает все наличествующее бытие, вводя в исторический хронотоп повествования вневременное измерение.

Словесным выражением реальности горнего мира предстает в повести речь преподобного Сергия. Подобно тому, как узнавание святого происходит через соотнесение с иконописным образом, восприятие его речи происходит сквозь призму языка богослужения: «Старец говорил “священными словами, церковными, как Писание писано”» [16, с. 80]. Облеченная в звук «словесная икона» церковнославянского языка, несущая на себе отражение чувств и мыслей тысячелетней русской истории, оказывается тем пространством смыслов, в котором «происходит встреча человека с Богом и миром» [10, с. 76-77]. Речь преподобного Сергия, прозрачно-лаконичная, отсылает к образу вечности самим своим морфологическим строем. В ней преобладают конструкции, отличающиеся атемпоральной обобщенностью — бытийные,

напр., «*Мой путь*», инфинитивные, напр., «*Вотчину свою проведать*», неопределенно-личные, напр., «*Знают на Посаде*». В этой сверхвременности преодолевается та трагическая раздробленность земного времени, выражением которой становится речь Василия Сухова. Для нее характерны отрывистые, синтаксически неоднородные предложения, в которых смешиваются разновременные планы прошлого («*допрежде у господ жил...*»), настоящего («*а нонче, — у кого и живу — не знаю*») и потенциального будущего («*и надругаться могут, и самого-то замотают*»).

В центре «недолгой, но примечательной» беседы преподобного Сергия и Василия Сухова — образ обретенного Суховым на Куликовом Поле Креста. Мысль Василия обращена ко кресту как священному предмету, в детальном описании которого — «*литой*», «*медный*», «*давнишний*», «*старинный*» — сквозит восприятие его как знака «*старинных времен*», как отражения «*самой-то истории*». В словах преподобного Сергия, сказанных «*ласково-вразумительно*», открывается таинственно-вневременное значение Креста: «Милость дает Господь, Светлое Благовестие. Крест Господень — знамение Спасения» [16, с. 81]. Метафора дара («*Милость дает Господь...*») высвечивает онтологическую природу Креста — знака «присутствия Божия» [ср.: Isaac Syr. Hom. II 11. 3-4, цит. по: 1]. Зримо свидетельствующий о неизменной действенности Евангелия — «Светлого Благовестия» о конечной победе добра над злом, Крест выступает «прообразом эсхатологического Царства Христова», соединяя реальность настоящего времени с «будущим веком» [1].

Завершается чудесная беседа прощальным благословением преподобного Сергия: «Господь с тобой. Поезжай. Скоро увидимся» [16, с. 83]. Обещание близкой встречи размыкает круг скорбной безысходности, сообщая трагической действительности «*лихого*», «*неверного*» времени умиротворяющую тишину. Благословение-прощание открывает перед Василием Суховым перспективу его личной вечности, бессмертия.

Второе явление преподобного Сергия происходит в его «вотчине», Сергиевом Посаде, в доме Георгия Андреевича Среднева и его дочери Ольги.

Описанию этого события посвящена XI глава повести.

Начальное предложение главы обозначает временные границы происшедшего: «Случилось это в конце прошлого октября, или — по новому стилю — в первых числах ноября. Оба помнили, что весь день лил холодный дождь, “с крупой”, — как и на Куликовом Поле! — но к вечеру прояснело и захолодало. Тот день оба хорошо помнили: как раз праздновалась 8-ая годовщина “Октября”, день был “насыщенный”» [16, с. 111].

Повторяя слова Василия Сухова («*Случилось это в 25 году, по осени*»), данное предложение вводит, однако, иную систему темпоральных координат: уточняющее дополнение «*по новому стилю*», интонационно и графически выделенное, помещает описываемое в контекст «нового», начавшегося после революции, времени. Это «новое» время содержательно противопоставлено прежнему времени и прежнему миру. Двукратный повтор синтагмы «*оба помнили*» отсылают, как и слова «*Сухов помнил...*» (третья глава), к пространству памяти, но в центре этого пространства — иное событие: «*...8-ая годовщина “Октября”*».

Описание «*насыщенного*» дня выдержано в бравурно-декларативном стиле клишированных политико-агитационных текстов: «Загодя объявлялось плакатами и громкоговорителем наступление великой даты: “Всем, всем, всем!!!” Совсюду било в глаза настоятельное предложение “показать высший уровень революционного сознания, достойный Великого Октября”, всем решительно принять активное участие в массовой манифестации, с плакатами и знаменами, с оркестром и хором, по всему городу, и присутствовать массово на юбилейном собрании в “Доме Октября”, где произнесут речи товарищи-ораторы из Москвы» [16, с. 111-112].

Повтор местоименной основы *все* («*Всем, всем, всем*», «со*всю*ду», «*всем* решительно», «по *всему* городу») и слов с синонимичным корнем *масс-* («в *массовой* манифестации», «*массово*») в сочетании с параллелизмом побудительных конструкций с объектным инфинитивом («[предложение] *показать*, … *принять*, … *присутствовать*») и парными дополнениями («*с пла-*

катами и знаменами, с оркестром и хором») подчеркивает оглушающе-обезличивающий характер нового праздника.

Явление преподобного Сергия в доме Георгия Андреевича Среднева вечером в Димитриевскую субботу, хронологически совпадающей с днем 7 ноября, совершается в пространстве иного, освященного времени, звуковым символом которого становится бой курантов на колокольне закрытой Троице-Сергиевой Лавры: «*Слышали оба, как в Лавре пробило — 7*. Среднев читал газету. Оля прилегла на диване, жевала корочку. Вдруг — кто-то постучал в ставню, палочкой, — “три раза, раздельно, точно свой”. <...> Оля приоткрыла форточку… — постучали как раз в то самое окошко, где форточка! — и негромко спросила: “Кто там?..” <...> На оклик Оли кто-то ответил “приятным голосом” — так говорил и Сухов: — С Куликова Поля. <...> — Войдите-войдите, батюшка… — прошептала она, с поклоном. <...> Старец одет был бедно, в сермяжной ряске, и на руке лукошко» [16, с. 112-114].

Особую роль в описании явления преподобного Сергия играет иконописный образ, эксплицирующий невысказанное и делающий зримым то, что доступно внутреннему, сердечному видению. Так, посещение дома Среднева чудесным старцем начинается с поклонения иконам, которые символически отсылают к знаменательным событиям русской истории: «Старец … помолился на образа *Рождества Богородицы* и *Спаса Нерукотворенного* — по преданию из опочивальни Ивана Грозного, — и, “благословив все”, сказал: — Милость Господня вам, чада» [16, с. 114]. Первая из икон отсылает к Куликовской битве, происшедшей 8 сентября 1380 г. в праздник Рождества Пресвятой Богородицы. Второй образ — «Спас Нерукотворенный» — ассоциируется с именем царя Иоанна IV («...из опочивальни *Ивана Грозного*»), покорителя Казанского и Астраханского ханств.

Узнавание в явившемся старце Святого происходит в момент созерцания иконы преподобного Сергия. Для Ольги Георгиевны Средневой, которая «*образа ... пишет*» [16, с. 82], иконографический образ становится «ключом» к постижению чуда: «Лампадок они не теплили, гарного масла не было; но

она вспомнила, что получили сегодня подсолнечное масло, и она налила лампадку. И когда затеплила ее — “вот эту самую, голубенькую, в молочных глазках… теперь негасимая она…”, — озарило ее сияние и она увидала — *Лик*. Это был *образ Преподобного Сергия*. Ее потрясло священным ужасом. До сего дня помнила она сладостное горение сердца и трепетное, от слез, сияние» [16, с. 116].

Икона — литургический, богослужебный образ — символически указывает на открывающуюся в явлении Преподобного реальность будущего века. Семантика света-сияния, различные грани которой актуализируют лексемы *лампадка, затеплить, негасимый, озарить, сияние, горение, светлый, радостно-просветленный* соотносится с мыслью о нетленной красоте Царствия Божия. Категориальная семантика мгновенности, присущая глаголу *озарить* («…озарило ее сияние»), оттеняет внезапность чуда как явления вечности во времени. Атемпоральный хронотоп чуда тождественен моменту-грани, стоящему вне длительности: «...“было это, как *миг… будто пропало время*” <...> Я уже не осознавала себя, какой была… будто я стала другой, вне обычного-земного… будто — уже не я, а… душа моя» [16, с. 117]. Миг, в который «пропало время», — это «настоящее без измерения», являющее собой «прорыв в вечность» [11, с. 406].

В данном исследовании обозначены некоторые аспекты многоплановой проблемы сопряжения временного и вечного в повести «Куликово Поле». В этом произведении И.С. Шмелев передает не только свой авторский субъективный опыт постижения вечности, но облекает в художественную форму идеи русской метафизической философии о теснейшей взаимосвязи времени как реальности земного существования и вечности, освящающей и преображающей земное бытие. Сопряженность времени и вечности интерпретируется в повести И.С. Шмелева в качественном, аксиологическом ключе через соотнесенность с абсолютной ценностью, на которую указывают аллюзии на тексты Священного Писания. В атемпоральном хронотопе чуда преодолевается оппозиция настоящего, прошлого и будущего, и эмпириче-

ское, линейное, однонаправленное время уступает место «объемному» провиденциально-сотериологическому пространству Священной истории. Границы чудесного явления, начавшегося в пространстве вечной памяти Димитриевской родительской субботы, «размыкаются» в вечную радость воскресения, несущего с собой «утверждение надежды» на грядущую победу Жизни над смертью. Явление преподобного Сергия на Куликовом Поле и в Сергиевом Посаде, становится откровением вечности в трагической реальности послереволюционной действительности, утверждая непреложность будущего возрождения.

Список литературы

1. *Иларион (Алфеев), митрополит*. Крест // Православная энциклопедия. Режим доступа: www.pravenc.ru/text/2459015.html. Дата обращения: 3.02.2020.

2. *Бердяев Н.А.* Смысл истории: опыт философии человеческой судьбы. Изд. 2-е. Paris: YMCA-PRESS, 1969. – 269 с.

3. *Бердяев Н.А.* Смысл истории. М.: Мысль, 1990. – 173 с.

4. *Бердяев Н.А.* Царство Духа и царство кесаря. М.: Республика, 1995. Режим доступа: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1941_38_08.html (дата обращения – 3.02.2020).

5. *Видмарович Н.П.* Эонотопос в рассказе И.С.Шмелева «Куликово Поле» // Вестник Новгородского государственного университета. 2015. №84. С. 76-79.

6. *Гайденко П.П.* Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. – 464 с.

7. *Даль, В.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. Т. 3. М.: ГИС, 1956. – 555 с.

8. *Иларий Пиктавийский, святитель*. Комментарий на Евангелие от Матфея // Толкования Священного Писания. Толкования на Мф. 6: 6. Режим доступа: http://bible.optina.ru/new:mf:06:06 (дата обращения – 15.05.2020).

9. *Ильин И.А.* О путях России // Ильин И.А. Три речи. Режим доступа: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/il3/02.php (дата обращения – 15.05.2020).

10. *Камчатнов А.* Сакральный славянский язык в Церкви и культуре // Церковнославянский язык в богослужении Русской Православной Церкви. М.: Русский Хронографъ, 2012. С. 75-81.

11. *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. – Киев: Издательство им. свт. Льва, папы Римского, 2004. – 504 с.

12. *Мечев Сергий*, священномученик. Тайны богослужения. Духовные беседы. Письма из ссылки. М.: Храм святителя Николая в Кленниках, 2001. – 383 с.

13. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М.: АЗЪ, 1995. – 928с.

14. *Пастернак Борис.* Избранное. В 2-х томах. Т. 1. СПб.: «Кристалл», 1998. – 576с.

15. *Смолина А.Н.* Оппозиция время-вечность как конститутивный элемент культу-

ры. Автореферат дис. … к. философ н. Волгоград, 2003. – 22 с.
16. *Шмелев И.С.* Душа Родины: Избранная проза. М.: Паломникъ, 2001. – 560с.

УДК 821.161.1 – 3 Шмелев.09

Е.А. Коршунова,
Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия
E.A. Korshunova,
Moscow State University,
Moscow, Russia
E-mail: zhenyakorshunova@gmail.com

Проблема традиции в повести И.С. Шмелева «Неупиваемая Чаша»

Problem of tradition in Shmelyv's story «Undrinkable Cup»

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению традиции и интертекста в повести И.С. Шмелева «Неупиваемая Чаша». Традицией автор считает обращение к иконичному типу изображения и мироотношения, интертекстуально прошедшему осмысление в горниле эстетики «серебряного века», однако не утратившему при этом в своей основе уставного образца. И.С. Шмелев, с детства укорененный в уставной древнерусской традиции, смело пользуясь художественными средствами секулярного светского искусства, обнаруживает в самой ткани текста родовые ориентиры.

Abstract. Having examined the traditions and intertext in Shmelyv's story "Undrinkable Cup" the old Russian pattern can be considered the tradition in the text. Reminiscences from lirics works of "Silver Century" form its intertext field. Shmelyev being deep-routed in the manual old Russian tradition since his childhood uses means of art of the secular culture and in spite of all this he reveals the patrimonial orientators in the textual substance.

Ключевые слова. Традиция, интертекст, икона, «серебряный век», устав.

Keywords. Tradition, intertext, "Silver Century", scon, standard.

Исследование традиции, преемственности в литературе — одно из фундаментальных направлений литературоведения. Слово традиция в переводе с латинского (trado, traditio) означает «передаю, передача» и, соответственно, предполагает как передающего, так и воспринимающего. В XX в. одним из первых теоретиков литературной традиции стал английский критик и писатель Т.С. Элиот. В программной статье «Традиция и индивидуальный талант» Элиот подчеркивает творческую суть культурной традиции в генези-

се каждого великого произведения. Традиция обязательно предполагает ответственное и широко понимаемое «чувство истории»: осознание автором, «что прошлое не только прошло, но продолжается сегодня». «Когда создано новое художественное произведение, это событие единовременно затрагивает все произведения, которые ему предшествовали». Для создания «истинно нового» произведения, по Элиоту, необходима особая духовная согласованность с прошлым. Следование традиции — это отнюдь не «следование по стопам поколения, непосредственно нам предшествовавшего, и слепая, робкая приверженность к им достигнутому», но особого рода «постепенное и непрерывное самопожертвование» со стороны автора, который освобождается в своем творческом акте от присущей лишь ему «индивидуальности» и живет в своем произведении «сегодняшним моментом прошлого, осознавая не то, что умерло, а то, что продолжает жить» [17, с. 158-159]. В отечественном литературоведении подчеркивал необходимость разработки категории литературной традиции М.М. Бахтин. Ученый полагал, что «литература — неотрывная часть целостности культуры, ее нельзя изучать вне целостного контекста культуры», причем, необходимо принимать во внимание «столбовые линии развития литературы, подготовлявшие того или иного писателя, то или иное произведение в веках (и у разных народов)» [1, с. 350, 364].

Отличительными свойствами традиции ученые считают историчность и линейность [см.: 5, с. 30-31]. Понятие традиции соотносится также с категориями целостности и непрерывности: здесь важно не только наличие передающего и воспринимающего, но и характер отношений между ними. Для воспринимающего традицию позиция передающего всегда является авторитетной, ценностной, хотя не единственно верной и не подлежащей изменению и развитию.

Традиция может проявляться на разных уровнях: проблемно-тематическом, мотивном, жанровом, образном, сюжетно-композиционном, языковом, эстетическом и т. д. К традиции также относят «мировоззрения, концепции, идеи, уже бытующие как во внехудожественной реальности, так

и в литературе» [9, с. 1090]. Обращение к традиции может выражаться цитированием, аллюзиями, различного рода отсылками к претекстам. Эти формы в современном литературоведении рассматриваются одновременно и как маркеры интертекстуальных связей.

Интертекстуальная связь или интертекстуальность — это способность произведения вызывать ассоциации с другими текстами. Интертекстуальный подход стал одним из первостепенных направлений современного литературоведения, однако критерии разграничения традиции и интертекстуальности до сих пор не разработаны.

По мнению ученых, проблема традиции особенно актуальна для XX века, так как «это столетие одновременно явилось и заключительным этапом Нового времени, и переходной эпохой, и началом еще не оформившейся новой стадии в истории мировой культуры. В этом столетии произошел грандиозный слом традиций предшествующей исторической эпохи, сложились особые отношения с предыдущими эстетическими направлениями, своеобразно переплетались и взаимодействовали различные синхронные традиции» [13, с. 48]. Необходимо отметить, что полного разрыва с традициями прошлого не произошло, так как кризисность эпохи требовала подытоживания и анализа всего накопленного исторического опыта с целью самопознания и самоопределения. Не случайно в XX в. возникают неореализм, необарокко, неоклассицизм и неоромантизм. Таким образом, в XX в. утвердились идеи релятивности и историчности традиции, которая практически никогда не привлекается в ее изначальном, а непременно в измененном виде. Мощной тенденцией эпохи было трансформирование традиций реалистической поэтики путем сочетания ее с модернистской, что характерно для художественной практики неореализма. Одним из приемов эстетики модернизма закономерно считают интертекстуальность, которая позволяет обращение к самым разнообразным традициям в рамках одного текста. Поэтому изучение соотношения традиции и интертекстуальности особенно актуально для литературы неореализма. Рассмотрим проблему на материале творчества И.С. Шме-

лева, избрав для этого анализа повесть «Неупиваемая Чаша» (1919).

К опыту интерпретации повести обращались такие исследователи, как А.П. Черников [15, с.191], А.М. Любомудров [11, с. 392], В.В. Лепахин [7, с. 424-450; 8, с. 267-294], отмечавшие важную роль традиций в повести И.С. Шмелева. Е.Г. Руднева, автор книги «Диалог традиций в повести И.С. Шмелева “Неупиваемая Чаша”» обратилась непосредственно к проблеме исследования традиции: «на всех уровнях созданного Шмелевым образного мира преобладает установка на синтез традиций — культурных, творческих, жанровых, стилевых, миросозерцательных», заметно стремление автора к “демонстрации текстуальных связей. Несмотря на это, “Неупиваемая Чаша” не расплывается в интертексте» [12, с. 9]. Однако, вопрос о соотношении традиции и интертекстуальности в повести Шмелева исследователями до сих пор не рассматривался.

В повести Шмелева вопрос о соотношении традиции и интертекстуальности исследователями не рассматривался. «Неупиваемая Чаша» посвящена, прежде всего, эстетической проблематике. В ней наглядно представлены отголоски горячих дискуссий о русской иконе и роли иконописи для современности 1910-х годов. В то же время в тексте ощущается влияние традиции западного Ренессанса, «преломленной» в культурном сознании «серебряного века». П.А. Флоренский в работе «Обратная перспектива», говоря о двух принципах визуального «образа мира» в древнерусской иконописи и западноевропейской живописи (начиная с эпохи Ренессанса), формулирует оппозицию между иконичностью и иллюзионизмом как двумя различными типами визуальности. Эти два типа визуальности отчетливо просматриваются в «Неупиваемой Чаше».

Главный герой повести — Илья Шаронов, сын маляра Терешки, с детства тянется к церковной росписи. Радостно работает он с мастерами-вязниковцами из села Холуя, «знатоками уставного ликописания» [16, с. 389]. Иконописец Арефий выучил его начальной грамоте уставного иконописи. Однако икону св. Арефия, на которой все было писано по уставу:

«схима, церковка с главками и пещерка у ног преподобного» [16, с. 393], мастер называет портретом церковным». Лик взял Илья от самого мастера Арефия, это и стало причиной того, что икона названа портретом. Уже с этого фрагмента повести намечается в творческом сознании Ильи диалог иконы и картины. Икона избегает буквального жизнеподобия и предназначена для изображения явлений мира горнего. Устав иконописи служит при этом сводом законов, соблюдая которые, возможно это изображение. Иконописи, таким образом, свойственна высокая степень традиционализма. Картина — это своеобразная антиикона, так как предметом ее изображения являются именно жизненные явления. «Светская картина может вызвать восхищение зрителя, даже катарсис в его душе, может принести славу живописцу, но она не способна дать главное — молитву. Икона же призвана вызвать у человека именно молитву, моление о спасении своей души, о спасении ближних и о спасении всего мира, а из благодарности к иконописцу — молитву о спасении его души» [6, с. 182-183].

На принципах жизнеподобия, внимания к телесности строилось искусство Возрождения, с которым Илья познакомился в Италии: «новые имена узнал и полюбил Илья: Леонардо и Микеланджело; Тициана и Рубенса; Рафаэля и Тинторетто…» [16, с. 399]. На протяжении трех лет трудится Илья в римской живописной мастерской у мастера Терминелли. Однако живописание из служения превращается там в способ обогащения: «к концу третьего года стал Терминелли давать Илье выгодную работу: расписывать потолки и стены на подгородных виллах. Триста лир заработал он у виноторговца за одну неделю и еще двести у мясника, которому написал Мадонну» [16, с. 401]. Но счастливой и богатой Италии Илья предпочитает родную церковь с выцелованными понизу дощатыми иконами в полинялых лентах. Окончательный выбор между родиной и Италией он делает после сна-вразумления, в котором «увидал Высоко-Владычний монастырь с садами, <…> голые стены с осыпающейся на глазах известкой, кучи мусора на земле и гнезда икон — мерзость и запустение» [16, с. 402]. В повести колебания Ильи осознаются

автором как искушение Ренессансом, а шире — иллюзионизмом западной традиции, увлечение которой проходит почти каждый человек «серебряного века». Для культурного сознания этого периода характерно «интимно-почвенное ощущение «избирательного сродства» двух ренессансов: первого и последнего, причем под первым мыслилась по-винкельмановски облагороженная пластичная античность в неизбежной оболочке итальянского протоpенессанса, а под последним — «эллинистические» сумерки грянувшего века» [4, с. 100]. Здесь впору вспомнить о «Союзе Третьего Возрождения», созданном в октябре 1917 г., члены которого «верили, что являются провозвестниками нового, вот-вот грядущего Русского Возрождения — окончательного и высшего слияния современного мира с эллинистической концепцией жизни» [4, с. 100]. Примечательно, что корни иллюзионизма Флоренский усматривает именно в этой, переломной для западноевропейской культуры, эпохе [см.: 14, с. 97].

Шмелев неоднократно подчеркивает антагонизм древнего иконичного церковного искусства, нацеленного на традицию, и гуманистического иллюзионистского искусства Возрождения, индивидуалистического в своей основе. Поэтому симбиоза, взаимодействия, «обновляющего культурного синтеза» [12] этих двух искусств быть не может. Например, намекая на принятое в русской традиции восприятие иконописания как служения, русский рисовальщик Иван Михайлович говорит: «Помни, Илья: народ породил тебя — народу и послужить должен. Сердце свое слушай. <…> Велико твое дарование, а сердце твое лежит к духовному» [16, с. 399]. Древнерусская традиция воспринимается как своя, исконная в противовес чужой, западной. Возникает оппозиция свое/исконное — чужое/западное. Наиболее отчетливо эта оппозиция просматривается в структуре образа Анастасии Ляпуновой.

Об Анастасии Ляпуновой читатель узнает в самом начале повести. Ее портрет «в овальной золоченой раме» висит в доме имения Ляпуновки, вызывая у всех трепет и очарование. Указание на то, что зрители невольно сравнивают ее с неразгаданной Моной Лизой, («на всякого глядит сразу»)

является прямой отсылкой к той же возрожденческой традиции. После портрета внимание посетителей усадьбы привлекает деревенская церковь и расположенная возле нее могила барыни, которую не разрушили в 1905 году: «А эту не дозволили беспокоить. Святой жизни будто была. Старики сказывали» [16, с. 382]. Святой называет Анастасию Павловну столетний дьячок Каплюга, который «знает все про старину». Этими указаниями автора задан другой образ и восприятие героини — иконичный, восходящий к житийной традиции. Дальнейший сюжет повести представляет собой развертывание этих двух типов изображений.

Илья Шаронов видит в Анастасии не свою госпожу, а неотмирную женщину-звезду, женщину-идеал, которая не встречается в жизни. Такой тип героини являлся основным в творчестве писателей-младосимволистов и стал главным в лирике А. Блока, в свою очередь восходящей к мотивам поэзии Вл. Соловьева. Соловьевскую идею Вечной женственности, Софии, Души Мира, способную преобразить грешное человечество, А. Блок развивал в цикле «Стихи о прекрасной Даме». Илья Шаронов отмечает в облике Анастасии «радостные глаза-звезды», «совсем розовый рот», «неземное лицо еще никем не написанной Мадонны». Встречи героя с Анастасией уводят его в неземное, заставляют забыть о сегодняшнем дне. Цветовая гамма с акцентом на светлых, белых тонах служит превращению госпожи в Прекрасную Даму «сошедшую с неба», воплощающую Вечную женственность, которая должна озарить жизнь мастера. Однако, как известно, портреты как обычных женщин, так и Богородицы в эпоху Ренессанса становятся «чем-то доступным и психологически близким, так что изображение такого рода возвышенных предметов приобретает здесь в самом настоящем смысле натуралистический и панибратский характер <…> О том, что возрожденческие мадонны уже давно перестали быть иконами, а становились светскими портретами, и притом определенного типа дам, так или иначе близких художнику, об этом знают все» [10, с. 54, 112]. Лосев словно продолжил мысль С.Н. Булгакова, созерзающего Синкстинскую Мадонну после принятия им священства: «Про

эту красоту Ренессанса нельзя сказать, чтобы она могла «спасти мир», ибо она сама нуждается в спасении <…> В изображении мадонны неуловимо ощущается… мужское чувство, мужская влюбленность и похоть» [цит. по: 3, с. 125]. Поэтому в период написания портрета автор демонстрирует эти особенности в восприятии Ильи: после дневных сеансов «она приходила к нему в коротком тревожном сне, меняющаяся: то в пурпуре великомученицы Варвары, то в светлой одежде святой Цецилии, то в одеянии Рубенсовой мадонны. Приникала к нему во сне полуобнаженная, в пышных тканях прекрасной венецианки, то манила его в аллеях, то лежала раскинутая на греховном ложе» [16, с. 425-426]. Как отмечалось в критике, «сама стилистическая детализация его страсти как одухотворенного чувства контрастирует с традиционным изображением борений житийного героя с чисто плотскими искушениями» [12, с. 30]. Но во время написания портрета герой не был захвачен истинно духовными побуждениями, которые необходимы для написания иконы. Илья писал *портрет* своей возлюбленной, Прекрасной Дамы, испытывая при этом соответствующие чувства.

Образ Анастасии Ляпуновой обнаруживает интертекстуальные связи с героиней блоковской «Незнакомки». В одноименной драме этот персонаж носит символическое имя Мария, отсылающее читателя к образу Богородицы. Блок снижает сакральный образ до изображения мадонны, «падучей девы-звезды», желающей «земных речей». В повести Шмелева, несмотря на идеальность и неотмирность Анастасии, мастер желает приблизить ее к себе и овладеть этой звездой. В блоковской драме «Незнакомка» этот сюжет развернут: «пала звезда — Мария» [2, с. 92], а в «Неупиваемой Чаше» он лишь намечен. Обеим героиням свойственны одиночество, печаль и тоска.

Акценты цветового фона на голубом богородичном цвете («синяя коляска, голубая шляпа с лентами» — у Шмелева; «голубой снег, голубой господин, синяя земля, голубые корабли» — у Блока) также сближают эти два образа. Анастасия, как и незнакомка, призвана, спустившись с неба, озарить жизнь окружающего грешного мира. На ярмарке в день Рождества Пресвятой

Богородицы появление молодой госпожи «в *голубой шляпе с лентами*, с букетом осенних цветов» происходит после описания встречи Ильи с гулящими девками в ярких сарафанах, у «пьяного долока», куда таскали упившихся и укладывали в лопухи. Используя принцип контрастного изображения небесного и подчеркнуто земного, Шмелев указывает на освещающую и освящающую роль Анастасии в жизни мастера. В этом еще одно сходство с блоковской незнакомкой.

Вместе со своим героем Шмелев отдает дань Вл. Соловьеву, Блоку, а шире — эстетике «серебряного века», однако все же возвращается к иконичной древнерусской традиции. Само чувство Ильи, очистившееся от всего земного после пережитой кончины барыни и во время болезни самого мастера, (именно в этот период, нужно полагать, была написана *икона* Богородицы, названная «Неупиваемая Чаша») послужило именно молитвенному настрою мастера, задумавшегося о вечном. Знаком возвращения Ильи к православной традиции служит приглашение обительского духовника иеромонаха Сергия из Высоко-Владычнего монастыря, у которого Илья всегда исповедовался. С этого монастыря начался иконописный труд мастера, ему в дар и передает Илья чудотворную икону, оканчивая свой земной путь. В конце жизни Илья, освободившись от соблазнов «венецианки», создает подлинный облик — лик, способный вызвать не просто мечту и восхищение, а молитву и подлинное преображение — исцеление болезни Мартына Кораблева. Поэтому можно не согласиться с утверждением, что «сопряжение небесного и земного, идеального и плотского, благоговейно-мистического и возрожденческого, питает то высокое вдохновение, результатом которого стали овальный портрет и икона «Неупиваемая Чаша» [12, с. 32]. А утверждение о том, что «палитра Ильи отражает влияние ренессансной пластики (принцип которой был сформулирован Леонардо да Винчи: «следует брать зеркало себе в учителя»)», «не только не противопоставлено национальной православной иконописи, но является источником ее обновления» [12, с. 32] противоречит само себе, так как каноны иконописного изображения исклю-

чают натурализм. Несомненно то, что Илья видоизменил устав ликописания в «Неупиваемой Чаше», однако связь с православной соборной традицией обнаруживает чудотворная сила образа, которая ни в каком случае не может быть приравнена к мистической символике изображений «серебряного века».

На наш взгляд, традицией в повести Шмелева можно считать обращение именно к иконичному типу изображения и мироотношения, интертекстуально прошедшему осмысление в горниле эстетики «серебряного века», однако не утратившему при этом в своей основе уставного образца. И.С. Шмелев, с детства укорененный в уставной древнерусской традиции, пользуется художественными средствами секулярного искусства, обнаруживая в самой плоти текста родовые ориентиры. Ориентация на традиции древнерусской литературы, иконичную поэтику мыслилась Шмелевым как духовная опора и фундамент творчества, интертекстуальность же использовалась автором как прием, позволяющий осмыслить в своем творчестве современные его эпохе тексты, часто олицетворяющие для Шмелева бездны человеческого бытия.

Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

2. *Блок А.* Собр. соч. в 8 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1961. С. 72-103.

3. *Есаулов И.А.* Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. 560с.

4. *Исупов К.Г.* Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: Наследие, 2000. С. 69-131.

5. *Кузьмина Н.А.* Интертекст и его роль в процессах функционирования поэтического языка. М.: URSS, КомКнига, 2007. 269 с.

6. *Лепахин В.В.* Иконопись и живопись в повести Гоголя «Портрет». *По редакции «Арабесок»* // Лепахин В.В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: Отчий дом. 2002. 736 с.

7. *Лепахин В.В.* «Неупиваемая Чаша» и Иверская Заступница. *По произведениям И.С. Шмелева* // Лепахин В.В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: Отчий дом. 2002. 736 с.

8. *Лепахин В.В.* Иконник Арефий и живописец Илья Шаронов. *По повести И.С. Шмелева «Неупиваемая Чаша»* // Лепахин В.В. Образ иконописца в русской литературе XII – XX веков. М.: Русский путь. 2005. 472 с.

9. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001.

10. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1998. 750 с.

11. *Любомудров А.М.* Иван Шмелев между светской и духовной традициями // Христианство и русская литература. Сб. 5. СПб.: Наука, 2006. С. 321-429.

12. *Руднева Е.Г.* Диалог традиций в повести И.С. Шмелева «Неупиваемая Чаша».

М.: МАКС пресс, 2007. 64 с.

13. *Стеценко Е.А.* Концепция традиции в литературе XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 568 с.

14. *Флоренский П.А., священник*. Иконостас. М.: ООО «Изд-во АСТ», 2001. 208 с.

15. *Черников А.П.* Проза И.С. Шмелева: концепция мира и человека. Калуга: Калуж. обл. ин-т усовершенствования учителей, 1995. 344 с.

16. *Шмелев И.С.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Солнце мертвых: Повести. Рассказы. Эпопея. М.: Русская книга: Известия, 2004. С. 379-436.

17. *Элиот Т.С.* Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Пер. с англ. К.: Airland, 1996. С. 157-166.

УДК 821.161.1

П.П. Ткачева
ГБУК г. Москвы «Государственный музей
Владимира Высоцкого»
Москва, Россия
P.P. Tkacheva
State MuseumVladimir Vysotsky
Moscow, Russia
E-mail: polina.los@yandex.ru

Крест и икона в произведении В. Высоцкого «Случай на таможне»: от детали к сюжетно-композиционным особенностям

Cross and icon in the work of V. Vysotsky's "The incident at customs": the detail, plot and composition features

Аннотация. В статье анализируется творчество В.С. Высоцкого, рассматриваются особенности произведения «Случай на таможне».

Abstract. The article analyzes the work of V.S. Vysotsky. The article considers the features of Vysotsky's work “The incident at customs”.

Ключевые слова. Крест, икона, деталь, творчество, В.С. Высоцкий.

Keywords. Cross, icon, detail, creativity, V.S. Vysotsky.

С 1973 года у В.С. Высоцкого начинается период частых выездов за границу. И в это же время появляется ряд произведений тем или иным образом, затрагивающих тему путешествия. Две песни-зарисовки: «Инструкция перед поездкой за рубеж, или Полчаса в месткоме» и «Случай на таможне» — произведения из этой серии, довольно самостоятельные, но объединенные содержанием. Из «Инструкции…» мы узнаем, что Николай (кузнец), мужчина средних лет (т. к. жена ему говорит: «Двадцать лет живем бок о бок…») был отправлен в командировку:

Я вчера закончил ковку,
Я два плана залудил, —

И в загранкомандировку

От завода угодил [1, с. 480].

Он получает инструкцию:

И инструкцию послушал —

Что там можно, что нельзя [1, с. 480].

Тут же мы узнаем, что ехать он не хочет, но жена Дуся, в надежде, что Николай что-нибудь привезет, настаивает на этой поездке:

Обещал, — забыл ты нешто?

ну хорош! —

Что клеенку с Бангладешта

привезешь.

Сбереги там пару рупий —

не бузи, —

Мне хоть че — хоть черта в ступе —

Привези! [1, с. 482-483]

«Инструкция…» пронизана юмором. Для создания текста автор использует поток сознания главного героя, но следует сказать, что этот поток сознания довольно упорядоченный. Несмотря на путаницу в мыслях главного героя, читателю все же понятно, о чем думает и говорит Николай. Нет смысловых ям, провалов и т. д. Мы вскользь затронули «Инструкцию…» во-первых, по тому, что В.С. Высоцкий часто исполнял эти две песни одну за другой, во-вторых, «Инструкция…» является экспозицией к песне «Случай на таможне», в которой главный герой оказывается в зоне таможенного контроля аэропорта Шереметьево.

История, которая приключилась с Николаем (имя мы узнали из предыдущего произведения) в «Случае на таможне», предстает перед читателем также через восприятие главного героя, от имени которого поет поэт. «Случай на таможне» — песня-зарисовка (рассказ) имеет характерный для жанра рассказа сюжет, с прямой, довольно простой сюжетной линией. Как уже было сказано, экспозицией для данного произведения выступает «Инструк-

ция…», поэтому завязка произведения происходит в первых строках текста: герой оказывается в помещении таможенного досмотра, ему нужно проходить таможенный контроль, но:

Стоял сначала — чтоб не нарываться:
Ведь я спиртного лишку загрузил…[1, с. 484].

Волнение понятно, лишняя водка в багаже. Тем временем очередь на досмотр движется, таможенники находят контрабанду у других пассажиров, а наш герой уже буквально в двух шагах от таможенного контроля (перед ним всего несколько пассажиров). Именно эти 15-20 минут и описаны в произведении. Николай чувствует, что пропал, из-за лишней водки досмотр не пройти, напряжение нарастает. Но постепенно герой забывает про излишки водки в багаже, его внимание уже сконцентрировано на других вещах:

Сейчас, как в вытрезвителе ханыгу,
Разденут — стыд и срам — при всех святых, —
Найдут в мозгу туман, в кармане фигу,
Крест на ноге — и крикнут понятых! [1, с. 487]

И тут неожиданно напряжение резко спадает, развязка, появляется ответственный по группе:

Сказал он тихо, делово —
Такого не обшаришь:
Мол, вы не трогайте его,
Мол, кроме водки — ничего, —
Проверенный товарищ! [1, с. 487]

Такая сюжетная линия была бы, пожалуй, совершенно не выразительной, чтобы показать это, мы намерено опустили некоторые детали, раскрывающие тему произведения и придающие ему сатирико-иронический характер. В качестве деталей, существенно влияющих на содержание произведения, выступают предметы, которые таможенники изымают в ходе досмотра у контрабандистов. Кроме мраморной статуи, все остальные предметы — это кресты и иконы. Сначала находят два креста:

И точно: ниже живота —

Смешно, да не до смеха —

Висели два литых креста

Пятнадцатого века [1, с. 484].

Затем нашли триптих:

Ощупали заморского барыгу,

Который подозрительно притих, —

И сразу же нашли в кармане фигу,

А в фиге — вместо косточки — триптих [1, с. 485].

Следует сказать, что в процитированном последнем четверостишии при помощи каламбура В.С. Высоцкий передает метаморфозу превращения пустоты (с ироническим подтекстом скрытой угрозы) в осязаемое, предметное хранилище для контрабанды. Каламбур заключается в соединении фразеологического выражения: «фига в кармане» и названия плода дерева: «фига». Оба эти значения мы находим, например, у В.И. Даля: «Фига ж. дерево и ягода смоква, смоковница, винная-ягода, Ficus carica; | кукиш. Поднести фигу (дулю, шиш, кукиш). Глядеть в книгу, а видеть фигу. Фиговое дерево. Фигаться пск. Казать друг другу кукиш, перебраниваться» [6, с. 534]. И еще: «Из кармана (в кармане, в рукавице) кукиш казать, грозить заглазно. У приказного за рубль купишь, да кукиш! Кукиш и без денег купишь. Кукиш в кармане утаишь, а шила в мешке не утаишь» [4, с. 213].

Таким образом, фига в кармане превращается в плод фигового дерева, в котором обнаруживается триптих. Вообще данный каламбур имеет еще один смысловой уровень, поскольку автор позже еще два раза обращается к выражению «фига в кармане», но в данном случае это лишь скрытая угроза: «Я пальцы сжал в кармане в виде фиги…» и «Найдут в мозгах туман, в кармане фигу» (на наш взгляд, это сделано для противопоставления двух разных героев: контрабандиста-иностранца, подпольно вывозящего за границу с целью наживы предметы старины и нашего простого парня, который едет в загранкомандировку от завода, человека далекого от подпольной торговли антиква-

риатом).

Еще один триптих таможенники обнаруживают в книгах, но уже у другого пассажира:

Один мулла триптих запрятал в книги, —
Да, контрабанда — это ремесло!
Я пальцы сжал в кармане в виде фиги —
На всякий случай — чтобы пронесло [1, с. 486].

Постепенно маленькое пространство помещения таможенного досмотра заполняется иконами, крестами и прочими предметами настолько, что, кажется, герой остается со всем этим один на один:

Лики — как товарищи —
Смотрят понимающе
С почерневших досок на меня [1, с. 486].

Контрабандисты уходят, оставляя то, что не смогли провезти, здесь и кресты (причем разные: нательные и большие, литые, Распятия), иконы разных видов: триптих, складень, лики и житийные иконы в окладах и без окладов, иконостас, иконы, написанные на досках и маленькие иконки, выполненные в разной технике. И каждый из названых предметов содержит еще целый ряд смыслов. Возьмем, к примеру, складень:

Зачем вам складень, пассажир? —
Купили бы за трешку
В «Березке» русский сувенир —
Гармонь или матрешку! [1, с. 485]

Автор не упоминает, что это за складень. Между тем у В.И. Даля читаем: «Складни, створки, складная икона, писаная на досках, либо медная, серебряная, литая. Складни тельные, носимые с крестом на гайтане, цепочке, на шее, они же наперстные; складни ставные, ставцевые, кивотные, большие, ставимые, в передней, святой красный кут» [6, с. 198]. То же самое практически и с каждым другим упоминанием того или иного предмета — например, «лики». Автор не говорит, какие именно эти лики, но употребляет во множе-

ственном числе, что вызывает у читателя ряд ассоциаций с Ликами Святых. На наш взгляд, данный прием — называть, но не расшифровывать и этим сжимать информацию в слове — В.С. Высоцкий использует для того, чтобы усилить эффект заполнения пространства с помощью воображения читателя, его подсознательного видения и чувствования действительности.

Как уже говорилось, пространство сужается с каждым новым таможенным обыском, потому что находятся все новые и новые иконы, кресты, все это заполняет пространство зоны таможенного контроля. Когда же таможенники что-то пытаются найти — пространство вдруг резко расширяется. Так из относительно маленького плода фигового дерева вдруг появляется триптих, а из зуба достают целую статую, кстати, эта самая статуя совершенно выбивается, из ряда находок (крестов, икон и др.):

Доктор зуб
высверлил
Хоть слезу
мистер лил,
Но таможник вынул из дупла,
Чуть поддев лопатою, —
Мраморную статую —
Целенькую, только без весла [1, с. 485].

Она единственная из того, что изъяли таможенники, не имеет прямой связи с религией, а точнее с христианством. Данная цитата для современника В.С. Высоцкого, а, впрочем, для многих и сейчас имеет прямую аллюзию с выражением «Девушка с веслом». «Имя нарицательное для безликой, гипсовой скульптуры (“гипсового соцреализма”), которыми в советское время обычно украшали парки культуры и отдыха» [9]. История «Девушки с веслом» началась со скульптуры И.Д. Шадра, созданной для ЦПКиО имени Горького в Москве. В газете «Советское искусство» № 33 от 17 июля 1935 г. говорилось: «Скульптор Шадр заканчивает большую монументальную композицию «Девушка с веслом», которая будет установлена в центре фонтана

на главной магистрали Парка им. Горького. Скульптура изображает юную советскую спортсменку во весь рост с веслом в руке. Высота фигуры вместе с бронзовым постаментом — около 12 метров». По одной из версий, основной моделью для данной скульптуры стала Вера Даниловна Волошина, студентка Московского Института физкультуры. В данной статье мы не будем затрагивать всю историю первой «Девушки с веслом», которая вместо ЦПКиО имени Горького в Москве оказалась, в конечном счете, в Луганске.

Позволим себе сказать несколько слов о Вере Волошиной, которая во время Великой Отечественной войны была в той же самой боевой группе в тылу врага, что и Зоя Космодемьянская и погибла точно так же и в то же самое время: была схвачена фашистами и после пыток повешена. Долгое время она считалась без вести пропавшей, о ее подвиге стало известно только в 1957 году, когда писатель и журналист Г.Н. Фролов нашел материалы и свидетелей ее гибели [8]. Знал ли эту историю В.С. Высоцкий? Случайно ли в данное произведение попало упоминание об этой статуи? Сказать сейчас сложно. Но есть трагическая история жизни В.Д. Волошиной, ее подвиг и то, что «убиенных щадят, отпевают и балуют Раем…» [1, с. 575]. Таким образом, косвенно, но и скульптура может стать в один ряд с другими находками.

Мы кратко рассмотрели сюжетную канву произведения, затронув некоторые, на наш взгляд, существенные детали. Теперь проанализируем, каким же образом все это оформлено композиционно.

Произведение делится на шесть частей, каждая в свою очередь состоит из шестистишия с рифмой: *аабввб* и трех четверостиший с рифмой: *гдгд ежеж икик*. Стихотворение написано в силлабо-тонической системе стихосложения, но при этом используются разные размеры, чередование размеров так же имеет четко выраженную последовательность. Две первые строки шестистишия написаны дактилем, затем четыре хореем, следующее за шестистишием четверостишие написано ямбом, затем два четверостишия — хореем. В некоторых случаях автор использует пиррихий (заменяет ударный слог безударным) и спондей (замена безударного ударным).

Ритм влияет на наше восприятие на уровне подсознания. Ритмический рисунок стиха может совпадать с нашими внутренними ритмическими процессами (например, с сердцебиением). Соответственно восприятие определенной ритмической системы, это усиление или ослабление внимания. Короче говоря, ритм влияет на наше настроение и ощущение этого мира. Отсюда ритмический рисунок стиха очень важен для восприятия. Дактиль (/_ _), использующий ритм вальса переходит в четырехстопный хорей, это уже темп марша (/ _ / _). Затем все сменяется пятистопным (что удлиняет каждую строку) ямбом (jambos — нападающий) и опять возвращение к четырехстопному хорею. Все шесть частей построены одинаково.

Данная композиционная структура выдерживает на себе не только усложненный деталями сюжет, но и философско-иронические рассуждения автора. Сюжет произведения, как уже говорилось, основан на событиях, происходящих здесь и сейчас: таможенная очередь, движение этой очереди, таможенный досмотр, герои (тоже здесь и сейчас), ожидающие досмотра. Кроме таможенников, перед нами Николай, уругваец-контрабандист (у него изъяли два креста), малый, который уехал в Вашингтон (у него изъяли статую), заморский барыга (спрятал триптих в фиге), мулла (вез триптих в книгах) и ответственный по группе, а также обезличенные контрабандисты и просто граждане, выезжающие за границу. Вот в эту совершенно реальную сюжетную канву композиционно вплетены рассуждения, авторство которых мы можем определить следующим образом — «на грани автор-герой». С одной стороны, все, что происходит, мы видим глазами главного героя, с другой, рассуждения выходят за рамки простенького сюжета и превышают интеллектуальный багаж рабочего с завода, думающего о лишнем спиртном в своем багаже. Эти вставки-рассуждения построены по принципу сегодня-вчера. Первая такая вставка прерывает сюжет после сцены с обыском уругвайца, который пытался провести два креста. Следует отметить, что автор, как говорилось, меняет именно здесь ритмический рисунок и переходит с хорея на ямб, акцентируя этим наше внимание на данных строчках:

Мы все-таки мудреем год от года —
Распятья нам самим теперь нужны, —
Они — богатство нашего народа,
Хотя и — пережиток старины [1, с. 484].

Принцип сегодня-вчера явно прослеживается, вчера вывозили, дарили сами, а сегодня охраняем. Интересен вопрос, который ставит автор и тут же дает ответ: почему изменилась ситуация? Потому, что мы «мудреем» и «распятья нам самим теперь нужны». В этих строках чувствуется иронический подтекст.

«Мудрый, — находим в Словаре, — основанный на добре и истине; праведный, соединяющий в себе любовь и правду; в высшей степени разумный и благонамеренный // Замысловатый, трудно понятный, мудреный» [4, с. 355]. Получается, что мы «мудреем», значит постепенно приобретаем качества мудрого: «мудреть, опытом и наукою доходить до чего» [4, с. 356]. И со временем наша мудрость подсказывает нам, что «распятья нам самим теперь нужны…». С одной стороны, у этого слова есть совершенно четкое значение: Распятие почитается всеми христианами, это предмет религиозного культа. Вместе с тем изображения Распятия являются произведениями искусства, представляют культурную ценность и должны охраняться государством. С другой стороны, «распнуть на кресте, древний способ казни, приговорить ко кресту» [6, с. 67], и если нам самим нужны Распятия, то в переносном смысле это намек на общество, где наказывают невинных людей.

Интересна, на наш взгляд, и такая фраза:

Они — богатство нашего народа,
Хотя и — пережиток старины [1, с. 484].

У В.И. Даля читаем: «Богатство ср. множество, обилие, изобилие, избыток, излишество …// обилие имущества, животов, денег…, достаток, достояние, состояние…» [3, с. 102]. Пережиток — остаток прошлого, устаревшего. «Старина ж. старинка, все старое (не ветхое), древнее, давнишнее, давнее, прошлое, давно минувшее, что было в прошлом; старые обычаи, древно-

сти, древние вещи» [6, с. 316].

У Высоцкого получается, что это самое прошлое, древнее, пережившее свое время, стало достоянием, богатством, оно вернулось в наше сегодня, и в этом, по мысли автора, наша мудрость — в возврате к истокам, к своему прошлому. Следующие строки автор пишет хореем, вновь меняя ритмический рисунок:

А раньше мы во все края —
И надо и не надо —
Дарили лики, жития, —
В окладе, без оклада…
Из пыльных ящиков косясь
Безропотно, устало, —
Искусство древнее от нас,
Бывало, и — сплывало [1, с. 484-485].

Заглянем опять в словарь В.И. Даля: «Безропотный… покорный, смиренный, безответный, беспрекословный» [3, с. 73]. «Уставать, устать, утомиться, уходиться, умориться, умаяться, изнемочь, выбиться из сил» [6, с. 514]. «Сплывать, сплыть, быть сносиму, уносиму водой, теченьем, уплыть по воде, вниз» [6, с. 291]. Итак, безропотно, выбившись из сил, иконы «сплывали» (уплывали вниз по течению), т. е. уходили навсегда, ведь то, что сплыло с водой, навсегда ушло. Причем авторские рассуждения, как уже говорилось, поддерживаются на ритмическом уровне (сегодня — ямб, завтра — хорей)

Принцип «сегодня — вчера» четко прослеживается в рассмотренной вставке. Сегодня: «распятья нам самим теперь нужны», а вчера: «дарили» и «сплывало».

Вторая вставка и опять принцип вчера — сегодня (и тоже ямб — хорей), но здесь уже акцент сделан на том, что происходит сегодня:

Как хорошо, что бдительнее стало, —
Таможня ищет ценный капитал —

Чтоб золотинки с нимба не упало,
Чтобы гвоздок с распятья не пропал!
Таскают — кто иконостас,
Кто крестик, кто иконку, —
И веру в Господа от нас
Увозят потихоньку [1, с. 485-486].

Если раньше мы «дарили», то теперь «увозят потихоньку». И здесь же далее читаем:

И на поездки в далеко —
Навек, бесповоротно —
Угодники идут легко,
Пророки — неохотно… [1, с. 486].

Иронический подтекст в данных строках создается при помощи каламбура, построенного на столкновении мирских и церковных понятий, заложенных в слова: «угодник» и «пророк». Причем из-за этого столкновения данное четверостишье несет в себе довольно большую смысловую нагрузку. Очевидным в данном случае, прямым значением является церковное понятие «Угодник», «Пророк», т. е. угождающий Богу и провозвестник воли Божией.

Читаем у В.И. Даля: «Угодник Божий, святой угодник, угодивший Богу святою, непорочною жизнию» [6, с. 467]. Добавим: самый известный из них — святитель Николай Угодник. «Пророк м. пророчица ж. кому дан свыше дар провидения, или прямой дар бессознательного, но верного прорицания; озаренный Богом провозвестник, кому дано откровение будущего» [5, с. 505].

Безусловно, в прямом значении перед нами увозимые за границу иконы Пророков и Угодников. Но здесь же происходит переворот, иконы оживают и превращаются в людей, т. к. «Угодники идут легко…», покидают Родину легко те, кто любит угождать кому угодно, лишь бы найти выгоду. Едут за границу в поисках лучшей, сытой доли. Ведь угодить — «сделать так, как другому любо, угодно, приятно или нужно. Он рад всякому угодить» [6, с. 466]. А «Пророки — неохотно» покидают Родину. И это выражение в

нашем подсознании сталкивается с устойчивым выражением: «Нет пророка в своем отечестве» или как у В.И. Даля: «В своей земле никто пророком не бывает» [5, с. 505]. Но в тоже время пророки неохотно покидают Родину. В итоге в этих четырех строках перед нами образ вывозимых за рубеж икон и в тоже время перед нами люди, которые покидают Родину по тем или иным причинам с разным настроением. Напрямую, на наш взгляд, с этими философско-ироническими рассуждениями связаны строки, относящиеся к характеристике главного героя:

...Я пока
здесь еще,
Здесь мое
детище, —
Все мое — и дело, и родня!
Лики — как товарищи —
Смотрят понимающе
С почерневших досок на меня [1, с. 486].

Слово «здесь» повторяется дважды, на нем акцентируется внимание: здесь я, здесь мое и лики со мной, они тоже здесь, так подводится итог сказанному: «здесь». От слова «здесь» («на сем месте, на этом месте» [3, с. 676]) происходит слово «здешний» («тутошний, сюда принадлежащий, это местности свойственный, здесь рожденный, здесь проживающий» [3, с. 676]). Оба эти слова В.И. Даль рассматривает в одной статье. Дважды повторенное слово «здесь» привязывает главного героя, его жизнь, дело, родных, т. е. все (в том числе и Лики Святых) к этому месту. Тем более, что Лики становятся товарищами. Товарищ — «дружка, сверстник, ровня в чем либо, однолеток, односум, помощник, сотрудник, соучастник в чем, клеврет, собрат» [6, с. 409]. И они «смотрят понимающе», т. е. сочувствуют главному герою.

Но в тоже время звучит слово «пока», которое придает фразе зыбкость, неустойчивость. Ведь пока — «до сих пор, до сего времени; до известной поры или до случая» [5, с. 237]. Где грань? Однако «я пока здесь еще» и это

«пока» относится более к «я», нежели ко всему остальному.

«Случай на таможне» — песня, пропитанная иронией, с помощью которой автор пытался передать продажность этого мира, ведь везут за границу и кресты, и иконы, чтобы выгодно перепродать, пополнить коллекции богатеев.

В данном произведении В.С. Высоцкий при помощи повторяющихся деталей и философских лейтинтонационных вставок создает лейтмотив [7, с. 436] зыбкого, ищущего современного ему мира, мира совершившего в свое время попытку оторваться от своих корней, и даже частично избавиться от своего прошлого, но и мира всегда связанного со своими корнями, мира возвращающегося к своему прошлому, к своей вере, к своим истокам.

Список литературы

1. *Высоцкий В.* Сочинения. В 2-х т. − М.: Художественная литература, 1990. – Т. 1. – 640 с.

2. *Высоцкий В.* Сочинения. В 2-х т. − М.: Художественная литература, 1990. − Т. 2. – 544 с.

3. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Гос. изд-во ин. и нац. словарей, 1955. – Т. 1 : А−З. − 669 с.

4. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Гос. изд-во ин. и нац. словарей, 1955. – Т. 2 : И−О. – 779 с.

5. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М: Гос. изд-во ин. и нац. словарей, 1955. – Т. 3 : П. − 555 с.

6. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Гос. изд-во ин. и нац. словарей, 1955. – Т. 4 : Р−ν.− 684 с.

7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. − М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

8. *Фролов Г.Н.* Вера Волошина. – М.: Воениздат, 1976. − 287 с.

9. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Автор-составитель Вадим Серов. Режим доступа: http://www.bibliotekar.ru/encSlov/5/35.htm (дата обращения – 02.02.2020).

УДК 82.01/.0

Л.Ф. Алексеева,
ГОУ ВО МО Московский государственный областной университет,
д.ф.н., профессор,
Мытищи, Россия
L.F. Alekseeva,
Moscow Region State University,
DSc in Philology, Professor
Mytishi, Russia
E-mail: modernen@mail.ru

Молитва автобиографического героя в повести Николая Болкунова «Прости мя, Господи»

Prayer of an autobiographical hero in a story Nikolai Bolkunov «I'm sorry, Lord»

Аннотация. В статье анализируется поэтика повествования от первого лица — мальчика Коли, который помнит себя от трех лет. Особо выделен облик прабабушки «бабани», с которой мальчика связывает совместная молитва перед тремя домашними иконами и беседы о Боге. В поле анализа входит неповторимо оригинальный язык повести, тонкость и непосредственность восприятия жизни младенцем, а затем школьником и студентом, осознающим себя и трагические перипетии членов своей семьи.

Abstract. The article analyzes the poetics of the first-person narrative — the boy Kolia, who remembers himself from the age of three. Particularly highlighted is the appearance of the great-grandmother “babani” with whom the boy is associated with joint prayer in front of three domestic icons and conversations about God. The field of analysis includes the uniquely original language of the story, the subtlety and immediacy of the perception of life by an infant and then a schoolboy and a student, self-aware and tragic vicissitudes of his family members.

Ключевые слова. Н.В. Болкунов, автобиографический герой, приволжская деревня, иконы, Распятие, страдание, разрушение уклада.

Keywords. N.V. Bolkunov, autobiographical hero, Volga village, icons, Crucifixion, suffering, destruction of the way of life.

Иконе в художественном ареале словесного творчества посвящено немало литературоведческих работ. Актуализации этой научной проблемы способствовали труды В.В. Лепахина и участников организованных им конфе-

ренций [например: 11, 12, 13, 14, 8].

Вербализация сознания ребенка-повествователя в автобиографической прозе имеет давнюю традицию, особенно ярко развившуюся в литературе XIX – первой половины XX века. Познанию человеком духовных процессов бытия в художественном изображении И.С. Шмелева, Б.К. Зайцева, И.А. Бунина, В.А. Никифорова-Волгина и других писателей уделялось немало внимания литературоведами конца XX – начала XXI века, например, А.П. Черниковым [21], А.В. Моториным [18], В.Е. Хализевым [20], А.М. Любомудровым [16], Н.Н. Козновой [9], Л.А. Макаровой [17], Я.О. Дзыгой (Гудзовой) [7], И.Б. Ничипоровым [19], Летаевой [15] и др.

Проза Н.В. Болкунова продолжает литературно-художественную традицию осмысления судьбы человека, его непрерывного диалога с Богом. Мне доводилось писать о других произведениях писателя-саратовца [1, 2, 3], откладывая разговор об этом, по общему признанию, наиболее трогательном и зрелом, до лучших времен…

Основные события в повести «*Прости мя, Господи*» развертываются в послевоенной приволжской деревне, расположенной на берегах притока Волги Еруслана и впадающей в него маленькой Еречки. Несмотря на то, что во многих произведениях писателя повествование ведется от первого лица, только эту вещь, и только эту, автор декларировал как безусловно автобиографическую. Хотя и здесь немало отступлений от буквально понятой правдивости, — в частности, имя брата в реальности было Иван, а не Петя.

В краткой заметке о себе и своей родословной Николай Болкунов сознавался: «Каждая строчка повести “*Прости мя, Господи*” сполна оплачена моей сердечной му́кой» [5, с. 4]. Именно здесь последовательно, с неподдельной искренностью, любовью и болью переданы достоверные воспоминания о конкретном семействе: о радостях, буднях, труде, добывании пропитания, праздниках и неурядицах, воспроизведены запомнившиеся повествователю на всю жизнь дорогие, светлые и ранящие душу сцены из жизни родного дома. Автор запечатлел неповторимые детские переживания,

наблюдения за взрослыми, их достоинствами и грехами, а самое главное — опыт детской любви к ближним: ликования при восприятии созданного Творцом мира и неизмеримого страдания от разрушения уклада, казавшегося незыблемым.

Отдельным изданием повесть «Прости мя, Господи» вышла в 1994 году [4] в Саратовском издательстве «Полиграфист». Историческое время, запечатленное в повести, — суровая, бедная послевоенная пора, когда немало деревенского люда из колхозной деревни, живущей впроголодь, за малейшее присвоение колхозного добра попадало в места, не столь отдаленные — в тюрьмы, заключенные которых трудились на «великих стройках». Этой печальной участи удостоился и Василий, отец повествователя, дошкольника Коли, и его брата второклассника Пети. Судя по вопросу, заданному матери, помогали ли ей Иван с Василем, отец вместе с двумя другими односельчанами украли куль зерна. Отец не выдал «подельников», но они отстранились от семьи бывшего фронтовика, которому дали пять лет за этот куль, и он *отсидел* их полностью.

С самого начала повествования изображается в семье Коли праздник — не советский, и не церковный — возвращение отца после долгой отлучки — из заключения. По этому поводу надраены до светлой желтизны деревянные некрашеные полы, побелена разведенным на молоке мелом печь.

Многое в восприятии ребенка построено на интуиции, чуткости. Для взрослого автора за этой эмоциональной тонкостью угадывается авторское понимание изначальной приближенности младенца к Богу. Предшествует отцовскому возвращению молитва ребенка вместе с прабабушкой, усыновившей осиротевшего Василия, когда тот был маленьким: «Мы с бабаней сняли из угла в горнице иконы — Пресвятую Деву Марию и Николу Угодника, натерли их луком, и теперь они смотрят на нас ясными, просветленными ликами и ризы их золотистые переливчато воссияли» [6, с. 58]. Для мальчика возвращение отца носит оттенок бытийного события.

Чисто вымытые полы, по-видимому, сосновые, «пахнут новогодней ел-

кой»: «Мне нравится их душистая праздничная чистота, и потому я чаще бабани отбиваю поклоны, когда мы с ней стоим на коленях и молимся: “Отче наш, иже еси на небесех…”» [6, с. 58]. В речи нарратора скрыто присутствует религиозно-философское понимание жизни и сущности человека, нерасторжимости родственно-генетических и духовных связей между членами семьи: «Я родился — и уже знал отца: как его звать, как он выглядит, что любит. Это же так естественно, ведь он — во мне и я — в нем» [6, с. 59]. Евангельское знание о связи Отца и Сына подспудно распространяется на земные отношения — «по образу и подобию», хотя явно в тексте эта аналогия не вербализуется. Мышление ребенка стремится обрести прозрачный смысл в том, что он ощущает. Отца Коля не видел до трех лет, до поездки в Астраханскую тюрьму, куда мама повезла его на свидание — показать родившееся уже без него чадо.

В голове ребенка, в его душе совершается тайная работа познания жизни. Для Коли у его любимой бабани поначалу христианского имени нет, и только в связи с ее упоминанием о посмертном будущем выясняется через некоторое время, что зовут ее Ольгой. У мальчика уже есть определенный религиозный опыт, приобретенный благодаря общению с прабабушкой. В трехлетнем возрасте дети верят всему, что им сообщают взрослые. В связи с тем, что отца нет рядом, мальчик допускает, что так и должно быть: «Я никогда не видел Бога, но ведь он так же, как и отец, живет — я верю бабане» [6, с 59].

У Коли домашнее прозвище Мурза. Сам он думает, что это слово означает «молчаливый, задумчивый», но за этим стоит скрытый контекст какой-то этнической или социальной давней истории. Когда мама сомневается, топить ли баню, явится ли отец в этот день, бабаня советует — с шуткой, но не сомневаясь, что пятилетнему ребенку открыто то, чего не знают взрослые: «Мурзу спытай, — смеется беззубым ртом бабаня. — Он усе знаить» [6, с. 60]. Мальчик и сам уверен, что ему дано предощутить, что должно случиться, и даже не понимает, как этого не чувствуют другие.

Повествование строится неспешно, с упоминанием многочисленных обиходных подробностей, у которых с самого начала появляются отнюдь не только бытовые оттенки.

Когда отец впервые после пятилетнего отсутствия входит в дом, «скидывает пыльные сапоги», мальчик замечает в его наклоне оттенок ритуального жеста: «Выпрямляется неспешно, словно после низкого поклона, и впервые обводит взглядом облитую розовым светом прихожку: — Ну, дом, здравствуй. Воротился я…». Судя по упоминанию о смерти Сталина первой весной при отце, Василий возвращается домой после долгой отлучки осенью 1952 года, когда уже на кустах первый иней. Близко к глазам ребенка «влажные, в грязных разводах портянки» [6, с. 63]. Но Коля замечает, как бабаня молча крестит отца «щепоткой — пусть благословит тебя Господь», а «мама устало прислоняется к косяку, <…>, прикрывает кончиками пальцев полуоткрытый рот» [6, с. 63]. Значительность этого возвращения для каждого члена семьи передана с помощью портретных деталей, описания поз. Коля надеется, что теперь в доме «все, как у людей — отец свой. То-то заживем» [6, с. 65]. Как взрослый, он уверен, что сильно исхудавшего отца можно поправить благодаря корове: «Ничего, отпоим Зорькиным молоком — куда худоба денется» [6, с. 65]. Ребенок неосознанно повторяет слова, которыми когда-то, когда он был рахитичным младенцем, утешали его самого.

В создании образа Коли выделено автором органически присущее маленькому человеку стремление любить окружающих со всей детской непосредственностью. Все повествование проникнуто разлитым по всем страницам переживанием любви, ее ожидания, поиском путей выражения, проявлений любовного расположения. Коля любит всех членов семьи: отца, маму, бабаню, брата, — и домашних животных: теленка, ягнят, корову Зорьку, собачку Бобика, скворцов — самца и его подруги, которую Петя называет «жена скворцова», — для них дети смастерили домик… Брату Пете дошкольник в день сорока мучеников, когда они с бабушкой хлебными жаворонками весну зазывали, относит в школу горбушку хлеба, и как ни стыдно было ученику

перед одноклассниками и учительницей, что младший брат зашел в класс во время урока с этой горбушкой, но хлеб съел, так как в самом деле был голодный.

Ребенок-повествователь очень наблюдательный. Все перемены настроений, шутки, огорчения, досаду, веселье, духовный смысл всего происходящего он принимает, что называется, близко к сердцу. Всем своим детским существом он любит все и всех и готов помогать слабому человеку или животному. Его душа всегда настроена на сострадание. Ему жалко и дерево, пронизанное молнией, и собаку Бобика, и птичку с перебитой лапкой, оторванной в капкане, поставленном ребятишками на сусликов... Ощущая себя частью живого, шевелящегося мира, он как будто растворен во всем. Как ни нравится ему вкусненький хлебный жавороночек, он и корове отламывает от него крылышко, жалея истощенную за зиму животину. Коля счастлив оттого, что любит, и согрет теплым расположением окружающих: приятелей, родителей, брата Пети, особенно бабани, диалоги с которой отличаются лаконичностью и тем не менее включены автором в широкое поле многообразных ассоциаций.

Мальчик допытывается у старушки, почему она хранит зубки в узелке рядом с припасенным для того света бельишком: « — А зачем вам зубки тама? Конфетки исть? / — Куда попадешь… — хитро улыбается. — Можить, со зверями грысца…» [6, с. 77]. Мальчик уверен, что ее «у рай примуть», но обещание бабушки встретиться «потом тама» вызывает у него поначалу возражение: « — Не-э, я тута… Навсегда…» [6, с. 77]. Незнакомое посмертное пространство отторгается его юным чувством земной привязанности. И только спустя годы, уже взрослому человеку слова бабушки о встрече в надмирном «тама» станут звучать утешением и надеждой. А пока Коля маленький, в нем господствует (тайно) райское ощущение, что он никогда не состарится и не умрет: «Подрасту немножко, стану как отец сильным — и буду жить вечно. Я до того боюсь усомниться в своем бессмертии, что ни с кем даже не заговариваю об этом. Разве что с бабаней…» [6, с. 77]. Когда ребенок сознается

своей постоянной собеседнице, что проглотил найденный крестик, прабабушка, перепугавшись, что придется «пузо резать», называет его «бисов сын» и «бусурман окаянный», а мальчик уверен: благодаря этому проглатыванию кусочка крестика Господь его услышал и послал силу, что подтверждалось тем, как далеко он забросил камень своей укрепившейся рукой.

Диалоги ребенка и старушки о Боге построены с тонкой деликатностью и неизбежными при раскрытии логики ребенка юмористическими деталями: «— Бабаня, он усе видить? — спрашиваю. / — Усе. Он зрячий. / — А знаить, кто его любить? / — Усе знаить. Кто почитаить — благодать шлеть. / — А какая она, благодать? Сладенькая? / — Шибко сладенькая. Як сахарок. / — Он у сельпо его прислал? — догадываюсь я. / — То с заводу привезли… Он покой душе шлеть. Сделал доброе дело — и покойно. А недобрый человек и тута маица, и тама ему покою нема» [6, с. 78].

В главе «Великое Воскресение» рассказывается о том, как праздник Пасхи встречают в крестьянской семье начала 1950-х годов, но цель у повествования отнюдь не этнографическая. Мальчик запомнил светлое лицо бабани, простые подарки: яркий *за̀пон*, который сшила мама бабушке, а ему рубашечку. Коленьке очень нравится мамино рукоделье: «До того пригожая, что еще раз захотелось похристосоваться — то я без рубашки, а теперь в ней и за Христа, и за рубашку маму поцеловал» [6, с. 91]. Пете подарили акварельные краски и кисточку. Верующий младший брат толкует его поведение с пониманием, получается почти смешно, хотя для любящего Коли здесь не повод для юмора, — он не осуждает, а сочувствует брату, который верен своим идеалам: «Пионеру грех целоваться на Пасху. Хотя подарки получать в этот светлый день и ему приятно» [6, с. 92]. Рад празднику и отец: «Вообще-то он не любит нежности, но сегодня особый случай — наклоняется ко мне» [6, с. 91].

Описание пасхального праздника включает молитву старушки и ребенка еще перед одной иконой — медным барельефом Распятия. Стихиру и тропарь Праздника Коля называет *песенкой*: «Перед тем, как сесть за стол, на

котором красуются в глубокой тарелке разноцветные яйца, мы с бабаней поем песенку перед медным образком над ее кроватью: / — Воскресение Твое, Христе Спасе, / Ангели поют на небесе-е-ех…» [6, с. 92]. Ребенку думается, что «она-то ангелам подпевает, это они ей нашептывают слова — чистые, светлые, от которых волнуется, трепещет моя душа. А тихо поет оттого, что прислушивается к голосам небесным» [6, с. 92].

Молится ребенок не только словами, но и всем своим существом, напряженным и устремленным к Богу: «Вглядываюсь я в медный лик распятого на кресте, прибитого гвоздями по рукам и ногам Христа и больно мне за Него, и радостно — жив Бог, жив. И я прошу его про себя сделать так, чтоб душа моя жила всегда в ладу с разумом. Чтобы чего б она ни захотела — самого-самого — и все было бы разумно. Я крещусь и низко кланяюсь медному образку — пусть дойдет до Него моя просьба» [6, с. 92]. Молитва увлекает мальчика, и он продолжает молиться (про себя) уже сидя за праздничным столом: «А еще я хочу, чтобы Петя не простужался и не шмыгал постоянно носом, и рос не таким хилым и обидчивым. И чтобы мама с отцом никогда не ссорились и жили дружно. И чтобы бабаня оставалась рядом долго-долго…» [6, с. 92]. Обнажение духовного состояния гармонично сочетается в этой главе с описанием бытовых подробностей, гуляний, игр и развлечений, сопровождающих праздник.

За столом братья по обычаю сшибают яички носиками, загадав желание, которое сбудется у того, чье яичко крепче. Петя при этом хотел сжульничать, но Коля успел повернуть яичко и «победил». Мама со смехом замечает, что Мурзе подфартило, на что Коля отреагировал с искренней непосредственностью: «Мне Боженька помогаить. Я помолился, а Петя нет» [6, с. 93]. Старший брат возражает как настоящий трезвый материалист: «Бооженька… Скорлупка толще, — обижается Петя» [6, с. 93].

Семья как будто разделилась пополам: Петя и мама не молятся, а Коля и бабаня во всем ощущают присутствие Бога. Младший брат огорчается, что старший не верит в Бога. Его аргументы в пользу веры и в защиту молитвы

наивны и умилительны: «Сегодня, к примеру, <…>, нырнул в курятник. Потянулся к гнездышку — курицу спугнул, заорала, как оглашенная, и — на нашест. Успокоилась, я ей ласково: дай, Христа ради, яичко. Поднес к гузке ладошку — она мне в руку и снеслась горячим яичком. Бабане рассказал — поверила. А Петя отмахнется: брешешь опять» [6, с.70].

Отец на протяжении всего сюжетного развития исполняет роль особенного страдальца, сдержанно и гордо готового переносить невзгоды судьбы. Он заботится о развитии сыновей, привозит в подарок им, вернувшись после тюрьмы, книгу «Родные поэты» и трехтомник Белинского (не случайно потом оба сына стали филологами, журналистами). Гостинцы и подарки, привезенные отцом, показывают, насколько далек он от уголовного поведения. Но рядом со своей сильной и артистичной женой Василий чувствует себя слабым. Он работает сварщиком в колхозе, многое умеет, для самоутверждения купил мотоцикл, но ему мешает сознавать себя полноценным тяжелая и неизлечимая по тем временам болезнь — чахотка. В тексте не упоминается о том, что отец молится, — тем не менее, он сокрушается, узнав, что бригадир, по словам бабушки «бисов сын» Егорка, порушил красавицу-церковь, из жадности — хотел кирпичами раздобыться. Однако, когда чем-то расстроен, отец бранится против Бога и «боженят», иногда пугает детей взрывами раздражения, впадает в нервный срыв.

Разумеется, и у мальчика в возрасте около 6 лет есть и свои хитрости, и грехи, которые ему поначалу не нужно скрывать, — как выясняется, у него и желания нет утаивать поступок, который еще не осознан как грех. Чтобы теперешнему читателю понять, что совершил ребенок, нужны сведения об исторической эпохе, когда сахар выдавали в сельском магазине только по карточкам членам потребкооператива, а другие сладости в крестьянском доме были большой редкостью и ценностью. Когда дома никого не было, Коля залез в сундук, набил два кармана сахаром, добавил сахарку за пазуху и припрятал в сеннике. Вскоре он увидел, как бабаня плачет, сидя на сундуке, и простодушно подумал, что она горюет оттого, что ей не с чем чаю попить.

Он вынес ей навстречу из сенника украденное, чтоб успокоить бабаню, не догадываясь, что его любимая воспитательница не о сладости плачет, а о греховном проступке правнука.

Опыт жизни под руководством мудрой женщины постепенно ведет Колю к познанию серьезных тайн духовной жизни. В пасхальный день старушка и ребенок за чаем начали разговор о смысле Пасхи. Мальчик задает вопросы (они много веков волнуют и детей, и взрослых), а бабушка на них отвечает. Этот простой диалог мудрой пожилой женщины и пытливого ребенка стоит привести полностью: «— Коли Бог, зачем поддался?.. Чтобы его гвоздями… — За людей пострадать хотел. Грехи наши принять. — Седни воскрес из мертвых. Иде теперича? — Отец узял на небо… Вознесси. — Отец у него — добрый? — Отец, тожеть Бог. Разишь будить плохим? — А зачем допустил… не защитил сына? — Не усе разуметь нам дадено… Так Богу угодно. Потому и вознесси, что претерпел. Воздал отец. — Ему больно было? На кресте… — А як жеть. Усе як у нас. — А мы терпим… Нам воздасть? — Усем воздасть должное. И за муки. И за доброту, и за терпение. — И за грехи тожеть? — И за грехи. Коли не покаисси… » [6, с. 97-98]. Мальчику хочется быть хорошим, жить в ладу с совестью, всех любить и жить с сознанием права на жизнь. В этом диалоге проявляется не только любознательность, но и желание получить опору для своей души, которую тревожит нравственный изъян: «— Я за сахарок покаялся. У тот день и покаялся… попросил прощения. Теперича знаю — воровать нехорошо. Унутрях ноить…» [6, с. 98].

Разумеется, один разговор не устраняет подверженности растущего человека провалам в новые неблаговидные области. Шалости и оплошности подстерегают, а то и увлекают ребенка. Так, однажды мальчик из любопытства поджег сено, пожар грозил перекинуться с сенника на другие постройки. Коля сообщил бабане, что сено горит, но любящее сердце подсказало, что надо ее на это время запереть в доме, — чтоб не выбежала тушить пожар и не сгорела, бросаясь в огонь, — сообразил, что ей по немощи это не под силу. Но в том, что это он устроил пожар, все же не сознался. Ноша покаяния ока-

залась непосильной для души, уже выходящей за пределы младенчества, но и еще не созревшей для мужества. Это известно автору, но и его герой осознал, что сделал плохо, искренне раскаялся внутри себя, однако этот нераскрытый грех тревожил его, напоминая о себе обгоревшими черными бревнами сенника, у которого дотла сгорела крыша.

Сопровождает развитие семейной истории пугающая тайна, ведущая к трагическому исходу, когда человеческая любовь перерождается в гибельную страсть, вовлекая в печальный водоворот страданий всех членов семьи, захватывая и подвергая мучению и взрослых, и детей.

Повествование постепенно набирает трагические обороты. Композиционным стержнем становятся погружения маленького героя в страдания членов семьи, его мучает невозможность исправить необратимое горе — рушащееся на детских глазах семейное счастье. Трагедия наступает не тогда, когда люди и скотина голодали, а когда пришло долгожданное благополучие: в доме вдосталь хлеба, сварен арбузный мед, запасен корм для скотины. Материальное изобилие, кажется, только мешает удержать родителей от недоразумений и взаимных обид. Неожиданно уходит из дому ревнивый отец, со временем настаивает на отделении своей половины дома от бабушки мама Коли — красавица «Шурка, огонь-баба», как говорят о ней односельчане, а потом умирает после тайно сделанного аборта.

Повествование приобретает очертания абсурда. Отец, видимо, горячо любивший первую жену, у ее гроба грохнулся в обморок. Вскоре умерла бабаня, хотя и прабабушка, но еще не старая (когда рассказывала про швейную машинку, упомянула, что родилась за четырнадцать лет до ее приобретения, случившегося в год начала мировой войны, т. е. и было-то ей всего лет пятьдесят пять). Отец возвращается к детям, вскоре приводит мачеху, но и с этой третьей женой ужиться не может, отчасти оттого, что надорвался от испытаний, болен чахоткой, подорвав здоровье сначала на фронте, а потом на «великих стройках». Довольно неожиданно, необъяснимо в восприятии девятилетнего Коли, отчасти по инициативе Пети дети уходят к мачехе, покидая

одинокого, нервного, гордого и мучительно стремящегося к творчеству отца. Сердце Коли на всю оставшуюся жизнь казнится чувством любви, боли, вины перед родителем. Покаянное чувство, однако, соседствует с благодарностью всему и всем, кто окружал его в детстве, за кого он молился перед иконами Николая Угодника, пресвятой Богородицы, Спасителя, а более всего тем, КОМУ он молился чистым детским сердцем.

Произведение удивительно по своей языковой оригинальности. Здесь много диалектной лексики, украинизмов, фонетических особенностей, выраженных иногда с точностью транскрипции, индивидуальных, окказиональных форм языка, в своеобразии которых выражена уникальность человеческой личности, весь путь которой протекает под наблюдением и при творческом участии высших, божественно прекрасных и грозных сил.

Николай Болкунов, сравнивая западную классику и русскую литературу, обратил внимание на то, что для героя русской литературы не характерно стремление разбогатеть и стать знаменитым любой ценой: «Наша литература — что она проповедует? А то, что совесть выше денег, славы и власти», она «постоянно и настойчиво открывает человеческое в человеке» [5, с. 5].

Задача литературного творчества, по мнению писателя, состоит в том, чтобы, «рассказывая о себе, рассказать читателю о нем самом» [5, с. 5]. Повествование ведет постепенно к тому, что за переживаниями персонажа постепенно открываются читателю картины собственного детства: впечатления от общения с родителями, бабушками, учившими молиться, встречи с иконами, мысли о Боге, страхи от вероятности Божьего наказания, молитвы за ближних, надежды, пленительно увлекающие соблазны, раскаяние, страдания…

Список литературы

1. *Алексеева Л.Ф.* Дальневосточная тема в произведениях Николая Болкунова // Книжная культура дальневосточного региона: проблемы истории, методики, межкультурной коммуникации: Всероссийская научно-методическая конференция (с международным участием). Хабаровск, 21–22 ноября 2019 г.): Сборник статей / Под общей редакцией О.Н. Александровой-Осокиной. Хабаровск: Изд-во Тихоокеанского государственного ун-

та, 2020. С. 72-78.

2. *Алексеева Л.Ф.* Монастырь, храм, икона в повествовании «Долгота дней моих» Н.В. Болкунова (1948–2010) // Икона в русской словесности и культуре: Материалы XV Международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре», состоявшейся в Доме Русского Зарубежья и Музее Русской Иконы 31 января – 2 февраля 2019 года. М. Сайт Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицына, 2019. С.435-448. Режим доступа: http://www.domrz.ru/science_center/editions/materials/mezhdunarodnaya-nauchnaya-konferentsiya-ikona-v-russkoy-slovesnosti-i-kulture/ (2019).

3. *Алексеева Л.Ф.* Память о любви и смерти в повести Н.В. Болкунова «Дорога домой» // журнал «Литература в школе». 2020. № 3. С. 44-52.

4. *Болкунов Н.В.* Прости мя, Господи: Повести. Саратов: Полиграфист, 1994. 196 с

5. *Болкунов Н.В.* Мои корни // «Душа моя»: К 65-летию со дня рождения и к трехлетней годовщине со дня смерти Николая Васильевича Болкунова — прозаика, публициста, члена Союза писателей и журналистов России, патриота, православного христианина. Саратов, 2013. С. 2-6.

6. *Болкунов Н.В.* Прости мя, Господи // Болкунов Н.В. Долгота дней моих: Проза и стихи. Саратов: Изд-во «Техно-Декор», 2018. 336 с. С. 58-161. Произведение имеется на сайте: https://ru.calameo.com/read/001277039c28877bbe477

7. *Дзыга (Гудзова) Я.О.* Творчество И.С. Шмелева в контексте традиций русской литературы: Монография. М.: Буки-Веди, 2013. 348 с.

8. Икона в русской словесности и культуре: Сборник статей / Сост. В.В. Лепахин. М.: Паломник, 2012. 608 с.

9. *Кознова Н.Н.* Мемуары русских писателей – эмигрантов первой волны: осмысление исторического пути России: Монография. Белгород: Изд-во БелГУ, 2009. 252 с.

10. *Леонов И.С.* Русская приходская проза XXI века как литературный феномен. Raleigh, North Carolina, 2018. 180 с.

11. *Лепахин В.В.* Икона в русской художественной литературе: Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: Отчий Дом, 2002. 736 с.

12. *Лепахин В.В.* Икона и иконопочитание глазами русских и иностранцев. М.: Паломник, 2005. 479 с.

13. *Лепахин В.В.* Сказания о чудотворных иконах в древнерусской словесности. М.: Паломник, 2012. 288 с.

14. *Лепахин В.В.* Икона в русской словесности XX – XX веков. Сегед: JATEPress, 2015. 354 с.

15. *Летаева Н.В.* Парадигма образа матери в прозе В.А. Никифорова-Волгина // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»): Сб. статей по итогам III Международной научн. конф. (МГОУ, 29-30 июня 2018 г.) / Сост. и ред. Л.Ф. Алексеева, В.Н. Климчукова и С.В. Крылова. М.: ИИУ МГОУ, 2019. С. 104-112.

16. *Любомудров А.М.* Духовный реализм в литературе русского реализма: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. 272 с.

17. *Макарова Л.А.* Воцерковленная Россия И.С. Шмелева: Малые жанры прозы. монография. М.: Изд-во МГОУ, 2012. 142 с.

18. *Моторин А.В.* Духовные направления в русской словесности первой половины XIX века. Новгород, 1998. 212 с.

19. *Илья Ничипоров,* священник. Русская литература и православие: пути диалога. М.: ИП Захаров Н.С. («Синопсис» ТМ), 2019. 288 с.

20. *Хализев В.Е.* Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. 432 с.

21. *Черников А.П.* Проза И.С. Шмелева: Концепция мира и человека. Калуга: Калужский обл. ин-т усовершенствования учителей, 1995. 344 с.

УДК 372.882

Лю Сюй,
Пекинский университет языка и культуры,
к.ф.н.,
Пекин, Китай
Liu Xu
Beijing Language and Culture University
PhD in Philology,
Beijing, China
Email: lizahappy2005@126.com

Икона и иконичность в романе В. Шарова «Будьте как дети»[1]

Icon and iconicity in V. Sharov's novel "Be Like Children"

Аннотация. Роман «Будьте как дети» показывает нам особый таинственный мир. Для его героев икона является не только способом сохранения памяти и традиции, но и способом познания мира и истины, и в целом поэтика повествования в романе также носит иконичный характер. Данная статья посвящена анализу художественных образов героев, их мировоззрений и в целом поэтической характеристики романа с точки зрения иконы и иконичности.

Abstract. The novel "Be Like Children" shows us a special mysterious world. For his heroes, the icon is not only a way of preserving memory and tradition, but also a way of knowing the world and truth, and in general, the narrative poetics in the novel is also iconic. This article is devoted to the analysis of the artistic images of the heroes, their worldviews and, in general, the poetic characteristics of the novel from the point of view of icon and iconicity.

Ключевые слова. Шаров, икона, иконичность, исихазм
Keywords. Sharov, icon, iconicity, hesychasm

Романы писателя Владимира Шарова во многом связаны с русской историей, может, именно поэтому они нередко вызывают острые дискуссии своими причудливыми сюжетами. Но в литературном произведении важны не столько исторические факты, сколько ценности и истины: как летописец записывает историю и проверяет ее под солнцем Божьим, так мы видим в ро-

[1] Данный исследовательский проект поддержан Научным фондом Пекинского университета языка и культуры (при поддержке «Фондов фундаментальных исследований для центральных университетов») (19YBB29)

манах В. Шарова озабоченность традиционными ценностями в контексте новейшей истории и ближайшего будущего.

Русский ученый В.В. Лепахин сказал, что «летопись в силу ее историко-событийного характера и повествовательной направленности является одним из наименее иконичных жанров», но добавил: «Многие события, принадлежащие к мирской жизни, внутренне переосмысливаются летописцем как события религиозные» [2, с. 277]. Исходя из этого, можем полагать, что история в летописи через призму миропонимания летописца выявляет ее скрытый смысл и иное значение. Так и в романах В. Шарова мы видим те разрозненные рукописи, дневники, письма или устные пересказы, которые сами являют себя и образуют большое пространство памяти, в котором исчезнувшие из истории традиции, мысли, события восстанавливаются, возрождаются, а писатель их просто записывает. Эти фрагменты памяти кажутся запутанными на первый взгляд, однако удивительным образом в повествовании писателя они приобретают иное экзистенциальное значение, безмолвно проявляя скрытую за ними вечную истину.

Как сказал писатель в одном из интервью, «я всю русскую историю понимаю через Библию. И пытаюсь это написать. Наша история представляется мне не Книгой Бытия, а книгой комментариев, толкований библейских текстов» [1]. Такое отношение к Библии В.В. Лепахин объясняет как иконичный подход к авторитету Священного Писания. События в Библии носят иконичный характер, и все последующие исторические события восходят к ним не по аналогии, а реально, онтологично и синергийно [2, с. 285]. Как видим, в романах В. Шарова текст Священного Писания своеобразно обновляется в исторических событиях, а эти события онтологично приобретают иную ценность через библейское осмысление. Текст «вечной книги» и его онтологическое значение отражены не только в духовном мире и личной судьбе героев, но и в размышлениях писателя о русской истории, на текстовом и ценностном уровнях литературы. Тексты В. Шарова, в которых запутанные записки, письма и дневники собираются как клейма иконы, восходят к Священному

Писанию не только по содержанию, но становятся иконичными и на уровне поэтики. А это требует, чтобы мы через текстовую икону романа «*понимали*» ее первообраз. У нас есть основания полагать, что романы В. Шарова являются не только литературными произведениями, но и герменевтическими отблесками Священного Писания, они смотрят на историю в русле иконичного мировоззрения, и сами являются иконами истории. Они всегда наполнены откликами на Священное Писание и, как следствие, отличаются глубокой метафоричностью и духовностью.

Стоит отметить, субъективность рассказчика в современной литературе как бы противоречит притчевому повествованию в летописи. И, следовательно, главный герой в романах В. Шарова чаще всего находится в болезненном состоянии: или с эпилепсией, или с плохой памятью, а это, с одной стороны, проявляет кротость и смирение рассказчика, а с другой — указывает на «неразумность» его высказываний, хотя через них проявляется действие Промысла Божия.

Роман «Будьте как дети» берет свое начало с поисков святой земли — невидимого града Китежа. Мы знаем, что уже в древности существовала народная сказка «Муравьиное царство», и подобные легенды о «далеких землях», такие, как сказания о «граде Китеже» или о Беловодье, предание о «городе Игнате», достаточно популярны в старообрядческой литературе XVII – XIX веков. Они отражают народные утопические мечты старообрядцев, которые после реформ патриарха Никона убегали в северные районы, на Урал и в Сибирь. В. Шаров напоминает читателям народную легенду о граде Китеже и вместе с тем обновляет ее новыми рассказами об истории XX века: на фоне Первой мировой войны, Октябрьской революции и сталинских репрессий жена белого офицера Дуся и ее родные, священники и представители малого северного народа решают встать на путь поиска града Китежа. Здесь мы видим, что автор в своем романе не восходит к народной легенде о граде Китеже — имеющую своим прототипом древнюю сказку «Муравьиное царство» и исторические глубины народного сознания — а исходит из нее и продолжает

ее обновление и обогащение. Если летописец начинает историю народа с сотворения человека в Священной истории, то автор романа начинает свою запись с народной легенды о граде Китеже и включает исторические события в народную память, в вечное время. Это небольшое введение в начале романа играет важную роль, ту же, что поля иконы, о чем говорила иконописец монахиня Иулиания: «В иконе роль рамы исполняют поля. Изолируя изображенное на иконе от земного окружения, они способствуют сосредоточенности молящегося» [3, с. 48]. И так продолжение народной легенды в истории XX века обращает взор читателей с настоящего события мира сего на народную память «мира того», чтобы читатели подготовились и сосредоточились на дальнейшем истолковании народной легенды.

Далее читатель углубляется в ковчег иконы, в ее христианскую сердцевину. Как видим, прервав изложение народной легенды в начале романа, писатель начинает повествование о другом христианском мифе. Название романа гласит: «Будьте как дети». Христос сказал ученикам: «...Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18: 3). Тем самым образуется другой тезис в противопоставление легенде о граде Китеже. В романе революция одного из главных героев, «Ленина», иронично преобразовалась в поход детей в Иерусалим, так как «Ленин» на склоне лет все чаще думал о Боге и искренне верил, что «путь к Спасению один — с детьми в Иерусалим» [6, с. 136]. Те, кто отправился в поход в Иерусалим, были искренними, как дети. Среди них были энцы, которые хотели спасти душу учителя Перегудова, невинные беспризорники, которые верили в «Ленина», и дети ЧК, которые верили в духовного отца Никодима. Однако эти беспризорники оказались жертвоприношением во имя «священного дела» пролетарской революции. В «спасение детьми» верит и отец Никодим, который отказался от хиротонии во епископа, потому что оно исходило от чекистов, и на всю жизнь остался простым монахом, постоянно мучился, а перед смертью исповедовался в своих грехах, упомянув о беспризорниках, о том, что принудило его донести на детей, «заложить» их. Именно

он принял предсмертную исповедь Паши, которого преследовали чекисты за «крестовый поход против большевиков», но оказалось, что Паша хотел просто организовать крестный ход вокруг Успенского собора Московского Кремля. Все эти события перешли в другую реальность невидимого мира через иконичную мировоззренческую призму В. Шарова: спасительная смерть невинных мучеников и «священное дело» греховных властей. Таким образом, для автора важны не столько исторические факты, сколько духовная ценность, духовное содержание событий. В повествовании романа не прозвучало ни похвалы, ни осуждения, так как Правда Божья сама выявляется, как Икона, главная ее функция — молитвенная, что призывает читателя покаяться и молиться.

По мере углубления темы «будьте как дети», автор видит страдание невинных детей не только в исторических событиях, но и в жизни каждой семьи и в их личной судьбе. Если историческое повествование без воли человека само собой иконично, то образ каждой личности проявляется в их жизненном описании как «икона героя».

В романе Ирина и Ваня искренне верующие супруги, но у них долго не было детей, лишь после паломничества в Печерский монастырь появилась дочка Саша. Саша всем улыбалась, и рядом с ней начинал радоваться и улыбаться каждый. Однако такой чистый ангел рано умер от болезни. В один из последних дней Ирина взяла Сашеньку на руки, «прижала, стала гладить, целовать», и после той ночи Саша пришла в себя. Здесь перед нами открывается икона Божией Матери «Умиление», читатель узнает близкие ему чувства и материнскую любовь между матерью и чадом. После смерти дочери Ирина заметно изменилась, стала разбивать счастье других супружеских пар, но, в сущности, осталась прежней христианской женой. Разврат Ирины показывает не столько ее духовное падение, сколько неутешное горе и страдание матери. Здесь страдание ребенка показывается через страдание ее матери, и красота матери тоже остается воплощенным страданием.

Однако юродивая Дуся еще перед смертью Саши сказала Ирине, что она

уже выпросила для Саши смерть, что теперь она умрет чистым ангелом. Иначе, если вырастет, то греха будет много, и никакие молитвы не помогут.

Сын Дуси Сережа загубил свою жизнь после того, как он узнал от Ирины, что именно его юродивая мать выпросила смерть Саши — дочери любимой женщины. Здесь можно напомнить известный библейский стих: «А кто соблазнит одного из малых сил, верующих в Меня, тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили его во глубине морской» (Мф. 18: 6). Сережа взял на себя вину за безответную смерть Саши и за горе Ирины. Хотя без отпевания, устроенного Дусей, смерть Саши для Ирины стала бы еще более тяжкой, потому что Ирине сложно пережить свое горе без какой-либо весточки о жизни дочери, продолжающейся и за гробом. Однако для Дуси самоубийство Сережи стало сильным ударом, так как она однажды в молодости обругала сына, как бы прокляла его: «Чтоб тебя черт побрал, мерзкий мальчишка!» [6, с. 291]. Как известно, в народной вере (с почитанием Матери-Земли) грехи против родства и материнства с упоминанием нечистой силы равносильны проклятию и не прощаются [5, с. 75-76]. В конце романа Дуся исповедалась в своих грехах. Ее поиск сына Сережи после его смерти реально отражает содержание духовного стиха «Хождение Богородицы по мукам». Стоит отметить, что Дуся всю свою жизнь искренне верила в Бога и хотела уговорить сына пойти в монастырь. Если сравнить Ирину и Дусю, можно увидеть тонкий конфликт между материнским сердцем земли и девственной красотой пустыни. Однако конфликты эти не остаются непреодоленными, и оба они благословенны. Решение этих двух линий в конце сосредоточено на главном герое Сереже.

Сережа с детства любил рисовать и писал иконы. К тому же он писал не только иконы и фрески, но и одежды, орнаменты, расписывал домашнюю утварь северных народов. Во время скитаний на севере он познакомился со многими старообрядцами, они ему доверились и передали ему древние иконы на реставрацию или на сохранение. Сережа к иконам староверов был особенно привязан. Но его собственные иконы и фрески вначале были все без

исключения исполнены лишь умиления, так как он писал Сына Божия только ребенком, при этом Богородица спасала, защищала свое Дитя. Лишь после разлуки с Ириной, Сережа решил уединиться на острове «Медвежий Мох». По мере углубления духовной жизни, стиль его икон стал меняться — стало «меньше мягкости, черты заострились, напряглись» [6, с. 383].

«Медвежий Мох» можно назвать настоящим скитом, так как его окружает большое пространство открытой воды. Там Сережа начал жить и рисовать уединенно, взяв на себя тяжелый крест: смерть Саши через Ирину он принял на себя. Он разделяет с Сашей ее смерть аскетическим трудом и своей смертью. Как Христос своей смертью искупает человеческие грехи, так верующие могут стать причастными не только к воскресению Христово, но и к Его смерти. Сережа пытается в скитской жизни достичь духовной глубины соединения со Христом, что связано с исихастской традицией. В романе отсутствуют детали о его жизни на острове, однако его исихастские опыты проявляются в его иконописном творчестве.

Помимо икон среди произведений Сережи осталось немало портретов и картин с изображением местных пейзажей. Они были обнаружены его другом Дмитрием в пещере. Сначала это были картины об окраинах убогих северных городов, где ютились малые народы, оставшиеся без оленей и родной земли после коллективизации. Но картины стали меняться после того, как Дмитрий начал вытаскивать их на свет Божий, чтобы они получили тепло. Однажды к вечеру, вдруг свет будто от зеркала ударил Дмитрию прямо в глаза, и картина Сережи преобразилась в портрет, который Дмитрий прежде называл по имени изображенного человека. Оказалось, что Сережины картины, в сущности, являются и портретами людей, память о которых он пытался сохранить, завернув их в невинные городские пейзажи. И через изображенные пейзажи читатель видит внутренние образы — портреты представителей северных народов, и в этом «преображении» проявляется иконичность картин художника. Память и любовь к северному народу передается через тепло его рук его картинам. И это тепло с Божьей благодатью и энергией показыва-

ется при свете Божием тем, кто готов его принять. Дмитрий долго искал Сережу на острове и называл картину по «имени» с любовью и памятью о человеке, которого он тоже неплохо знал.

Об иконичности русской портретной живописи хорошо сказал Д.В. Сарабьянов: «Икона была порождена идеей Богочеловечества. Как уже говорилось, она не могла служить вместилищем для образа земного бытия. Но лик, превращаясь в лицо, хранил память о личности как божественной ипостаси — той личности, которую земной индивидуальности предстояло почитать за образец. Можно полагать, что это обстоятельство, а не только новое понимание человека, его роли и места в жизни, стимулировало развитие портрета и гарантировало долгую жизнь портретному образу» [4, с. 543]. Исходя из божественного начала в иконе, Сарабьянов дал портретной традиции интерпретацию, более близкую к сущности личности. Будучи подобием образа Божия, иконописец сам является личностным началом и в своей троичной связи с Богом показывает Первообраз в образе-иконе. Такая органичная и неразрывная взаимосвязь также действует в портретах. А.Г. Габричевский высказал такую мысль: «…Человеческая личность во всей ее полноте может быть запечатлена в живописи только <…> благодаря тому, что картина, изображающая личность, не только в своем построении обладает своеобразными “личностными” формами, но и является выражением и отображением *создавшей* ее личности» [4, с. 540]. Так что взаимосвязь между личностью модели и личностью творца напоминает общение между человеческой личностью и Лицами Триединого Бога. На основе понимания личности в православном церковном богословии именно эта память о личности обеспечивает успех портретной традиции.

Оказывается, что портреты и пейзажи Сережи как носители веры формируют свое время и новое широкое пространство во Вселенной. В портретах Сережи нет ярких личностей, но эта соборная личность северного народа — кроткая и тихая — слилась с северным пейзажем и образовала «страну народа-ребенка» [6, с. 388], для которого и был сотворен мир. Теперь, продолжая

жить в портретах Сережи, память о них составляет нечто неразрывное и взаимосвязанное с телом Церкви в целом. Эти невинные и чистые портреты народа, во главе которого стоит Сашенька, как и соборные образы Христа в народе, показывают «новый Апокалипсис, всеобщую картину гибели, воздаяния за грехи и последующего оправдания, прощения» [6, с. 397]. Как сказал Г.П. Федотов, «есть как бы два народных Христа. Один, видимый и именуемый, Небесный Царь, Податель закона и Страшный Судия. Другой, незримый, живет в именах и ликах множествах героев жертвенной любви, подобно воплощениям Диониса в античной трагедии. Его невидимое, но постоянное присутствие спасает христианское значение народной религиозности, вопреки всем извращениям его сознательной христологии» [5, с. 119]. Именно в памяти о северном народе и органично связанном с ним северном пейзаже Сережа изобразил образ Христа, в котором передается любовь художника к этому миру и человеку. Для Сережи весь видимый мир представляет собою необъятное органическое целое, связанное союзом любви.

В конце романа около Медвежьего Моха появилась людская колонна, направляющаяся к святому граду Китежу, которым и являлся Сережин остров. Все праведные люди в романе присоединились к этому крестному ходу: они громко молились и хором пели псалмы, чтобы принять новое крещение в озере Светлояр. Как и в начале романа, хоровое повествование об истории XX века вписывается в народную легенду о граде Китеже. Если в прямой перспективе предмет уменьшается по мере его удаления от глаз зрителя, то в обратной перспективе — наоборот: чем важнее и значительнее изображаемый предмет, тем более крупным он изображается вне зависимости от того, насколько далеко он находится от глаз зрителя. Так что людская колонна все дальше уходит к озеру, а Дуся и Дмитрий возвращаются к лесу. Все участвующие в шествии будут спасены, лишь рано ушедшие из жизни пошли туда заранее, и уже находятся под стенами святого града. Таким образом, историческое повествование романа в целом соединяет настоящее время и далекое прошлое в едином времени, связывает видимый мир с невидимым в едином

пространстве. Писатель как бы «воиконовляет» события в романе в народную легенду, и тем самым завершает летописную работу на данный момент. И только после этого может начаться новый цикл летописания.

Список литературы

1. *Клариса Пульсон*. “Комментарий к Бытию”, дата обновления: 18.09.2014. Режим доступа: https://rg.ru/2014/09/18/sharov.html (дата обращения – 17.03.2020).

2. *Лепахин В.В.* Икона и иконичность. СПб.: изд-во Успенского подворья Оптиной Пустыни, 2002. – 398 с.

3. *Иулиания (Соколова)*, монахиня. Труд иконописца. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1998. – 225 с.

4. *Сарабьянов Д.В.* Личность и индивидуальность в русской портретной живописи // Русское подвижничество. М.: Наука, 1996. – 571 с.

5. *Федотов Г.П.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – 192 с.

6. *Шаров В.А.* Будьте как дети. М.: АСТ, 2017. – 448 с.

УДК 82.09

С.В. Крылова,
ГОУ ВО Московской области
«Московский государственный
областной университет»,
Мытищи, Россия
S.V. Krylova,
Moscow Region State University,
Mytishi, Russia
E-mail: sv.krylova@mgou.ru

Путем Марфы (о религиозных мотивах в поэзии Инны Кабыш)

The Motive Of Resurrection In The Poetry Of Inna Kabysh

Аннотация. В статье анализируются стихи и мини-поэмы современной поэтессы, в которых проявляются религиозные, прежде всего евангельские мотивы: чуда, рая, смирения, воскресения. Вера и религиозность автора постоянно испытываются на прочность потрясениями, которые переживает она сама или ее страна. Инна Кабыш не боится включать в поле своего лирического осмысления самые острые неразрешимые вопросы бытия. Но трагизм и безысходность преодолеваются в ее стихах ощущением победы над смертью и отчаянием, которое возникает за счет вторжения метафизического измерения в повседневную жизнь ее грешных героев. В своих нравственных исканиях она идет путем Марфы, стихами служа Христу и людям.

Abstract. The article analyzes the verses and mini-poems of the modern poetess, in which religious, primarily gospel, motives are manifested: miracles, paradise, humility, resurrection. The author's faith and religiosity are constantly tested for strength by the shocks that she or her country is experiencing. Inna Kabysh is not afraid to include in the field of her lyrical reflection the most acute insoluble questions of life. But tragedy and hopelessness are overcome in her poems by the feeling of victory over death and despair, which arises due to the invasion of the metaphysical dimension in the daily life of her sinful heroes. In her moral quest, she follows the path of Martha, serving Christ and people in verse.

Ключевые слова. Стихопроза, метафизическое время, лирика надежды, поэзия намеков.

Keywords. Prose verses, metaphysical time, lyrics of hope, poetry of allusions.

Исследователи поэзии и сами поэты утверждают, что в XXI веке креативность и энергия постепенно уходят из стихов. Настало время, когда «все дозволено» и «письмо дрейфует к утрате энергии и контраста» [12]. Поэт

Андрей Тавров уверен, что «возвращение энергии в поэзию возможно лишь при автоэтизации, этическом нормировании ее самим пишущим <…>, но точка отсчета <…> в этом случае должна превышать прихоти индивидуального сознания» [12]. Между тем «автоэтизация» и «этическое нормирование» есть и никуда не уходили из стихов лучших русских поэтов от Чухонцева до Кушнера. Есть они и у современной поэтессы Инны Кабыш, чья точка отсчета всегда превышала «прихоти индивидуального сознания».

Творчество Кабыш давно привлекает к себе внимание критиков и простых читателей. Визитной карточкой ее поэзии стало стихотворение «Кто варит варенье в июле...», в котором сказалась столь мощная энергия женского противостояния хаосу, что для многих оно явилось девизом собственных созидательных усилий. Варить варенье, делать горькую жизнь вокруг себя более сладкой и не роптать на судьбу — этот призыв был услышан потому, что попал в «нерв нации» (Е. Евтушенко) [13, с. 3].

С самых ранних стихов поэтессы проявилась и ее живая, порой по-неофитски дерзкая религиозность. Она сказалась прежде всего в мотиве судьбы, приятия испытаний, выпавших на долю ее страны, готовности все перетерпеть с благодарностью Создателю и в мотивах рая и воскресения, которое осмысляется ею в разных ситуациях (любовного разрыва, переживания предательства, угасания веры и т. п.), но прежде всего в плоскости духовной. Этот мотив, пожалуй, можно назвать одним из центральных в творчестве Кабыш. Неслучайно Д. Быков в предисловии к сборнику поэтессы отметил, что ее лирика заслуживает «и филологического, и мировоззренческого разбора» [3, с. 7]. В мировоззренческом плане речь не идет о выявлении процентного соотношения тех или иных философских платформ — в лирике Кабыш все построено на христианском мироощущении, и Имя Божие звучит в ее строках часто. Но вера всегда должна испытываться искушениями или сомнениями. Таков непреложный закон духовной жизни. И в этом плане стихи Инны Кабыш дают обширное поле для раздумий.

Самое болезненное и труднообъяснимое для верующего человека

направление — теодицея. Кабыш не отворачивается от страшных вопросов — она направляет их Творцу. Трагедии подводной лодки «Курск» (2000), Беслана (2004), катастрофа самолета Ту-154 (2006), — все пропущено через сердце женщины, учителя словесности, поэта. Палитра отношения к событиям — самая разная: от ощущения богооставленности мира («После Беслана») до осознания мученичества экипажа и коллективного его вознесения («Курск»): «И нет нас там, где ищете вы нас: / в гробу железном нас искать нелепо, / последний в жизни выполнив приказ, / всем экипажем поднялись мы в небо» [5, с. 182]. И степень благоговения в стихотворных молитвах Кабыш тоже разная. От библейского взывания ко Господу до почти фамильярного разговора. Так в миниатюре «После падения самолета “ТУ-154” 22 Августа 2006 года», главная мысль которой — протест против внезапной смерти, разлучающей близких людей, поэтесса обращается к Богу:

Ты ведь любого страшней огня,
так забирай помногу:
лучше возьми у меня — меня
всю —
не дитя,
не ногу.
Или весь мир у меня возьми —
с розами и цикутой, —
или со всеми оставь детьми.
Слышишь,
не перепутай!.. [6, с. 53]

По сути, это не молитва, а дерзкое условие, которое человек ставит Творцу. Идея несправедливости Создателя, немилосердия Его воли высказана здесь по-женски категорично (сходные настроения — в стихотворении «Мне снова приснятся летящие дети…»). Все эти стихи посвящены массовым смертям, когда у любого человека возникает вопрос, почему трагедия

попущена небесным Отцом. Ответов Кабыш не дает. Она фиксирует лишь собственно женский, по-матерински требовательный взгляд. Так, в финале трехчастного стихотворения «После Беслана» она вдруг осознает, что, несмотря на скорбь, продолжает жить и работать, то есть учить тех самых детей, которые могут быть расстреляны очередными убийцами. Вопрос о всесилии зла был тогда у всех на устах. У Кабыш он вылился в несколько горьких строк: «А я опять встаю с утра, / учу детей, пишу в тетрадку: / не веря в торжество добра, / а только из любви к порядку. // Да и поэтому навряд. / А просто потому, что участь живых — / вмещать любой расклад. / Будь проклята моя живучесть!.. [8, с. 307]». Неверие в торжество добра, проклятия в адрес собственной живучести — это еще не вызов Богу, но два шага в сторону от Него. Из трех перечисленных стихотворений о массовых трагедиях только, пожалуй, «Курск» звучит в сугубо скорбной, а не протестной интонации. Вероятно потому, что написан текст от лица погибших моряков, уже принявших свою судьбу, и еще потому, что обличение в нем направлено не на Творца, а на родину: «А родина, как водится, одна, / а у нее нас много, слишком много… / И если на нее взглянуть со дна, / то до нее нам дальше, чем до Бога» [5, с. 182]. Бог здесь не становится ближе, но бунта против Его воли не слышно. Стихотворение размыкается в очень глубокий образ, связанный со слезами матерей и предсмертными муками самих моряков, которым в страшные августовские дни 2000 года сострадал весь мир: «Не реки впадают в море — / в море впадает горе: / никогда его на карте не убавится… / Нынче самое большое море — / Баренцево» [5, с. 182]. Море горя — это и высокая поэзия, и точно переданное чувство. Неслучайно именно эти строки стали припевом к песне, написанной на стихи Кабыш Николаем Сахаровым.

Массовые трагедии — это, пожалуй, единственная область, в которой вера поэтессы в благость Создателя дает сбой. Все остальные испытания она переносит с удивительной стойкостью и разной степенью оптимизма. Например, уход любимого и связанную с этим драму: «Бог дал — / Бог взял — / и Бог вернул обратно: / жила — / и умерла — / и ожила. / (Зачем Ему все

это, непонятно, / но объяснит ли кто Его дела?)» [7, с. 12]. В этом стихотворении воскресшая после очередного удара судьбы героиня воспринимает мир в светлых тонах. Она любовно перечисляет черты восстановленного покоя: солнце, небо, лето, июнь, «и каждый лист и свеж еще, и юн» [7, с. 12]. Интонационно мажорная тема развивается от начала до конца лирического высказывания, и лишь в финале возникает некоторое наложение. Только что было «море солнечного света», и вдруг: «Свинья не съела, и никто не сглазил. / И дождь с утра до ночи проливной» [7, с. 12]. Стало быть, солнце в предыдущих строках — понятие духовное, равно как и вьюга, которая взята из пушкинского «Зимнего утра» («Вечор, я помню, вьюга злилась / и выла, выла с ночи до утра» [7, с. 12]). А на улице (и в душе) все-таки пока дождь... Но самая пронзительная деталь — евангельский образ в финале: «И я как тот — четверодневный Лазарь. / С невидимою миру сединой» [7, с. 12]. Любовная драма пережита, как смерть. А воскресение приходит из каких-то скрытых механизмов, из той самой «живучести», которой посылались проклятия «после Беслана». Но хотя мир после воскресения постепенно станет прежним, Лазарь уже другой... Сильная, многозначная концовка, не отменяющая «женскости» и женственности стихотворения и дающая понять, что любое испытание героиня воспринимает все-таки в свете евангельского откровения.

Можно сказать, что Лазарь окаймляет стихотворную часть сборника 2018 года «Марш Мендельсона» (вторую его половину составляют крупные произведения). Последнее стихотворение этой симпатичной книжки — «Баллада об официанте» — вновь возвращает нас к образу воскресшего Христова друга уже в эпиграфе: «...четверодневный Лазарь (Ин. 11: 39-44)». Заурядная ситуация в «скромном ресторане», где «официант двадцатилетний», несмотря на протесты героини, на третий день вынес в мусор «букет большой — евангельских ... лилий», воспринята ею как символ: «...Не ведал бедный мой герой, / в своем безумии упертый, / что можно быть живым порой / и в третий день. / И в день четвертый» [7, с. 63-64]. Интересно, что героиня называет день казни цветов возвышенно — «третьим», «последним!» (именно так, с

восклицательным знаком). А это уже пасхальное число, предполагающее воскресение.

Героиня Кабыш всегда имеет в виду Христа, даже тогда, когда занята хлопотами по хозяйству. Она однозначно выбирает путь Марфы, а не Марии, то есть путь угождения Богу через личное деяние (см. стихотворение «Мне у ног Твоих, Господи, было сидеть недосуг…»). Собственно, и стихи для Кабыш — действие, полностью зависящее от воли Творца. Так, в озорной миниатюре «Послушнику Антону» механизм получения вдохновения целиком связан с небом: «Как пономарь псалтырь, / ливень бубнит по жести... / Я не уйду в монастырь. / Даже с тобою вместе. // Я, брат, останусь тут: / с неба стихотворенья / ждать — дадут, не дадут? / ...Вот где смиренье» [5, с. 131]. Ахматовская поэтика фрагмента, но без ахматовского пафоса («когда б вы знали…»). И выполнено все максимально лаконично: запечатлен обрывок разговора с современным Мцыри. За текстом, вероятно, и спор, и послушниковы призывы, и разговор о сути смирения. Для героини, ежедневно ожидающей словесной манны с неба, это спасительное состояние знакомо и явно небезболезненно, хоть и благодатно. Ею вполне взвешенно высказана афористичная формула: «Бог — писатель, я только чтец…» [5, с. 207]. Это творческое доверие Творцу дает результат: как считает критик Марина Кудимова, «самопроизвольная запоминаемость стихов» Инны Кабыш «связывает их с сакральными текстами — молитвами» [10, с. 7].

Но есть у поэтессы и другая форма познания мира — жанр минипоэмы, или «стихопроза». Это большие сюжетные тексты, написанные свободным стихом. В них всегда чрезвычайно остро ставится проблема греха, смерти и воскресения. Вот уж где физика с метафизикой перемешаны до предела! Евгений Абдуллаев считает, что обращение поэта «к прозе внутри поэзии» следует искать «в генезисе отдельного поэта» [1, с. 74]. Генезис «стихопрозы» Инны Кабыш, безусловно, проистекает из ее религиозной картины мира, требующей объяснения вещам заведомо необъяснимым. Одними стихами об этом не расскажешь. Поэтесса намеренно берет самые неразре-

шимые ситуации. Это бьет по глазам во многих ее текстах — например, в своеобразном журнальном триптихе «Детские игры», опубликованном в «Новом мире» (1995), все три части которого названы сходным по форме словосочетанием (прил.+сущ.): «Майский снег», «Добрая мачеха» и «Детское воскресение». Каждая из этих мини-поэм требует отдельного разговора, потому что затрагивает темы жизни, смерти, воскресения.

«— А я не воскресну, — отрезала я / в ответ на нянино “Христос воскрес”, / и няня Маня коротко охнула в тарелку с крашеными яйцами» [8, с. 126], — так начинается мини-поэма «Майский снег», главная героиня которой, подросток Наташа, больна раком в последней его стадии. Отказ от воскресения — форма протеста против тяжелой болезни, изуродованного операцией тела, предстоящей мучительной смерти. Своей доброй религиозной няне она выкрикивает страшные слова: «и так и передайте там, / когда будете ставить свечку, / что я отказываюсь от воскресения своего тела» [8, с. 126]. Эта фраза тут же подкреплена жестом: «и задрала ночную рубашку до груди, / где теперь были две культи» [8, с. 126].

В поэме всего три героини — Наташа, ее обезумевшая от горя мать и няня Маня, бывшая на фронте медсестрой. Повествование ведется от лица девочки, которая не столько готовится к смерти, сколько напряженно думает и наблюдает. Собственно, плодом ее горьких раздумий и становится дерзкая реплика в начале — отказ от воскресения, а полем наблюдений — пространство дома, где живут они с матерью, и сама мать, отчаянно сопротивляющаяся правде. Всю жизнь женщина копила приданое дочери и ее будущим детям. Теперь она осознала тщетность собственных усилий. Девочка наблюдает пасхальную встречу матери и няни и слушает их разговор. Наташа очень слаба, но хаотические действия матери, сначала пьющей самогон, а затем вываливающей из шкафов ненужные теперь вещи, ей вполне понятны. Трагедия несостоявшейся, рано обрываемой жизни осмыслена через метафору майского снега — природной аномалии. Причем в Наташином восприятии она поначалу выдается гротескно: так, мать, «пошатываясь, влезла на стул, / откры-

ла антресоли, и оттуда, / как снег, / посыпались бюстгальтеры: / белые-белые, / они все падали и падали...» [8, с. 129]. Ненужные белоснежные бюстгальтеры вместо снежинок соединяются в Наташином сознании с воспоминанием няни об обезображенных телах убитых на поле боя под Москвой. Судя по всему, девочка — человек очень незаурядный. Страдание научило ее осмыслять жизнь в причинно-следственных категориях: «И я подумала, что все правильно / и, хотя мне жаль маму, / должен же кто-то один не воскреснуть — / за всех с отрезанными грудями / и оторванными руками-ногами, — / потому что иначе так будем вечно, / а это уж слишком, / и что, если уж так исторически сложилось, / нужно просто свалить: / сбежать из вечности» [8, с. 130].

Обида на Бога столь глубока, что перекрывает в душе героини любые обетования. Наташа живет только среди земных координат. В своем горе любые метафизические категории ей оказались чуждыми: «но мне не нужна была вечность, / потому что зачем вечность, когда нет груди? / Мне нужно было умереть — и не воскреснуть: / и от бабушки уйти, и от дедушки уйти…» [8, с. 131]. И от Бога, вероятно. Поэтесса, наблюдая за своей героиней, горячо ей сочувствует. Описанная в поэме ситуация кажется абсолютно безысходной. Ее разрешение возможно только в духовном ключе, о котором знает автор, от которого отказалась юная Наташа. Весь финал поэмы — сплошная метафора. Девочка пробирается в холодные сени мимо спящей пьяной матери, по пути подбирает с пола «пластмассовую елочку», врученную ей некогда Дедом Морозом за не к месту рассказанный стишок о «мае веселом», и с нею в руках выходит на крыльцо. А там — холод и снег, падающий «густыми белыми хлопьями»: «и я сошла с крыльца: / я подставилась — / и ждала, что он завалит меня / и станет моей могилой, / но он облепил меня / и стал моим телом» [8, с. 132]. Откуда это преображение?

Вероятно, героиня погружается в некое духовное пространство, потому что сквозь реалии привычного мира вдруг сквозит иное время, соединенное в ее сознании падающим с неба снегом: «и я — вся белая, новая, / как невеста,

— / стоя посреди двора, / где цвела черемуха и все падал и падал снег, / вдруг увидела, что и над тем полем / с безрукими и безногими мальчиками / тоже идет этот снег. / Этот майский снег» [с. 132]. Что это? Предсмертное состояние? Или мерцание инобытия, в котором новые тела даются высшей субстанцией? Мы не можем сказать однозначно. «Майский снег» губителен для земной природы, но для истерзанной души Наташи он становится символом надежды на обновление прежде всего тела, и мы понимаем, что это тело души. Так что финал этой мини-поэмы не лишен просветления.

Столь же драматичен сюжет «Доброй мачехи», в которой героиня-подросток объявляет голодовку из-за того, что ее папа после смерти матери женился на женщине с ребенком: «…Я ненавижу не мачеху, / а расклад, / при котором есть живые и мертвые, / я хочу, раз нет мамы, пусть не будет и меня, / и мачехи, и ее сына: / пусть все будут несчастны» [8, с. 106]. В ответ добрая женщина решает расстаться с новым мужем: «Не хочу, чтобы из-за меня погиб ребенок» [8, с. 107]. А девочка, доведшая себя до дистрофии, оказывается в больнице, где через окно видит мокрое лицо отца… Драма разрыва свершилась. Девочка-мститель вроде бы победила взрослый мир, заставив отца и его новую жену быть такими же страдающими, как она. Но после кульминации происходит нечто противоположное. Девочка спустя примерно год вновь приезжает на дачу, где уже нет мачехи, а осталась лишь ее левая туфля. Как принц в сказке, героиня по туфле пытается найти мачеху среди пассажиров загородного автобуса, но она никому не подходит. Ее личное горе на миг сопоставлено с судьбами соотечественников: «Я расплакалась. / Меня никто не пожалел. / Потому что, когда у тебя нет мачехи, / а у тех, кто рядом, нет жизни, / тебя не пожалеют» [8, с. 108]. Рядом с героиней расплакался ребенок, который вдруг оказывается ее сыном, стремительно выросшим за время пути на дачу. А там их вдруг встречают Жучка, отец, мачеха, ее сын, кошка и «тоненькая девочка, / как две капли воды похожая на мачехиного сына» [8, с. 108]. То есть разрешение семейной драмы произошло много лет спустя. Что это за дача — не очень понятно, но туда «идут все автобусы. / — И все

велосипеды» [8, с. 109]. То ли дача мечты, то ли будущего. Нет никакой уверенности, что описанная встреча была на самом деле — так волшебно и легко развязались в этом месте все узлы из прошлого. Внучка мачехи и сын героини здесь сразу подружились, отец и мачеха с сыном уже все простили, а у героини появился «свой» рай: «А мама — теперь я это знала — / была в своем. / Нас всех друг у друга не было. / И это было несправедливо. / Но рай строится не по справедливости, / а по душе» [8, с. 109]. Вероятно, чувство горечи от утраты притупилось по мере оставшегося за кадром взросления героини, с обретением ею женского и материнского опыта, когда она смогла понять, как жестока была к мачехе и отцу. Бунт против судьбы и несправедливого устройства мира заканчивается в этой мини-поэме идеей «своего рая» — места, которое обжито душой. Финал семейной драмы переведен в метафизическое русло.

Литературовед Н.Е. Рябцева справедливо полагает, что «топос детства в поэзии Кабыш имеет, скорее, философско-метафизическую природу» [11, с. 111]. А критик Алексей Александров заметил как-то о поэмах Кабыш, что в них «много драматургии, но почти нет поэзии» [2]. В чем-то он прав. Поэмы Кабыш именно мировоззренческие. Они спрессованно и обрывочно говорят о том, на что в прозе потребовалось бы много страниц: о психологическом состоянии страдающего человека, о детских травмах, о смятении и грехе. Свободный стих в этих сюжетных вещах позволяет опустить некоторые подробности логического или реалистического порядка, сосредоточившись на главном: смысле страданий, метафизике душевных потемок, из которых надо все-таки выбираться к свету. Отсюда, а не только от правильно расставленных пауз и переносов, идет «высокая декламационная интонация» [4, с. 194], которая соответствует высоте и трагизму затронутых проблем.

Еще одна неразрешимая ситуация осмысляется в мини-поэме «Детское воскресение». Повествование в ней ведется от лица маленькой девочки, которую поместили в странный детский сад, где дворником работает Федоров, который «требует воскресенья» и не желает прибивать на место «отлетев-

шую букву “С” / в слове “САД” у входной двери» [8, с. 111]. Не сразу мы понимаем, что это некая метафизическая резервация для абортированных детей, а в чудаковатом дворнике Федорове узнаем русского космиста. Детский ад представлен в поэме близким родственником среднестатистического детдома, со сварливой заведующей, от которой ушел муж, и потому «теперь воскресенья не будет» [8, с. 112]. Федоров спасает детей, лопатой выкапывая проход в «Детский Мир», где детей радостно встречают «синие птицы, / розовые слоны / и красные кони» [8, с. 115] — то есть персонажи детской мечты. Символические параллели напрямую связывают эти существа со знаковой пьесой М. Метерлинка, популярными песнями на стихи Г. Горбовского и М. Пляцковского, полотном К.С. Петрова-Водкина — «прецедентными текстами», стимулирующими «взаимодействие смыслов» [9, с. 164] на уровне символа, детско-философской ауры.

Финал мини-поэмы полон надежды. Малыши начинают играть в игрушки, а дворник Федоров поясняет им, что это и есть воскресение и «что воскресенье вовсе не родительский день, / а день, когда дети встречаются со своим детством, / потому что воскресенье — / это не когда каждый встречается с другим, / а когда каждый встречается с собой» [8, с. 115]. То есть последние строки «Детского воскресения» и «Доброй мачехи» почти совпадают в важном, но не произнесенном вслух постулате: «Ибо вот, Царствие Божие внутрь вас есть» (Лк. 17: 21). Собственно, каждое стихотворение о страдании у Кабыш ведет к обретению или поиску внутренней гармонии. И пусть герои не всегда догадываются, что произошло, в какой момент случилось преображение, авторская религиозная интуиция прочно ведет читателя к встрече с чудом, с благодатью, к вновь обретенной связи с Творцом — тем внутренним раем, который всегда рядом, но в который так трудно войти. Неслучайно вечный иронист и парадоксалист Дмитрий Быков пишет о лирике поэтессы вполне серьезно: «…стихи Кабыш, хоть очень часто в них есть страшные детали и приметы, оставляют всегда впечатление Победы — и тайной радости» [3, с. 6].

В своем творчестве Инна Кабыш идет путем евангельской Марфы, которая, желая угодить Христу, «заботилась о большом угощении» (Лк. 10: 40): в лучших своих стихах поэтесса переводит житейский и суетный уровни в бытийственный и метафизический, где через болезненные коллизии настоящего сквозит вечность. О таких материях земной человек может говорить лишь через метафоры или систему намеков, потому что здесь область догадок и редких прозрений. Христианское начало, путь Марфы может проявляться в творчестве И.А. Кабыш с разной интонацией и амплитудой: с детским простодушием, женской теплотой, философской многомерностью. Оно способно отталкиваться от надежды или отчаяния, но всегда привносит в ее лирику духовный свет, за что и благодарны ей читатели.

Список литературы

1. *Абдуллаев Е.* Проза в поэзии: в поисках единства? // Вопросы литературы, №5, 2006 С. 67-80.

2. *Александров А.* Книги издательства «Время» // ВОЛГА–XXI век. 2008. №1. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/volga21/2008/1/knigi-izdatelstva-vremya.html (дата обращения – 15.05.2020.

3. *Быков Д.* Предисловие // Кабыш И. Кто варит варенье в июле. М.: Эксмо, 2018. С. 5-8.

4. *Губайловский В.* Инна Кабыш. «Гуляй-поле». Поэма // Дружба народов, 2002, №7. С. 193-194.

5. *Кабыш И.* Кто варит варенье в июле. М.: Эксмо, 2018. 256 с.

6. *Кабыш И.* Мама мыла раму. М.: Время, 2013. 206 с.

7. *Кабыш И.* Марш Мендельсона. М.: Время, 2018. 208 с.

8. *Кабыш И.* Невеста без места. М.: Время, 2008. 477 с.

9. *Кремнева А.В.* Способы вхождения прецедентного текста в новый текст: от эксплицитности к имплицитности репрезентации смысла // Культура и текст. 2018. №3 (34). 152-167.

10. *Кудимова М.* Между Одиссеей и Энеем // М.: Время, 2018. С. 5-8.

11. *Рябцева Н.Е.* Пространство детства в современной лирической поэзии (на материале творчества И. Кабыш) // Русская литература и журналистика в движении времени. 2016. №1. 109-120.

12. *Тавров А.* Революция поэтического (еще раз об утрате креативного в поэзии) // Prosōdia. 2020. №12. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/prosodia/2020/12/revolyucziya-poeticheskogo.html (дата обращения – 15.05.2020).

13. *Фонарев Н.* Евтушенко сказал, что Инна Кабыш попала «в нерв нации» // Exlibris, №30, 11 августа 2016. С. 3.

Часть III

УДК 930.1

Л.П. Грот
Консалтингово-образовательное
предприятие «Норркон АБ»
Лулео, Швеция
L.P. Groth
Consulting and educational enterprise
“Norrkon AB” Luleå, Sweden
E-mail lpgroth@gmail.com

Материнское имя Руси и визуальное воплощение образа Матери в вышивках и культовой металлопластике

Maternal name of Russia and visual embodiment the image of the Mother in embroideries and cult metal plastic.

Аннотация. В статье дана авторская концепция происхождения народа русь, включая и проблему происхождения имени Руси. На основе большого круга источников обосновывается вывод о древних автохтонных корнях русского народа в Восточной Европе, о связи имени Руси с материнским первопредком древних русов — прямых предков русских, украинцев, белорусов, и о древнерусской этимологии имени Руси с параллелями в санскрите.

Abstract. The article gives the author's concept of the origin of the Rus people, including the problem of the name of Rus. Based on a wide range of sources, it substantiates the conclusion about the ancient autochthonous roots of the Russian people in Eastern Europe, the connection of the Rus name with the maternal ancestor of the ancient Rus people — direct ancestors of Russians, Ukrainians, Belarusians and the ancient Russian etymology of the name of Rus with parallels in Sanskrit.

Ключевые слова. Древние русы, имя Русь, происхождение русского народа.
Keywords. Ancient Rus people, the name of Rus, Russian origin.

С XVIII в. российской исторической науке была навязана проблема происхождения имени Руси, причем навязана в качестве ключевой проблемы русской истории. В 1935 г. польский славист Александр Брюкнер так и объявил, что «тот, кто удачно объяснит название Руси, овладеет ключом к истокам ее истории» [1, с. 41].

Совершенно очевидно, что подобный подход придает задачам русской

исторической мысли какой-то небывалый характер. Ведь для истории других стран этимология имени этих стран не выделяется как ключевая проблема. Является ли ключевой проблемой для истории Франции объяснение названия франк? Или для истории Швеции объяснение названия свеи? Разумеется, лингвисты занимаются этими проблемами, но именно лингвисты, поскольку эта проблема — лингвистическая, а не историческая.

Задача данной статьи — показать, что в качестве ключевой проблемы русской истории должна рассматриваться именно историческая концепция ее истоков, и что происхождение имени Руси является хоть и важной, но вторичной проблемой относительно исторической концепции.

Но как замечено в начале статьи, два с лишним века блужданий в поисках этимологических разгадок имени Руси закрепили эту проблему в российской исторической мысли как особо значимую и чтимую. И тому есть логическое объяснение. Именно с XVIII в. в российской исторической мысли начала распространяться скандинавомания как часть западноевропейской общественной мысли. Ее апологеты являлись в Россию с непоколебимой уверенностью в исключительной ценности своего идейного багажа, включая и мифы о цивилизаторской миссии выходцев из Скандинавии. Эта уверенность в передовой значимости всего, что приходит с Запада, овладела постепенно и либеральными кругами российского общества. Под давлением такой уверенности укоренилась и идея об особой роли скандинавов в создании древнерусской государственности. А утверждение о происхождении имени Руси от древнешведских *rōþsmenn/гребоманов* явилось одной из опор данной идейной конструкции [2, с. 133-152].

Почему? Потому что это соответствовало уровню исторической науки Западной Европы того времени. В западноевропейской общественной мысли XVII – XVIII вв., увлекавшейся «этимологизацией» самого свободного толка, была распространена вера в то, что если название какой-либо страны удается вывести из определенного языка, то носителей данного языка следует считать создателями государственности и культуры в этой стране. В качестве

примера можно напомнить о «лингвистических» опытах шведа Олофа Рудбека, составлявшего имя легендарной Гипербореи из композитов шведского языка. Представьте себе, ему это «удалось», после чего вся история Гипербореи была объявлена им частью шведской истории в древности [3].

По этой же рудбекианистской логике и почти в тот же самый период шведскими филологами и деятелями культуры стала с помощью грубой подгонки под умозрительные «композиты» некоего древнешведского языка разрабатываться и «концепция» древнешведского происхождения имени Руси. Научного в этих псевдолингвистических экзерсисах было столько же, сколько и в идее «древнешведской» этимологии имени Гипербореи. Но в период после Северной войны разработки якобы древнешведского происхождения имени Руси оказались востребованы политикой шведского государства.

Как известно, по условиям Ништадского мира Швеции пришлось вернуть России завоеванные в Смутное время Ижорскую и Водскую земли, Ивангород, Корелу, земли вокруг Ревеля (Колывани), Дерпта (Юрьева) и др. Это воспринималось и шведскими властями, и шведским обществом как вопиющая историческая несправедливость, настолько картины сочиненной Рудбеком и другими творцами выдуманной древнешведской истории глубоко въелись в шведское сознание. В течение второй половины XVIII в. Швеция дважды нападала на Россию. В 1741 г. Швеция объявила войну России, требуя вернуть ей Ижорскую и другие русские земли. Война закончилась мирным договором в Або в 1743 г., по которому Швеция потеряла еще часть земель в нынешней восточной Финляндии. В 1788 г. шведские власти организовали пограничную провокацию, переодев шведских солдат русскими казаками. Эти «казаки» напали на шведский пограничный пост, что послужило поводом для объявления войны России. В августе 1790 г. вновь был заключен мир, подтвердивший условия Ништадского и Абосского договоров.

Подготовка к военным действиям против России сопровождалась интенсивной разработкой шведского политического мифа, «обосновывавшего»

древние «исторические» права Швеции на восточноевропейские земли. Одной из них и стала идея о древнешведском происхождении имени Русь.

Ее активными разработчиками были такие шведские филологи как востоковед Хенрик Бреннер (1669–1732) и лундский профессор Арвид Моллер (1674–1758). В их работах имя Руси стало связываться с финским наименованием шведов «rotzalainen» и названием шведской области Рослаген, а затем к «реконструкции» было привлечено и финское название Швеции Ruotsi, от которого якобы произошли Russi. Подобные лингвистические штудии заполонили шведскую научную мысль в период за несколько лет до войны Швеции против России в 1741–1743 гг. [4, с. 443-448].

Это «творчество» было продолжено и в период после Абоского мира. Тогда шведским историком Ю. Тунманном (1746–1778) было завершено «конструирование» происхождения имени народа русь из финского названия Швеции Ruotsi. Тунманн прямо провозгласил, что его реконструкция происхождения имени Руси из Ruotsi — финского названия Швеции является неопровержимым доказательством того, что русы были шведами, основавшими Древнерусское государство [5, s. 371-378].

Обнародование «доказательств» Тунманна в 1770-х годах совпало с началом подготовки к новой войне с Россией, к которой с 1775 г. приступил шведский король Густав III. Антироссийскую политику короля Швеции активно поддерживали Великобритания и Пруссия. Поэтому «неопровержимые доказательства» основоположнической миссии предков шведов в Восточной Европе играли важную роль в обработке общественного мнения не только в собственной стране, но и зарубежом.

Однако для русской исторической мысли особо губительным оказался другой факт. Дело в том, что «доказательства» Тунманна как самые верные и неопровержимые воспринял А.-Л. Шлецер: «*Первое* доказательство, что *Руссы* могут означать *Шведов*. — Еще и по сию пору Финские народы называют на своем языке Шведов сим только именем. ...*Ruotzi,* Швеция; *Ruotzalainen,* Швед... В древнейшие времена, Есты и Финны разбойничали по Балтийскому

морю, а чаще всего в Швеции. Упландский берег был ближайший противу их: еще и теперь, как и древле, называется он *РОСлаген.* Очень часто целые народы и земли получают названия от соседей по местам, ближе всех к ним прилежащим...» [6, с. 317].

От Шлецера эстафету принял Н.М. Карамзин: «…Мы желаем знать, какой народ, в особенности называясь Русью, дал отечеству нашему и первых государей и самое имя... Напрасно в древних летописях скандинавских будем искать объяснения: там нет ни слова о Рюрике и братьях его... однакожь историки находят основательные причины думать, что Несторовы варяги-русь обитали в королевстве Шведском, где одна приморская область издавна именуется *Росскою, Ros-lagen.* Жители ее могли в VII, VIII или IX веке быть известны, в землях соседственных, под особенным названием... Финны, имея некогда с *Рос*-лагеном более сношения, нежели с прочими странами Швеции, доныне именуют *всех* ее жителей вообще *россами, ротсами, руотсами*...» [7, с. 29-30, 67-68].

В конце XIX в. датский лингвист В. Томсен дополнил данную лингвистическую конструкцию таким элементом, как вышеупомянутые древнешведские *rōÞsmenn* или *гребоманы.* Более подробно историографию этого вопроса можно посмотреть в соответствующих работах [8, 9], а здесь можно подвести черту, подчеркнув, что на сегодняшний день гипотеза скандинавского происхождения имени Руси от древнешведского *rōÞsmenn/гребоманов* обнаруживает две особенности. Во-первых, эта гипотеза по-прежнему стоит нерушимо и является доминирующей в российской исторической науке. А во-вторых, она давно обнаружила свою научную несостоятельность.

Еще в 2001 г. с ее острой критикой выступил известный историк и филолог А.В. Назаренко: «Осознанно или бессознательно сторонники этой гипотезы пытаются обойти уже отмечавшийся нами главный недостаток древнескандинавской этимологии (вернее было бы сказать — этимологий) имени “русь” — отсутствие формально-лингвистически безупречного древнескандинавского оригинала этого имени... Здесь не место вникать в дискуссию во-

круг постулируемого исходного звена — др. сканд. **rōÞ(s)-* в составе того или иного композита..Напомним только, что одним из краеугольных камней скандинавской этимологии названия ”русь” со времен В. Томсена была такая последовательность заимствований: др.-сканд. **rōÞ(s)-* > фин. *ruotsi* > вост.-слав. *русь*, поскольку только на финской почве мыслимо сокращение второй части гипотетического древнескандинавского сложного слова слова до искомого **rōÞs.* Следовательно, идея о заимствовании греч. Ρώς из языка (пока еще германоязычных) варягов не только не подкрепляет скандинавской этимологии имени “русь”.., а совершенно напротив, ломает ее становой хребет. Как в языке самих варягов или, тем более, в греческом исходная форма типа **rōþs-men* могла редуцироваться до **rōþs*, остается загадкой [10, с. 33].

Через несколько лет А.В. Назаренко в другой работе подтвердил свой вывод: «...Собственно скандинавоязычного прототипа у фин. Ruotsi, а значит и др.-русск. русь выявить не удается, но подавляющее большинство вполне серьезных историков продолжает жить *в летаргическом убеждении* (выделено мной. — *Л.Г.*), будто проблема давно и навсегда закрыта чуть ли не со времен В. Томсена, и всякое уклонение от этимологии др.-русск. русь, др.-сканд. *roþs- “гребной, имеющий отношение к гребным судам” карается отлучением от науки» [11, с. 370].

Исходя из собственных знаний скандинавских языков, я могу дополнить рассуждения А.В. Назаренко, в которых он указывает на отсутствие исходных композитов, которые давали бы лингвистически удовлетворительную праформу для «гребоманов» из Швеции. Хочу обратить внимание на то, что rōÞs- , являясь частью сложносоставного слова *rōÞsmenn* или *гребоманы,* состоит из двух компонентов, где -*s* выполняет функцию соединительной морфемы: *rōÞ-s-menn*. Поэтому компонент *rōÞs-*, с помощью которого производят лингвистические манипуляции, означает по-русски буквально *гребо-*. И у меня в качестве дополнения напрашивается следующий вопрос: каким образом слово *гребоманы* сократилось до начального композита *гребо-* и превратилось затем в этноним женского рода *Русь*?

Рассуждения о якобы скандинавской «этимологии» этнонима Русь подверглись обоснованно резкой критике со стороны видного российского лингвиста К.А. Максимовича [12, с.15-19]. С не менее резкой критикой выступает по этому вопросу известный историк В.В. Фомин. Он напомнил вывод этнографа Д.К. Зеленина, что Ruotsi было не только эстонско-финским названием Швеции, но распространялось и на Ливонию. Зеленин высказывал предположение о том, что более древним значением народного эстонского имени Roots была именно Ливония, а Швеция — уже более поздним значением. К сказанному Зелениным В.В. Фомин добавил, что еще в папских буллах XII – XIII вв. Ливония называлась «Руссией» [13, с. 66-67].

Историк А.В. Олейниченко, проанализировав аргументацию сторонников скандинавского происхождения имени Русь, пришел к выводу, что доказательств заимствования этнонима русь не существует и что вся аргументация, направленная на обоснование происхождения этнонима русь из финского Ruotsi, является несостоятельной [14, с. 18].

Но концепция о происхождении имени Руси от *rōÞsmenn/гребоманов* обнаруживает не только свою лингвистическую несостоятельность. Она никуда негодна прежде всего с исторической точки зрения. По этой концепции, русь — не народ, а организация гребцов, которая якобы известна по упоминаниям в письменных источниках только с первой половины IX века — имеется в виду средневековый латинский источник Бертинские анналы.

Однако в русских летописях русь является народом, конкретно, одним из народов в Афетовой части или в полунощных и западных странах, т. е. в Европе. И известно немало источников, содержащих сведения о древнейших корнях русской истории в Восточной Европе. Приведу их краткий перечень.

В Новгородской Иоакимовской летописи (НИЛ) начало русской истории относится к скифским временам, т. е. к столетиям до Р.Х. [15, с.108-110]. Начиная с XVII в., большое хождение в русском обществе получили списки произведений, характеризующиеся как позднелетописные легенды, но являющиеся, на мой взгляд, письменной фиксацией древней устной традиции.

Среди них можно назвать такой источник, как «Хронографический рассказ о Словене и Русе и городе Словенске» (далее «Сказание»), опубликованный как Приложение к Холмогорской летописи конца XVI в. (не будучи ее частью) [16]. Другим важным источником такого рода является «Голубиная книга» [17]. Эти источники ведут отсчет начала русской истории в Восточной Европе от древнейшего периода восточноевропейской истории [18].

«Сказание» относит расселение Словена и Руса со своими родами по Восточной Европе к 3099 году от сотворения мира или к 2409 году до н. э., что совпадает с данными ДНК-генеалогии относительно расселения на Русской равнине носителей субклада R1a-Z280, имеющегося у большинства мужского населения русских, украинцев и белорусов. R1a-Z280 является одной из двух дочерних ветвей (Z93 и Z283>Z282>Z280) субклада R1a-Z645, мигрировавших в Восточную Европу около 5 000 лет тому назад как носители ИЕ [19, с. 127-156; 20].

В эту же древность уводят начала русской истории и стихи Голубиной книги, происхождение которых А.Н. Афанасьев отнес «к арийскому периоду» и подчеркнул, что «…рукописные памятники могли только подновить в русском народе его старинные воспоминания» [21, 26-27].

Сведения о русской истории первых веков после Р.Х. можно почерпнуть из синодальной рукописи под №110, содержащей творения св. Мефодия Патарского, в толковании на Бытие (гл. 10, ст. 2), где также сообщается о русах: «Магог от сего суть вси языци иж живут на полунощи. Козари, руси, обри, болгари и ини вси...». Сообщение это могло быть внесено в сочинения св. Мефодия только после его смерти (согласно Дмитрию Ростовскому, смерть св. Мефодия наступила в 310-312 гг.), поскольку первое появление упомянутых в перечне народов (хазар, авар, булгар) растянуто в Восточной Европе от середины IV в. до сер. V в. [22, с. 556]. Значит, согласно этому источнику, мы можем говорить о русах в IV в.

Из исторических произведений на русском языке, сохранивших сведения о древних корнях русской истории, следует назвать первый русский

учебник по российской истории, известный под названием «Киевский Синопсис», изданный в 1674 и затем переиздававшийся в течение XVII – XIX веков более 30 раз. Автором его считается архимандрит Киево-Печерской лавры Иннокентий Гизель (1600–1683) родом из Кенигсберга. Гизель прекрасно знал и древнерусское летописание, и польские хроники, и западноевропейскую гуманистическую историографию, выступавшую преемницей античных знаний. На основе этих старинных традиций общеевропейской образованности Гизель и представлял начала древнерусской истории: «От тех же Сарматских и Славяноросских осад той же народ Росский изыйде, от него же неции нарицахуся Россы, а иные Аланы, а потом прозвахуся Роксоланы, ак и бы Россы и Аланы» [23, с. 68].

О древних корнях русской истории в Восточной Европе повествует и «История о начале Русской земли и о создании Новгорода» иеродиакона Холопьего монастыря на реке Мологе Тимофея Каменевича-Рвовского [24, с. 46-61].

Сообщения о русах в Восточной Европе в древние времена содержатся в различных иностранных источниках. Наиболее раннее упоминание Русской земли содержится в древнеиндийском эпосе «Махабхарата», где в одной из книг рассказывается о стране Расатала, т. е. о Русской земле [25, с. 282-283] в период III – II тыс. до Р.Х.

О русах — древнем народе Восточной Европы, отождествляя их с роксоланами, писали многие западноевропейские авторы XV – XVI вв. Например, итальянский писатель и географ Эней Сильвий Пикколомини (1405–1464), с 1458 г. — папа Пий II в его «Космографии», со ссылкой на Страбона, писал о «северных роксанах» (roxani), отождествляемых с «рутенами» (ruthenos). Кроме Пикколомини, о связи имени русских с роксоланами, или, иначе говоря, о русских как о народе с древними восточноевропейскими корнями, ссылаясь на античную традицию, писали многие другие авторы: итальянский историк Ф. Каллимах (1437–1496), польский историк М. Меховский (1457–1523), польский историк Дециус (1521), немецкий историк И.

Хонтер (1498–1549), чешский историк Ян Матиаш из Судет (ум. после 1617), немецкий историк и богослов Альберт Кранц (1450–1517). Так, Кранц в одном из своих наиболее значительных трудов «Вандалия» («Die Wandalia»), поясняя родство названий «Вандалия»/«Wandalia» и «Венден»/«Wenden» как мест проживания современных ему славянских народов, упоминал и о таком славянском народе как русские/russi. Ссылаясь на Плиния и Страбона, Кранц отмечал, что «Roxani», «Roxi», «Roxanos» — это древние наименования русских [26, s. 11-30, 58-59; 27, s. 95-98; 28, с. 95-97, 100, 155, 264].

Так что ошибаются те, кто приписывает идею о тождестве русов и роксолан М.В. Ломоносову и этим его словам: «…Отвергает господин Миллер мнение ученых людей, которые россиян и имя их производят от роксолан, древнего народа, жившего между Днепром и Доном, а причины сего отвержения полагает, что-де небольшое сходство имени россиян с именем роксолан и сходство места не довольны к тому, чтобы утвердить происхождение имени и народа российского от роксолан... С роксоланами соединяются у Плиния аланы в один народ сарматский. И Христофор Целларий (1634–1707) примечает, что сие слово может быть составлено из двух — *россы и аланы*, о чем и Киевского Синопсиса автор упоминает, из чего видно, что был в древние времена между реками Днепром и Доном народ, называемый россы. А как слово росс переменилось на русс или русь, то всяк ясно видит, кто знает, что поляки *о* в выговоре произносят нередко как *у*...» [29, с. 403-405].

Есть любопытые известия о русах в одной из схолий к трактату Аристотеля «О небе»: «…Скифы-русь и другие гиперборейские народы живут ближе к арктическому поясу, а эфиопы, арабы и другие — к летнему тропическому» [30, с. 385]. Это сообщение интересно сравнить с вышеупомянутой синодальной рукописью под №110, содержащей творения св. Мефодия Патарского, где упоминаются хазары, авары, булгары. В схолии же к трактату «О небе» названные тюркские народы не упоминаются, следовательно, схолия могла быть написана в более ранний период, возможно, около середины IV века.

В иностранных источниках VI – VII вв. русы упоминаются под сдвоенным именем скифы-русы. Эти источники сохранились в манускрипте, составленном Георгием Мтацминдели в 1042 г., где есть сочинение «Осада Константинополя скифами, кои суть русские» и где рассказывается об участии скифов-русов в событиях VI – VII вв. [31, с. 230-233].

О Руси и ее правителях периода правления Атиллы сообщалось в древненемецких сказаниях о Тидреке Бернском, вошедших в науку под названием Тидрексага. Этот источник, как известно, передает эпическое наследие, восходящее к событиям V в. — войнам гуннов во главе с Атиллой и готов во главе с Теодорихом. Но кроме гуннского и готского правителей в ней фигурировали Илья Русский и русский король Владимир, правивший, согласно Тидрексаге, в V веке. Территория, подвластная эпическому Владимиру, включала земли от моря до моря, простираясь далеко на восток, и превосходила размеры Киевского государства X в. [32].

О древних русах писали такие восточные авторы как сирийский автор IV в. Ефрем Сирин и сирийский автор VI в. Захарий Ритор (Псевдо-Захарий). О русах периода VI – VII вв. рассказывают ас-Са´алиби, Захир ад-дин Мар´аши, ат-Табари и др. В «Житии святого Стефана Сурожского» (ум. 787) рассказывается о нападении в конце VIII в. на Сурож (Судак) в Крыму русов во главе с князем Бравлином. Еще в одном житии — «Житии святого Георгия Амастридского» говорится о набеге русов на Амастриду, предположительно, в начале 830 годов. О нападении русов на Константинополь в 860 году рассказывается в гомилиях константинопольского патриарха Фотия (820–896) [33, с. 13-17].

Кроме письменных источников очень важным источником для исследования истоков русской истории является восточноевропейская гидрография. Многие исследователи давно обращали внимание на обилие гидронимов в Восточной Европе, в образовании названий которых участвовал корневой компонент *рас-/рос-/рес-/рус-/русь*. Этими гидронимами очерчивается гигантская территория от Волги до Балтики.

Рассмотрение можно начать с Волги, которую ряд исследователей отождествляет с рекой Расой из древнеиндийской Ригведы (например, немецко-американский исследователь Ригведы М. Витцель, российский историк-антиковед А.В. Подосинов и др.). Важные сведения приводит А.В. Подосинов, указывая на один греческий трактат III или IV в. по Р.Х., авторство которого приписывается Агафемеру, где есть упоминание Волги и в форме Рос (’Рως) [34, с. 235].

Далее надо указать на то, что часть Немана от истока реки Матросовки называлась Русна или Руса, как и одноименный остров, образуемый рукавами Немана. А согласно историку Д.И. Иловайскому и вся река Неман в древности называлась Рось или Руса [35, с. 67]. Это же имя, т. е. Русна или Руса носил и Куршский залив.

Теперь, если рассмотреть пространство между Волгой/Расой/Рос и Неманом/Русой/Росью, то мы обнаруживаем следующее: в Белоруссии есть река Раса с вариантом Ареса (рус. Оресса); в Поочье есть река Роса, а также такие варианты как Ароса, Таросья, Тросна и Рессета (данные взяты из статьи С. Рябова, Словарь народных географических терминов, объясняющих названия рек Козельского района. Газета «Козельск», №№ 68-73, июнь 1999 г.); Русь, приток Нарева (Зап. Белоруссия и Польша); Рось, знаменитый приток Днепра на Украине с притоками Роська и Россава; Руса, приток Семи или Сейма; Рось/Эмбах в Лифляндии или Эстонии; Рось — Оскол; река Порусья в Новгородской области, у города Старая Русса и ее приток Порусь, протекающие в Псковской и Новгородской областях, и др.

Итак, перед нами гигантская территория от Волги до Балтики, очерченная однокоренными гидронимами *рас-/рос-/рес-/рус-/русь*. Этот факт некоторыми исследователями расценивался как доказательство прародины русов. Так писали историки И.П. Боричевский и Д.И. Иловайский, а в советское время — писатель В.А. Чивилихин. Сейчас пишут об этом многие историки-любители. И тому есть основания, если исходить из античной традиции определения места прародины народа. Петербургский археолог И.Н. Хлопин

напоминал о том, что «…Страбон и Птолемей многократно упоминают случаи, когда совпадают топоним, гидроним и этноним, что может означать только исконное проживание упомянутого в них народа в данном месте» [36, с. 79].

И подобное утверждение вполне объяснимо. Ведь речь идет о дописьменных временах. Поэтому народ, который как первопоселенец осваивал какую-либо запустелую обезлюдившую землю, старался очерчивать ее по периметру своим именем, давая его название природным феноменам, отделявшим ее от других земель. Как правило, это были реки или горы. Данный феномен хорошо известен в этнологии и используется при определении прародины того или другого малого народа. Но тогда этот же метод применим и для определения прародины русов. Известен нам народ русы? Известен. Известна нам страна Русь? Известна. Соединив эти два компонента, смотрим, какая местность отмечена совпадением данных имен с аналогичными гидронимами? И безусловно оказываемся на Русской равнине — исконной прародине русов.

При анализе происхождения самоназвания русского народа надо учитывать особенности мифопоэтического сознания как характеристики древней эпохи. Эту особенность прекрасно учел российский санскритолог и специалист по сравнительной лингвистике профессор Ф.И. Кнауэр (1849–1917). В небольшой работе «О происхождении имени народа Русь» он отождествлял мифическую реку *Rasa* из «Ригведы» с Волгой. Кнауэр доказывал, что древнее имя Волги — *Ра* впоследствии обрело такие формы, как Рос у греков и арабов, а у славян — Рось, Русь, Роса, Руса. На основе своих рассуждений Кнауэр пришел к выводу о том, что «...имя народа *русь* чисто славяно-русского происхождения» и «в точной передаче слова означает не что иное, как *приволжский народ*» [37, с. 3–5, 16].

Важно обратить внимание на то, что Кнауэр провозгласил Расу как «великую матерь», а не только как реку. Представляется, что образ священной реки Расы, трактуемый Кнауэром как «великая матерь», очень точен. Та-

кое понимание учитывает особенности эпохи мифопоэтичского сознания, когда имя древнего народа являлось частью системы сакральных представлений и связывалось обычно с именем первопредка этого народа — мужского или женского. И священное имя первопредка переносилось, как правило, на важные природные феномены — реки или горы. Но для данной работы важна мысль Кнауэра об отождествлении Расы с Волгой или с Русой/Русью. А имя Руси в русской традиции прочно связывается с материнским образом, что позволяет определить и Русь как «великую матерь» и подводит к мысли о происхождении имени Руси от материнского первопредка.

И это отнюдь не редкость в мировой истории. Ближайшей аналогией моим рассуждениям о Руси как священной праматери русов является, на мой взгляд, легенда о женском теониме *Дана* как праматери нескольких кельтских народов на Британских островах. В кельтской (ирландской) мифологии Дон/Дану/Дана (ирл. *Danu*, валл. *Danu*, брет. *Annu*, гэльск. *Danu*) — не только легендарная мать-прародительница основной группы богов ирландской мифологии, но и божественная прародительница валлийцев или уэлсцев, а также — ирландцев, которые в мифах назывались народом богини Дану/Tuatha De Danann. Этот народ правил Ирландией до прихода так называемых милезианцев, у которых счет родства шел по отцовской, мужской линии, в силу чего, вероятно, стали меняться и этнонимы [38, с. 57–62].

Помимо имени священной прародительницы Дану есть и слово *дану* (санскр. dānu-«влага») из ведийской мифологии, где оно изначально выступает воплощением первобытной влаги (в Авесте оно обозначает *реку*) и образует целый ряд гидронимов в Восточной Европе: Дон, Днепр, Дунай, Днестр. По гидронимам можно проследить путь этого имени из Восточной Европы до Британских островов, где в южном Йоркшире также протекает свой тихий Дон. С именем богини Даны, на мой взгляд, перекликается и имя Дана — легендарного правителя народа данов, давшего им свое имя, согласно Саксону Грамматику: «Датчане ведут свое происхождение от Дана и Ангеля, сыновей Хумбле. Они — родоначальники нашего народа и его первые правители...

Согласно древнейшим сказаниям, королевский род Дании от блистательных истоков и до наших дней ведет свое происхождение от Дана» [39, с. 1–26].

Ведийские и авестийские обозначения для воды/реки как dānu являются, скорее всего, переосмыслениями имени богини Дану/Даны для распространения этого имени-оберега в природе и воплощения его в образе главной Реки — места исхода предков. Таким же образом можно объяснить связь между древнерусскими обозначениями для реки/водной стихии как *роса/раса/русло/реса(ряса)* и именем прародительницы русов — матушки Руси.

Можно добавить, что и этноним арии также имеет свою «речную» аналогию в гидронимах Арий/Ария. Хотя восточноевропейская топонимика отнюдь не пестрит именем ариев, но все же оно отразилось в таких гидронимах как река Арий на Урале (Свердловская обл., Челябинская обл. и др.), река Арий — приток Ирени в Пермском крае, река Ария — приток Лозьвы (бассейн Иртыша). Имя ариев наиболее полно проявляется «в походах», т. е. после их ухода из Восточной Европы и по пути миграций. Но проявляется оно так мощно, что очевидно, что оно существовало уже в недрах вышеупомянутой родительской общности R1a-Z645, о чем свидетельствуют и вышеприведенные гидронимы. Это имя отразилось в названиях областей, где побывали арии в ходе миграций. Они унесли с собой имя реки Арий/Ария из Восточной Европы и сделали его свои народным именем. Этим именем они нарекали реки по пути своего движения. Согласно античным авторам, реку Теджен/Герируд в Туркмении и в Афганистане называли в древности рекой Арий. Кроме того, этим именем арии стали называть и новые области своего расселения. Так, известно древнее название Иранского нагорья — Ариана, которое относилось ко всему нагорью, а не только к территории современного государства Иран. Кроме этого, переводчица РВ Т.Я. Елизаренкова отмечала закрепление полумифического названия Ариаварта в Индии за областью от современного Дели до Матхуры, считающейся центром брахманской культуры [40, с. 463].

В приведенных примерах запечатлелась древнейшая традиция, суще-

ствовавшая у некоторых носителей ИЕ, рождать этноним от названия священного источника, чаще всего, реки. Сакральность такого источника часто усиливалась персонификацией реки с божеством того же имени. Именно эта традиция, согласно моему выводу, лежит в основе связи имени Руси и русов с многочисленными гидронимами в Восточной Европе, имеющими корневые компоненты *рас-/рос-/рес-/рус-/русь*.

Но концепция о тождестве Руси и Расы построена мной не столько на лингвистических рассуждениях, сколько на историческом материале с целью восстановить материнский образ Руси или лик того божественного материнского первопредка, который распростер свое имя как священный оберег над Русской равниной. Мной поставлена задача определения истоков истории божественной матери-прародительницы Руси по примеру той, которая сохранилась в кельтской мифологии о матери-прародительнице Дон/Дану/Дана (ирл. *Danu*, валл. *Danu*, брет. *Annu*, гэльск. *Danu*) — божественной прародительницы уэлсцев и ирландцев.

С этой целью я привлекла к анализу легендарный образ ведийской богини Сарасвати. В ведийский период — это и главная священная река, и персонифицировавшая эту реку богиня, которая позднее сделалась и богиней мудрости. Я предположила, что основа слова в названии ведийской реки Расы/Волги и имени божества Сарасвати совпадает как *рас-* , а *са-* в имени Сарасвати может быть префиксом *sa-* , который есть в санскрите и соответствует русской приставке *с-/са-*, придающей значение совместности, соединения и пр. [69, с. 98]. Тогда наиболее архаичное значение имени Сарасвати можно расшифровать как «с Расой текущая» или «Расой обладающая». Следовательно, Сарасвати — это и священная река, и ее владычица/богиня. Почему это было важно понять? Потому что при этом обнаруживается тот факт, что имя Русь, исходя из родства Расы и Сарасвати, также олицетворяет и имя священной реки, и имя великого женского божества.

И здесь проступают истоки образа Руси как матери-прародительницы или Руси — матушки, родственной богиням-матерям индуизма, которые со-

гласно индологу Н.Р. Гусевой считались единой во многих лицах богиней [41, с. 121].

Я обратила внимание на то, что образ Руси даже вобрал главную цветовую символику древнеарийского периода. Сарасвати в паре со своим супругом Брахмой олицетворяют мудрость и созидание. Космическую пару Сарасвати-Брахма характеризовал белый цвет (Сарасвати изображалась в белых одеждах) и красный цвет — цвет одежд Брахмы. Красный и белый цвета — постоянные спутники имени Руси.

Следует добавить, что в ведийской космогонии Раса — это мировая река, обтекающая землю. И данный образ хорошо накладывается на картину множества гидронимов *рас-/рос-/рес-/рус-/русь*, отметивших территорию Восточной Европы от Волги/Расы до Карпат и как бы опоясявших свою Землю, свой священный микрокосм, отделяя его от остального, профанного мира. Поэтому естественно, что из имени Расы/Руси родилось имя Русской земли так же, как из имени реки Ария родилось имя Ирана/Арианы, т. е. Арийской страны и страны Ариаварты — священной земли ариев.

Одно из древнейших упоминаний Русской земли сохранилось в эпосе «Махабхарата», что впервые было подмечено этнографом С.В. Жарниковой. В своих исследованиях географии «Махабхараты» название страны Расатала С.В. Жарникова истолковала как Русская земля: «Далее текст Махабхараты гласит, что на севере находится “счастливая страна Расатала”, где поток небесного молока, упав на землю, образовал “Молочное море”, которое является “очистителем Вселенной”» [42, с. 276–277]. Молочное море — это образное описание Белого моря, а также Ледовитого океана. Этими образами память древних ариев связывает Расаталу с нынешним Русским Севером.

Заслуживает внимания генетическое родство слова Расатала и выражения Русская земля. Как видим, первый компонент rasā- в Rasātala совпадает с санскр. «расой», что важно отметить с точки зрения вышеизложенной концепцию о тождестве Руси и Расы.

Не подлежит сомнению и этимологическое родство санскритской «ра-

сы» в значении «вода» с древнерусским словом роса/руса в значениях воды, небесной влаги и т. д. В «Ригведе», как писала Н.Р. Гусева, слово «раса» имело и такие значения как «жидкость, сок, главная сущность», в «Махабхарате» же «расой» определялись «вода, питье, нектар, молоко»
[43, с. 111].

Как Н.Р. Гусева, так и австрийский индоевропеист и автор этимологического словаря санскрита М. Майрхофер этимологически связывали древнерусскую *росу* и санскритскую *rasa — сок, суть, жидкость*. Британский индолог Э. Брайант утверждает и соответствие ведийской Расы как обозначения реки с таким славянским обозначением для гидронимов как «роса» [44, p. 133].

В словаре В.И. Даля приведены родственные вышеприведенным значениям санскритской «расы» значения для русского слова «роса»: *а) влага, жидкость:* ***роса****, туман, испаренья, опадающие влагою на землю и нередко стоящие каплями на растеньях, жемчужная роса, бисерная; без росы и трава не растет; роса мочит по зарям, дождь по порам; пошли, Господи, тихую воду да теплую росу (при первом громе) и пр. б) природное благо, сакральный дар, божья благодать: все мы растем под красным солнышком, на Божьей росе; оросить, орошать, поливать. Росодавец, -датель, -податель, кто дает, ниспосылает росу, орошает землю. Росоточивая почва. в) персонификация божества: Роса, зап. праздник Ивана Купалы. Сейчас праздником Росы называют и праздник Ивана Купалы в Литве.*

Н.Р. Гусева подводит итог сказанному: санскритск. «раса» и древнерусск. «роса» — родственные понятия, поскольку влага, как источник питьевой воды и орошения земли становится главной сутью соков всех растений и «главной сущностью» каждого живого тела [45, с. 111].

Второй компонент санскр. tala (тала) в значениях поверхность, плоскость, равнина, долина очевидно родственна русскому дол/долина. Поэтому Расатала — это Русская равнина, где мы сейчас живем. У закарпатских русин сохранился и конкретный топоним Русская долина. Но надо обратить внима-

ние на то, что в «Махабхарате» Расатала — это социально организованное пространство, это — страна, хорошо обустроенная для жительства людей, поэтому такой перевод как *Русская земля* более осмыслен. И это и есть первая Русская земля, открывающая русскую историю.

Чистая, счастливая, «молочная», т. е. светлая/белая Расатала перекликается со светоносным образом Руси у русских летописцев и книжников в последующие эпохи: О светло-светлая и украсно-украшена земля Русская!» Эти эпитеты созвучны такому санскр. слову как ruśat [рушат] яркий, сверкающий; светлый, белый (за это дополнение благодарю А.Е. Федорова). Сюда же относится и индоарийская основа ruksa/ru(s)sa — «светлый, белый», от которой, как полагал О.Н. Трубачев, образовался этноним *русь* [46, с. 35-39]. Связь между этими словами, безусловно, есть, но только это ruksa/ru(s)sa образовалась от руси/Руси, а не наоборот.

И еще немного о Расатале. В космологии индуизма Расатала — Подземный мир. Подземный мир или Потусторонний мир — это Тот свет, где рай и ад были еще нерасчлененным пространством, где жили души усопших, т. е. это был мир предков, которых обожествляли. Владыкой Подземного или Потустороннего мира у древних русов был Велес/Волос. Божество, скрытое за именем Волоса (название Волос — это явно нарицательное иносказание, за которым скрывалось табуированное имя древнейшего божества русов, также как и другое название божества Велис, которое согласно Фасмеру, происходило от *велий* — великий) запечатленное во многих источниках в хтоническом облике, воспринималось в древнерусском мировоззрении как всемогущий владыка, объединявший под своей властью все три сферы: подземно-подводный, т. е. потусторонний мир, мир живой и плодоносящей природы и небесный мир божественного солнца.

Культу Волоса, его связи с солнцем и священным конем у меня были посвящены отдельные работы [47]. Здесь хотелось бы только добавить, что великое Солнцебожество под иносказательным прозванием Волос как владыка Подземного мира напоминает об идее «подземного» солнца на сосудах из

могил фатьяновской культуры — археологической культуры бронзового века (II тыс. до Р.Х.), локализовавшейся в центральной России на территории Ивановской, Владимирской, Московской, Тверской, Смоленской, Калужской, Рязанской, Тульской, Орловской, Нижегородской и Ярославской областях, а также в Чувашии (Баланово) [48, с. 315-316].

Так представляется мне исток русской истории — от Расаталы или Русской земли у Белого моря и от божественной праматери Руси/Расы (Волги) далее по всему пространству Восточной Европы вслед за реками с корнем *рас-/рос-/рус/рес.*

В связи с этими рассуждениями о происхождении Руси мне приходилось слышать такое возражение-вопрос: «А почему же сейчас на Русском Севере нет гидронимов с корнем рус-/рос-/рас-», если первая Русская земля обозначилась там? Почему имя Руси не оставило своих следов на русском Севере?» Мой ответ на этот вопрос таков: имя Руси присутствует на Русском Севере, но в иносказательной форме. Это гидронимы с корнем *вол-/вл-* , от которого образовалось имя великой русской реки Волги. Имя Волга — дублер имени Расы/Руси.

Общеизвестно, что Волга занимает совершенно особое место в русской традиции, именуясь как Волга — матушка и как Волга — русская река. В словаре Даля относительно Волги приведено выражение: Волга всем рекам мати. Следовательно, в памяти русского народа образ Волги, как и образ Расы/Руси закрепился в качестве наиболее священной реки под именем Волги-матушки — двойником Руси-матушки. Волга/Раса/Русь сократилась до устойчивого выражения «Волга русская река», проявившегося, наверняка, сначала в фольклоре и перешедшего затем в литературную песенную традицию.

Тождество Волги и Расы/Руси подтверждается тем, что также как и у Расы/Руси, в Восточной Европе обнаруживается необычайное множество рек с названиями, ответившимися от имени Волги. И это мы наблюдаем, прежде всего, на Русском Севере. Есть небольшая речка Волга, несущая свои воды в

Вятку как приток Медянки, есть река Волгарица с правым притоком Малая Волгарица, а в один из левых притоков Вятки впадает река Волошка. В документах XVI в. Каргапольского уезда упоминаются в бассейне озера Лача реки Волга и Воложка (совр. Волошка, приток Онеги). Есть своя Волга в южном Беломорье; есть река Вольга во Владимирской области; есть река Вельга — приток Нудоли в Московской области; есть река Вилга в Прионежье и еще одна Вилга в Пряжинском и Кондопожском районах Карелии, впадающая в Н*елгом*озеро. От того же корня, что и Волга происходит название реки Волхов. Кроме того, в Польше течет река Вилга, а в Чехии — река Влга. Польская Вилга и чешская Влга «спасли» древнеславянское происхождение имени Волга, над которым долго мудрили, то отдавая его финно-угорским языкам, то балтским [49, с. 22-27].

Можно предположить, что имя Волга как двойник Расы/Руси образовалось уже после миграций ариев из Восточной Европы, когда у древних русов стали создаваться новые сакральные системы. Так, к одному корню с Волгой относится теоним Волос и слова, связанные с сакрально — мистическим содержанием: волхование, т. е. чародейство с помощью воды, волхвы и волховницы как древние жрецы и жрицы. Морфологическое родство гидронимов Волга и Волхов показывают, что от одного корня с ними произошли антропонимы Волхв и Вольга, т. е. имена русских эпических богатырей и чародеев, а также имена Олег и Ольга. Слова *велий*, т. е. *великий* образовались от этого корня, также как и гиганты древнерусских преданий волоты. От древнерусского корня *вол-/вл-* стали рождаться слова, связанные с водной стихией (влага, волглый, волога), т. е. слова, по смыслу родственные с санскр. расой и древнерус. росой.

Естественно предположить, что образ божественной матери-прародительницы Руси так же, как и образ великого женского божества Сарасвати, должен был получить и визуальное воплощение. И здесь к анализу следует привлечь несколько источников.

Во-первых, полагаю, образ Руси-матушки отразился в ритуальной рус-

ской вышивке. Северорусская вышивка известна своими трехчастными композициями, где центральной фигурой является изображение женщины, которой явно придается особый статус (Илл. 1). Это выражается и в сопровождающих ее символах неба и светил, и в молении перед нею великих и малых людей или человекообразных существ. Сюжеты вышивки явно говорят о божественной сущности этой центральной женской фигуры. В статье «Культ дохристианской “царицы небесной” в образах северорусской вышитой иконографии» в материалах прошлогодней конференции я высказывала мысль о том, что трехчастные композиции русской вышитой иконографии отражают традицию поклонения Солнцу как верховному божеству, воплотившемуся в женской ипостаси божества Волоса. Но соотносимость содержания русских вышивок с ведийскими традициями позволяет расширить круг связей вышитых сюжетов. В ведийской традиции, как уже упоминалось выше, множество богинь-матерей считались единой во многих лицах богиней. Такую же множественность образов можно спроецировать и на русскую вышитую иконографию. Героиня русской вышитой иконографии тесно связывается с Древом жизни, т. е. в народном представлении она сама есть начало жизни и мать всего сущего наподобие ведийской Адити — матери богов и всего сущего. Поэтому древнерусскую Великую матерь всего сущего из вышитой русской иконографии логично отождествить и с образом матери-прародителницы Руси.

Северорусская вышитая иконография, как я раскрыла в упомянутой статье, перекликается с таким уникальным источником, как произведения пермского звериного стиля (ПЗС) — произведения металлического литья, среди которых женские образы занимают значительное место. Во многих композициях различные мифологические существа предстоят женскому божеству с солярной символикой. Знаменитые шумящие подвески, если вглядеться в их абрис, обнаруживают антропоморфные черты, а именно, фигуру женщины в широкой юбке с разведенными в стороны или лежащими на бедрах руками, напоминающую вышитую древнерусскую Великую матерь всего

сущего или мать-прародительницу Русь (илл. 2) [50].

К названным источникам можно добавить еще один — золотую пластину, найденную в кургане Карагодеуашх Краснодарского края. Полагают, что золотая пластина украшала головной убор женщины, вероятнее всего, царицы. На пластинке представлены разные сцены, расположенные в трех ярусах. В верхнем ярусе выступает великая богиня, одиноко стоящая на тверди небесной. Во втором ярусе та же великая богиня представлена стоящею между двумя конями, что обнаруживает явное сходство с изображениями великого женского божества на русских вышивках (илл. 3). Курган Карагодеуашх относят к памятникам синдо-меотского населения Северного Причерноморья. Согласно крупнейшему российскому лингвисту О.Н. Трубачеву, язык синдо-меотов был индоарийским. В вышеназванной работе «К истокам Руси» О.Н. Трубачев проанализировал севернопричерноморскую ономастику, восходящую к корневой основе рус- и пришел к выводу, что этноним русь есть производное от индоарийской основы ruksa/ru(s)sa — светлый, белый. Эта концепция О.Н. Трубачева дает мне основание привлечь золотую пластину из кургана Карагодеуашх как источник, где мог быть запечатлен образ великой древнерусской матери всего сущего или матери-прародительницы Руси.

Как видим, имеется немалое количество источников разного рода, которые показывают и древние корни русской истории, и ее автохтонность в Восточной Европе. Но созданию полноценной научной концепции происхождения имени Руси и истоков русской истории, где учитывался бы весь комплекс источников, мешает нынешняя ситуация в исторической науке, кратко представленная в начале статьи. Согласно господствующему в науке мнению, начало русской истории относится к IX в., а древняя предистория связывается с расселением восточных славян в Восточной Европе с VI – VII вв. Отсюда и отторжение тех источников, которые были приведены выше и в которых есть данные о древних корнях русов в Восточной Европе.

Ниже кратко приведу аргументацию, на которую опираются при отри-

цании древности русской истории, и мои комментарии на нее.

1. Русов якобы нельзя отождествлять с роксоланами, поскольку роксоланы — ираноязычное племя, соответственно, этнонимическая основа *рос-* , имеющая ареал от V в. до Р.Х., имеет иранское происхождение. А русская история, согласно сторонникам идеи происхождения имени Руси от древнешведских гребоманов — это синтез восточных славян и скандинавских дружин, принесших название «русь» из Скандинавии в IX в. При этом доказательная часть подкрепляется следующей лингвистической аргументацией. Нельзя принимать тождество корней *рус-* и *рос-*, второй из которых встречается в гидронимах и этнонимах, поскольку современный русский ȳ (также и в слове *русь*) мог развиться только из и.-е. дифтонгов **au* или **ou,* а дифтонг может чередоваться только с дифтонгом. Следовательно, делается вывод, чередования о // оу не было исторически в праславянском языке, поэтому корни *рос-* и *рус-* независимы один от другого и не являются этимологическими дуплетами [51, 145-146].

Мой комментарий приведенной аргументации. Она грешит существенными пробелами либо в силу некомпетентности, либо в силу склонности селективно отбирать источники. В современной славистике есть более полная версия дублетной огласовки рассматриваемого корня/корней. В говорах русского языка и в белорусских говорах (а также в некоторых чешских, польских, сербо-хорватских говорах) есть такое явление как уканье, когда безударный О переходит в У, например, вместо «огурец» говорят «угурец». Это связано с огубленностью обеих гласных, а также с тем, что в древнерусском языке возник звук О-закрытое или, в других терминах, О-напряженное. Напряженность артикуляции выражается в появлении призвука У в начале или в конце артикуляции: О-закрытое произносилось как уО или Оу, например: к*уо*рова или хор*оу*ший. Данно явление известно также современным русским говорам. И подобное явление имеет прямое отношение к рассматриваемому вопросу: О в корне РОС- могло перейти в У (как в случае с уканьем), что дает тождество корней *рос-* и *рус-* . Подобное явление подробно опи-

сано в монографии Ф.Д. Климчука [52].

Кроме того, эта версия изложена в учебнике А.Д. Дуличенко: «От *рос*- возникли *Рось, росский*, с ним связано греко-латинское название страны с суффиксом -ij- — *Россия* <...>, а отсюда — российский; от *рус*- — *Русь*, *Русичи, Рус-ск-ие*. Налицо, таким образом, генетическое единство *рос*- и *рус*-, на основе которых в дальнейшем произведены параллельные словообразовательные процедуры, которые привели в конечном счете к функционально-семантическому расхождению: *русский* употребляется преимущественно в этнонимическом значении, а *российский* — в географическом (или территориальном)» [53, с. 208-209].

За данную справку приношу глубокую благодарность к.ф.н. Т.Е. Лебедевой, специализирующейся в таких областях как русская диалектология, старославянский язык, историческая грамматика, история русского литературного языка и др.

Кроме лингвистических недостатков рассматриваемая аргументация ошибочна и с исторической точки зрения. Принципиально неверным представляется присвоение иранского происхождения этнонимической основе *рос*- . Как уже говорилось выше, историю русского народа и соответственно, историю русского языка надо начинать вести со времени прихода на Русскую равнину носителей субкладов Z93 и Z283>Z282>Z280, мигрировавших сюда около 5000 лет тому назад. С этого времени без разрывов надо отслеживать нашу предковую линию. Тогда можно будет увидеть, что никаких иранских племен на территории Восточной Европы быть не могло, а были древние русы и арии.

Только после того, как часть древних ариев перешла Кавказские горы и к началу I тысячелетия до Р.Х. образовала свою страну Ариану или Иран, тогда они стали иранцами как население новой страны. А оставшиеся в Восточной Европе древние русы и возможно, часть ариев иранцами не были. Они стали создателями русской истории и русской культуры под именем русов, а не иранцев. По данным крупнейшего специалиста в области сравни-

тельного языкознания С.А. Старостина, между русским языком и санскритом имеется 54% совпадений базовой лексики. А сколько этих совпадений было до ухода ариев с Русской равнины? — задается вопросом в одном из интервью основоположник ДНК-генеалогии А.А. Клёсов и сам же отвечает: не дает ответа современная лингвистика [54].

Поэтому совершенно прав был О.Н. Трубачев, который к истокам Руси присоединял и индоарийский компонент, что помогло ему объяснить интересующее нас чередование тем, что «..двойственность о/у не более, как отражение древнего индоевропейского чередования гласных в его местном индоарийском варианте Rok (*rauk-), Ruks-, Ross/Russ- . Оба варианта — на -*о*- и на -*у*- — изначально представлены на юге» [55, с. 39].

Таким образом, тождество вышеупомянутых корней *рус*- и *рос*-, встречащихся в гидронимах и этнонимах на юге и в Приднепровье, вполне доказуемо как исследованиями О.Н. Трубачева, так и работами вышеупомянутых славистов, из чего следует, что этнонимическая основа *рос*- тождественна *рус*-, и обе являются неотделимыми частями истории русского языка, если начинать эту историю от ее истоков.

2. Помимо проблемы с этнонимической основой *рос*- на юге России, имеется проблема с корнем *рус*- в гидронимах на Северо-Западе России. Примером является река Порусья (в древности река Руса) в Новгородской области с ее притоком Порусь. Как этимологизируют этот корень *рус*- противники древности русской истории? Разумеется, и в этом случае есть исчерпывающее объяснение, отлучающее Порусью/Русу от русской истории. При исследовании этимологии реки под названием Порусья/ Руса заявляется, что имя реки является древнебалтийским, происходящим от корня rud-s-/roud-s- — «красная» и осталось от ранее проживавших тут балтийских племен [56, с. 104-108].

Мой комментарий данной аргументации. Она не отвечает уровню современной науки. Кто такие балтийские племена? Под балтскими племенами имеются в виду, прежде всего, предки литовцев и латышей. Эти предки как

носители предковой гаплогруппы-субклада N1a1 пришли в Восточную Европу из Восточной Сибири и с Северного Урала. Их миграции происходили в сравнительно недавнее историческое время: около 2500–2000 лет тому назад. Мигрировав в Восточную Европу, они восприняли индоевропейские языки и стали предками литовцев, латышей и др. Следовательно, представители гаплогруппы N1a1 стали расселяться в Восточной Европе, уже освоенной носителями ИЕ, но в тот период, когда арии уже покинули Восточную Европу. Тогда субстратой средой, от которой пришельцы из Зауралья восприняли ИЕ, оставались древние русы. Поэтому такие гидронимы как Порусья/Руса, Порусь были созданы древними русами, являвшимися насельниками в этих местах. Обращение к санскриту и русскому языку подтверждает данное утверждение.

Вышеупомянутый корень rud-s-/roud-s имеет своего предшественника в санскрите, где отыскивается однокоренное слово и с таким же значением. На санскрите слово *rudhirá* означает *красный, кроваво-красный, кровь*. Но родственное слово есть и в русском языке. Сравнительный анализ этих слов приводится у индолога Н.Р. Гусевой, которая писала, что «значение “красный” возводится в санскрите к древнему корню *рудх*-, который означал “быть красным, бурым”. С этим древнейшим значением можно сопоставить древнерусские слова “родрый”, “рудый”, “рдяный”, обозначающие красный цвет, и древнерусское слово “руда” — кровь. Сопоставляется, очевидно, и происходящий от того же корня *руд-(род-)* семантический круг древней лексики, охватывающий большое количество самых разных понятий, связанных с представлениями о кровно-родственных отношениях» [57, с. 138].

Надо добавить, что идея балтов как предшественников славян в Восточной Европе, сугубо умозрительного происхождения и является логическим ответвлением вышеупомянутого шведского политического мифа. Один из духовных отцов современного норманизма О. Рудбек, помимо шведской гипербореады и других фантазий на темы о том, что предки шведов освоили Восточную Европу задолго до русских, дополнил картину и идеей финно-

угорского субстрата. Согласно его фантазиям, в постгиперборейские времена финны заселили восточноевропейские земли задолго до славян, шведы же под именем варягов владычествовали над ними и собирали с них дань, а русские на севере и в центре Европы появились позднее финнов и шведов.

С середины XIX в. со стороны ряда российских ученых стали высказываться возражения против идеи «финно-угорского субстрата», поскольку основные гидронимы Русской равнины не получали объяснения из финно-угорских языков, зато находили точные соответствия в областях мира, населенных носителями индоевропейских языков. Однако русской истории и здесь не повезло, поскольку для исследования восточноевропейских гидронимов как индоевропейских придумали никогда не существовавший в Восточной Европе «народ» балтов, ибо для «нефинских» гидронимов стали находить подходящую этимологию в прусском и литовском языках. Хотя термин «балты» в Восточной Европе — не название исторически сложившегося там этноса, а сугубо книжный термин, вошедший в науку, согласно М. Гимбутас, с 1845 г. и искуственно образованный от гидронима *Балтийское море* для обозначения носителей «балтских» языков, поскольку славян, то бишь русских в Восточной Европе, под воздействием выдумок Рудбека и его последователей, не мыслилось ранее IX в. [58].

К сожалению, как идея финно-угорского субстрата, так и вымышленный образ «балтов» на Русской равнине, цепко держатся в российской исторической мысли и служат серьезным препятствием в изучении проблематики, связанной с начальным периодом русской истории, включая и происхождение имени Руси, чему примером этимологизация гидронима Порусья/Руса из «балтских» языков.

И в завершение статьи следует сказать несколько слов о славянах и русах: синонимы это или нет. Отторгнув с XVIII в. русские источники, которые в течение многих столетий создавались подлинными знатоками русской исторической традиции, мы не только потеряли знания о древних корнях русской истории и не возражаем против утверждения, что русские — это только

с IX в., но и перестали понимать, как соотносятся энонимы славяне и русы. В данной статье необходимо разобрать и этот вопрос.

Согласно филогенетическим исследованиям, русский народ, вернее, его мужская линия восходит к нескольким предкам-патриархам или имеет несколько гаплогрупп-субкладов. Гаплогруппа — это группа людей, имеющая одного родоначальника. В гаплогруппу входит группа людей, чья мужская линия восходит к одному предку, у которого насчитывается минимум 100 миллионов потомков.

У русских наиболее представлены такие гаплогруппы — субклады как R1a — Z280, I2a, N1a, а также несколько других минорных ветвей. Первая, самая представительная группа R1a — Z280. Ее мужские носители, как было сказано выше, мигрировали примерно 4900 лет тому назад в Восточную Европу с Балкан и возможно, с Балтики как представители субклада R1a-Z645 в виде двух дочерних ветвей Z93 и Z283>Z282>Z280. Примерно 4500 лет назад они стали расходится по разным направлениям. Представители ветви R1a-Z645-Z93 ушли на юг и на восток как легендарные арии, а представители ветви R1a-Z645-Z280 остались в Восточной Европе. И поскольку этот субклад выявляется сейчас чуть не у половины русских, украинцев и белорусов, то его древних носителей несколько лет тому назад я предложила называть древними русами. Древние русы — это прямые предки современных русских, украинцев и белорусов, которые появились в Восточной Европе около 4900 лет тому назад.

Субклад R1a-Z645-Z93 распространен у представителей высшей варны индийского общества брахманов (более 80%). Кроме того этот субклад прослеживается в Иране, в Сирии, у мужского населения Средней Азии (таджиков, киргизов и др.), у современных татар, т. е. у тех народов, которые на путях миграций легендарных ариев стали их потомками по мужской линии.

Другой субклад I2a является самым древним и автохтонным субкладом Европы. Он распространен по всей Европе, но наибольшей концентрации достигает на Балканском полуострове. Предполагается, что носители этого суб-

клада и были теми летописными славянами, которые в раннее средневековье пришли с Дуная и как рассказывают летописи, «сели по Днепру», а затем двинулись далее на север вплоть до будущей Новгородской земли.

Итак, как показывают результаты филогенетических исследований, более 80% русских ведут свое происхождение от различных групп носителей индоевропейских языков, расселявшихся в Восточной Европе несколькими волнами, начиная с эпохи бронзы и вплоть до раннего средневековья. Их современные потомки говорят сегодня на языках славянской семьи.

Предковая гаплогруппа-субклад N1a1 стоит особняком в ряду предков русских. Ее носители пришли в Восточную Европу из Восточной Сибири и с Северного Урала. Их миграции, как уже упоминалось выше, шли разными потоками и в сравнительно недавнее историческое время: около 2500–2000 лет тому назад и 2000–1500 лет тому назад. Часть ее представителей восприняли индоевропейские языки и стали предками балтских народов. А часть (в среднем 14%) вошла в состав русов Восточной Европы. Но неверно относить этого предка к финно-уграм. Финно-угры — понятие лингвистическое, характеризует различные группы носителей финно-угорских языков. А североуральский предок русских воспринял индоевропейский язык также рано, как и североуральские предки балтских народов — литовцев и латышей [59].

Но этнос — это не только носители гаплогрупп-субкладов. Этнос — это носители культуры, и прежде всего — языка. Русские — прямые потомки древних русов — всегда были носителями индоевропейских языков. В период расселения древних русов и ариев у них был схожий язык, поэтому в русском языке так много параллелей с санскритом. В ходе миграций с Балкан представителей I2a стала складываться славянская семья языков, и русский язык вошел в эту семью как один из ее крупнейших представителей.

Поэтому те представители научного мира, которые насаждают в российском обществе идею «русские с IX в.», фактически, распространяют воляпюк западноевропейских политических мифов об основоположнической миссии предков скандинавов в Восточной Европе и соответственно, о позд-

нем появлении здесь русских. О ненаучных источниках этих мифов говорилось в начале статьи. А как было показано, предки русских — древние русы выявляются в Восточной Европе с эпохи бронзы (так же, как и предки многих других народов России, но другим народам древнее историческое прошлое не запрещено), и с этого периода начинается история русского народа.

Выше был представлен перечень письменных и устных источников, данные которых подтверждают результаты филогенетических исследований о древних автохтонных корнях русского народа в Восточной Европе. А как соотносятся этнонимы «русские» и «славяне»? Обратимся к источникам.

О руси как одном из народов в Восточной Европе, причем народе коренном, издревле живущем на этой земле среди других народов и известном в числе европейских народов, «Повесть временных лет» (ПВЛ) говорит так: «Въ Афетовѣ же части сѣдять русь, чудь и вси языци: меря, мурома, весь, морѣдва, заволочьская чудь, пермь, печера, ямь, угра, литва, зимѣгола, корсь, лѣтъегола, любь» [60, с. 7-8].

Понятно, что история русов на их восточноевропейской прародине должна была в ходе тысячелетий претерпевать многие изменения. Были и годы взлета, и лихие периоды, когда приходилось покидать родные земли и уходить в дальние страны, где проще было пережить лихолетье. Но как говорилось в «Сказании» (упомянутый выше «Хронографический рассказ о Словене и Русе и городе Словенске»), по прошествии времени, русы возвращались в «*земли праотец своих*» и начинали ее возрождать.

В «Сказании» раскрывается и соотношение имен *славяне* и *русы*. Содержание этого памятника хорошо известно. В нем рассказывается о расселении предков русских в Восточной Европе, начиная с 2409 года до Р.Х. или с лета 3099 от сотворения мира, т. е. этот источник, как подчеркивалось выше, подтверждает данные ДНК-генеалогии.

Тогда, согласно Сказанию, роды князей Словена и Руса переселились от «Евксинопонта» в Прильменье, где они и их потомки создали мощную державу: «обладаша северными странами и по всему Поморию», а также —

«до предела Ледовитого моря, по великим рекам Печере и Выми», «…за высокими и непроходимыми горами во стране… по великой реце Обве… Тамо бо берущи дорогою скорою звери, рекомого дымка, сиречь соболь».

Согласно «Сказанию», многотысячелетняя история народа, который стал называться двойным именем «словяне и руси» или словянорусы, прерывалась в Прильменье под влиянием различных катастроф: «…Придоша на землю Словенскую посланный праведный гнев божий, измроша людей числа во всех градех и весех… Оставшии же люди пустоты ради избегоша из градов в дальныя страны, овии на Белыя воды, иже ныне зовется Бело езеро… инии же по иным странам и прозвашася различными проимяновании. Овии же паки на Дунав ко прежним родом своим, на старожитныя страны возвратишась. А великий Словенеск и Руса опустеша до конца на многия лета» [61, с. 141-142].

В какой-то период своих миграций словянорусы разделились на две этнические группы. Имя словяне/славяне в качестве этнонима, закрепилось, как мы видим, у южных (словенцы) и западных (словаки) славян в Придунавье. А на Русской равнине главным продолжало оставаться материнское имя Руси, которое породило имя народа русов — предков русских и имя страны Русь/Россия.

Имя Руси в этно-политической истории несло на себе различные функции.

А) В ПВЛ мы видим Русь, под именем которой объединилось множество народов. Ядро этой политии составили «...поляне, древляне, ноугородцы, полочане, сѣверъ, бужане, зане сѣдоша по Бугу, послѣже же волыняне...», но вокруг этого ядра объединились и другие народы: «...инии языци, иже дань дають Руси: чудь, меря, весь, мурома, черемись, морѣдва, пермь, печера, ямь, литва, зимигола, корсь, норома, либь».

То, что «инии языцы» или народы из вышеприведенного перечня платили дань Руси, в данном контексте означало следующее: престол верховной княжеской власти находился в Руси, ибо дань уплачивают признанному

надлокальному правителю в обмен на защиту. Причем данная ситуация сложилась до того, как «...наидоша я козарѣ», т. е. по сведениям летописца, как минимум, до VII в. Так что границы политии Русь в период до VII в. шли от южных приделов Восточной Европы (бужане) через Поднепровье (поляне и др.) до севера (новгородцы) и далеко на запад (дреговичи, волыняне). Кроме того, в данное объединение входило Поволжье и Прибалтика, народы которых «платили дань», т. е. признавали верховный институт власти в Руси.

Б) Далее, мы видим русь/русы как локальные этнонимы. В Приильменье в княженье Словен ПВЛ, перечисляя тех, кто обратился к варягам за кандидатом на княжеский престол, указывает и русь: «Рѣша русь, чудь, словѣни, и кривичи..» [62, с. 10-13].

Правда, противники древних корней русской истории пытаются переиначить эту неудобную фразу. Поскольку, говорят, в летописи по Радзивилловскому списку эта фраза написана как: « Рѣша руси чю*д*(ь), и словене, и кривичи, и вси...», то здесь якобы следует видеть падежную форму: сказали кому? Руси, а в Лаврентьевской летописи просто текст испорчен. Однако никакого падежного окончания в Радзвилловской летописи нет, а есть мн. ч. *руси* в ряду со *словени, кривичи,* по аналогии с Никоновской летописью, где сказано, например: «Роди же нарицаеміе Руси, иже и Кумани...». То есть название народа русь могло быть и в форме *руси* или как нам более привычно *русы*.

В) Имя русь могло быть объединенно с другим этнонимом, выступать в паре: например, роксоланы («...сие слово может быть составлено из двух — *россы и аланы*), словянорусы в «Сказании», скифы-русь, поляне-русь («и поляне, яже нынѣ зовомая русь»), варяги-русь.

Г) Имя руси служило важным элементом в процессах социополитической эволюции, от него образовывались политонимы: Расатала/Русская земля в Беломорье, Русская земля в Поднепровье, Русская земля в Прильменье.

Имя славян/словен как отдельной общности появляется в летописании с того времени, как носители этого имени пришли на Дунай: «*По мнозѣх же*

времянѣх сѣли суть словѣни по Дунаеви..» [63, с. 8]. В «Сказании» рассказывается о двух миграциях «на Дунав», при этом в рассказе использовался политоним Словенская земля: «…Придоша на землю Словенскую посланный праведный гнев божий, измроша людей числа во всех градех и весех… Оставшии же люди пустоты ради избегоша из градов в дальныя страны, овии на Белыя воды, иже ныне зовется Бело езеро… Инии же по иным странам и прозвашася различными проимяновании. Овии же паки на Дунав ко прежним родом своим, на старожитныя страны возвратишась. А великий Словенеск и Руса опустеша до конца на многия лета». По прошествии времени потомки славянорусов возвращались на землю предков и начинали ее возрождать: «По некоих же временех паки приидоша з Дунава словяне и подъяша скифи болгар с собою немало, и начаша паки грады оны Словенеск и Русу населяти». Но наваливалось очередное время бедствий: «…Приидоша же на них угры белыя, и повоеваша их до конца, и грады их раскопаша, и положиша Словенскую землю в конечное запустение» [64, с. 141-142]. Белых угров принято отождествлять с гуннами, а история гуннов в Восточной Европе относится ко времени с конца IV века.

Период IV – VII вв. известен своими бурными событиями, глобальными миграционными процессами, крупными военными столкновениями. В русле названных процессов *словене* как часть словенорусов снова оказались «на Дунаве». И с этого времени начинается летописный рассказ о словенах/славянах: «*По мнозѣх же времянѣх сѣли суть словѣни по Дунаеви*». Однако другая часть общности словенорусов под именем русов оставалась в Восточной Европе и продолжала вести сражения с гуннами. Эта древняя борьба отразилась в русском былинном эпосе о Владимире Красное Солнышко, в НИЛ, в Тидрексаге. Данной теме посвящена моя статья «О князе Владимире Красное Солнышко», которая находится в печати.

К концу VII в., который условно можно назвать концом гуннского периода, значительные части восточноевропейских земель русов переживали нелегкие времена. Сложившаяся ситуация, вероятно, предопределила новую

возвратную миграцию словен/славян из Придунавья на Русскую равнину. В «Сказании» рассказывается об этом так: «По мнозе же времени оного запустения слышаху скифские жителие про беглецы словенстии о земли праотец своих, яко лежит пуста и никим не брегома, и о сем зжалишаси вельми и начаша мыслити в себе, како б им наследити землю отец своих. И паки приидоша из Дуная множество их без числа…» [65, 141-142].

В ПВЛ мы находим рассказ о словѣнах, дополняющий «Сказание»: «Тако же и ти словѣне пришедше и сѣдоша по Днѣпру и нарекошася поляне, а друзии древляне, зане сѣдоша в лѣсѣх; а друзии сѣдоша межю Припетью и Двиною и нарекошася дреговичи; инии сѣдоша на Двинѣ и нарекошася полочане, рѣчьки ради, яже втечеть въ Двину, имянемъ Полота, от сея прозвашася полочане. Словѣне же сѣдоша около езера Илмеря, и прозвашася своим имянем, и сдѣлаша градъ и нарекоша и Новъгород. А друзии сѣдоша по Деснѣ, и по Семи, по Сулѣ, и нарекошася Сѣверъ». Особенностью этой миграции была особая роль славянского языка, что неоднократно отмечается в ПВЛ: «...Тако разидеся словѣньский языкъ, тѣм же и грамота прозвася словѣньская» [66, с. 8].

При осмыслении истории взаимотношения древних русов и летописных словѣн хочется напомнить об отмеченной мной в более ранних работах «формуле» этногенетического процесса, на основе которой происходит рождение новой общности. В этом процессе взаимодействуют две величины: язык и имя — два наиважнейших вопроса, которые вставали перед людьми при создании новой или обновленной общности. При этом язык принимался от одного участника процесса, а имя как средоточие сакральной традиции — от другого. Современная Франция получила свое имя от пришлых франков, но язык остался от автохтонной кельто-галльской традиции; в английской истории общий политоним объединенного королевства был унаследован от кельтской Британии, а язык — от пришлых германоязычных англосаксов; в смешанной этнической среде — симбиозе потомков волжских булгар и балкано-славянских племен родилась современная Болгария, при этом полито-

ним Болгария был взят от тюрко-булгарских пришельцев, а язык и другие феномены культуры — от местных славянских племен и т. д.

В рассказе ПВЛ о расселении словѣн в Восточной Европе видна та же закономерность: от словѣн для вновь воссоздаваемой общности принимался язык, сменивший архаичный язык древних русов и ариев, но сохранялись имена полян, древлян и многие другие этнонимы, существовавшие здесь издревле. Осталось и древнее имя русов/руси как надлокальное имя, родившееся в Восточной Европе и разлившееся по восточноевропейским гидронимам.

Почему по вопросу языка приоритет был отдан «словѣньскому языку», чем он оказался так привлекателен? Язык — важное средство управления обществом и средство для взаимодействия за его пределами. А «язык словѣнеск», как рассказывает ПВЛ, получил широкое распространение в рассматриваемое время от Балкан до Поморія Балтийского: «…Пришедше сѣдоша на рѣцѣ именем Марава, и прозвашася морава, а друзии чеси нарекошася. А се ти же словѣни: хровати бѣлии и серебь и хорутане словѣни же ови пришедше сѣдоша на Вислѣ, и прозвашася ляхове, а от тѣх ляхов прозвашася поляне, ляхове друзии лутичи, ини мазовшане, ини поморяне» [67, с. 8].

Поэтому для Руси было естественно включится в этот консолидирующий процесс и создать обновленную мощную политию под древним именем Русь, но на базе нового словѣньского языка.

Но иногда происходило так, что и пришлые словѣне давали новой общности свое имя: «Словѣне же сѣдоша около езера Илмеря, и прозвашася своимъ имянемъ...». Как видим, летопись четко фиксирует тот случай, когда пришлые словѣне дали свое имя новой общности в Приильменье. Но тогда язык новой общности будущих новгородцев должен был остаться от прежнего населения, т. е. от древних русов. Косвенным подтверждением высказанного предположения служит известная архаичность древненовгородского диалекта. А имя Русь сделалось на какое-то время локальным этнонимом, что следует из ПВЛ («Рѣша русь, чудь, словѣни, и кривичи…»). Однако по про-

шествии какого-то времени имя Русь, объединенное с этнонимом варяги, как материнское наследство древних русов, снова возглавило Приильменье. Но история имени Руси за пределами Восточной Европы — отдельная проблема и не входит в задачу статьи. Замечу только, что летописные варяги IX – X вв. не имеют никакого отношения к Скандинавскому полуострову, если рассматривать историю этого народа по историческим источникам, а не через призму лингвистических манипуляций.

Подводя итоги, можно сделать следующие выводы.

1. История народа русь и как часть этой истории — история его имени — это история древнего автохтонного народа Восточной Европы, чьи представители, которых я предложила называть древними русами, стали расселяться в Восточной Европе около 5 000 лет тому назад как носители ИЕ вместе с другой ветвью носителей ИЕ, известных в науке как древние арии. Время их расселения и есть та отправная точка, от которой должно отсчитываться начало древнерусской истории, а отнюдь не IX в.

Тогда же, т. е. при расселении на Русской равнине древних русов и ариев, было рождено и имя Русь. Поэтому имя Русь не является заимствованным в русском языке и соответственно, не содержит никакой скандинавской этимологии.

2. В русской традиции Русь связывается с материнским образом или божественным материнским первопредком, имя которого распростерлось как священный оберег над Русской равниной и отразилось в ее топонимике. Ближайшими аналогиями Руси как священной праматери русов выступают женский теоним *Дана/Дану* – священная прародительница уэлсцев и ирландцев, а также ведийское женское божество Сарасвати, отождествляемое со священной в ведийской традиции рекой Расой. Раса как «великая матерь» или Русь-матушка имели двойника в образе Волги-матушки.

3. Этимологии для Руси-матушки отыскиваются в русском языке с параллелями в санскрите. Прежде всего от имени прародительницы русов — матушки Руси произошли древнерусские обозначения для реки/водной сти-

хии: *руса/русло/реса(ряса)*. Кроме того, вариант руси в форме *роса* дает такие значения как влага, источник питьевой воды и орошения земли, а также как небесная влага, сакральный дар, божья благодать. В статье показана несерьезность попыток норманистов отрицать тождество корней *рус-* и *рос-*, второй из которых во множестве встречается в гидронимах и этнонимах. Древнерусская *роса/руса* этимологически родственна с санскритской *расой* в значении *вода, питье, жидкость, главная сущность* и др. Ярким доказательством родства *руси* и *росы* является праздник Ивана Купалы или праздник летнего солнцестояния, который носил также название праздник Росы (В.И. Даль). Здесь слово Роса выступает и как персонификация божества, что позволяет сопоставить его с божественным материнским первопредком Русью. Кроме того, Русь/Роса, прославляемая в день летнего солнцестояния, естественно связывается с великим Солнцебожеством русов Волосом, а через теоним Волос — и с двойником Руси — с Волгой-матушкой. Связь имени Руси с культом Волоса могли породить устойчивое выражение о *русых волосах*, употребляемое в различной связи.

4. Рассмотрение значений слов, рожденных от имени Руси, можно было бы продолжить, но для выводов статьи достаточно и того, что приведено выше. В завершение следует только подчеркнуть, что все вышеназванные значения можно считать переосмыслениями имени Русь. Оно является исходным для образования вышеприведенных слов и тем самым влияет на процесс формирования словарного состава русского языка, начиная от его древнейшего периода. Причем влияние это было неоднородным. Оно могло быть, как показано выше, непосредственным, с сохранением родственной семантики: Русь/Раса как олицетворение водной стихии, реки, влаги.

Оно же могло проявляться и опосредованно. Например, известно, что имя русов сопоставлялось с красным цветом, но исток данного отождествления был утерян. В связи с этим возникали сложности в понимании того или иного исторического источника, особенно на фоне летаргического убеждения, используя выражение А.В. Назаренко, что имя Русь имеет якобы скан-

динавскую этимологию. Сошлюсь для примера на известный спор о том, как правильно переводить слово «rousia» как «русский» или как «красный» в выражении “ta rousia chelandia” у византийского историка Феофана Исповедника (760-818). Подробный анализ фрагмента из труда названного историка есть в Приложении к книге С. Лесного «История Руссов. Держава Владимира Великого»

Его автор историк Е. Лазарев, отмечая, что наименование русов в византийскую эпоху соотносится на уровне почти точной омонимии с цветом императорского пурпура, задается вопросом: «Что из этого следует? Давнее заимствование византийско-римской образности? Или тут мы прикасаемся к чему-то гораздо более фундаментальному, уходящему в корневые глубины древнерусской культуры?» [68].

Полагаю, что постановка второго вопроса более верна. Напомню, что белый и красный цвета были цветами божественной пары Сарасвати-Брахмы. Но эти цвета являются и постоянными спутниками имени Руси, вобравшего в себя оба сакральных цвета. Пониманием их символики мы вернем отторгнутые начала русской истории. А пока можно констатировать, что русское имя Ρουσιος/русиос сохраняло и собственную идентичность этнонима, и пополнило лексическое богатство других европейских языков в значении красного цвета.

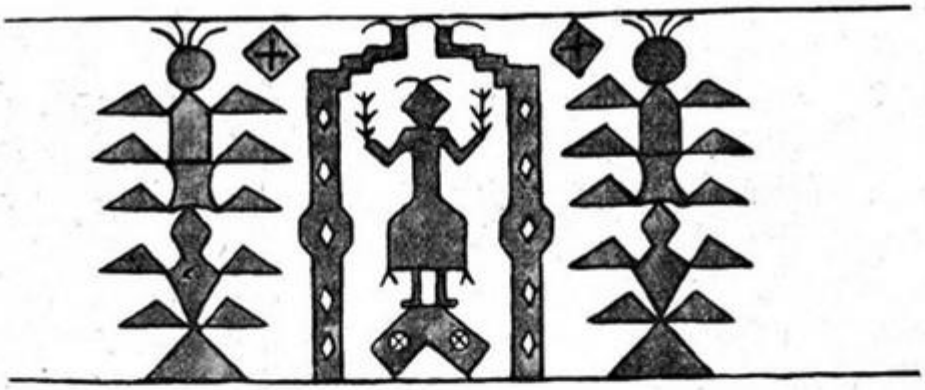
5. Так же, как и ведийские матери-богини, образ божественной матери-прародительницы Руси получил визуальное воплощение. Образ Руси — матушки отразился в ритуальной русской вышивке. Далее, согласно моим исследованиям, северорусская вышитая иконография перекликается с таким уникальным источником, как произведения пермского звериного стиля (ПЗС). Абрис шумящих подвесок выявляет фигуру женщины в широкой юбке с разведенными в стороны или лежащими на бедрах руками, напоминающую вышитую древнерусскую великую матерь всего сущего или мать-прародительницу Русь. Этот же образ проступает на золотой пластине, найденной в кургане Карагодеуашх Краснодарского края.

6. Многотысячелетняя русская история на своем долгом пути переживала различные периоды. Начало ему положили миграции на Русскую равнину ариев и древних русов, а крупнейшей вехой на первом этапе этого пути было расселение словѣн, как оно описано в летописях. Эту мысль соотносится также с историей русского языка, т. е. и история языка Руси пережила два крупнейших этапа в своем развитии, включавший язык древних русов от миграций представителей R1a, развивавшийся в единой культурно-языковой общности с ариями, и новый этап в развитии языка русов с распространением словѣньского языка, сравнимый с своеобразной великой языковой реформой. Этот период отразился и в так называемых двух рядах имен для Днепровских порогов — «славянских» и «русских», из чего явствует, что еще в середине X в. язык древних русов и словѣньский языкъ имели различия. Но вопрос о названиях Днепровских порогов — это вопрос, которому следует посвятить отдельную работу.

И решен этот вопрос будет только при условии, если брать исток Руси — как народа, так и его имени — от эпохи бронзы в Восточной Европе, по аналогии с истоками истории других народов России.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Сюжет северорусской ритуальной вышивки — Великая Матерь всего сущего.



11

12.

13.

Илл. 2. Подвеска — женский силуэт. Одно из украшений ПЗС.

Илл. 3. Золотая пластина из кургана Карагодеуашх. Во втором ярусе великая богиня представлена стоящею между двумя конями, что обнаруживает явное сходство с изображениями великого женского божества на русских вышивках.

Список литературы

1. *Brückner A*. O nazwach miejscowych [Текст]: монография / A. Brückner. – Krakow: 1935.

2. *Мельникова Е.А.* Название «русь» в этнокультурной истории Древнерусского государства (IX – X вв.) // Древняя Русь и Скандинавия. Избранные труды [Текст] / Е.А. Мельникова, В.Я. Перухин. – М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2011. 476 с.

3. *Грот Л.П.* Начало русской истории и шведский политический миф XVII – XVIII веков [Текст] / Л.П. Грот // Вестн. Новг. гос. ун-та. Гуманитарные науки: Материалы XVI Международной научной конференции «Духовные начала русского искусства и просвещения» («Никитские чтения»). 2017. № 2 (100). С. 19-23.

4. *Грот Л.П.* О Рослагене на дне морском и о варягах не из Скандинавии: монография / Л.П. Грот // Слово о Ломоносове. Сб.статей и монографий. – М.: Русская панорама, 2012. С. 311 – 553. ISBN 978-93165-283-2

5. *Thunmann J.* Untersuchungen über die älteste Geschichte der östlichen Völker [Текст] /J. Thunmann. – Leipzig, 1774. S. 371-378.

6. *Шлецер А.Л.* Нестор. Русские летописи на древле-славенском языке [Текст] /А.Л. Шлецер. – СПб., 1809. – 475 с.

7. *Карамзин Н.М.* История государства Российского [Текст] / Н.М.Карамзин // Собр.соч.: в трех кн. – М., 1988. – Кн. 1. Т. I. С. 29-30, 67-68.

8. *Трубачев О.Н.* К истокам Руси (наблюдения лингвиста): монография / О.Н.Трубачев. – М., 1993. 68 с.

9. *Трубачев О.Н.* Русь. Россия. Очерк этимологии названия [Текст] / О.Н.Трубачев // Русская словесность. –1994. – №3. – С. 67-70.

10. *Назаренко А.В.* Имя «Русь» в древнейшей западноевропейской языковой традиции (IX – XII века) [Текст] / А.В. Назаренко // Древняя Русь на международных путях. – М., 2001. – Гл. 1. – С. 11-50.

11. *Назаренко А.В.* Древняя Русь и славяне / А.В. Назаренко – М., 2009. – 515 с.

12. *Максимович К.А.* Происхождение этнонима Русь с точки зрения исторической лингвистики и древнейших письменных источников [Текст] / К.А. Максимович // KANVISKION: юбилейный сборник в честь 60-летия проф. И.С. Чичарова. – М., 2006 – с. 15-19.

13. *Фомин В.В.* Варяги и Русь: монография / В.В. Фомин // Варяги и Русь. Сб. статей и монографий. – М., 2015. – С. 7-112.

14. *Олейниченко А.В.* Русь и Ruotsi [Текст] / А.В.Олейниченко // VIII Бартеневские чтения: материалы Всероссийской научной конференции с международным участием. – Липецк, 2018. – С. 10-19.

15. *Татищев В.Н.* О истории Иоакима епископа Новгородского [Текст] / В.Н. Татищев // Собр. соч.: в восьми томах. – М., 1994. – Т. I. С. 107-119.

16. Холмогорская летопись. Двинский летописец [Текст] // ПСРЛ. – Л., 1977. – Т. 33. С. 141-142.

17. *Безсонов П.* Калеки перехожие [Текст] / П. Безсонов. – М., 1861. – С. 285-292.

18. *Грот Л.П.* Русь, русы и арии на Русской равнине в древности. Режим доступа: http://pereformat.ru/2016/05/rusi-na-russkoj-ravnine/

19. *Клёсов А.А.* Миграции ариев по данным ДНК-генеалогии [Текст] / Клёсов А.А. // Исторический формат. – 2016. – №2. – С.127 – 156.

20. *Клёсов А.А.* Разбор полетов в эфире «Комсомольской правды». Режим доступа: http://pereformat.ru/2020/01/kp-razbor-poletov/.

21. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу/ А.Н.Афанасьев // Собр.соч: в 3 т. – М., 1995. – Т.1. – 416 с.

22. *Дьяченко Г.* Полный церковно-славянский словарь / Г. Дьяченко. – М.,1993. – 1158 с. 23. *Сапожникова И.Ю.* Мечта о русском единстве. Киевский синопсис (1674) [Текст] / И.Ю. Сапожникова, О.Я. Сапожников. – М., 2006.

24. *Каменевич-Рвовский Т.* История о начале Русской земли и о создании Новгорода [Текст] / Т. Каменевич-Рвовский // Сказания Новгорода Великого (IX – XIV вв.). Составление, перевод, комментарии и вступительная статья Ю.К. Бегунова. – СПб., 2004. – С. 46-61.

25. Махабхарата. Выпуск III. Эпизоды из книг III, IV. Издание второе. Перевод, введение, примечания и толковый словарь академика АН СССР Б.Л. Смирнова. – Ашхабад. Ылым, 1985. – 488 с.

26. *Nordman V.A.* Die Wandalia des Albert Krantz: монография / V.A. Nordman. – Helsinki, 1934. – 294 s.

27. *Latvakangas A.* Riksgrundarna.Varjagproblemet i Sverige från runinskrifter till enhetlig historisk tolkning: монография / A.Latvakangas. – Turku, 1995. – S. 95 – 98.

28. *Мыльников А.С.* Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. Этногенетические легенды, догадки, протогипотезы XVI – начала XVIII века: монография / А.С. Мыльников. – СПб., 1996. – 314 с.

29. *Фомин В.В.* Ломоносов. Гений русской истории: монография / В.В. Фомин – М., 2006. – 463 с.

30. *Латышев В.В.* Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе. Т. I. Греческие писатели [Текст] / В.В. Латышев. – СПб., 1890. – 296 с.

31. Грузинский пергаментный манускрипт 1042 года об осаде Царь-града русскими в 626 году [Текст] // Вестник всемирной истории. Ежемесячный журнал исторической литературы и науки. Декабрь. 1900/1901 – № 1. – СПб. – 811 с.

32. Sagan om Didrik af Bern, utgiven av Gunnar Olof Hylten-Cavallius [Текст] / Gunnar Olof Hylten-Cavallius. – Stockholm, 1830-1854 – 487 s.

33. *Фомин В.В.* Варяги и Русь.

34. *Подосинов А.В.* Еще раз о древнейшем названии Волги [Текст] / А.В. Подосинов // ДГВЕ 1998 г. – М., 2000. – С. 230-239.

35. *Иловайский Д.И.* Начало Руси. М. 1996. 489 с.

36. *Хлопин И.Н.* Афанасьевская культура (историческое содержание) [Текст] / И.Н. Хлопин // Грязнов М.П. Афанасьевская культура на Енисее. – СПб., 1999. – С.71-84.

37. *Кнауэр Ф.И.* О происхождении имени народа Русь [Текст] / Ф.И. Кнауэр // Труды одиннадцатого археологического съезда в Киеве 1899 – М. 1902. –16 с.

38. *Маккалох Д.* Религия древних кельтов: монография / Д. Маккалох. – М., 2004. – 333 с.

39. Saxo. Dannmarkskrøniken 1. Genfortalt af Helle Stangerup. – Aschehoug, 1999. – 1204 s.

40. *Елизаренкова Т.Я.* «Ригведа» — великое начало индийской литературы и культуры [Текст] / Т.Я.Елизаренкова // Ригведа. Мандалы I – IV. Издание подготовила Т.Я. Елизаренкова. – М., 1989. – 767 с.

41. *Гусева Н.Р.* Славяне и арьи. Путь богов и слов: монография / Н.Р. Гусева – М., 2002 – 329 с.

42. Махабхарата. – С. 276-277.

43. *Гусева Н.Р.* Указ.соч.

44. *Bryant Edvin.* The Quest for the Origins of Vedic Culture [Текст] / Edvin Bryant // The Indo-Aryan Migration Debate. – Oxford University Press, 2003. – 387 p.

45. *Гусева Н.Р.* Указ.соч.

46. *Трубачев О.Н.* К истокам Руси.

47. *Грот Л.П.* Вера и власть в Новгороде: находки конских черепов на Рюриковом городище и дохристианская традиция [Текст] / Л.П. Грот // Ученые записки Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2019. – №2 (20).

48. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян: монография. / Б.А. Рыбаков – М., 1997. – 822 с.

49. *Грот Л.П.* О древнерусских именах Олег и Ольга [Текст] /Л.П. Грот // Научно-теоретический и прикладной исторический журнал «История: факты и символы». – Елец, март 2015. – № 2. – С. 9-31.

50. *Грот Л.П.* Культ дохристианской «царицы небесной» в образах северорусской вышитой иконографии [Текст] / Л.П. Грот // Материалы XV международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре». – М., 2019. – С. 88-107.

51. *Мельникова Е.А.* Указ.соч.

52. *Климчук Ф.Д.* Говоры Западного Полесья: монография. / Ф.Д. Климчук. – Минск, 1983 (на белорусском языке). – 128 с.

53. *Дуличенко А.Д.* Введение в славянскую филологию: монография. / А.Д. Дуличенко. – М., 2016. – 720 с.

54. *Клёсов А.А.* Разбор полетов.

55. *Трубачев О.Н.* Указ. соч.

56. *Агеева Р.А.* Старая Русса. Тайны имени древнего города [Текст] / Р.А. Агеева, В.Л. Васильев, М.В. Горбаневский. – М., 2002. –128 с.

57. *Гусева Н.Р.* Указ. соч.

58. *Грот Л.П.* О древнерусских именах Олег и Ольга

59. *Клёсов А.А.* И откуда только эти «эксперты» берутся? / А.А. Клёсов – http://pereformat.ru/2020/04/fake-expert/

60. Повесть временных лет. Подготовка текста, перевод, статьи и комментарии Д.С. Лихачева. Под ред. В.П. Адриановой-Перец. – 3-е издание. – СПб., 2007. – 668 с.

61. Холмогорская летопись. – С. 141-142.

62. Повесть временных лет.

63. Указ.соч.

64. Холмогорская летопись. – С. 141-142.

65. Указ. соч.

66. Повесть временных лет.

67. Указ. соч.

68. *Лазарев Е.* Тайна русских пурпурных челнов. (Послесловие к главе 4: «Сообщение Феофана о руссах VIII века») [Текст] / Е. Лазарев // Лесной Сергей. История руссов. Держава Владимира Великого. – М., 2012. – 324 с.

69. Рачинский А.Б., Фёдоров А.Е. Русская церковь — хранительница народной дохристианской культуры. М., 2016. 110 с.

УДК 7.01

Н.К. Бонецкая,
к.ф.н., свободный исследователь,
Москва, Россия
N.K. Bonetskaya,
PhD in Philology, independent Researcher,
Moscow, Russia
E-mail: nataljabonezkaya@mail.ru

Философское открытие русской иконы

Philosophical discovery of the Russian icon

Аннотация. Статья посвящена анализу учений об иконе мыслителей Серебряного века — софиологов Е. Трубецкого, о. П. Флоренского и о. С. Булгакова, которые предприняли попытку понять жанр иконы с позиций философии и богословия, искусствоведения, истории культуры. Автор статьи показывает, что икона как жанр церковного искусства может быть осмыслена на основании учения о «персоне» преподобного Софрония Афонского (1896–1993) — аскета-исихаста, а вместе с тем, наследника идей Серебряного века.

Abstract. The article is devoted to the analysis of teachings on the icon of thinkers of the Silber Age — the sophiologists E. Trubetskoy, P. Florensky and S. Bulgakov. They made attempts to understand the icon genre from the standpoint of philosophy and theology, art history and cultural history. The author of the article shows that the icon, as a genre of church art, can be understood on the basis of the doctrine of “a person” of the Monk Sophronius of Athos (1896–1993) — an ascetic hesychast and at the same time an heir to the ideas of the Silber Age.

Ключевые слова. Серебряный век, софиология, феноменология, храм, символ, «первоявление», иероглиф, «персона».

Keywords. Silber Age, sophiology, phenomenology, temple, symbol, “first appearance”, hieroglyph, “person”.

В связи с глубокой проблематикой наших конференций (а это, напомню, икона и слово), а также имея в виду тему моего доклада, я начну его с тезиса, приписываемого преподобному Серафиму Саровскому: «Молчание есть таинство будущего века, словеса же орудия суть мира сего». Святой указал здесь на главную черту древнерусского духа — молчаливость, обращенность вовнутрь. Исихазм в XIV веке так легко привился русскому человеку и распространился в монашестве, поскольку нашел подходящую почву. Вспомним о том, как скудна древнерусская литература — ее памятники можно пересчи-

тать по пальцам. У нас не было богословия, — я не говорю уж о философии. На христианском Западе кипели споры реалистов и номиналистов, создавались великие теологические «суммы» — русский же народ молчал.

Между тем ему было что сказать! Если продолжить мысли преподобного Серафима о *благом молчании,* то вот вещи важнейшие: «Молчание приближает человека к Богу», «рождает в душе разные плоды духа», «уподобляет ангелам» [5, с. 73-74]. Древнерусский человек носил в себе огромное внутреннее содержание, обретенное в подвиге молчания. То, что это содержание было невербальной природы — воля Промысла, тайна народной судьбы. Тем не менее в Древней Руси имело хождение слово «философ»: *философами — любомудрами* тогда называли монахов, имея в виду как раз обладание божественной мудростью — знанием Бога и тайн бытия. Также «философами» особо именовали иконописцев. Они чаще всего были монахами — философами, так сказать, профессиональными в средневековом смысле. Но сверх того, иконописцы умели *выразить* свое сокровенное знание Бога и предметов божественных — выразить посредством не мирских слов, а священных образов. Монашеское бытие — это молитвенное пребывание перед лицом Бога и святых, постоянное в*и*дение внутренним зрением — как «сквозь тусклое стекло» (1Кор. 13: 12) — высочайших Персон невидимого мира. На мой взгляд, совершенно закономерно то, что древнерусская философия была именно «умозрением *в красках*», иконописью: глубинным существованием человека Древней Руси и было созерцание ликов Бога, Богоматери, святых, ангелов. Эти созерцания запредельного мира иконописец — условно, символически — передавал с помощью языка иконы. Потому можно сказать, что иконопись была не просто философией, но экзистенциализмом, поскольку выражала интимнейшее существование православного человека в эпоху Средневековья.

Но, как сейчас выражаются, в процессе смены культурных парадигм средневековое сознание уступило место духу модерна, секуляризм расшатывал и христианский душевный строй, — вера и молитвенность утрачивались.

Язык иконы забылся, человек Нового времени переживал икону совсем не с той экзистенциальной пронзительностью, как человек древности. К XIX веку икона стала предметом церковного антуража, верующие порой воспринимали ее как фетиш. Закованные в металлические оклады, закопченные, многократно «записанные» древние образы фактически перестали существовать для церковного народа. Иконы превратились, по выражению Флоренского, в «выдохшиеся символы», утратили живой смысл.

Однако все изменилось, когда в самом начале XX века усилиями художников-раставраторов икона была заново буквально открыта — с досок были сняты золоченые ризы, очищена копоть, убраны позднейшие «записи». На изумленного русского человека взирали очи Богоматери Владимирской, неудержимо влекла его тайна «ангельской» рублевской «Троицы». Тем не менее реставраторского «открытия иконы» было недостаточно для ее нового обретения. Был необходим *перевод* иконы с ее древнего языка на новейший, с образных «категорий» — на понятия современной мысли. *«Умозрение в красках» предстояло выразить посредством философского языка.* Это сделалось целью русских софиологов — Евгения Трубецкого, священников Павла Флоренского и Сергия Булгакова.

«Открытие русской иконы» в софиологических трактатах было неизбежно *герменевтическим* делом и подчинялось общим закономерностям *герменевтики — искусства интерпретации*, по классическому определению Гадамера. Не вдаваясь в тонкости герменевтической проблемы, я лишь отмечу, что *икона,* при ее «открытии», подверглась неотвратимой модернизации. Тот опыт ее восприятия, который был описан философами, был их личным опытом — опытом интеллектуалов Серебряного века. Здесь ограниченность герменевтики, но адекватное понимание в принципе невозможно. Мы не в силах войти внутрь сознания человека древности; мы можем лишь, с большим или меньшим герменевтическим «искусством», попытаться извне понять средневековую душу, во многом действуя гадательно. С другой стороны, для архаичного русского сознания, как выше было отмечено, привычно мышление

образное — невербальное; икона — как раз плод такого мышления. Интепретаторам иконы поэтому предстояло преодолеть две бездны — во-первых, между древностью и современностью, и во-вторых — между смыслом образа и смыслом слова. Почвой для философской концептуализации иконы была лишь церковная традиция, соединяющая древность и современность. Неизменность церковной догматики, культа, техники иконописания: вот те хлипкие перила, за которые держались наши мыслители, идя над пропастью веков к тайне иконы. Три версии русской иконологии не только приоткрывают эту тайну, но, видимо, еще в большей степени отражают воззрения самих интерпретаторов феномена иконы.

Пионером герменевтики русской иконы должен быть признан кн. Е. Трубецкой. Его трактаты об иконе («Умозрение в красках», 1915 г., «Два мира в древнерусской иконописи», 1916 г., «Россия в ее иконе», 1917 г.) проложили пути для исследовательской мысли Флоренского и Булгакова. Как рассказывает сам Трубецкой, к размышлениям о смысле иконы его подтолкнул ужас перед мировым злом. Война открыла ему *адский* аспект мира — всеобщее взаимное убийство и пожирание существами друг друга. Жить было бы невозможно, если бы не было *другого мира*. Образом его является русский храм. Именно в *храме* Трубецкой видит икону: здесь центральный пункт его иконологии. Храм — это образ грядущего мироздания, где не будет зла и страданий, апокалипсический образ Нового Иерусалима — *рая* как антитезы наличного ада. Также храм — это архитектурный символ Вселенской Церкви, Тела Христова. Трубецкой вводит понятие «храмового человечества», дабы обосновать присутствие в храме икон. Храмовая икона подчинена архитектуре, — также и святой, восстановивший в себе образ Божий, в своем подвиге подчиняет себя замыслу Бога — Творца мироздания. Трубецкой намекает на тайну истории как строительство «мирообъемлющего храма». Впрочем, он не привлекает образа *живых камней* — людей, совершенствующих себя, дабы поместиться в кладку храмовых стен. *Храм* у Трубецкого символизирует ключевой для него концепт *Софии* как *предвечного — в Боге — че-*

ловечества (одновременно — человека в эсхатологической перспективе). «Софийный» — «храмовый» человек, по Трубецкому, это тот, кто жизненно осуществил волю Божию, замысел Бога о нем, — иначе — явил собою свою божественную «идею». Именно в этом, согласно платонизирующему софиологу Трубецкому, и состоит *смысл жизни* человека[1]. Святые на иконах — это те, кто жил в соответствии со своей *идеей* и явил ее в своем лике. Икона потому — *символ* божественной *идеи* человека, который стал *храмовым, софийным*, преодолевшим свой индивидуализм. Трубецкой здесь предваряет антропологию архимандрита Софрония (Сахарова) — учение о *персоне*, воипостазировавшей свою природу и открывшейся в любви навстречу другим членам мистической Церкви. Преподобный Софроний Афонский (1896–1993), ныне признанный святым русской Церковью, подвижник и глубокий духовный писатель, был при этом наследником философии Серебряного века. Он очистил и освятил воззрения того времени и, что мне сейчас особенно важно, — заложил основание также и для новой философии иконы.

Как мы видим, Трубецкой предложил *феноменологию* в качестве метода осмысления иконы. Его не занимает иконная догматика: он и не упоминает ороса VII Вселенского собора, закрепившего иконопочитание (ороса, впрочем, также феноменологического). В подходе к иконе он и не искусствовед, как Флоренский. Для Трубецкого символическая икона — это *окно* в высший мир[2], и он призывает ждать, пока святой — через это «окно» — сам обратится к предстоятелю иконы. Так Трубецкой указывает на священную тайну иконы. Как автор изящных трактатов об иконе, он видится мне добрым и просвещенным русским помещиком, во время прогулки по своей деревне ненароком залюбовавшимся деревенской церковью. Его вера неподдельна, восприятие древних икон чисто, непосредственно. Но он, как и его последователи в иконологии, силясь понять суть иконы, не учел ее прямого предназначения для молитвы, — не осмыслил экзистенциального аспекта иконы.

---

[1] Книга Трубецкого «Смысл жизни» (1918) посвящена раскрытию данного положения.
[2] Образ *окна* к иконе Трубецкой применил раньше Флоренского.

Флоренский занимался проблемой иконы на рубеже 1910–1920-х годов. Это был второй период его творчества — так называемый период антроподицеи. Тогда им создавался фундаментальный труд «У водоразделов мысли», который, в проекте Флоренского, должен был заложить основы нового мировоззрения. Одним из главных моментов данного замысла было превращение православной Церкви в *мистерию*. Это было очень в духе Серебряного века, искавшего действительных таинств и *посвящений*! В «Лекциях по философии культа» Флоренский ставит задачу вернуть богослужебным реалиям их забытые символические смыслы. Впрочем, категории «символ» Флоренский в то время предпочитает понятие «первоявление», которое заимствует из натурфилософии Гёте и переосмысливает в своих целях. В первоявлении — протофеномене — обнаруживается, является сущность, — первоявление и есть само являемое.

Православная мистерия, по Флоренскому, это разоблачившийся от символических покровов духовный мир, обитатели которого, вызванные из незримой области властным теургическим, мистическим словом тайносовершителя, наполняют храмовое пространство. Однажды (в трактате 1915 г. «Смысл идеализма») Флоренский заметил, что посвященным в ходе Элевсиний являлись божества.

Вслед за Трубецким, Флоренский помещал икону в храм: иконостас им рассматривался как граница видимого невидимого миров, иконы признавались за «окна» в невидимое. Через эти «окна» святые являются предстоятелю, но это уже не совсем по Трубецкому. В «Умозрении в красках» предстоятель пассивен: он ждет, когда высочайшая особа святого сама обратится к нему. У Флоренского же предстоятель активен: он вызывает святого из Царства Небесного силою молитвы. «Вот, я смотрю на икону и говорю в себе: «Се — Сама Она» — не изображение Ее, а Она Сама <…>. Как чрез окно вижу я Богоматерь, Саму Богоматерь» [6, с. 67]: выражение «Се — Сама Она», сопровождающее указательный жест предстоятеля иконе, неслучайно построено по образцу евхаристической тайносовершительной формулы «Сие

есть Тело Мое», «Сия есть Кровь Моя», увенчивающей пресуществление Святых Даров. Флоренский имеет в виду то, что, при условии веры молящегося, силою слов «Се — Сама Она» Богородица Своей благодатью вступает в пространство иконы. Но коли вера колеблется и сознание связи образа с первообразом ослабевает, между ними возникает «онтологический зазор» и Богоматерь «скрывается от нас в недоступную область» [6, с. 153], а икона превращается в раскрашенную доску. Очевидно, что икона в феноменологии Флоренского становится собственно *иконой* (перестав быть раскрашенной доской) только в конкретном религиозном событии поклонения ей предстоятеля — в акте созерцания или молитвы, причем метаморфоза эта совершается только для конкретного лица, при условии его веры и определенных внутренних действий. Здесь особенность *феноменологии* иконы Флоренского, возможно, направленной против фетишизации иконы как материальной вещи и подчеркивающей активную роль *субъекта* в событии иконопочитания. У Трубецкого икона более «объективна», более «чудесна. У Флоренского: феноменологический *объект* создается направленностью на него внимания *субъекта*, так же и икона актуализируется при обращении к ней предстоятеля.

В своей феноменологии иконы Флоренский наиболее детально проблематизирует *среду явления* первообраза — осмысляет материальную и художественную стороны иконы. В «Иконостасе» он выступает как материаловед[1], когда размышляет об онтологических качествах иконной доски, красок, ассистки и пр.; в «Обратной перспективе» — как аналитик художественного пространства иконы; в «Моленных иконах Преподобного Сергия» — как физиономист. Если иконовед Трубецкой — добрый барин, погрузившийся в глубокомысленные мечтания в пустом сельском храме, то Флоренский в своей иконологии предстает в ролях некоего теурга и музейного работника. Как и Трубецкой, он прошел мимо *молитвенного* предназначения иконы. Икона

[1] Флоренский был «материаловедом» универсальным: после революции он преуспел в «электротехническом материаловедении».

для него — объект эстетического созерцания и магического заклинания, но никак не субъект молитвенного обращения.

Как мы видим, мыслители Серебряного века предприняли «перевод» иконы с древнего «языка» священных образов на язык тогдашней религиозной мысли — символизма, софиологии и феноменологии. Булгаков в трактате 1931 г. «Икона и иконопочитание» задался целью обосновать догмат иконопочитания с помощью собственной софиологии. Он считал незаконченным древний спор иконоборцев и иконопочитателей, а победу последних на VII Вселенском соборе — формальной и неубедительной. Христология бессильна «оправдать» почитание икон, считал Булгаков, для этого потребна софиология. Рамки доклада не позволяют мне погрузиться в булгаковскую *софиологию иконы* — учение, на мой взгляд, весьма абстрактное и имеющее сильный уклон в сторону пантеизма. Я остановлюсь лишь на одном, но при этом очень выразительном моменте представления Булгакова об иконе.

Разделяя центральное положение иконологических версий Трубецкого и Флоренского (икона — это образ небесного, софийного первообраза человека), Булгаков при этом утверждал, что главным элементом иконы является *имя* святого, нанесенное на икону. Это единственный надежный ее момент, ибо имя заверяется Церковью в обряде освящения иконы. Все прочее, как намекает Булгаков, зыбко, относительно, условно. В этом трудно не согласиться с ним: софийные человеческие «первообразы» уж никак не похожи на иконные «образы» — условные фигуры в условных облачениях[1]. — Но Булгаков идет еще дальше в своем отрицании иконного образа, — рискну сказать, в своем скрытом иконоборчестве. Если для его предшественников по иконологии икона — это *символ* или *первоявление первообраза*, то Булгаков считает икону — *иероглифом имени*, надписанного на иконе. Надо сказать, что Булгаков, автор труда «Философия имени» (1920), уравнивал в почитании Имя (Бога/святого) и икону. В софиологии Булгакова имя есть икона, а икона есть имя, ибо они — различные энергии духовной сущности. Но при-

[1] Недаром отцы VII Вселенского собора придавали иконе и педагогическое, прикладное значение.

равнивать икону к имени означает упразднять ее образность. Кроме того, в своем учении об имени собственном Булгаков сводит имя к *именованию*, элемент языка — к речевому событию, тем самым десубстанциализируя *имя*. Как представляется, в переживании иконы в качестве иероглифа — знака условного в отношении к обозначаемому — присутствуют протестантские интуиции. С другой стороны, *имя* на иконе — это жанровый намек на *молитву* носителю имени. Очевидно, что особенности иконологии Булгакова обусловлены *имеславием*, защитником которого он выступал[1]: почитание иконы для него — это «прославление» имени святого, изображенного на доске.

Большой вклад в осмысление иконы в XX в. внес архимандрит Софроний Сахаров — аскет-исихаст, подвизавшийся на Афоне с 1925 по 1947 год. Архимандрит Софроний был учеником не только преподобного Силуана Афонского (о котором написал книгу), то также и философов Серебряного века — Булгакова, Бердяева и, возможно, Флоренского. Лекции последнего во ВХУТЕМАСе молодой художник Сергей Сахаров (будущий подвижник) мог слушать в 1921 г.; в последующие годы он учился в Парижском богословском институте и стал духовным сыном о. Сергия Булгакова. Впоследствии, достигнув подвигом высших степеней созерцательной молитвы, он разработал собственное богословское и одновременно антропологическое учение, использовав некоторые представления *софиологии* Булгакова и *персонализма* Бердяева — своих институтских наставников. Это, замечу, вполне в святоотеческом духе: так отцы Церкви прибегали к воззрениям античных — языческих философов для конципирования нового христианского опыта.

В центре учения о. Софрония стоит представление о «персоне» — образе Божием в человеке, восстановление которого — жизненная задача для каждого. «Персона» у старца Софрония — не умозрительный концепт, но плод исихастского светоносного опыта, многократно описанного подвижни-

[1] Именно Булгаков готовил доклад для Поместного собора русской Церкви, где обосновывал необходимость принятия нового догмата о почитании Имени Божия. Доклад этот разросся в книгу «Философия имени» — едва ли не главный и не лучший плод «имеславческих» споров в русской Церкви 1912–1913 гг.

ком, напр., в его главном труде «Видеть Бога как Он есть». «Внутрь нас самих, — пишет старец в другом месте, имея в виду в*и*дение нетварного Света, — как некое скрытое дотоле ядро нашего существа, обнаруживается прекрасный цветок, имя которому — ПЕРСОНА.<…> Это свет иного, расширенного бытия», — знак «нового рождения свыше» (Ин. 3: 7) и залог личного бессмертия [2, с. 57]. *Персона*, как латинский синоним *Ипостаси*, есть главное понятие троичного богословия старца Софрония. Самобытный момент здесь заключен в отождествлении собственно *божественности* с *персональностью*, ячестью. Синайское откровение Моисею старец толкует как откровение Бога («Аз есмь Сущий») в качестве Персоны — «Я»: для о. Софрония «Я» — великое слово, Имя Божие. Старец настойчиво подчеркивает, что в Святой Троице Божественная природа или сущность всецело воипостазирована, как бы вобрана в Ипостаси, усвоена тремя Персонами: никакой усии вне трех Персон в Боге нет. Кажется, о. Софроний здесь возражает Булгакову, иногда отождествлявшему с усией Божественную Софию. — Другое свойство Персон Св. Троицы (помимо ипостазирования ими их общей природы) — в разомкнутости навстречу друг другу в любви. Старец Софроний сознает антропоморфную условность этого понятия, но считает, что непостижимая тайна Божественного Триединства выражается словом *любовь* наиболее адекватно.

Антропология о. Софрония также строится вокруг концепта *персоны*, который старец противопоставляет понятию *индивидуума*. Мы не рождаемся на свет персонами: в падшем мире нам скорее свойственно ощущать себя изолированными индивидами. На пути к нашей *персоне* мы призваны уподобиться Персонам Св. Троицы: соединиться любовью в церковный союз и подчинить себе нашу страстную природу. Этот второй момент учения о. Софрония, соответствующий ипостазированию природы в Боге, мне кажется особенно примечательным. Очищение и освящение природы человека его подвижническим усилием старец понимает как ее осознание и подчинение власти «я». Победа над нашей внутренней «пучиной греха» — это освещение

душевного мрака светом зарождающейся *персоны*, — хоть слабым, но Светом Фаворским. Покаянное освобождение от страстей, согласно учению о персоне, это в первую очередь их узрение и осмысление. Добавлю от себя: даже и несовершенная в своей только-человечности практика психоанализа направлена на то же самое и учением о персоне «оправдана»: темные комплексы рассеиваются именно потому, что «я» поднимает их из подсознания в светлую область разума. Но в целом учение о. Софрония о человеке-персоне — это церковная антропология: член Церкви — не индивид, не атом коллектива, а клетка церковного организма, Тела Христова. Церковный человек пребывает в неустанном движении, цель которого — его собственная *персона*, — пребывает в подвиге духовного делания, и приближается к своей цели он совместно с другими церковными членами.

Именно такая антропология является надежным основанием для философии и богословия иконы. Икона — это персона, личность, восстановившая в себе образ Божий. *Божественное* в образе человека — это его *персональность*, его высшая богоподобная *ячесть*. И вопрос в одном — в художественном воспроизведении персональности человека. Дело здесь все же не в портретности: иконный лик — как раз не образ индивида. Церковный человек, говоря упрощенно, внешне где-то похож на других и призван походить на Христа[1]. Думается, что икона должна быть свидетельством о Христе: иконописные лики святых, ангелов, Богородицы суть явления — пусть слабые дуновения Христова духа, напоминания о Персоне Христа. Историчность в*и*дения Христа может определять характерность иконных ликов. Иконописание — это герменевтика (или евангельская экзегеза) в красках, — можно сказать, восполняя определение Е. Трубецкого.

Список литературы

1. *Софроний (Сахаров), архимандрит*. Видеть Бога как он есть. Свято-Иоанно-

[1] Не забудем о том, что Христос — это Всечеловек и физиономически напоминает каждого из нас. Это хорошо передал Тургенев в стихотворении в прозе «Христос»: его лирический герой опознал Христа в случайном соседе за богослужением.

Предтеченский монастырь, Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2006.
2. *Софроний (Сахаров), архимандрит*. Аз есмь. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2007.
3. *Булгаков С.Н.* Икона и иконопочитание // Булгаков С.Н. Первообраз и образ. Соч. в 2-х тт. Т. 2. М.-СПб., 1999. С. 241-312.
4. *Евгений Трубецкой, князь*. Умозрение в красках. М., 1916.
5. Поучения преподобного Серафима Саровского. М., 1993.
6. *Флоренский П.А.* Иконостас. М., 1994.

УДК 7.01

В.С. Кутковой,
Новгородский государственный университет
им. Ярослава Мудрого,
к. филос. н., доцент,
Великий Новгород, Россия
V.S. Kutkovoi
Novgorod state University
they. Yaroslav The Wise,
PhD in Philosophy, associate Professor,
Veliky Novgorod, Russia
E-mail: Viktor.S.Kutkovoy@novsu.ru

Чувственное и умозрительное в личном письме русских святых

Sensual and speculative in the personal depiction of russian saints

Аннотация. В статье анализируется термин ипостась, его история, богословское и философское понимание, осмысление на практике иконописцами. Разбираются случаи изображения нездоровой чувственности в иконах Новейшего времени. Сопоставляется предстояние святого за людей перед Богом и от Бога перед людьми — из Царства Небесного»; выявляются иконографические особенности этого сопоставления. Подчеркиваются конкретные требования Церкви к иконописцам при живописании ими ликов святых угодников.

Abstract. This short article analyzes the term hypostasis, its history, theological and philosophical understanding, comprehension in practice by iconographers. Cases of the image of unhealthy sensuality in icons of Modern time are analyzed. We compare the presence of the Saint for people before God and from God before people-from the Kingdom of Heaven"; the iconographic features of this comparison are revealed. The specific requirements of the Church to icon painters when painting the faces of saints are emphasized.

Ключевые слова. Ипостась, вечность, икона, сущность, святой, образ, личность.
Keywords. Hypostasis, eternity, icon, essence, Saint, image, personality.

Православные привыкли считать, что искусство католиков ушло от канонического языка, вследствие чего там произошло нарушение равновесия между чувственным и умозрительным. Отсюда католическая церковь время от времени поднимала вопрос о возможности изображения обнаженного тела

в церковном искусстве. И в данном вопросе действительно остается немало проблем. Однако мало кто из восточно-христианских представителей Церкви беспокоился, поскольку это происходило «у них». А нас от подобных перекосов якобы спасали каноны. Тем не менее, так ли идеально и благополучно в изображении чувственного на иконе обстоит дело у православных, особенно в Новейшее время? Попробуем разобраться.

Приблизительно в 80-е годы XX века на Афоне была создана икона преподобного Силуана, на которой святой изображен со слезами, бегущими по щекам (илл. 1). Хотя протографом явился образ, написанный Леонидом Успенским в конце 1950 – начале 1960 годов, и там нет слез (илл 3).

Нет их и на иконе, созданной учеником преп. Силуана преп. Софронием (Сахаровым) специально для канонизации преподобного в конце 1980-х годов (илл. 2). Но, как ни странно, самой популярной в церковной среде стала икона с плачущим святым.

И здесь будет не лишне задать вопрос: что именно должно изображаться на иконе?

Во многих своих трудах преп. Феодор Студит дает однозначный ответ: ипостась [4, с. 307-308; 3, с. 217-222, 229, 230-234]. Поэтому он и считал необходимым добиваться «портретного» сходства образа с первообразом. «Поклонение воздается иконе не постольку, поскольку она отступает от сходства с первообразом, но постольку, поскольку она представляет подобие с ним, так как в известном отношении икона представляет образ, одинаковый с первообразом», — поясняет Феодор Студит [4, с. 321]. Сущность святого реально и проявляется только через его ипостась.

Но что означает для философии иконы понятие «ипостась»? Это необходимо прояснить, чтобы не возникало непонимания. Данное слово (греч. ὑπόστασις) ввел в философскую терминологию стоик Посидоний (I в. до Р. Х.). Первоначально оно означало «реальное бытие», в отличие от «кажущегося» (ἔμφασις) и «мыслимого» (ἐπίνοια). В церковной догматике о понятии «ипостась» велись долгие споры. Особая заслуга в установлении его но-

вого смысла принадлежит святителю Василию Великому. В своих трудах он устранил синонимию ипостаси и сущности, бытовавшую до того, и предложил формулу «одна сущность — три ипостаси». Под ипостасью Василий понимал единичное — совокупность сущности и акциденций, а под сущностью, в отличие от единичного — общее, или «природу». В связи с христологическими спорами V – VII веков, Леонтий Византийский и Максим Исповедник выдвинули понятие о *сложной ипостаси*, возникающей в результате соединения двух природ — человеческой и божественной. Таким образом, ко времени Феодора Студита смысл термина вполне устоялся. И когда преподобный говорил: «При всяком изображении изображается не природа предмета, но самый предмет в своих частных чертах (ипостась)» [4, с. 307], то было понятно, о чем именно шла речь.

Но что такое «ипостась» в отношении обычного человека? Отцы VII Вселенского собора сформулировали смысл понятия следующим образом: «Ипостасью мы называем какую-либо разумную сущность с ее свойствами, — имя заимствовано от *νφεστανэ* — стать подо что-либо, взять на себя что-либо» [2, с. 231]. «Предмет в своих частных чертах» и «разумная сущность с ее свойствами» есть одно и то же — человек, его личность.

И человека как ипостась — нельзя разделить. Если природа у людей общая (можно друг с другом поделиться даже некоторыми внутренними органами), то как личности святые (равно и все люди) — разные. У каждого человека — своя неповторимая жизнь, которой не поделишься, как органом, иначе это будет посягательством на неповторимость жизни другой личности, а, в православном дискурсе, и на Промысл Божий относительно другого человека. Можно и нужно посвятить свою жизнь людям, можно ее отдать за людей, но поделиться ею мы не в состоянии. Поэтому философия вместе с богословием образа и придает столь большое значение изображению именно ипостаси.

Однако при всей неповторимости человеческой жизни, цель жизни преп. Силуана Афонского не отличается от цели жизни других преподобных

отцов. Во всяком случае, она не плач за грешников (плакать о грешниках могли и не святые); многие аскетические писатели утверждают: настоящая цель для монаха — преображение поврежденной природы в себе, а через это и обóжение всей окружающей жизни. Общеизвестны слова преподобного Серафима Саровского «Спасись сам и вокруг тебя спасутся тысячи». Именно на результат жизни святого (реализованное преображение себя) своими изобразительными средствами указывает икона.

В отличие от фотографии, она вовсе не призвана отображать психологические реакции человека (отсюда история каноничной иконописи не знает улыбающихся, а тем более смеющихся ликов). В композициях Успения Божией Матери апостолы имеют сдержанно-скорбный вид, но их никогда не изображали со слезами на глазах. Задача иконы — устанавливать связь человека с вечностью.

Считается, что Вторая Ипостась Святой Троицы — Логос — через очищение человеческого разума от наслоений временного наделяет святого покоем (στάσις), освобождая от всего изменчивого, уводящего от постоянства вечности. В парадигме Православия будет явной ошибкой свести подвиг какого бы то ни было святого к победам голого морализма, как и считать подвижника идеальной личностью с точки зрения этики. Тогда такой подход не будет отличаться от взгляда анафематствованного Льва Толстого или безблагодатных пуритан. Православный святой — человек, сумевший еще здесь, на земле, поселить вечность в своей душе; другими словами, своей ипостасью святой нерасторжимо связал нынешний век с будущим. И эта связь никуда не девается даже после его земной кончины, она лишь преображается из дольнего предстояния перед горним (с вечностью в сердце) — в мистический στάσις (стояние) из горнего в дольнее.

Отец Сергий Булгаков считал вечность качественным, а не количественным понятием [1, с. 390].

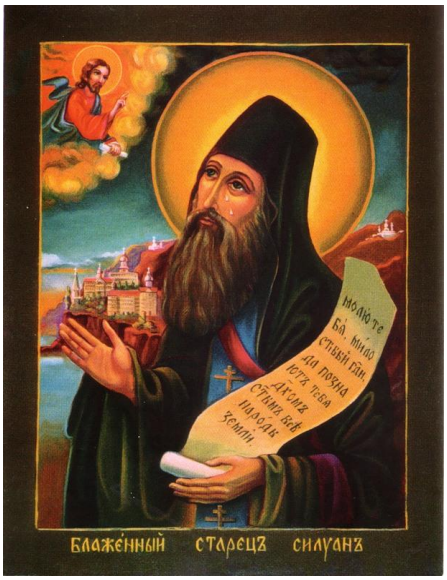
Этот духовный континуум и старается на символическом уровне вобрать в себя икона, особенно житийная: на полях в клеймах изображается

предстояние святого из дольнего перед горним, а в среднике — из горнего в дольнее. В клеймах канонически надлежит представлять те или иные эпизоды из жизни святого, причем и сами изображения в клеймах тоже, как правило, канонические (что не значит *одинаковые* в сравнении с другими иконами). Однако и на средневековых памятниках никогда не выражаются — тем более, натуралистически — психологические переживания человека. А на афонской иконе преп. Силуан с такими переживаниями написан в среднике. В результате происходит онтологический разрыв между концептами *здесь-теперь* и *вне-здесь-теперь*, которые связывала между собой ипостась святого, ибо связь между настоящим, прошлым и будущим веком осуществляется всей жизнью подвижника, а не одним из его эпизодов. Эту связь хорошо почувствовал и выразил в своей иконе Л.А. Успенский, поскольку сам был известным богословом. Он написал Христа в мандорле, из которой Христос благословляющим жестом касается нимба Силуана, чего нет у других иконописцев. Данная деталь стала константной особенностью икон преподобного Силуана кисти Успенского.

Завершая наш краткий анализ важной и большой темы о приемах личного письма, необходимо отметить одну яркую парадигмальную линию, объединяющую все иконописные приемы в одно целое; концептуально она называется евангельским аргументом вечности. Следует сказать: именно те изографы, которые глубоко и значимо раскрывали тайны Царствия Небесного, находили для них адекватные художественные приемы, почитались Церковью наиболее искусными и достойными славы. Ибо такими конститутивными и регулятивными принципами, какими были каноны и постановления, Церковь требовала от своего художника не просто виртуозного мастерства и даже не наибольшей реализации таланта, а личного духовного соответствия, отвечающего содержанию иконы. Отсюда живописец в синергии с Богом создавал не только лики святых, но через процесс иконописания непроизвольно являл собственный лик. Поэтому самых выдающихся своих художников на Руси народ любовно называл «святыми иконописцами».

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. «Преподобный Силуан Афонский». 2-ая половина XX века.



Илл. 2. *Софроний (Сахаров), архим*. Илл. 3. *Л.А. Успенский*

«Преподобный Силуан Афонский». XX век.

Список литературы

1. *Булгаков С.Н*. Свет Невечерний М., 1917.

2. Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891.

3. *Феодор Студит, преподобный*. Некоторые вопросы иконоборцам, утверждающим, что Господь наш Иисус Христос неописуем по телесному образу // Творения преподобного отца нашего и исповедника Феодора Студита в русском переводе. Т. 1. СПб., 1907.

4. *Феодор Студит, преподобный*. Опровержение третье // Феодор Студит, преподобный. Творения. В трех томах. М.: Сибирская благозвонница. 2011. Т. 2. С. 288-323.

УДК 7.04

Е.В. Гувакова,
зав. отделом экскурсий, Музей Русской иконы,
Москва, Россия
E.V. Guvakova
Head of the Excursion Department Museum of Russian Icons,
Moscow, Russia
E-mail: guvakova@mail.ru

Иконы старообрядческого происхождения со сложными догматическими сюжетами в Музее русской иконы

Icons with Old Ritualist origins and complex dogmatic subjects in the Museum of Russian Icons

Аннотация. В статье представлены четыре иконы сложных композиций из Музея русской иконы, происходящие из старообрядческой среды. Они основаны на богослужебных текстах и ветхозаветных пророчествах, связанных с догматическими установками Церкви.

Abstract. The article presents four icons from the Museum of Russian Icons, having complex compositionsand Old Ritualist origins. They are associated with liturgical texts and Old Testament prophecies associated with the dogmatic arrangements of the Church.

Ключевые слова. Старообрядческие иконы сложных догматических сюжетов, время митрополита Макария, литургические и ветхозаветные тексты, многофигурные композиции, глубокое знание богословских догматов.

Keywords. Old Ritualist icons with complex dogmatic subjects, time of the Metropolitan Macarius, liturgical and Old Testament texts, multi-figure compositions, in-depth knowledge of theological dogmas.

Собрание Музея русской иконы насчитывает более тысячи икон, и значительная часть коллекции имеет старообрядческое происхождение (с учетом литья, резьбы по дереву), составляя около 200 единиц хранения. В этом году интерес к старообрядческой иконописи имеет особые причины: они связаны 400-летием со дня рождения (1620) одного из духовных лидеров староверов протопопа Аввакума Петрова, которое будет широко отмечаться по всей стране. В стенах Музея планируется проведение масштабной выставки,

посвященной огнепальному протопопу. Характерная иконопись старообрядческих центров Нового времени представлена в экспозиции Музея полно и разнообразно. Иконы, созданные в мастерских Выга и Поморья, Ветки и Новозыбкова, Невьянска и Мстеры, Романова-Борисоглебска и других центрах представлены в залах XVII – XIX вв. На четвертом этаже Музея воссоздана старообрядческая молельня, происходящая из деревни Бухолово Вышне-Волочковского района Тверской области, что стало частью работы по формированию коллекции иконописи Нового времени, связанной с различными течениями представителей древнего благочестия [9, с. 121].

Иконы, помимо происхождения, можно классифицировать по нескольким принципам, отражающим, прежде всего, особое почитание дониконовских святынь, которые воспроизводились в Новое время (в качестве примера приведем икону «Образ святых, в земле Русской просиявших», представляющих русских святых, прославленных на Макарьевских соборах). Самыми востребованными изображениями Христа, помимо Голгофского креста, были образы Спаса Нерукотворного, Спаса Благое молчание, «Не рыдай Мене, Мати», «Младенец в чаше», «Недреманное око». Среди Богородичных икон — Казанская, Тихвинская, «Семистрельная», «Целительница», «Нечаянная радость», «Утоли моя печали». Важно отметить эсхатологические мотивы в древлеправославии, в том числе «Архангел Михаил Грозных сил воевода». Среди наиболее почитаемых образов — Ангел Хранитель, Никола Отвратный, прпп. Зосима и Савватий, юродивые и мученики.

Глубокое знание богословской догматики и следование богословско-идеологической программе митрополита Макария отразилось в иконах сложной иконографии: «Почи Бог в день седьмый», «Единородный сыне — слово Божие», «Во гробе плотски», «Слово плоть бысть», «София Премудрость Божия», «Всевидящее Око Божие», «Иже херувимы тайно образующе».

В настоящей работе рассматривается нескольких икон символико-догматической иконографии из коллекции Музея. Многие образы, образно воплощающие ветхозаветные пророчества и литургические тексты, берут

начало в сложных символических иконах, написанных при митрополите Макарии после пожара 1547 г. [6, с. 164-217]. Это иконы «Четырехчастная», «Троица в деяниях», «Верую», «Отрыгну сердце мое слово благо», «Отец безначален, от Него же родися Сын безлетен», «Да молчит всяка плоть человеча» и другие. Став предметом яростных споров на протяжении столетия, эти сюжеты получили широкое распространение в старообрядческой среде. Ученые справедливо писали о множестве «головоломных интеллектуалистических аллегорий, свидетельствовавших о приближающейся эре господства рассудочного ratio и над религиозным сознанием, и над непосредственным художественным чувством» [1, с. 138], с чем, однако нельзя согласиться. Глубокая вера в Господа, следование древним протографам заставляла ревнителей благочестия сохранять не только традиционный уклад, но и устоявшуюся иконографию.

Приведем в качестве примера икону Троицы Новозаветной (илл. 1), истоки которой восходят к четырехчастной иконе из Благовещенского собора. [5, 50-51]. Изображение текста Символа Веры: «*Восшедшего на небеса и седящего одесную Отца*», и слов 109 псалма Давида (Пс. 109: 1): «*Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня, доколе положу врагов Твоих в подножие ног Твоих»* наглядно представляет эти положения. Изображения Триипостатсного Божества или Небесного Сопрестолия восходят к славословию «*Триипостасному Божеству поклонимся*», и получили распространение среди староверов в связи с принятым решением о невозможности изображений Божества и запрета данной иконографии 43-й главой Большого Московского Собора 1666 г. [10, с. 359] Интересно, что помимо ангельских чинов, композиция дополняется деисусными изображениями Богородицы и Иоанна Предтечи со свитками в руках, что не характерно для данной иконографии.

Ветка являлась крупнейшим старообрядческим духовным и иконописным центром, где проживало до 100 тысяч человек. Гонимые властями, выходцы из разных русских земель нашли пристанище в землях Гомельщины, Черниговщины, на землях пограничной реки Сож (приток Днепра) между

Московским княжеством и Речью Посполитой. Исследователи отмечали, что наследуя ярославско-костромские традиции иконописи, используя приемы мастеров Оружейной палаты, испытав влияния украинской иконописи и местных белорусских мастеров, ветковская иконопись выработала собственные стилистические приемы [2].

Обилие ярких киноварных, синих, зеленых цветов и их разбеленных оттенков на золотом фоне придают иконе праздничную нарядность , что усиливается красно-синей опушью полей, бело-красными обводками по лузге, яркими надписями верхнего поля. Ученые отмечали красочную насыщенность колорита, сочетающуюся с плотным золотом и цированным орнаментом, импульсивность неожиданных сочетаний [9, с. 125]. Характерные для Ветки особенности высветления личного (выполненного сплошной заливкой коричневым санкирем) усилены художником вокруг рта, глаз, на кончике носа. Интересно изображение символов евангелистов: орел — Марк, лев — Иоанн, что сохраняется только в старообрядческой среде, особенно после запрета 1722 г. изображать евангелистов в виде символических животных.

Рассмотрим редкую Акафистную икону (илл. 2), также южного происхождения, близ Ветки. Многочастная икона является иллюстрацией четырех богородичных гимнов литургических песнопений, и их усложненная символика является воплощением сложной иконографической программы. Она может быть названа гимном Богородице в красках, прославляемой за соединение горнего и дольнего миров. В среднике представлены четыре богородичные иконы: две большего размера: «Похвала Пресвятой Богородицы» (тронная Мария в окружении ветхозаветных пророков, протягивающих свои славословия), «О Тебе радуется», (где «всякая тварь» — ангельский и земной миры радуются, прославляя Деву, изображенную на фоне храма) и две чудотворные иконы над ними. Обе центральных композиции являются иллюстрациями богослужебных песнопений.

Вокруг в 24-х клеймах представлен Акафист Пресвятой Богородицы, древнейший хвалебный гимн, состоящий из 24 стихов. Первые три ряда

клейм иллюстрируют земную жизнь Христа (сцены от Благовещения до Бегства в Египет), а нижние три занимают сложные догматические построения второй части Акафиста. Акафист — особое богослужение, входящее в состав Постной Триоди, служится в пятую субботу Великого Поста. Автором гимна считается преподобный Роман Сладкопевец, служивший хранителем рукописей в Софийском соборе Константинополя, а первое исполнение предание относит к 7 августа 626 года, времени осады города персами и аварами.

Вступительный и завершающий кондак «Взбранной воеводе победительная» изображен в двух иконографических вариантах, представленных первым и последним клеймом. В первом патриарх Сергий, пришедший с крестным ходом из города, опускает ризу Божией Матери в море, что спасло Константинополь от вражеского нашествия в 626 г., — и именно по этому случаю написан Акафист. В последнем — процессионное моление перед иконой Богоматери Одигитрии, с которым перекликаются иконы средника.

Глубинное содержание службы — прославление Богоматери, через которую в мир вошел Спаситель, для чего используется 145 прообразовательных символов Богородицы, — ветхозаветных уподоблений. У преподобного Андрея Критского в его проповедях и трудах [3, с. 44-54]. можно встретить удивительные сравнения Девы: агница и пророчица, земля и камень, нива и купина, светильник и колесница, источник и пророчица, страна и рай. Ее символами являются горящий и несгорающий куст, из которого Бог говорил с Моисеем; лестница Иакова, соединяющая небо и землю, которую он увидел во сне; гора Сион, ковчег Ноя и многие другие. Буквальное следование ветхозаветным текстам, истолкованным как прообразами событий Нового Завета, привело к тому, что родилась новая богородичная иконография, которая вошла в Акафист, а некоторые сюжеты стали самостоятельными: назовем иконы «Неопалимая купина», «Гора Нерукосечная», «Звезда Пресветлая», «Неувядаемый Цвет», «Благодатное Небо» и другие.

Акафистную икону с ее предельной наполненностью текстом отличают многофигурность, пышные славословия зримо трансформируются иллюстра-

тивной декоративностью. Обратим внимание на изображение восмиконечного креста в клеймах «Весь бе в вышних и нижних», и руках у Богородицы «Светоприимную свещу сущим во тьме», аббревиатуры «IC XC», начальных строф кондаков и икосов на полях иконы.

Многочисленные торжественные процессии на фоне плоскостностных строений задают композиционный ритм композиции. Особенностями иконы являются удлиненные фигуры, усложненный архитектурный фон задников с характерными барочными мотивами, тщательное исполнение деталей. Обилие красных и розовых чистых цветов, мягкая манера письма ликов коричневато-оливковой карнацией, представляют высокий уровень мастерства иконописца и позволяют предположить происхождением мастерскую Новозыбкова или Клинцов, славящиеся своими работами.

Примером многофигурной композиции, подражающей строгановским мастерам, предстает палехская икона «Шестоднева» (илл. 3). Композиция иллюстрирует текст книги Бытия (Быт. 1: 1-31), описывающей сотворение мира Богом за шесть дней. В центре средника изображен восседающий в окружении Богоматери и Предтечи, апостолов Христос; над Ним — Господь Саваоф в окружении небесных сил. Выше в два ряда изображены шесть одинаковых сцен Сотворения мира Господом Саваофом, символизируя 6 дней творения образом двуперстно благословляющего Господа Саваофа в ореолах славы. Именно эта композиция дала название всей иконе. В нижней части средника представлен сюжет «Суббота всех святых», где изображены праведники, ведомые двумя ангелами на Страшный Суд. Они изображены по чинам святости, в центре, видимо, детские души в белых одеждах, вокруг них в два ряда группами расположены апостолы, митрополиты, преподобные, святые жены, юродивые.

Вокруг средника в 6 клеймах попарно изображены сюжеты: Схождение во ад — Собор архангелов, Усекновение главы Иоанна Предтечи — Благовещение, Омовение ног — Распятие. По четырем углам иконы расположены евангелисты, и по неизвестным причинам ни один из них не надписан, но ясно, что в первом ряду это апостолы Иоанн Богослов с учеником Прохором в

первом клейме и Матфей, в нижнем — Марк и Лука. В центре верхнего поля написан сюжет Мелисмос (агнец на дискосе): поклонение Младенцу Христу ангелов, вокруг — отцы Церкви и свт. Николай: слева — Григорий Богослов, Василий Великий, справа — свт. Николай, Иоанн Златоуст. В центре нижнего поля — сцена убиения царевича Димитрия в Угличе, вокруг — юродивые Василий (Блаженный, Иоанн?), — справа: свв. Ольга, Мария Египетская.

По периметру расположены клейма с парными изображениями святых: 1-й ряд — святители Московские Алексий, Петр, Иона, Филипп; 2-й — святители Ростовские Игнатий, Исаия, однако изображенные справа Иоанна и Никита заменяют Леонтия, Иакова; 3-й ряд — Феодорит, Гедеон, Феодосий, Григорий (обычно основоположники русского монашества преподобные Феодосий и Антоний Печерские; преподобные Зосима и Савватий Соловецкие); 4-й ряд — Мисаил, Сергий Радонежский, Авраам, Иоасаф. (возможно, пустынник Варлаам и царевич Иосааф?)

Икона в целом повторяет извод известного палехского иконописца В.И. Хохлова, работавшего в к. XVIII – первой трети XIX в. в Палехе, датированные иконы которого известны по собрания ГИМ [7, 313], ЦМИаР [8, с. 40] музея П. Корина и др. [4, с. 128]. Но хотя иконописец повторяет сложные многофигурные композиции, и в целом письмо отличается миниатюрностью, тем не менее, ряд деталей (например, отсутствие ключевых подробностей клейм в сценах сотворения мира), позволяют связать ее с письмом неизвестного мстерского иконописца. Нарядный колорит с преобладанием т. н. «карамельных» тонов, вытянутость фигур, сухость и лаконичность письма, характерны для вт. пол. XIX в. Отметим некоторую незавершенность работы (не подписаны клейма с изображениями евангелистов ряд несоответствия надписей изображенным палеосным святым), а также небрежность в написании подписей и не столь тщательное исполнение, как на подписных памятниках хохловской мастерской.

Иконография «Всевидящего ока» (илл. 4) — глаза, вписанного в треугольник, появляется в России с конца XVIII вместе с масонством, вскоре

появляясь в иконах и росписях православных храмов. «Всевидящее око» является воплощением псалма: *«Вот, око Господне над боящимися Его и уповающими на милость Его»* (Пс. 32: 18) и представляет благословляющего Эммануила в центре четырех кругов. Из внутреннего круга исходят четыре луча, символы четырех сторон света, четырех стихий, и четырех евангелистов, их острия указывают на их символы, которые подробно расшифровываются текстами надписей кругов. На втором огненном круге изображены с трех сторон глаза, в нижней части уста, третий темно-синий круг символизирует звездное небо «небо небес», над которым помещено изображение Оранты. Четвертый — голубой, населенный серафимами, над которым написан Господь Саваоф, благословляющий двумя руками двуперстно. Надпись внутреннего круга: «С*вят, свят, свят Господь Саваоф, исполнь небо и земля славы Твоея*», внешнего — слова молитвы: «*Бог рожден …царства Твоего сподоби мя*». Рассмотрим надписи внутри кругов: в первом написан сотый псалом Давида: «Очи мои на верныя земли, посаждати я со мною» (Пс. 100: 6); второго Песнь Богородицы, читаемая на утрени «*Величит душа моя Господа и возрадуется…*» (Лк. 1: 46-48). Вокруг третьего круга написано пророчество Исайи «*угль Исайя проявляй, солнце из Девическия утробы возсия вотме заблудшим благоразумным*»; четвертого — серафимы и херувимы славят Бога, «*его сподоби царство*», что является аллюзией пророчества Иезикиля о восседающем на херувимах Боге и молитвы «Тебе Бога хвалим».

Можно связать иконопись с Сызранской школой, с ее яркостью цветов и лаконичностью композиции, четкой симметричностью и характерной золотной орнаментальной росписью по лузге, а также двойной опушью полей.

Заключая обзор, отметим, что представленные четыре памятника Музея русской иконы являются небольшой частью икон усложненной богословской программы с их насыщенностью композиций, персонажей, обилием ветхозаветных и литургических текстов и намеренной стилизаций на образы, ориентированные на время митрополита Макария. Все они характеризуют ценный пласт культурного наследия, созданный старообрядческой среде и отразившийся в иконописи.

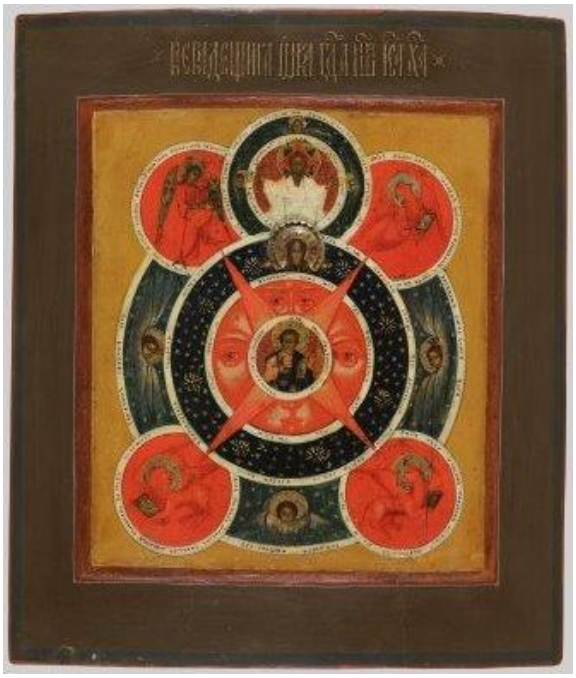
ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Икона **Троица Новозаветная с девятью чинами ангельскими.** Середина XIX века. Ветка. 53,6×44,7×3,1 см. Приобретена для музея у С.А. Ходорковского (Москва) в 2011 г. ЧМ – 605.

Илл. 2. Икона **«Похвала Богоматери, О Тебе Радуется, с чудотворными иконами Богоматери и циклом Акафиста»**. Конец XVIII века. Новозыбков? 53,5×42,7×2,9 см. Приобретена у Н.Ю. Фомичева (Москва) в 2011 г.

Илл. 3. Икона **«Шестоднев с избранными святыми и сценами в клеймах»**. Вторая половина XIX века. Мстера. 35,9×31,5×2,8 см. Ранее: собрание И.И. Зайдельмана (США, 1970–1990 гг.). Поступила в 2011 г.

Илл. 4. Икона «**Всевидящее Око Божие». Конец XIX века**. *Сызрань?* Размер: 35,3×30,9×2,4 см. ЧМ – 393. Приобретена в Ikonen Gallerie Dritsoulas (Мюнхен, Германия) в 2008 г. *Реставрирована Д.И. Нагаевым (МРИ, 2009).*



Список литературы

1. *Бычков В.В.* Традиция символизма в древнерусской эстетике. // Византия и Русь. М.: Наука, 1989.

2. *Нечаева Г.Г.* Ветковская икона. Минск. 2002.

3. Избранныя слова святых отцев в честь и славу Пресвятой Богородицы. Издание Русскаго на Афоне Пантелеимонова Монастыря. СПб.: Тип.. И. Траншеля, 1869.

4. *Красилин М.М.* Памятники искусства XVII – начала XX вв. в немузейных собраниях Москвы. Троицкая церковь на Пятницком кладбище. Каталог-2 // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация: сб. статей / ВНИИ Реставраци. Вып. 13. М., 1990.

5. *Осташенко Е.* Троица Новозаветная с. XVII в. София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII – XIX веков из собраний музеев России: Каталог. М. 2000. Кат. № 5.

6. *Сарабьянов В.А.* Символико-аллегорические иконы Благовещенского собора и их влияние на искусство XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1999.

7. *Хотеенкова И.А.* Иконы XIV – XIX веков в собрании Исторического музея. Каталог. Т.3. М. 2007.

8. Каталог выставки из фондов Музея имени Адрея Рублева. Из новых поступлений. М. 1995.

9. *Шалина И.А.* Музей русской иконы. История собрания, обзор коллекций, новые поступления и открытия. М. 2011. С. 121.

10. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Париж–Москва, 1989.

УДК 75.046

С.А. Гаркуша,
Центральный музей древнерусской культуры и искусства
им. Андрея Рублева, лаборант отдела хранения,
магистрант факультета искусствоведения Российской академии
живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова,
Москва, Россия
S.A. Garkusha,
The Central Andrey Rublev Museum
of Ancient Russian Culture and Art,
assistant of the storage department (scientific and fund),
Second year Master Student of the Department of the Art History
of the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture
Moscow, Russia
E-mail: panova.sa@gmail.com

Общие принципы работы с текстом в житийных иконах Сергия Радонежского и преподобных его круга (кон. XV – XVI в.)

General principles of working with text in the vita icons of St. Sergius of Radonezh and the saints of his circle (end 15th – 16th cent.)

Аннотация. С именем преподобного Сергия Радонежского и его последователей связан расцвет русского монашества XIV – XV веков. Канонизация святых обусловила появление их изображений, не только единоличных, но и с деяниями. Как в Житиях разных преподобных присутствуют общие места, так и в иконописных циклах прослеживаются наиболее используемые сцены и их иконография. Житийная икона, наравне с текстом, служит источником сведений о святом и его почитании. Текст отражался не буквально, житийную икону нельзя назвать его последовательной иллюстрацией. Один из принципов работы автора программы с текстовым источником рассмотрен в данной статье.

Abstract. The heyday of Russian monasticism of the 14th – 15th centuries is associated with the name of St. Sergius of Radonezh and his followers. The canonization of saints led to the appearance of their icons, not only individual but also with vita. Just as toposes are present in the Lives of various reverends so in the vita icons the most used scenes and their iconography are traced. The vita icon along with the text serves as a source of information about the saint and his veneration. The hagiographic was not reflected literally; the vita icon is not only a consistent il-

lustration of the text. One of the principles of the author of the program with a text source is considered in this article.
Ключевые слова. Житийная икона, Житие, агиография, преподобный, Сергий Радонежский, Кирилл Белозерский, Димитрий Прилуцкий

Keywords. Vita icon, Vitae, hagiography, reverend, Sergius of Radonezh, Kirill Belozersky, Dimitry Prilutsky

Хронологические рамки исследования определены концом XV – XVI веком. Это время формирования представлений о русской святости, выявления круга наиболее почитаемых русских святых, среди которых Сергий Радонежский и его последователи Кирилл Белозерский и Димитрий Прилуцкий занимали одно из центральных мест. Безусловно, повышенное внимание к этим русским подвижникам определило расцвет их житийной иконографии в рассматриваемый период. Все они подвизались во второй половине XIV века, были прославлены в промежутке между 1448–1461 годами, и в один период появились их первые агиографические образы. Общий исторический контекст обусловил определенное сходство в передаче их жизни и подвигов.

Житийная икона немыслима без агиографического текста. Для Житий свойственна система топосов, общих мест, встречающихся в рассказах о многих подвижниках. Опора на «норму» характерна для творений Пахомия Логофета, переработавшего Епифаниевский текст о Сергии Радонежском, создавшего Житие Кирилла Белозерского, и на труды которого опирались агиографы при работе над редакциями Жития Димитрия Прилуцкого. Тип жития — жития преподобного — и связь текстов с именем одного агиографа играли важную роль в выработке общих принципов построения текста. «Тип подвига святого, таким образом, определяет особенности композиционной структуры и поэтики его жития, а следовательно, — и систему его топосов» [7, с. 431].

Набор часто встречающихся эпизодов также прослеживается в житийных образах преподобных Сергия, Кирилла и Димитрия. Это можно проследить даже в трактовке сцены рождества святого, с которой начинался иконописный рассказ о жизни преподобного. Данный эпизод широко распростра-

нен в житийных иконах многих святых, не только преподобных. В образах одних подвижников его наличие оправдывается чудом, произошедшим при рождении, в образах других — «Рождество» помещается по традиции, в ознаменование явления в мир богоизбранного младенца. Данной сцены нет в первой житийной иконе преподобного Кирилла (Государственный Русский музей (далее — ГРМ), начало XVI века), однако она встречается в последующих памятниках (шитая пелена ГРМ, первая четверть XVI века; Государственная Третьяковская галерея (далее — ГТГ), вторая половина XVI века; Государственный исторический музей (далее — ГИМ), последняя треть XVI века), что продиктовано не содержанием агиографического источника, а опорой на распространенную схему рассказа о святых. Житие Белозерского игумена предельно кратко описывает его первые годы жизни и отрочество: «Съй убо преподобный отець нашь Кириилъ родися от благочестиву и Христиану родителю. Крестиша и во имя Отца и Сына и Святаго Духа и нарекоша имя ему въ святемь крещении Козма. Устрабившу же ся отроку и божественому Писанию извыкшу, прочее растущу ему въ всяком благовѣинъствѣ и чистотѣ и просвѣщеном разумѣ, и сего ради от всѣхъ любимъ бываетъ и почитаемъ» [2, с. 136]. Несмотря на лаконичность сведений в тексте, в кирилловских иконах из ГТГ и ГИМ помимо «Рождества» в цикл введено «Обучение», а в образе из ГИМ и «Крещение Кирилла». Таким образом, создатели данных образов исходили не только из Жития, но более из сложившейся традиционной схемы повествования о детстве святых. Наиболее часто подобный набор сцен «Рождество», «Крещение», «Обучение» встречается в русских житийных иконах святителя Николая Чудотворца, чьи иконописные циклы на Руси были самыми распространенными [3; 5; 8, с. 254].

Обязательной сценой в образах русских преподобных в рассматриваемый период был «Постриг». С принятия иночества, а не с рождества, начинаются первые житийные иконы Кирилла и Димитрия, связанные с мастерской Дионисия. За неимением достаточных сведений в Житиях о детстве святых иконописцы, создававшие данные произведения, открывают повествова-

ния с момента, когда подвижник «не токмо власы главы своея постризает, но и вся съблазны, и суеты, и любление, и сласти временныа отрезаеть, токмо единого Христа приобряща и того стопам последуя, и свою волю отмеща, на братию служа с повиновением, в смирении и молитвах поучяяся день и нощь, и бысть постник чюден, яко мнозем дивитися того терпению, и смиреномудрию, и простоте» [9, с. 27]. Момент пострига является переходным в жизни любого монаха и знаменует отказ от мира и полное служение Богу. Расположенная вначале иконописного повествования, данная сцена играет важную роль в восприятии жизни подвижника. Святой более предстает не как человек, а как «ангел Божий».

Еще один ключевой момент в Житии и иконе преподобных — это поставление в игумены. Святые Сергий, Кирилл и Димитрий основывали монастыри. С их именами связан расцвет русского общежитийного подвижничества, поэтому принятие руководства обителью было важным эпизодом. В житийных образах преподобного Сергия в большинстве случаев сценой «Поставлением в игумены» завершается верхний горизонтальный ряд клейм. Таким образом, верхняя часть отведена духовному росту святого от рождества до руководства монастырем.

После принятия игуменства начинается рассказ о чудесных деяниях подвижника, связанных не только с ним лично, но и с основанной им обителью. Среди моментов, избираемых из житийного текста, в иконах Радонежского, Белозерского и Прилуцкого игуменов неизменно встречаются эпизоды излечения болящих, прогнания бесов или исцеления бесноватых, бесед со знатными лицами — князьями и послами.

Земной путь подвижника заканчивается преставлением. Наиболее распространен вариант расположения данного клейма в нижнем горизонтальном ряду, за ним следуют сцены обретения мощей и посмертных чудотворений святого. Таким образом, в иконописных циклах закономерно, как и в Житии, можно выделить три линии повествования: от детства до принятия игуменства; основание собственной обители и чудеса; преставление и посмертные

деяния. В житийной иконе они часто располагаются по ярусам. Верхний горизонтальный ряд отражает духовное возрастание и путь к основанию обители; в вертикальных клеймах повествуется о жизни нового монастыря и чудесах святого; в нижний ряд помещаются сюжеты о преставлении (иногда и о предвидении святым своей кончины), обретении мощей и посмертных чудесах.

Если последовательность эпизодов в верхних и нижних рядах достаточно строго соответствовала хронологии агиографического текста, то в вертикальных (боковых) рядах сцены не так строго зависели от порядка изложения, имеющегося в Житии. Одни эпизоды сознательно опускались, другие же могли занимать не одно, а два клейма, менялся и их порядок. Именно в вертикальных рядах клейм наиболее заметны особенности подхода к текстовому источнику. Чаще всего здесь сюжеты размещались попарно на основании смыслового сходства. Так, относительно сергиевского образа из Успенского собора Московского Кремля О.В. Зоновой и А.Г. Барковым была дана следующая трактовка подбора сцен: «Воскрешение отрока» и «Изведение источника» (первый ряд боковых клейм) — это чудеса, явленные по молитвам святого; «Чудо о земледельце» и «Отдание отрока отцу» (второй ряд) — свидетельство смиреннолюбия Сергия; «Явление Богородицы» и «Приход послов патриарха Филофея» (третий ряд) — особая милость к обители; «Видение Божественного огня» и «Исцеление епископа» (четвертый ряд) — знак пребывания благодати Святого Духа с преподобным [1, с. 112-113; 6, с. 48-50]. О.В. Зоновой было отмечено, что в Житии, к которому восходит образ, «рассказы “О воскрешении отрока” и “О некоем земледельце” разделены главой “Об исцелении бесноватого вельможи”. В иконе же они сближены, что заметно усиливает назидательный смысл изобразительного повествования по сравнению с литературным текстом» [6, с. 50]. Данная схема, отражающая основные черты святости Сергия, была воспроизведена во многих списках с Троицкой и Успенской икон (вопрос о том, какой из данных памятников более ранний, остается дискуссионным). Данную иконографиче-

скую программу повторяет порядка семи икон рассматриваемого периода.

Подобные совмещения эпизодов имеются в агиографических образах Кирилла Белозерского. В первой известной нам житийной иконе, связанной с именем Дионисия, первый вертикальный ряд представлен сценами «Чудо о поселянине Андрее» и «Избавление монастыря от пожара». В тексте данные эпизоды достаточно далеко отстоят друг от друга, однако автор программы сближает их на основании сходства сюжета. Поселянин Андрей хотел сжечь святого, а однажды в монастыре загорелись кельи, но и в первом, и во втором случае огонь угасал, не причиняя вреда преподобному и его обители. В следующем ряду расположены два клейма, связанные с одним обстоятельством — просьбой князей Белевских о чадородии. Слева изображена сцена «Послы Михаила Белевского перед Кириллом», справа — «Явление Кирилла князю и княгине Белевским», что показывает преподобного Кирилла не только как чудотворца, явившегося во сне князьям и исполнившего их прошение, но и как прозорливца, предвидевшего, зачем явились к нему послы. Далее в третьем и четвертом рядах следуют сюжеты: «Умножение вина» — «Умножение хлеба» и «Спасение рыбаков» — «Воскрешение инока». Все эти четыре сюжета наводят на мысль о сопоставлении кирилловских чудотворений с чудесами Христовыми. Эти эпизоды показывают, «Чий [Кирилл. — *С.Г.*] есть ученикъ и Кому подражатель бяше» [2, с. 214].

Расположение сюжетов на данной иконе не соответствует Пространной пахомиевской редакции текста. Сюжеты об умножении вина и хлеба должны следовать перед эпизодами о спасении обители от огня и о князьях Белевских. Однако путем изменения системы повествования автор иконописной программы акцентирует внимание на выбранных из Жития темах.

Подобный пример подбора эпизодов Жития по значению имеется еще в нескольких образах Кирилла Белозерского. Первый из них — икона из собрания ГТГ второй половины XVI века. Ее первый, второй и третий ряды вертикальных клейм можно трактовать как иноческое служение («Постриг в иноки» — «Беседа с Сергием Радонежским»), путь к оставлению монастыря

(«Отказ от настоятельства» — «Явление Богородицы, повелевшей уйти на Белоозеро») и зарождение новой обители («Водружение креста» — «Приход Авксентия и Матфея; уход беса, который не смог погубить святого деревом»). В четвертом ряду, как и в иконе из ГРМ, представлены эпизоды, связанные со спасением от огня: «Ангел уводит Кирилла от огня» и «Чудо об Андрее». В данном образе нет сюжетов, наглядно показывающих подвижника как последователя и подражателя Христа. Большое место отведено здесь другому аспекту — стремлению святого Кирилла к иноческому служению и пути к основанию новой обители.

Еще одна икона из собрания ГИМ последней трети XVI века не имеет столь четкого сопоставления сюжетов. Занимателен здесь первый ряд вертикальных клейм, представленный сценами: «Поставление в диаконы» и «Поставление в иереи». Подобное расположение посвящений в духовное звание встречается в житийных образах Николая Чудотворца, это яркий пример опоры иконописцев на более никольские циклы при создании образов русских преподобных. Повторимся, что именно в этой иконе первые три клейма, иллюстрирующие рождение, крещение и обучение Кирилла, восходят к аналогичным сценам в иконах Мирликийского святителя. Икона отличается способом повествования. Клейма в ней разделены иначе, нежели по принципу: детство — чудотворения и жизнь монастыря — погребение и посмертные чудеса. Верхний горизонтальный ряд посвящен рассказу о жизни Кирилла в доме Тимофея Вельяминова, подобный пример более не встречается в известных нам образах XVI века. Данные клейма, отражающие трудности пострига из-за нежелания Вельяминова отпустить Кирилла, усиливают внимание на горячем стремлении святого к принятию ангельского образа. Нижний горизонтальный ряд отведен под прижизненные чудеса преподобного и заканчивается преставлением Кирилла.

Дионисию или мастеру его круга принадлежит создание и первой житийной иконы Димитрия Прилуцкого (Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (далее — ВГИА-

ХМЗ), ок. 1503 года). В ней мы снова встречаемся с обозначенным способом подбора сцен. Первая пара вертикальных клейм, «Изгнание с Авнеги» — «Дарование земли для обители», повествуют о нелегком пути, связанным с созданием монастыря, когда святой «не имыи, где главы подклонити» [9, с. 30]. Следующие сцены, «Пророчество о смерти Дмитрия Ивановича» — «Благословение брата на торговлю», указывают на дар предвидения: преподобный начал молиться об упокоении князя до прихода послов с печальным известием, а брату предсказывал о том, что не следует ему идти торговать в третий раз. Последние вертикальные клейма, «Благословение Пахомия на игуменство» — «Преставление», повествуют о кончине святого. В настоящее время известен один список с этой иконы XVI века, находящийся в собрании ГРМ.

На иконе Димитрия Прилуцкого второй половины XVI века из ВГИА-ХМЗ (с 18 клеймами) мастер также использовал сопоставления. Первые клейма вертикального ряда связаны с Дмитрием Ивановичем: «Встреча с князем Дмитрием» — «Пророчество о смерти князя». Второй ряд повторяет пару клейм Дионисиевой иконы: «Изгнание с Авнеги» — «Дарование земли для обители». Следование этих сцен друг за другом оправдывается не только общим сюжетом, но и расположением их в таком порядке в тексте. Эпизоды же о благословении князя и предвидении его смерти в Житии хронологически разделены повествованием об уходе в «северные страны» и основании обители, что снова демонстрирует творческое осмысление агиографического источника автором иконописной программы.

Путем изменения системы повествования в иконах русских преподобных Сергия Радонежского, Кирилла Белозерского и Димитрия Прилуцкого конца XV – XVI веков достигалось особое восприятие образов: с помощью удвоения сходных по смыслу эпизодов усиливалось звучание отдельных чудотворений святого или важных событий его жизни. Программа иконы, таким образом, видится не случайным набором эпизодов, а продуманной системой, в которую вложен особый смысл. Состав и последовательность сцен

могли меняться в зависимости от того, какую именно смысловую нагрузку иконописец стремился вложить в произведение. В иконах могут охватываться все основные аспекты почитания подвижника: как чудотворца, основателя монастыря, смиреннолюбивого старца. Вместе с тем из агиографического текста мог избираться ряд эпизодов, соответствующих одной теме, например, уподоблению святого Христу, созданию обители или стремлению к постригу. Изменение хронологии повествования и сопоставление сцен было известно в византийских агиографических циклах [10] и русских акафистных иконах [4], но именно в житийных иконах русских преподобных оно применялось наиболее последовательно. Рассмотренный подход иконописца к Житию не единственно возможный, имеются и иные схемы отражения текста, но они заслуживают специального исследования. Вариативность отображения агиографического источника художественными средствами свидетельствует о том, что житийная икона — не строго зависимая от текста его иллюстрация, а самодостаточное произведение, в котором отражаются особенности почитания святого.

Список литературы

1. *Барков А.Г.* Сергий Радонежский, с житием // Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV – XVI век. М., 2016. С. 107-119.

2. *Водолазкин Е.Г., Прохоров Г.М.* Житие Кирилла Белозерского // Библиотека литературы Древней Руси. Вторая половина XV века. СПб., 1999. Т. 7. С. 132-217, 506-512.

3. *Гаркуша С.А.* Соотношение житийной иконографии Николая Чудотворца и русских святых в древнерусском искусстве конца XV – XVI в. // Николай Угодник. Материалы конференции 28-19 июня 2019. Кириллов, 2020. (в печати)

4. *Громова Е.Б.* История русской иконографии акафиста. Икона «Похвала Богоматери с акафистом» из Успенского собора Московского Кремля. М., 2005.

5. *Гусева Э.К.* Роспись Никольского придела Рождественского собора Ферапонтова монастыря и житийные иконы Дионисия // Ферапонтовский сборник. М.; Ферапонтово, 1999. Вып. 5. С. 180-190.

6. *Зонова О.В.* Вновь открытая икона «Сергий Радонежский» из Успенского собора Московского Кремля // ГММК. Материалы и исследования. Вып. III. М., 1980. С. 42-55.

7. *Руди Т.Р.* О композиции и топике житий преподобных // ТОДРЛ. СПб., 2006. Т. 57. С. 431-500.

8. *Соловьева И.Д.* Житийная иконография прп. Кирилла Белозерского // Seminarium Bulkinianum–2: К 70-летию со дня рожд. В.А. Булкина. СПб., 2007. С. 247-272.

9. *Украинская (Беловолова) Т.Н.* Житие Димитрия Прилуцкого — памятник вологодской агиографии // Древлехранилище Пушкинского Дома: Мат-лы и исслед. Л., 1990. С. 7-53.

10. *Ševčenko N.P.* The Vita Icon and the Painter as Hagiographer // Dumbarton Oaks Papers. Washingtone, 1999. Vol. 53. P. 149-165.

УДК 72.03

Л.В. Робежник,
ФГБОУ ВО «Новгородский государственный
университет имени Ярослава Мудрого»,
Великий Новгород, Россия
L.V. Robezhnik,
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,
Veliky Novgorod, Russia
E-mail: robezh@rambler.ru

Идеи миролюбия и православного единения во фресковой живописи трех храмов XV века (Сергия Радонежского, Симеона Богоприимца в Великом Новгороде и Никольской церкви в Гостинополье).

Ideas of peacefulness and orthodox unity in fresco painting of three temples of the 15th century (Church of St. Sergius of Radonezh, Church of Simeon the God-Receiver in Veliky Novgorod and St. Nicholas Church in Gostinopolie)

Аннотация. В работе исследуются возможности трансляции идей миролюбия и единения христианского мира через храмовые росписи в период непростой геополитической обстановки в Великом Новгороде на примере трех храмов. Анализируются особенности выбора сюжетов и нюансы художественного языка новгородской артели мастеров. На основе анализа существующих источников, автор старается воссоздать хронологию росписи храмов.

Abstract. The paper explores the possibilities of translating the ideas of peacefulness and the unity of the Christian world through temple murals during the difficult geopolitical situation in Veliky Novgorod using three churches as an example. The features of the plot choice and the nuances of the artistic language of the Novgorod masters are analyzed. Basing on the analysis of existing sources, the author tries to recreate the chronology of the temples` paintings.

Ключевые слова. Фресковая живопись, роспись храма, архитектура Великого Новгорода, архитектура XV века.

Keywords. Fresco painting, temple painting, architecture of Veliky Novgorod, architecture of the 15th century.

Целью данной работы является исследование возможности трансляции идей миролюбия и единения христианского мира через храмовые росписи в период непростой геополитической обстановки на примере трех храмов. Это

церковь Сергия Радонежского, церковь Симеона Богоприимца в Великом Новгороде и Никольской церковь в Гостинополье, датируемые второй половиной XV века. Подробный анализ данного временного периода интересен еще и тем, что он соотносится со становлением целостного канона (программы, схемы, пространственной структуры) росписи православных храмов, который впоследствии нашел отражение в росписи московских соборов и церквей. Особенности трансляции идеи христианского единения в каждом из памятников имеет свои особенности.

По мнению Ю.Г. Малкова, рассматриваемые три храма расписаны одной архиепископской артелью [6, с. 351-352]. Основными доводами, доказывающими данное предположение, явились большое сходство иконографических и системных решений стенописей в *Симеоновском и Никольском храмах* и акцентирование образа небесного патрона архиепископа Ионы — пророка Ионы, в росписи *Сергиевской церкви* и в *росписи Гостинополья*, а также факты большой художественной активности архиепископской артели в период правления Ионы. Подробное раскрытие приводимых доводов вызывает определенное доверие к автору, однако следует поставить под сомнение некоторые датировки росписей. В частности, роспись *храма Сергия Радонежского* данный автор соотносит с 1463–1464 годами, основываясь на том, что традиционно роспись храма начиналась сразу после завершения его строительства. Но более подробное рассмотрение хронологии событий в Великом Новгороде оставляет под вопросом точную датировку росписи данного памятника.

Церковь Сергия Радонежского была сооружена в последние годы новгородского сопротивления присоединению Новгорода к Москве, видимо, Новгородская республика предчувствовала утрату своей независимости. И строительство данного храма, вероятно, являлось попыткой направить процесс присоединения к Москве в мирное, естественное русло. *Церковь Сергия Радонежского* явилась символом идеи мирного существования православного мира, духовного единения Новгорода и Москвы. Первый храм почитаемо-

му тогда в основном лишь в Московском княжестве святому возводится в Новгороде прежде, чем в самой Москве.

Положение Новгорода перед потерей независимости обусловило поиск путей сохранения статуса вечевой республики в новой политической обстановке. Идея миролюбия и невоинствующего решения конфликтных, а точнее, сложных ситуаций мирным путем опиралось на православное миропонимание в лице новгородского архиепископа. Архиепископ новгородский Иона возглавлял кафедру в 1458–1470 годах, которые предшествовали объединению русских земель.

Во второй половине XV века Великое княжество Московское усилило свое давление на Новгород. Иван III Васильевич проводил политику «собирания земель». Новгород, несмотря на свое влияние, не мог сам противостоять Москве. Угроза потери независимости обусловила то, что одна часть торговавших новгородцев стала искать союза с Великим княжеством Литовским. Антимосковское движение возглавила энергичная вдова посадника Марфа Борецкая с сыновьями. Однако другая часть новгородцев была против обращения к великому князю литовскому Казимиру, так как между католиками и православными были непреодолимые духовные противоречия. Конечно, архиепископ новгородский Иона был в их числе.

Для мирных переговоров в Новгород архиепископ Иона пригласил православного князя Михаила Олельковича, сына киевского князя и двоюродного брата Ивана III. Архиепископ Иона уже несколько лет предчувствовал надвигающиеся события, видел и правильно оценивал политическую обстановку. Об этом говорит строительство *церкви Сергия Радонежского* в 1463 году как домового храма владыки. К встрече с князем Иона готовился заранее, за семь лет (или более) до этого возведя храм. Возможно, архиепископ вынужден был отложить приглашение князя Михаила, ожидая окончания росписи храма (точная дата окончания росписи неизвестна). Именно это предположение ставит под сомнение однозначность датировки росписи 1463–1464 годами, предлагаемой Ю.Г. Малковым. Кроме этого, согласно ис-

следователю, в эти годы были расписаны артелью еще два храма [6, с. 351] — *церковь Трех святителей в Отней пустыни* и *церковь Николы на Островку.* Существует вероятность, что именно из-за работ по росписи данных построек роспись *Сергиевской церкви* была отложена. Т.А. Ромашкевич, известный исследователь храма, также подчеркивает, что дата росписи не известна и далее отмечает: «Можно только предположить, что здание было расписано вскоре после постройки» [10, с. 235], но это лишь предположения.

Князь Михаил прибыл в Новгород 8 ноября 1470 года, но мирные цели встречи не были достигнуты. В связи со смертью новгородского архиепископа Ионы 5 ноября 1470 года, Новгород охватила новая волна внутриполитической борьбы. В итоге 15 марта 1471 года князь Михаил покинул город, а неспокойный период присоединения Новгорода к Москве продолжался до 15 января 1478 года, когда город окончательно потерял свою независимость.

Сложная история Сергиевского храма, особенности первоначальной росписи подробно описываются Т.А. Ромашкевич. По архитектурной типологии данный надвратный храм — бесстолпный одноапсидный четверик, первоначально имевший крутое восьмискатное покрытие.

Т.А. Ромашкевич отмечает особенности живописной техники *церкви Сергия Радонежского.* Техника была смешанная, т. е. основа написана по сырой штукатурке, с последующими прописями по сухому с использованием связующего. Но, если в живописи XII – XIV веках дописи по сухой основе составляют малый процент, то в Сергиевской церкви они преобладают. Также для данной росписи характерна яркая полихромная палитра, пастозная манера письма. Древняя живопись находилась под двумя слоями записи: конца XIX века и конца XVII – начала XVIII веков.

Роспись состояла из миниатюрных композиций, иллюстрировавших житие Сергия Радонежского. Наиболее существенные участки росписи сохранились в восточной части храма. На восточной стене справа от триумфальной арки изображен небесный покровитель архиепископа Ионы — пророк Иона в полный рост. С левой стороны участок значительно больше. Здесь

расположены две фигуры. Первая фигура сохранилась в небольшом фрагменте. Фигуру второго монаха пересекает на груди цементная вставка. Ромашкевич делает предположение, что это изображения Варлаама Хутынского и Сергия Радонежского, отмечая, что в дальнейшем такое парное изображение святых получило в Новгороде заметное распространение. Фигуры написаны в более жесткой, графичной манере, по сравнению с Ионой. Ромашкевич не делает однозначного вывода о работе двух мастеров, но подробно описывает отличия художественной трактовки отдельных образов. На основании анализа этих описаний можно сделать предположение, что расписывали *церковь Сергия Радонежского* не менее, чем два художника.

Второй храм из трех — Никольская церковь в селе Гостинополье на Волхове. Храм не сохранился после войны, но дошло достаточно документов, чтобы иметь представление о росписи, о характере художественного воплощения идей, возможно, одной артелью мастеров. Сохранились фотографии и негативы довоенной фотофиксации. Ю.Г. Малков, основываясь на анализе трудов А.И. Некрасова [7, с. 160], Н.В. Покровского и Н.Н. Репникова [9, с. 13-20], говорит о возможности появления росписи в Никольском храме Гостинополья «ранее 1475 г., но вряд ли позже» [6, с. 352]. Н.В. Покровский ставит дату росписи «ранее 1483» [8, с. 67]. Э.С. Смирнова с соавторами датирует роспись храма еще более широко: вторая половина — конец XV века [11, с. 121]. Малков приводит также доводы о том, что храм был расписан в период правления Ионы. Об этом свидетельствует акцентирование в росписи храма образа небесного покровителя архиепископа новгородского — пророка Ионы. Поясное изображение пророка Ионы на лобовой части северной подпружной арки между двумя фигурами евангелистов в парусах. Это очень необычное расположение образа пророка. Второй аргумент в пользу датировки росписи храма 1460 годами связан с изменением политической обстановки после смерти Ионы. С конца 1470 года противостояние Москвы и Новгорода не способствовало художественной деятельности.

В росписи отражено также почитание новгородцами и монашеством Иоанна Предтечи как первого христианского подвижника [6, с. 364]. Из пяти относительно крупных композиций две были посвящены этому подвижнику («Усекновение главы Иоанна» и «Обретение главы Предтечи»). Среди архивных фотографий сохранилась первая композиция.

Следует отметить отсутствие обычных композиций евангельского цикла в Гостинополье (за исключением «Страстей», которым посвящены три из пяти крупных композиции). Возможно, в нижних частях стен существовали и другие многофигурные композиции. В 1914 году Г.И. Чириковым была сделана пробная расчистка западной стены (размером 40х18 см). Малков делает предположение, что здесь находились «Соборы» [6, с. 365].

Большинство плоскостей стен, сводов, столбов были заполнены изображениями отдельных святых. Всего в стенописи Никольской церкви имелось около 180 фигур (включая многофигурные композиции). В верхней зоне росписей располагались святые монахи, в нижней — мученики. Проявляется в росписях и принцип месяцеслова. Эта особенность росписи объединяет ее с росписью, близкой по времени создания Семеновской церкви в Новгороде, где все поверхности церкви покрыты одиночными изображениями святых в нескольких регистрах.

В Гостинопольском храме идея духовного единения Москвы и Новгорода представлена ликами святых Варлаама Хутынского и Сергия Радонежского, причем Сергий изображен в этом храме дважды. Одно изображение святого найдено в люнете западной стены, другое на западной щеке южной арки, соединяющей юго-западный столб с западной стеной. Изображение Варлаама Хутынского (возможно, первоначальное) располагалось на южной части западной стены под полусводом. Однако однозначно говорить о первоначальности всех росписей, т. е. принадлежности их к XV веку трудно. Так, на северной части западной стены изображен Серафим Саровский, канонизация которого относится только к 1903году.

Церковь Симеона Богоприимца расположена в Зверином монастыре Новгорода. Храм возведен как обетный целым городом в связи с чумой 1467 года, когда в городе погибли 56 134 жителя, о чем существует запись в диаконике храма. Первоначально в 1467 году возводится деревянная церковь. Она просуществовала недолго. Новгородские летописи сообщают о строительстве в следующее лето 1468 года каменной церкви. Дата росписи в летописи не отмечена, однако Н.Н. Герасимов относит ее ко времени, ближайшему году постройки храма [2, с. 242]. Также он, как и Малков, объединяет по художественным приемам и времени три рассматриваемые нами храма, соотнося роспись Сергиевской церкви с 1469 годом, а Никольской церкви Гостинополья с 1470 годами. Малков указывает 1468–1469гг. как дату росписи Симеоновского храма.

Месяцеслов является ведущей темой росписи храма. Роспись церкви Симеона Богоприимца содержит около 400 поясных фигур, 33 фигуры в рост, считая евангелистов на парусах и ангелов в композиции «Поклонение жертве». Но сохранилось только около 20 подписей изображений, часть из них представлена фрагментарно. Надписи сохранились преимущественно в медальонах, где фоновые охряные участки имели значительную примесь известковых белил. Надписи, выполненные по тонкому красочному слою, имели прочное сцепление с грунтом, выдержали испытание временем. Имена на медальонах выполнены черной краской.

Отмечается разнообразие образов Месяцеслова. Здесь монахи и воины, цари и юродивые. Создаются яркие индивидуальные образы с учетом возрастных, эмоциональных, внешних особенностей.

В росписи прослеживается четкое разделение святых на группы, что помогало чтению росписи по Месяцеслову. Н.Н. Герасимов подробно описывает структуру росписи, по характерным чертам изображения определяя принадлежность лика конкретному святому. Исследователь также отмечает органичное включение росписи в архитектурное пространство храма, выразительность построчного ритма живописи. Здесь также прослеживается по-

черк двух разных мастеров. У первого мастера, кисти которого принадлежат росписи северного люнета, роспись графичнее и строже, он чаще пользуется белилами. Техника второго мастера отличается плавностью форм. Его руке принадлежит средний ярус южной стены. Изображения отличаются насыщенностью охристых тонов. Росписи второго мастера хуже выдержали испытания временем.

Почти одновременно с Н.Н. Герасимовым исследованием росписи храма Симеона Богоприимца занималась Г.С. Колпакова Если первый исследователь видел основную задачу в идентификации образов, соотнося их с датами Месяцеслова и находя подтверждение своих предположений в иконографии образов, то второй исследователь старался проследить общие черты живописи того времени и особенности целостной программы росписи данной постройки. Следует отметить, что в настоящее время в научном исследовании О.В. Лосевой проанализированы и обобщены многие рукописные источники XI – XIV веков, содержащие Месяцесловы [5, с. 142-420]. Обобщенные сведения этой научной работы могут скорректировать или подтвердить идентификацию образов Н.Н. Герасимова.

Г.С. Колпакова подчеркивает, что система росписи верхнего яруса храма не отступает от канона, однако нижний ярус необычен. Исследователь описывает несколько уровней возможной символической трактовки образов Месяцеслова. Во-первых, это общее моление о заступничестве всех святых и предстояние перед Богом. Во-вторых, это ходатайство «соименного» святого за каждого пришедшего в храм. И третий уровень символики отсылает нас к известному христианскому пониманию: умерший является ходатаем за живущих членов семьи. И тогда роспись становится символом всеобщего моления, стирающего границы бытия и небытия. И здесь идея православного единения облекается в многомерность художественной формы.

Характер изображений святых создает ощущение сопребывания их в одном пространстве с молящимися в храме. Многорядные изображения в Семеновской церкви прерываются (не считая апсиды) тремя полнофигурны-

ми композициями. На северной стене изображен мученик Христофор и преп. Сергий Радонежский. На южной стене архиепископ Иона с церковью Симеона в руках и преп. Варлаам Хутынский. На западной стене по сторонам от портала изображены ангелы Господни. Г.С. Колпакова делает предположение, что поздние записи композиций датируются временем не ранее XVII века, «соответствуют логике иконографической схемы и отчетливому восприятию идеи всего комплекса» [3, с. 300]. Причем на композиции «Архиепископ Иона» и «Ангелы Господни» обнаружен ранний красочный слой. Н.Н. Герасимов однозначно датирует «поновление» изображения архиепископа Ионы XVII веком, говоря, что оно содержит сохранившиеся первоначальные фрагменты живописи [2, с. 249].

Интересна перекличка образов северной и южной стен. Архиепископ Иона и святой Христофор своими деяниями и молитвой прекращают мор. Преп. Варлаам Хутынский и преп. Сергий Радонежский являют пример подвижнического подвига при жизни и заступничества в бедствиях. Колпакова обращает внимание на то, что в 1553 году в Новгороде были построены еще две церкви, посвященные святому Христофору по обету «во избавление от мора железою» [3, с. 303]. Однако других изображений святого Христофора не сохранилось.

Церковь Симеона Богоприимца является уникальным памятником росписи на основе Месяцеслова, однако данный принцип росписи и идея заступничества всех святых получил достаточно широкое распространение в балканских странах в XIV – XVвеках. Среди них церковь Николая Орфаноса в дебрях — соборный храм монастыря Влатадон в Салониках (Греция, 1230), нижний ярус храма занимают образы святых. Также изображения святых в порядке Месяцеслова сохранились в церкви Георгия в Старо-Нагоричино (Македония, 1317–1318), церкви Благовещения в Грачанице (Сербия, 1321–1322), церкви Вознесения Спаса в Дечанах в монастыре, основанном королем Стефаном Дечанским в 1331 (1327?) году. Строительство было продолжено его сыном Стефаном Душаном вплоть до 1335 года, а роспись стен была за-

вершена только к 1350 году. Особенности живописи того времени подробно характеризует В.Н. Лазарев [4, с. 174]. Н.Н. Герасимов приводит и другие аналоги подобных росписей в балканских странах [2, с. 262]. Н.М. Введенская приводит как аналог роспись церкви в Козии XIV века в Румынии на основе Месяцеслова [1].

На стенопись оказывает влияние иконопись, достигшая в XV веке своего расцвета. Вместе с тем, новгородские росписи храмов, как подчеркивает Н.В. Покровский, вплоть до XVII века отличаются от московских приверженностью к древним традициям. По его мнению, значительное влияние в этом процессе оказала камерность архитектуры, небольшие размеры новгородских храмов, которые «стесняли объем художественного замысла и удерживали художественную мысль в тех границах, какие намечены были для храмовой росписи в древнем византийско-русском предании [8, с. 67]. В этот период происходит становление и формирование основ канонической схемы росписи православных храмов, которое затем реализуется в храмовой росписи Москве.

Данный анализ выявил несколько предположений, требующих дальнейших исследований. Три храма могут быть расписаны одной артелью, но хронология росписей не однозначна и может иметь несколько трактовок.

Еще раз восстановим хронологию. В 1463 году возводится храм преп. Сергия Радонежского (и это подтверждено в летописи), но из-за почти одновременного строительства еще двух храмов (возможно) роспись временно откладывается. Самое позднее, когда храм был расписан — 1469–1470 годы (8 ноября 1470 года приезжает князь из Москвы). Основная идея росписи — духовное единение Москвы и Новгорода в образах Сергия Радонежского и Варлаама Хутынского — после 1463 года уже существовала и ждала реализации.

В 1467 году Новгород охватывает эпидемия и мор, все силы брошены на борьбу с болезнью. В 1468 году сооружается каменная церковь Симеона Богоприимца, где кроме уникальной росписи по Месяцеслову реализуется и

идея духовного единства в виде росписи образов преп. Сергия Радонежского и преп. Варлаама Хутынского. Роспись храма могла быть выполнена в 1468 году, раньше, чем в Сергиевской церкви. Тогда церковь Сергия Радонежского — первый храм, посвященный московскому святому на Руси, но не первое его изображение на земле новгородской. Следует помнить, что храм Симеона Богоприимца пережил несколько серьезных поновлений. Были ли в первоначальной программе живописи лики Сергия Радонежского и Варлаама Хутынского? Большая вероятность того, что да, были, так как к этому времени уже построен (но мог быть еще не расписан) храм преп. Сергия, и такая идея уже существовала.

Церковь Николы в Гостинополье, возможно, строится и расписывается в ближайший временной период к первым двум храмам. На этот вывод наводит тот факт, что после 1470 года начинается сложный период для Новгорода, завершившийся в 1478 году потерей независимости. В Гостинопольском храме трудно судить о первоначальности (принадлежности к XV веку) изображений преп. Сергия Радонежского, но здесь присутствуют даже два его изображения. У изображения преп. Варлаама Хутынского больше признаков принадлежности к XV веку. Также в росписи данной постройки получает развитие идея заступничества всех святых (около 180 образов), в полной мере реализованная в храме Симеона Богоприимца.

Список литературы

1. *Введенская Н.М.* (основатель сайта). Церковь Симеона Богоприимца в Зверином монастыре в Новгороде. Фресковый ансамбль. Сайт основан в 2017. Режим доступа: https://churchsimeon.wordpress.com/

2. *Герасимов Н.Н.* Фрески церкви Симеона Богоприимца в новгородском Зверином монастыре // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Л.: Наука, 1979. С. 242-266.

3. *Колпакова Г.С.* О росписи церкви Симеона Богоприимца в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI – XVII вв. Отв. ред. О.И. Подобедова. М.: Наука, 1980. С. 297-304.

4. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. 196 с. Режим доступа: https://www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=29&chap=10&ch_l2=14

5. *Лосева О.В.* Русские месяцесловы XI – XIV веков/ Под ред. акад. Л.В. Милова. М.: Памятники исторической мысли, 2001. 420 с.

6. *Малков Ю.Г.* Фрески Гостинополья // Древнерусское искусство. Балканы. Русь / Отв. ред. А.И. Комеч, О.Е. Этингоф. СПб: Дмитрий Буланин, 1995. С. 351-378.

7. *Некрасов А.И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 160.8. Покровский Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских // Труды VII археологического съезда в Ярославле. 1887 г. М., 1890. Т. 1. С. 172.

9. *Репников Н.Н.* Памятники иконографии упраздненного Гостиннопольского монастыря // Известия Комитета изучения древнерусской иконописи. Пг., 1921. Вып. 1. С. 13-20.

10. *Ромашкевич Т.А.* Роспись церкви Сергия Радонежского в новгородском Детинце // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Л.: Наука, 1977. С. 225-236.

11. *Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А.* Живопись Великого Новгорода: XV век. М., 1982. С. 121.

УДК 7.04+82-1/-9

Проф., д-р Синиша Елушич,
член-корреспондент Черногорской академии
наук и искусства (ЧАНУ),
профессор Университета Черногории, ФДУ,
Цетине, Черногория
Prof. Dr. Siniša Jelušić
Corresponding member,
Academy of Science and Arts of Montenegro,
Professor at the University of Montenegro, FDU
Cetinje, Montenegro
E-mail: sinisaj@ucg.ac.me

Успение Пресвятой Богородицы: интертекстуальное прочтение

Assumption of Holy Virgin: contribution to inter-textual reading

Аннотация. В работе исследуются взаимосвязи между вербальным и изобразительным искусством иконографической темы Успения Богородицы. Вначале автор рассуждает о прототексте (архитексте) *Слова* преп. Иоанна Дамаскина, а затем *Жития царицы Елены* Данилы Печского, имея в виду, что тема Успения Богородицы отчетливо в них присутствует. Ранее объясняются общие детерминанты христианского средневекового понимания взаимосвязи между текстом и изображением, и то, как они были интерпретированы и показаны на отдельных примерах фресковой композиции Успения Богородицы в церкви свт. Николая монастыря Градиште. Автор особо обращает внимание на фреску преп. Иоанна Дамаскина, чье *Слово*, возможно, напрямую повлияло на формирование структуры фресковой композиции.

Abstract. This paper researches the relation between the literary and the fine-art interpretations of the iconographic theme of the Assumption of Mary. The author starts from the proto-text (arche-text) *Besjeda (Sermon)* by St. John of Damascus, and continues with the text *Žitije kraljice Jelene (The Life of Queen Jelena)* by Danilo Pećki, as in both texts the Assumption theme is distinctly present. Prior to that, the author explains some general determining factors of the medieval Christian understanding of the text/image relationship, and demonstrates these in an analysis of selected examples of Assumption-themed fresco compositions in the church of St. Nicholas in the Monastery of Gradište. Particular attention is given to the fresco of St. John of Damascus, whose sermons may have directly influenced the main structures of the fresco composition.

Ключевые слова. Успение Богородицы, Иоанн Дамаскин, Данило Печский, фреска, текст/образ, интертекст, монастырь Градиште.

Keywords. Assumption of Mary, St. John of Damascus, Danilo Pećki, fresco, text/image re-

lationship, text, intertext, the Monastery of Gradište

Начнем с общего постулата: сюжетная структура любого произведения средневекового изобразительного искусства опирается, в основном, на библейские сюжеты, но нередко обнаруживается, что эти влияния могут носить обратный характер. Отсюда и интерпретацию не только их взаимовлияния (resp. литературного и изобразительного произведения), но и всей системы отношений, которые искусство или произведения включают в себя, оправданно обозначить одним относительно современным теоретическим термином — интертекстуальность. Что на самом деле означает такое определение произведения искусства?

Нетрудно заметить, что интертекстуальность» здесь понимается, прежде всего, как внутренняя связь некоего текста (вербального или изобразительного) с другими текстами, и поэтому нет текста без интертекста, любой текст является тем самым и интертекстом. В этом смысле наблюдение Р. Барта оправдано, так как Барт это суждение подтверждает убедительным аргументом, что интертекст содержит в качестве основополагающих элементов либо предыдущие тексты, либо тексты, которые прямо или косвенно связаны с ним. Следуя этому аргументу, вопреки традиционному представлению о том, что значение любого текста (произведения) является строго автономным, понятие интертекстуальности подразумевает множество отношений, взаимопроникновений и зависимостей, из которых вытекает фундаментальный смысл произведения.

Эти теоретические замечания, имеющие общую методологическую значимость, могут быть особенно продуктивно доказаны на примерах текстов средневековой культуры. Так, например, на существенное значение связи между изобразительным искусством и литературой в средневековой культуре убедительно показал академик Д. Лихачев, который пишет, что без изучения изобразительного искусства в общекультурном аспекте невозможно полностью понять русскую средневековую литературу. Д. Лихачев имеет в

виду русскую средневековую культуру, но это отношение, без всякого преувеличения, может быть применено как к сербской средневековой культуре, так и к средневековой культуре в целом. Это убеждение выдающегося русского медиевиста может показаться несколько неожиданным, учитывая, что Д. Лихачев уже в следующем предложении приводит следующий аргумент: (литературный) текст «лежал в основе многих произведений искусства, представлял их особый “протограф” и “архетип”», учитывая тот факт, что для христианской иконографии основным источником текста всегда является Священное Писание или Библия. Судя по этому, было бы точнее сказать обратное — что без знания литературного источника как «протографа» или «архетипа» не может быть и речи о полном понимании произведений изобразительного искусства (иконографии). Но эта дилемма о превосходстве «протографа» фактически прямо вводит нас в необычайно сложную систему отношений между двумя видами искусства: литературой и живописью, которая, особенно в Средние века, никогда не может быть истолкована однозначно. Исходя из этого, мы видим присутствие одностороннего отношения к проблеме, потому что изображение всегда основывается на тексте как литературном образце. Для нашей интерпретации необычайно интересны представления о возможности обратной связи. Речь идет о противоположном соотношении живописи и литературы, а не тому, которое имеет в виду Д. Лихачев. Оно начинается с живописи или с визуального представления, которые выступают в качестве образца для последующего словесного оформления (литературный текст).

При наличии множества вариантов соотношений «образ-слово / слово-образ», которые указывают на несомненно сложную причинную связь этих двусторонних отношений, следует иметь в виду, что общим примером для средневекового художника может быть более раннее произведение искусства, будь то литературное или визуальное, которому художники непосредственно подражали: фрески и мозаики, иконы, скульптуры, рельефы из дерева и особенно книги с миниатюрами, где слово и изображение уже сосуще-

ствовали, и, таким образом, подлинность текста была передана изображению. Теоретически, несомненно, будет продуктивно трехстороннее различие, которое вытекает из этого и которое формируется отношениями между словом и изображением, имеющими своим предметом обработку или транскрипцию одних и тех же христианских тем в литературных текстах и картинах (фрески, иконы, миниатюры).

Другими словами, есть такие типы отношений, которые очень напоминают проблемы, поставленные теорией перевода:

1. адекватная или последовательная интерпретация, когда художник, следуя законам своего (иконографического) носителя, выражает адекватное содержание и смысл, аналогичные значению текста,

2. художник слишком рабски опирается на текст и буквально визуализирует каждое слово, так что, отклоняясь от имманентных законов художественного повествования, смысл того, что написано, передает аналогично буквальному переводу с иностранного языка и, наконец,

3. посредством художественной интерпретации может быть реализовано новое значение темы, значительно отличающееся от текстового образца.

Для дальнейшего рассмотрения, которое, однако, выходит за рамки данной работы, первый вариант представляется наиболее проблематичным, что, строго говоря, должно быть понято довольно условно по отношению к произвольности терминов, в адекватности и согласии. Другими словами, если мы имеем в виду отношения, например, литературного и художественного сюжетов, важно задаться вопросом, каковы необходимые условия для установления их адекватности или согласованности? Тем более, что текст, который ссылается на другой текст, всегда является своего рода его интерпретацией, для которого значение адекватности становится особой проблемой. Отметим также, что процедура построения пространства или фигуры в структуре литературного текста наиболее тесно связана с тем текстом, в котором доминирует понятие прямой (линейной) перспективы, которое мы связываем с признаками условно-миметической живописи ренессансной или

постренессансной традиции образной (реалистической) ориентации.

Одним из наиболее вдохновляющих примеров, к которым могут быть применены эти величайшие абстрактные наблюдения, является литературный и художественный мотив Успения Божией Матери и исследование способа представления этого мотива в двух смыслах — литературном и художественном. Конечно, это уже может указывать на определенную типологию, которая может быть построена на основе анализа примеров, использующих этот канонический мотив средневековой живописи. Такую типологию затем можно будет применить, например, к изображению Успения в церкви свт. Николая, в монастыре Градиште в Паштровичах (Черногория). В целом, источники данных, которые приняты в литургической, иконографической и фольклорной традициях, присутствуют в раннехристианской традиции, прежде всего через апокрифическое протоевангелие Иакова Младшего. Свидетельством последних дней Божией Матери, которые могут быть взяты в качестве иконографических источников сюжета Успения Божией Матери на Балканах и в Древней Руси, являются широко распространенные апокрифические и поздние канонические писания: Слово Иоанна Богослова, древние праздничные письма об Успении Патриарха Иерусалимского Модеста († 632), преп. Андрея Критского, Константинопольского патриарха Германа и три письма (праздничные проповеди) преп. Иоанна Дамаскина (VIII в.). Все эти древние сюжеты Успения не одинаковы по объему и отличаются в деталях.

Следовательно, среди прочего, перед исследователем состоит особая задача: исследовать проповеди преп. Иоанна Дамаскина в направлении обнаружения их связи с содержанием предыдущих апокрифических источников. Но эта необычайно интересная проблема выходит за рамки нашей несравненно более скромной задачи. В первую очередь нас интересует, как содержание проповедей Иоанна Дамаскина, посвященных Успению Божией Матери, транспонируется в художественный замысел или, точнее, фресковое представление той же темы Успения в упомянутой церкви Градиште. Нет ни-

каких сомнений в обоснованности наблюдения академика В. Джурича, который, имея в виду вышеупомянутые отрывки, определил, что проповеди Иоанна Дамаскина на праздник преставления Божией Матери непосредственно представляли собой стимул превращать повествовательное содержание в «сложные богословско-иконографические конструкции». Кроме того, выдающийся исследователь сербского средневекового искусства считает открытым вопрос о том, «как ораторская игра с символами и интерпретациями, сравнениями и аллюзиями была перенесена в образ», тем более, что можно предположить, что «определенные тексты создают формальное решение, которое немедленно кристаллизуется как последняя неизменная возможность». Но здесь необходимо подчеркнуть удивительную особенность строения фресок церкви свт. Николая Чудотворца в Градиште, непосредственно связанных с фреской Успения. А именно, в этой церкви, кроме монументальной фресковой композиции Успения Божией Матери, есть также фигура автора проповеди о праздниках Божией Матери преп. Иоанна Дамаскина, с которой разумно связать повествовательную структуру представленной фрески. Выдающийся собеседник и богослов, он изображен здесь с тюрбаном на голове, что указывает на специфику пространства или города, упомянутого рядом с его именем. Рассматривая образец сюжета из композиции Успения Божией Матери (см. западную стену церкви), который лучше всего соответствует сюжету проповедей Дамаскина, мы приходим к необычайно сложной системе межтекстовых отношений. Эти отношения, строго говоря, подразумевают особую логику транспонирования текстов в соответствии с логикой средств массовой информации (литература / живопись), но в церкви свт. Николая они также включают в себя фигуральное изображение самого автора, чьи проповеди могли вдохновить создателя монументальной композиции. Конечно, разговор о сознательном намерении рассматриваемой связи здесь остается на уровне простой гипотезы.

Важно отметить, что повествовательный сюжет Успения Божией Матери — в очень сложном житийном приеме — был применен автором исклю-

чительного литературного и художественного образования и вкуса — архиепископом Данилой Печским (первая половина XIV века) в его Житии царицы Елены. По-видимому, это было не случайно, потому что, как известно, на переднем плане интересов Данилы всегда была Пресвятая Богородица, отсюда и понятный перенос Её характера на характер главного героя жития — царицы Елены.

Если мы следуем критериям дифференциации Лессинга художественных медиа (арт-медиа), которая вводит их основное различение как «пространственное» искусство с одной стороны и «временное» искусство с другой, то последнее, к которому относится литературное искусство, в отличие от первого, содержит возможность представления потока времени (сукцесия). Ибо это представление о временной сукцесии, строго говоря, невозможно для изобразительного процесса, и поэтому понимается только как намерение, а не как полное представление. Имея в виду этот классический принцип, мы сначала обнаруживаем, что проповедь Дамаскина, а также интерпретация жития Данилой Печским, в основном, содержат это измерение потока времени, с особенно выраженными кинетическими атрибутами (атрибутами движения). В любом случае сравнительный или интертекстуальный анализ, учитывающий взаимосвязь между средневековым литературным жанром и произведением искусства (иконы / фрески), не может быть полным, если, по крайней мере, не будет изложен очень специфический для христианской теологии фундаментальный богословский смысл термина, которое содержит понятие Успения Божией Матери[1].

[1] Полный текст статьи по просьбе автора публикуется на сербском языке.

Успење Пресвете Богородице: интертекстуално читање

Започнимо општим постулатом: сижејна структура сваког дјела средњовјековне ликовне умјетности највећма почива на неком библијском наративу (: предлошку), али се неријетко показује, да овај однос може бити и обрнут. Отуда је тумачење њихових односа (resp. књижевног и ликовног дјела), али и свеколиког система релација које умјетности или дјела укључују оправдано означити једним релативно савременим теоријским термином — интертекстуалност.

Шта овакво одређење умјетничког дјела у ствари значи?

Није тешко запазити да се термин интертекстуалност разумијева овдје најприје као инхерентна повезаност неког текста (књижевног или ликовног) са другим текстовима, и да стога нема текста без интертекста (Л. Хачион) [23], и да је сваки текст већ самим тим и интертекст. У том смислу је оправдано уочавање Р. Барта који овај суд потврђује јаким аргументом да се у њему, као конститутивни, налазе елементи или претходних текстова или текстова који су у некој непосредној или посредној вези с њим.

Слиједећи ову аргументацију, насупрот традиционалном мишљењу да је значење свакога текста (: дјела) строго аутономно, појам интертекстуалности подразумијева мноштво релација, међусобних прожетости и зависности из којих темељно значење дјела происходи [4].

Значење појма интертекстуалности које се овдје име у виду академик Зоран Константиновић сажето је формулисао ријечима да „нема текста који би постојао сам за себе, који не би био повезан са другим текстовима, а задатак компаратистике састоји се у томе да открије и испита ову повезаност, ову интертекстуалност, да покаже шта је све у неком тексту присутно из других текстова“ [10, с. 145].

Ове теоријске напомене које имају опште методолошко важење могу се посебно продуктивно доказати на примјерима текстова средњовјековне кул-

туре.

Тако је, на примјер, на суштаствено значење односа ликовних умјетности и књижевности у средњовјековној култури одлучно упутио, између осталих, академик Дмитриј Лихачов, који пише да је без изучавања ликовних умјетности у општекултурном аспекту немогуће цјеловито разумијевање руске средњовјековне књижевности.[1] Овај став угледног руског медиевалисте може изгледати донекле зачуђујуће, с обзиром на то да Дмитриј Сергејевич већ у наредној реченици наводи аргумент да је (књижевни) текст „лежао у основи многих умјетничких дјела, представљао њихов особени ’протограф’ и ’архетип’“,[2] с обзиром на то да је за хришћанску иконографију темељни текстуални извор свагда Свето писмо или Библија [12]. Судећи по овоме, било би прецизније обратно рећи — да без познавања књижевног извора као „протографа“ или „архетипа“, не може бити говора о потпуном разумијевању дјела ликовних умјетности. Али нас ова недоумица око превасходства „протографа“ у ствари непосредно уводи у необично сложен систем релација двеју умјетности који посебно у средњем вијеку нипошто не може бити једносмјерно тумачен.

Ма колико да се из овога да разабрати нека врста једносмјерног односа, јер би слика строго узев требало да почива на тексту као књижевном предлошку и тек његовој потоњој ликовној објективизацији, за наше тумачење, које ће имати за предмет и дио једног српског средњовјековног житија — од непосредне важности је податак о могућном обратном, овоме супротном односу, који има у виду Дмитриј Лихачов и који овог пута полази од слике или ликовне представе као предлошку потоњег вербалног обликовања (: књижевног текста).

---

[1] Истини за вољу, Лихачов има у виду руску средњовјековну културу, али се овај став, без остатка, може примијенити на српску средњовјековну културу, али и средњовјековну културу у цјелини.

[2] Уп. „Без изучения изобразительного искусства Древней Руси в его общек ультурном аспекте невозможно сколько-нибудь полное понимание древне русской литературы. Это столь категорически выраженное нами суждение имеет за собой веские основания... Текст лежал в основе многих произведений искусства, был его своеобразным ‚протографом’ и ‚архетипом’“ [13, с. 3-10];

Уз мноштво варијанти односа слика–ријеч/ријеч–слика, које упућују на несумњиво сложену каузалност ове двосмјерне релације, ваља имати на уму да је чест узор средњовјековном ствараоцу могло представљати раније ликовно остварење на које су се умјетници, подједнако књижевни или ликовни, непосредно угледали: фреске и мозаици, иконе, скулптуре, рељефи у дрвету, „а особито и прије свега књиге с минијатурама, гдје су већ егзистирале упоредо ријеч и слика, а самим тим се на слику преносила она аутентичност коју је имао текст“ [12, с. 21]. Када је о симултаној присутности иконичког и вербалног ријеч, биће занимљиво поменути и примјер дијака Ивана Висковатија, који је протестујући (у XVI в.) против сликања Невидљивог Божанства, примјерице, при сликању Симбола вјере предлагао да се та икона слика комбинујући језички и идеографски текст: „сликало би се на тој икони само речима: *Верујем у јединога Бога, Оца, Сведржитеља неба и земље, свима видљивог и невидљивог* — а одатле би се сликало и изображавало средствима иконе: *И у једнога Господа Исуса Христа, Сина Божијега*, и остало до краја“. Дакле, оба вида приказивања (језичко и иконичко) појављују се као два равноправна и допунска начина изражавања [22, с. 90].

Уз то, изузев официјелне, канонске Књиге, Библије (: Βύβλος), средњовјековни ликовни ствараоци су се често служили и другим текстовима попут апокрифа/апокрифних Јеванђеља [12, с. 21], који ће се показати од пресудне важности, посебно када је ријеч о предању о Успењу Пресвете Богородице, које ће у овом раду за нас бити од посебне важности.

А важност апокрифа је, у ствари, у оскудности канонских података; наиме, у Јеванђељима као канонским списима, ништа се не говори о животу Богородице послије Вазнесења Спаситеља. Средњовјековни ликовни стваралац, али не мање и бесједник или пјесник, окренути су отуда најприје предању, легендама и апокрифима у којима су могли налазити оквирни наратив за своје потоње иконографско и/или литерарно уобличење једног од најзначајнијих теолошких догађаја — смрти/Успења Богородице.

Теоријски ће без сумње бити подстицајно тројако разликовање, које из

овога слиједи, а које творе односи ријечи и слике, који имају за предмет обраду или транскрипцију истих хришћанских тема у књижевним текстовима и на сликама (фрескама, иконама, минијатурама).

Дугачије казано, имају се у виду типови односа који прилично подсјећају на проблеме које теорија превода пред себе поставља: 1. адекватна или сагласна интерпретација, кад сликар, слиједећи законитости сопственог (: иконографског) медија изражава адекватан садржај и смисао аналоган значењу текста, 2. сликар се сувише ропски држи текста и дословно визуализује сваку ријеч, тако да се, одступајући од иманентних закона ликовног казивања, може издати смисао написаног (слично дословном превођењу са страног језика) и, коначно, 3. ликовном интерпретацијом може се остварити и ново значење теме, битно различито од текстуалног предлошка [12, с. 24].

За даље разматрање које, међутим, излази из оквира овога рада, чини се најпроблематичнијим први члан подјеле, који, строго узев, мора бити сасвим условно схваћен с обзиром на арбитрарност термина адекватност и сагласност. Другим ријечима, уколико имамо у виду однос, примјерице једног књижевног и једног ликовног сижеа, занимљиво је питати који су нужни услови успостављања њихове адекватности или сагласности? Поготово, што је текст који реферира на други текст увијек и нека врста његове интерпретације, за коју значење адекватности постаје посебан проблем. Поменимо још и да је са овим у најближој вези поступак конструкције простора или фигуре у структури књижевног текста, у коме је доминантан појам централне (: линеарне) перспективе, коју повезујемо са атрибутима условно миметичког сликарства ренесансне или постренесансне традиције фигуративног (: реалистичног) усмјерења.[1]

Један од посебно подстицајних примјера на који се могу примијенити ова највећма апстрактна уочавања, представља књижевни и ликовни мотив

[1] Уп. „centralna perspektiva... daleko (je) najrealističniji način prikazivanja optičkog prostora... metod koji podaci iz vizuelnog iskustva sugerišu svakom na najprirodniji način. Centralna perspektiva nastala je kao jedan vid traganja za objektivno tačnim opisima fizičke prirode“ (2, с. 240).

Успења Богородице[1] и истраживање начина на који се овај мотив, у двојаком смислу (: књижевном и ликовном), представља. Наравно, већ се овим може наговијестити извјесна типологија коју је могуће формирати на основу анализе примјера у којима се овај канонски мотив средњовјековног сликарства да уочити, коју ће потом бити могућно примијенити на примјеру његовог представљања у цркви Светог Николе, манастира Градиште у Паштровићима.

Како је већ указано, карактеристично је да о поријеклу, дјетињству и посебно земном животу Богородице послије Вазнесења Христовог, у канонским јеванђељима нема никаквих свједочења. Ипак, *вјеровање* у Маријино Успење и Вазнесење било је распрострањено још од првих вјекова хришћанства. Већ се у овоме показује да је *вјеровање* највећма архетипско и да није у зависном односу према искуственим чињеницама. Ипак, извјесно је да је сам празник био прихваћен у VIII вјеку, а према црквеној традицији сматра се да га је у VI вјеку увео још цар Маврикије (588–602),[2] а да најстарији записи о овом догађају, по свему судећи, потичу још из II вијека. Стога, када црквени оци пишу о Маријином Успењу, они о томе пишу као о сасвим нормалном и општеприхваћеном вјеровању, што углавном одговара претходно постављеној тези о вјеровању. Из овога слиједи увјерљива хипотеза да је могућно да из овог разлога контроверза везана за овај круцијални сотериолошки догађај тада није постојала, јер Успење Богородице нико није покушавао да оповргне.

Тако, на примјер, Свети Григорије Турски пише да су се сви апостоли

---

[1] Успéние, церк., Успéние Богорóдицы (15 авг.), др.-русск. усъпениѥ „засыпание, сон; смерть, кончина; церк. праздник“, усъплениѥ (Сказ. о Борисе и Глебе, Нестор, Жит. Феодос., Новгор. I летоп.; см. Срезн. III, 1295 и сл.). От у- и спать, калькирует греч. κοίμησις τῆς Θεοτόκου. От церкви успения происходит распространенное местн. н. Успéнское, а от последнего — фам. Успéнский (Унбегаун, RES 16, 66). Према протојереју Александру Шмеману, Црква „Њену смрт (коју) назива Успењем, речју у којој су сједињена значења сна, блаженства, мира, спокојства и радости“ [27].

[2] У VIII вијеку празник је постао мотив литургијско-химнографских инспирација Андреја Критског, Јована Дамаскина и Козме Мајумског, творца канона *Успеније Богородице*. У будућој литургијској пракси и традицији службе на овај празник предност су добили канони Козме Мајумског и Јована Дамаскина. Такође, упоредо с канонима остају записана и по три празнична слова Андреја Критског, Јована Дамаскина и Германа Цариградског. Поменути химнографи били су и састављачи појединих стихира на Успење [15, с. 51-52; 11, с. 191].

окупили у Маријиној кући кад су чули да се њен живот приближава крају. „Господ Исус је дошао са својим анђелима и узевши њену душу предао ју је анђелу Михаилу и повукао се. У зору, међутим, апостоли ставише њено тијело на носила и положише је у гроб; и чували су га очекујући Господа да дође. И гле, поново је Господ стајао до њих; и примивши свето тијело, заповједио је да се однесе на облацима у рај“ (*Осам књига о чудима*, 1,4 — око 590. г.). Свети Јован Златоусти пише да је Бог, након што је Марија напустила овај живот, „прославио њено безгрјешно и неоскрнављено тијело с нераспадљивошћу и пријеводом (узнесењем) прије заједничког и општег васкрсења“ (*Друга проповијед о уснућу Маријином*, 10, 18 — писано у првој половини VIII вијека) [Подаци према: 17].

Уопште узев, извори података који су прихваћени у литургијској, иконографској и фолклорној традицији присутни су у ранохришћанском предању, најприје посредством апокрифног протојеванђеља Јакова Млађег. Свједочанство о последњим данима Богородице, који се могу узети и за иконографске изворе сижејног обликовања Успења Богородице на Балкану и средњовјековној Русији, представљају познати, широко распрострањени апокрифи и потоњи канонски списи: Слово Јована Богослова на Успење Богородице, Слово Јована, архиепископа Солунскога, као и најстарија празнична слова на Успење јерусалимског патријарха Модеста († 632), Светог Андреја Критског, константинопољског патријарха Германа и три слова/празничне бесједе Светог Јована Дамаскина (све у VIII вијеку). Све ове древне повијести о Успењу, неједнаке су по свом обиму и разликују се у појединостима [1, с. 291; 9, с. 191-235].

Происходи да не може бити сумње у то да је култ Богородице неисцрпна тема свих жанрова црквене књижевности или ликовних умјетности, тако да ова чињеница посебно усложњава утврђивање директних књижевних утицаја. Милорад Лазић је предложио да у оквиру истраживачких могућности једино остаје решавање апстрактног плана теотокологије (θεοτοκος=Богородица) и семантичка анализа, што би свакако могло помоћи

поетичким и естетичким увидима у изворе византијских и православно-словенских културних токова [11, с. 193].

Отуда, између осталог, посебан задатак представља истраживање бесједа Светог Јована Дамаскина у смјеру уочавања њихове повезаности са садржајима њему претходећих апокрифних извора. Али тај необично занимљив проблем излази из оквира нашег неупоредиво скромније постављеног задатка. Јер нас у овом приступу превасходно занима на који начин се садржај Дамаскинових бесједа посвећених Успењу Богородице транспонује на ликовно обликовање или прецизније, фрескно представљање исте теме (resp. теме Успења) у поменутој цркви манистира Градишта.

Стога ће сада бити неопходно најприје прецизније указати на основни садржај Дамаскинових *Празничних бесједа* [20, с. 145-146]. Тако, на примјер, у *Похвали I на Успеније Богородице*, Дамаскин догађај пресељења Богородичине душе описује следећим ријечима:

„Јер Тебе данас, кад си отпутовала Сину Твоме, спровођаху Анђели, душе Праведника, Патријарха и Пророка; испраћаху те Апостоли, безбројно мноиштво Богоносних Отаца са крајева земље, божанском заповешћу, Сина Твога сабираху се као на облаку ка овоме божанскоме и свештеном Јерусалиму, и Теби — Извору Живоначалног тела Господњег — свештене химне најбогонадахнутије говораху [...]

О, како (Њену) душу свету, раздвојену од богопријемног тела, прима сопственим рукама Светворац, законито одајући част Оној коју је, иако по природи слушкињу, неистраживим дубинама човекољубља домостроитељно учинио Мајком (Својом), оваплотивши се истински, а не чинећи очовечење привидним. Јер гледаху, како изгледа, присутне анђелске војске, очекујући твој (кроз Успеније) излазак из људског живота. О предивнога ли (при Успенију) одсељења, које дарује досељење Богу!“

У II Похвали на Успеније Богородице, Дамаскин пише:

„Апостоле, који беху свуда по земљи расејани ради обраћања људи, и који су многосагласним и различитим језицима Духа и мрежом речи људе

извлачили... — њих (дакле) облак, као нека мрежа божанском заповешћу, Осветљаваном пламеном Духа орлове са крајева земље...“[20, с. 160-161]. Надаље, Дамаскин упућује на присутне „очевидце и служитеље Логоса (Апостоле)“ и „њихове следбенике и наследнике [...], а присуствоваше и сва богопозвана пуноћа (Цркве) у Јерусалиму“, најважније од древних праведника и пророка „који су преднајавили телесно и човекољубиво ради нас рођење од Ње Бога Логоса“ [20, с. 161].

Уз њих, указује се на збор Анђела који су „предстојали пред Њом осветљеном пламеном Духа (Светога), и светлим зрацима обасјавајући оне који смерношћу и страхом и непоколебљивом љубављу Њој упућиваху чисти поглед духовни“ [20, с. 162]. Уз ово, посебно је занимљиво указати на онај дио *Похвале* у коме Дамаскин приповиједа о „неком Јеврејину, робу гријеха“, који се уобичајено именује као Јефоније (рус. вар., Иефание), мада тог имена у Дамаскиновој *Похвали* нема. Он је, вели Дамаскин, „манито и лудачки“ зграбио обема рукама постељу и повукао је ка земљи: „говоре (наиме) да су му обе руке (одмах) отпале“ [20, с. 168].

Нема никакве сумње у оправданост запажања академика В. Ђурића, који је, имајући у виду наведене одломке, утврдио да су Дамаскинове беседе на празник Богородичине смрти, непосредно представљале подстицај за претварање наративних садржаја у „сложене теолошко-иконографске конструкције“ [18, с. 188]. Уз то, угледни истраживач српске средњовјековне умјетности указује на даљу отвореност питања о томе „како се говорничка игра са символима и тумачењима, упоређењима и алузијама преносила у слику“, поготово што се могло претпоставити „да одређени текстови стварају формално решење које се одмах кристалише као коначна непроменљива могућност“ [18, с. 189].

На трагу истраживања још једног медиевалног угледника, академика Светозара Радојчића, доспијевамо до необично важних, допунских података да је у српском средњовјековном сликарству XIII и XIV вијека наратив Божићне химне Јована Дамаскина илустрован у Жичи (1309–1316) и у Раваници

(око 1375), затим да се иста Дамаскинова Божићна химна находи у сижејној структури фресака цркве Богородице Перивлепте (1295), а фреске са наративним предлошком Дамаскиновог Канона на Успење Богородице откривене су у Охриду у цркви Св. Софије (на слоју XIV в.) и у Призрену (из око 1309) [18, с. 183-184].

Али је овдје неопходно посебно истаћи превасходну особеност структуре живописа цркве Светог Николе у манастиру Градиште непосредно повезану са фреском Успења. Наиме, у овој се цркви, изузев монументалне фрескне композиције Успења Богородице, налази и фигура аутора бесједа на Богородичине празнике, Светог Јована Дамаскина, са којим је разумно повезивати наративну структуру престављене фреске.

Угледни бесједник и теолог, овдје је приказан са чалмом на глави, која реферира на специфичност простора или града који се уз његово име помиње. У анализи ове фреске академик Војислав Ђурић је истакао: „Иако мала у односу на остале, она својим сликарским квалитетима надмашује све стојеће фигуре у живопису Градишта“. Дамаскинова фреска је постављена на неприступачном мјесту „у малом прозору јужне стране, у дебљини зида. По начину сликања, као и по обради лика, она изразито одскаче и вјероватно представља најљепши портрет у читавом живопису Градишта“. Академик Ђурић је још истакао и запажену вертикалну стилизацију браде, што је, по његовом суду, свакако допринијело цјелокупном квалитету [8, с. 273]. С обзиром на сижејни предложак композиције Успења Богородице (вид. западни зид цркве),[1] који највећма одговара сижеу Дамаскинових бесједа, овдје до-

[1] Композицију Успења Богородице у цркви Светог Николе манастира Градиште прецизно је интерпретирао Александар Чиликов, који у монографији *Паштровске цркве и манастири* пише: „Издвајање по умјетничком квалитету сцене, монументалне композиције Успења Богородице, у горњој зони западног зида наоса. Око Богородичиног одра — централног дијела композиције — окупљени су апостоли и црквени оци, а изнад тијела је Христ са Богородичном душом и два анђела. О теолошкој образованости живописца говоре епизода са анђелом и Јефонијем испод одра и сцена изнад карактеристичне разигране архитектонске кулисе гдје су у капљичастим сегментима облака насликани апостоли на путу ка мјесту Успења. И поред тога што и у овој развијеној сцени уочавамо цртачке слабости и нешто сировији инкарнат, положај фигура и њихов распоред обезбјеђују живост догађаја и одређен мелодраматски ефекат“ [25, с. 185)].

спијевамо до необично сложеног система интертекстуалних релација. Ове релације, строго узев, подразумијевају специфичну логику транспоновања текстова сагласно логици медија (књижевност/сликарство), али у цркви Светог Николе укључују и фигуралну представу самог аутора чије су бесједе могле инспирисати творца монументалне композиције. Наравно, можемо ли говорити о свјесној намјери о повезивању о коме је овдје ријеч, остаје на нивоу пуке хипотезе.

Важно је указати да је наративни сиже Успења Богородице, у врло сложеном житијном поступку, примијенио аутор изузетног књижевног и ликовног образовања и укуса — архиепископ Данило Пећки (прва половина XIV вијека) у свом *Житију краљице Јелене*. По свему судећи, ово није било случајно јер је, како је познато, у првом плану Данилових интересовања свагда била управо Пресвета Богородица[1], отуда разумљиво транспоновање Њеног лика на лик главног протагонисте житија — краљицу Јелену. Прецизније, у поменутом *Житију* архиепископ Данило уводи за вриједност текста суштаствену, прегнантно саопштену аналогију: Богородица — краљица Јелена. Јер сада краљица, попут Богородице која позива апостоле, упућује поруку многима да буду поред ње у тренутку смрти: „Дођите љубимци и видите представљање моје, јер идем на пут којим никада не ходих“.

Није тешко уочити да глас о смрти краљице Јелене, који се пренио по цијелој српској земљи, архиепископ Данило упоређује с истовјетним начином који уочавамо у апокрифним текстовима и Дамаскину — преношења ва-

---

Интерпретација сижеа композиције из пера Александра Чиликова прецизно упућује на могућу везу са бесједама Светог Јована Дамаскина.

[1] Уп. систематско истраживање Мирјане Татић Ђурић, *Богородица у делу Данила II* [21, с. 463-487]. Професор Јован Деретић је оригинално показао да су за Сопоћане архиепископа Данила везивале и личне успомене из доба његове младости, када је као дворјанин, у пратњи краља Милутина, посјетио тај манастир. А управо тада „за време боравка у манастиру, он је донео велику одлуку за коју се одавно припремао, да напусти световни живот и прими монашки чин“. Отуда, егзистенцијални чин преумљења (: метаноја) који се код Данила збио управо у Сопоћанима, могао је постати јаким разлогом сижејне присутности управо једне сопоћанске фреске у књижевном тексту архиепископа Данила II. На крају, Деретић доспева до далекосежног закључка да је „биограф српске краљице створио (је) вербалну слику аналогну највеличанственијој, најмонументалнијој фреско-композицији нашег средњег века или, што није невероватно, он се у свом опису надахнуо тим ликовним остварењем“ [7, с. 178].

сељеном гласа о смрти Богородице — „слично је било ономе као у оно време када је било представљање Богоматере, апостоли облацима по ваздуху узимани ићаху на њезин погреб; такође је било приликом представљања ове блажене, мени грешноме чини се да се толико брзо чуло у целој земљи ове христољубиве, као да је Дух свети свуда јавио да брзо иду на представљање ове блажене. Тако сам ваистину видео где одасвуд иду славни, тако исто ништи и страни, хроми и слепи, којима беше хранитељка ова госпођа моја. И пошто се сабрао цео сабор српске земље ка њој у славни двор њезин Брњаци, а ја смерни Данило био сам у то време епископ цркве светог апостола Христова Стефана у месту званом Бањска, и кад сам чуо за престављење ове блажене, брзо пожуривши се, и нађох се ту са осталим епископима и игуманима, и целим сабором отачаства њезина... И пошто смо сви стајали око одра блажене, погледавши на њу и беше видети лице њезино као лице анђела Божјега или као зраку сунчану која сија многосветлим лепотама“ [3, с. 100].

Сада ваља обратити пажњу на посебно карактеристичан примјер литерарног представљања покрета који налазимо управо у наведеном фрагменту Даниловог *Живота краљице Јелене*, у коме је учестало присуство термина који наглашавају кинетичност догађања: „...Апостоли облацима по ваздуху узимани ићаху...“, или „Дух свети свуда јавио да брзо иду...“, или „Тако сам ваистину видео где одасвуд иду славни, тако исто ништи и страни, хроми и слепи...“, или „Кад сам чуо за престављање ове блажене, брзо пожуривши се...“ [3, с. 129].

Уколико слиједимо смјер лесинговске диференције умјетничких медија, која уводи њихово базично разликовање као „просторних“ умјетности на једној и „временских“ умјетности на другој страни, ове потоње, којима припада и књижевно умијеће, за разлику од првих, садрже могућност представљања временског тока (: сукцесија). Јер ово представљање временске сукцесије, строго узев, ликовном поступку није могућно, те се стога разумијева једино као интенција, а никада не као потпуна представа.

Имајући ово класично начело на уму, уочавамо најприје да и Дамаски-

нова бесједа, као и Данилова житијна интерпретација, доминантно садрже ову димензију временског тока, са посебно израженим кинетичким атрибутима (: атрибути покрета). Сада би се могло рећи да живописна композиција Успења у цркви Светог Николе сасвим прецизно репродукује сижејне датости текстова Успења, с потенцијалним покретом, посебно датом у небеским капљастим облицима које проносе апостоле и светитеље.

Али је кинетичка димензија драматичне литерарне слике у односу на све друге представе смрти Богородице у највећој мјери истакнута у Успењу манастира Грачанице, у којој су највише приближена потенцијална кинетичност и њена актуална датост.

У сваком случају, компаративна или интертекстуална анализа која има у виду однос средњовјековног књижевног жанра и ликовног дјела (иконе/фреске) не може бити потпуна уколико се макар у оквирним обрисима не назначи и врло специфично, за хришћанску теологију, фундаментално богословско значење који појам Успења Богородице у себи садржи.

Најприје ваља истаћи да циклус празника у оквиру „литургијске године“ (А. Шмеман) посвећен успомени на Богородицу, врхуни у празнику Њеног Успења (15/28. август). Александар Шмеман је нагласио да Богородичини празници нису само повезани са сјећањем и споменом: они показују каква би требало да буде хришћанска егзистенција у свом идеалном виду [29, с. 122].

Али, запитајмо се сада с митрополитом Антонијем Сурошким: Како је могућно празновати дан Успења, који јесте и дан смрти? Јер се за празник Успења свагда везује и један од посебно сложених богословских проблема — тајна смрти Богоматере. Како је уопште могућа смрт Оне која је Бога родила?

У каквом су односу људски првородни гријех и Њена лична непорочност (: безгрешност)? На трагу оца Сергеја Булгакова, Њена природна смрт происходи из Њене човјечности (отуда, изворна повезаност с првородним гријехом), али се Успењем показује да „Она није остала заробљеница тлења него је, по вероваању Цркве, била васкрснута после трећег дана од Сина

Својега, и у Свом прослављеном телу стоји с десне стране Његове на небесима, као Царица небеска“ [6, с. 139].[1]

У једном другом раду отац Сергеј Булгаков пише да се првородни гријех на Њој показао лишен силе, јер будући лично безгрешна, Она се показала неподређеном сили првородног гријеха, иако је он живио у Њој као општечовјечански удио (: как общечеловеческий удел), као наследна болест свеколике човјечанске природе, коју је Она (попут сваког другог) у себи носила. Њена лична безгреховност, отворила је пут к непрестаном утицају на Њу Духа Светога. У палом, греховном свијету, упркос окованости плотским и духовним с палим човечанством, она објављује првосаздани софијни лик човјека, и у љубави Својој к њему, дијелила његову болест гријеха [5, с. 201; 26, с. 244-246].

Другим ријечима, и кад је присутна неотклоњива сила првог гријеха (јер Она јесте уистину људско биће и у Њеној људскости је читава тајна Њеног служења) „божанском благодаћу може бити дарована лична слобода од грехова. Дјева Марија управо њу поседује у потпуности“ [14, с. 128]. Мати Марија је прародитељски гријех одредила битном чињеницом Њеног Успења, Њене природне смрти, која указује на то „да је носила последице тог греха у Себи — јер смртност јесте та последица“ [14, с. 129].

Ваља напоменути да у свом тумачењу митрополит Антоније у појму Успења разликује смрт као појам који се јавља за нас, који остајемо на земљи, „у горкој болесној раздијељености с вољеним“, и појам смрти у визури онога који умире, која јесте успење у свечаном, величанственом сусрету живе душе са живим Богом [16].

Ипак, овај дубоко оптимистички став митрополита Антонија подразу-

[1] Ово богословско питање Свети Јован Дамаскин у *Похвали I на Успеније Богоматере* саопштава на следећи начин: „О како се Извор Живота кроз смрт преводи животу! О, како Она која је при рађању (Христа) превазишла границе природе, сада подлеже њеним законима, и Тело (Њено) непропадљиво, потчињава се смрти? Зато што (оно) треба, одложивши ово смртно, да се обуче у непропадљивост, пошто и Господ природе није одбацио искуство смрти. Јер он умире телом и смрћу уништава смрт и пропадљивошћу дарује непропадљивост и умртвљење чини извором васкрсења“ [14, с. 145-146].

мијева и једно круцијално питање: Да ли је овај сусрет у умирању, без остатка, дат свима, ако се по предању отаца управо у лику Богородице разабира Божија намјера која у себи садржи идеју стварања човјека, према којој је Богородица нека врста антрополошког хришћанског првообраза (: архетипа), који стога врхуни у Њеном Успењу. А у Успењу Богородице, према ријечи теолога, управо имамо ли у виду антрополошки првообраз, започиње и наше васкрсење. Јер све што је происходило с Њом, происходи и са нама. Отуда, Њен пут јесте — наш пут [16, с. 125].

Али ово последње по себи се разумије једино у идеалној могућности таквог развоја у коме је поновљен пут узора и првообраза — Богородице.

У смјеру одговора на истовјетно питање ваља посебно обратити пажњу на промишљање оца Александра Шмемана који, могућно је, достиже до најдубљег поимања егзистенцијалне важности овог феномена.

Најприје, Шмеман запажа присутност велике љубави руског народа к овом празнику (: сви главни храмови у Русији названи су Успенским), који се празник по својој снази може убројити у велике националне празнике.

Како објаснити ову љубав и што она значи? Али прије свега Шмеман поставља исто оно питање које се, како смо се увјерили, код готово свих који проимишљају значење овог празника поставља: На који начин мисао и спомен на смрт — а ријеч „успеније“ значи „уснуће“/„заснуће“ — постаје извором такве радости? [28, с. 294].

Имајући у виду уопште стање у природи у вријеме када се празник прославља, Шмеман истиче наговјештај свеколиког скончања из кога происходи круцијално питање: „Зар у свијету све живи и цвјета само за то да би умрло?“ [28, с. 295]. Према А. Шмеману ово је *основно* питање које хришћанство поставља, основно — не само за рационално мишљење него за бивствовање уопште које се пред хришћански поглед на свијет (рус. миросозерцание) поставља. Из општег појма иконе — руске Богоматере Владимирске или безбројних Мадона на Западу — могуће је доспијевати до дубинског колективно несвјесног архетипа који подразумијева човјечанску љубав ка Њој, која је

Собом оваплотила оно најважније, најдубље у човјековој личности, у његовим скривеним надама и жељама. Најприје, то је читав живот који се без остатка у цјелини предаје Другоме: другим ријечима, у небеској љепоти Богородице разоткрива се пуноћа Њене љубави, а љубав — и ту прилазимо самој суштини значења Успења — снажнија је од смрти. Јер сама смрт Њена показује се испуњењем потпуне љубави [28, с. 296].

С овом љубављу Богородице и Христа која је васељенска јер укључује свеколику творевину, и која у Њеном Успењу врхуни, повезан је карактеристични, непромјенљиви атрибут иконолошке структуре — фигурални однос који суштински повезује Рођење Христово и Успење Богородице, а које сада можемо означити као обрнуто пропорционалну семантичку аналогију. Наиме, истовјетни ликовни атрибути Рођења Спаситеља, обратно се понављају у Богородичином Успењу: Као што је некада Марија држала у рукама *младенца* Христа, тако Христос у византијској/ руској и српској, и дијелом западној (уп. Duccio di Buoninsegna) иконографији Успења Богородице/L'Assunzione di Maria, прима на своје руке душу Богородице *дјетета*, поново рођену за нови, вјечни живот. И даље, заједнички повезујући лик представља архангел Гаврил, који преноси Благовијести о блиском Њеном Успењу, аналогно претходној Благовијести о Христовом рођењу.

За Успењем, као раздјељењем душе од тијела, следује њихово чудесно сједињење и вазнесење тијела Богородице у небески простор: апостоли, раскривши гробницу за закасњелог апостола Тому, налазе је празном. Ова представа о тјелесном вазнесењу, чије је поријекло у рановизантијским апокрифима, формулисано је потом у католичкој теологији као догма о њеној безгрешности (: непорочности), у касним временима (1854) [1, с. 294].

Темељно значење овог обрнутог односа, Шмеман је објаснио посредством древне иконе Успења, на којој „уочавамо неупоредиво сијање Христа у Маријином тијелу, док прихвата Њену душу. И спомињемо се ријечи: Јер ја живим и ви ћете живјети“ (уп. Јован, 14: 19).

Својим јављањем догађај Успења Богородице стога свједочи да у про-

падљивој физичкој и материјалној љепоти пребива ова трансцендентна, суштаствена и непропадљива Љепота, којој све стреми и у којој све проналази свој виши смисао и онтолошко надзначење. Не назире ли се стога у значењу Успења Богородице, коју смо покушали да интерпретирамо, и право значење свагда загонетне поруке кнеза Мишкина Ф.М. Достојевског — „Љепота (ће) спасити свијет“.

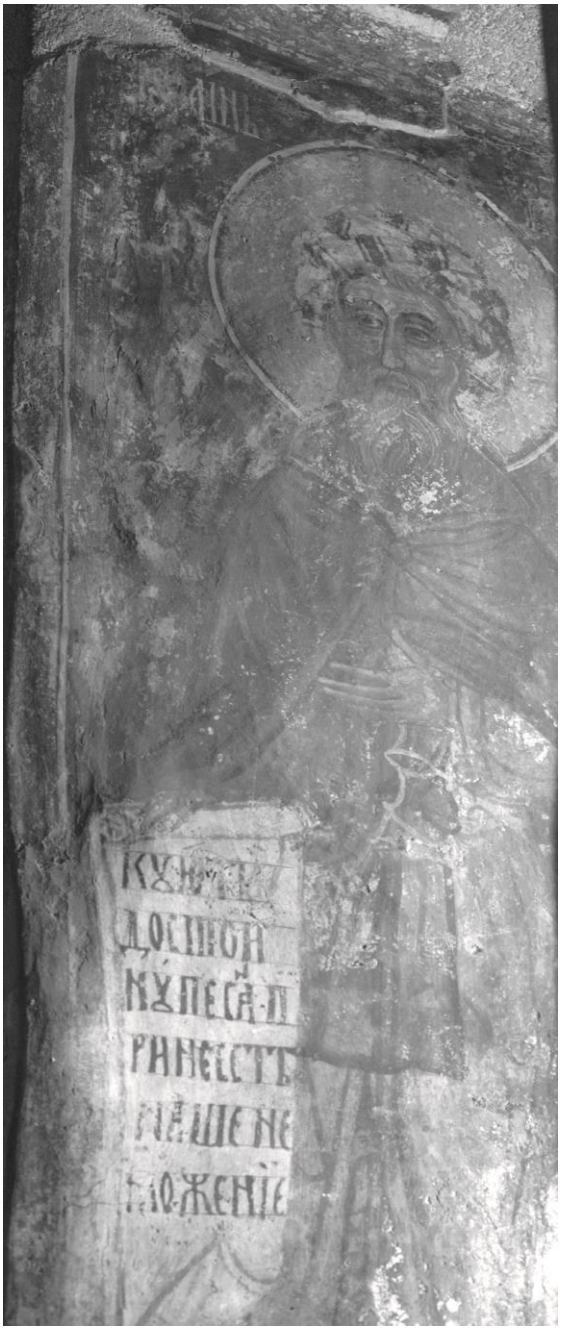
ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Успење Богородице, црква Светог Николе, манастир Градиште.

Илл. 2. Успење Богородице, црква Успења Богородичиног, манастир Градиште.

Илл. 3. Успење Богородице, црква Успења Пресвете Богородице, манастир Грачаница.

Илл. 4. Свети Јован Дамаскин, црква Светог Николе, манастир Градиште.



Список литературы

1. *Аверинцев, С.С.* Собрание сочинений. София–Логос. Словарь. М.: Дух и Литера. 2006.
2. *Arnhajm, R.* Umetnost i vizuelno opažanje. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu. 1987.
3. *Данило Други, архиепископ*. Животи краљева и архиепископа српских. Службе. Београд: Просвета. 1988.
4. *Barthes R.* From Work to Text // Image, Music, Text. New York: Hill and Wang. 1977.
5. *Булгаков С.* Агнец Божий. Париж: Ymca Press. 1933.
6. *Булгаков, С.* Православље. Будва: Медитеран. 1991.
7. *Деретић Ј.* Етуде из старе српске књижевности. Нови Сад: Светови. 2000.
8. *Ђурић В.* Фреско-сликарство манастира Градишта у Паштровићима // Историјски записи, XVII, св. 1. Титоград, 1960. С. 269-283.
9. *Кирпичников А.И.* Успение Богородицы в легенде и в искусстве“. В: Труды VI Археологического съезда в Одессе 1884. Одесса, 1888. С. 191-235.
10. *Константиновић З.* Компаративно виђење српске књижевности. Нови Сад: Светови. 1993.
11. *Лазић, М.* Теологија лепоте. Београд: Отачник. 2007.
12. Leksikon 1985: Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva i Uvod u ikonologiju (R. Ivančević), ur. A. Badurina. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber – Kršćanska sadašnjost.
13. *Лихачев Д.С.* Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси // Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. ТОДРЛ, т. XXII. М.–Л.: Наука. 1966.
14. *Мати Марија (Јелисавета Кузмина Каравајева)*. 2006. Хришћанство. Београд: Логос.
15. *Мирковић, Л.* Православна литургика или Наука о богослужењу Православне источне цркве. Део 2, посебни, Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника Православне источне цркве. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве. 1961.
16. *Антоний Сурожский (Блум), митрополит*. Об Успении и заповеди Пресвятой Богородицы. Режим доступа: http://www.pravmir.ru/mitropolit-antoniy-surozhskiy-tri-propovedi-nauspenie/.
17. *Poljaković, I.* Istina — Uvod u apologetiku. Zagreb: Novim. 2008.
18. *Радојчић С.* Узори и дела старих српских уметника. Београд: СКЗ. 1975.
19. *Радојчић С.* Текстови и фреске, Горњи Милановац: ЛИО. 2002.
20. *Јован Дамаскин, свети*. Празничне беседе. Београд: СКЗ. 2002.
21. *Татић Ђурић М.* Студије о Богородици. Београд: Јасен. 2006.
22. *Uspenski B.A.* Poetika kompozicije. Semiotika ikone. Beograd: Nolit. 1979.
23. *Хачион Л.* Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција. Нови Сад: Светови. 1996.
24. *Hutcheon L.* A Poetics of Postmodernism. New York and London: Routledge. 1988.
25. *Чиликов, А.* Паштровске цркве и манастири: зидно сликарство, Подгорица: ДПЦ: Универзитет Црне Горе. 2010.
26. *Шмеман А.* Воскресеные. Беседы. М.: Паломник. 1993.
27. *Шмеман А.* Успење Пресвете Богородице // Тумачење Празника. Цетиње: Светигора. 1996.
28. *Шмеман А.* Беседи на Радио «Свобода». М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт. 2009.
29. *Шмеман А.* Литургия и жизнь. Москва: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2018.

УДК 93/94

И.А. Авилова,
РАНХиГС,
магистр теологии,
Орел, Россия
I.A. Avilova,
Master of Theology
RANEPA,
Orel, Russia
E-mail: avilovairina@yandex.ru

Генезис русской иконографии Богоматери «Всех скорбящих радость» (тип Мария Стелла Марис)

Genesis of the Russian iconography of the Mother of God "Vsech skorbyashchikh radost`" (type Maria Stella Maris)

Аннотация. В данной статье впервые рассматривается генезис русской иконографии Богоматери «Всех скорбящих радость» на основе обзора западноевропейских иконографических источников и текстов. Автор акцентирует внимание на том, как в культуре Нового времени русские иконописцы, повторяя западноевропейский иконографический образец, давали ему иную теологическую трактовку. Предлагается раскрытие связей восточно-христианского образа и учения, богослужебных текстов Православной Церкви.

Abstract. This article is the first to examine the genesis of the Russian iconography of the Mother of God "Vsech skorbyashchikh radost`" based on a review of Western European iconographic sources and texts. The author focuses on how in the culture of the New Age, Russian icon painters, repeating the Western European iconographic pattern, gave him a different theological interpretation. The disclosure of the relations of the Eastern Christian image and doctrine, liturgical texts of the Orthodox Church is proposed.

Ключевые слова. Икона, иконография Девы Марии, иконография Богоматери, семиотика образа, образ-эквивалент.

Keywords. Icon, iconography of the Virgin Mary, iconography of Our Lady, semiotics of the image, image-equivalents.

Имеющиеся особенности символического наполнения образа и его восприятия при переходе из одной культуры в другую, с отличающимся мировоззрением, нуждаются в изучении, раскрывающем глубину влияния и ха-

рактер различий в формировании и понимании образа как знака, направляющего на истины в нем заложенные. Целью данного историко-культурного исследования является проследить процесс заимствования иконографии образа Богоматери. Для этого проводиться анализ основных культурно-теологических аспектов формирования и их символико-знакового оформления в изучаемой иконографии. При этом рассматриваются визуально аналогичные образы, получившие различное содержание, что повлияло на их понимание в западноевропейском и восточном христианстве.

Поставленная цель предполагает междисциплинарный характер исследования, основными методами при этом будут выступать сравнительно-исторический, позволяющий, в том числе, отследить динамику явления, и семиотического анализа для интерпретации символических аспектов образа.

Для проведения семиотического анализа применяются категории, разработанные известным теоретиком семиотики Юрием Лотманом, в том числе символ и знак, трактуемые как «определенные (и как правило, элементарные в начертательном отношении) знаки», которые « представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива». Как отмечает Лотман: «Память символа всегда древнее, чем память его несимволического окружения» [8, с. 169]. Это позволяет объяснить существование явления, когда одни и те же визуальные формы переходят из одной культуры в другую в историческом процессе, наполняясь при этом новым содержанием, которое передает ритуал и тексты.

Важным понятием, определяемым Ю. Лотманом и характеризующим специфику заимствования, является «образ-эквивалент», отражающий процесс формирования из категории «их» ее эквивалента «наше», «наш», в виде нового образа-содержания, в котором «образ-эквивалент» «чужого» переработан для «своей» культуры. При этом как было точно отмечено В. Лепахиным, происходит «преобразование семантики текста в семантику изображения» [7], дополняя заимствования и приводя их к своей концепции.

В период иконоборчества VIII – начало IX веков в Восточной Римской

империи мастера-иконописцы выезжают в Западную Римскую империю, а после коронации Карла Великого работают при его дворе и при его наследниках. Здесь начинает формироваться система символов в изображениях, понятных изначально лишь образованной элите священнослужителей, которые возрождают палеохристианскую традицию, в оформлении работ формируется особый стиль tituli. Примером подобных разработок может служить изображение Бога Отца в виде пустого небесного сегмента, обрамленного двумя летящими ангелами. В нижней части образа помещался ковчег, который символизировал Богородицу. В результате этого процесса к XIII – XIV векам складываются устойчивые иконографии, по которым мы узнаем западноевропейские образы, среди них Дева Мария (Мадонна) Милосердия — Misericordia, «Virgin/Mother of Mercy», Дева Мария Stella Maris («Звезда морей»).

В лице Богородицы христиане издавна видели «Небесе и земли Ходатаицу» (песнь 9-я Великого канона Андрея Критского) [11]. Западноевропейским иконографическим типом, наиболее ярко отразившем эту мысль и послужившем источником обширной иконографии в дальнейшем, является Дева Мария Милосердия — Misericordia, «Virgin/Mother of Mercy», обычно без Младенца. Дева Мария изображалась в полный рост, укрывающая своим плащом страждущих. Фигуры страждущих более мелкие, по обычаю Средневековья выделять более значимые фигуры размером, при этом люди обычно стояли на коленях. Иногда рядом с Марией изображались ангелы, которые поддерживали плащ, в этом случае в изображении мог присутствовать Младенец.

Значение плаща как символа защиты в средневековую Европу пришло из античности [12], где распространился обычай выражения знатным лицом юридической протекции лицу, которое накрывали своим плащом, что отразилось в германском названии иконографии — Schutzmantelmadonna. С ним изображалась богиня Исида (греческое именование древнеегипетской богини Эсеты), принятые визуальной формы которой использовались при разработке вышеупомянутой иконографии Богородицы, зачастую в той форме, в которой

они были известны в Александрии. На александрийских монетах I – III веков (илл. 1) и на гербе города Александрии изображена Исида-Фария (греч. Ἶσις Φαρίη, лат. Isis Pharia, где φάρος — парус) — в развивающемся плаще, с развернутым парусом в руке. Она представлена с фаросским маяком, как защитница — Исида Фаросская, и как Исида Пелагия (Πελαγία, «Морская») — стоящая в лодке, которая прорисована или представлена символически — путеводительница тех, кто в море, что связывает иконографию Дева Мария Милосердия — Misericordia с другой иконографией Девы Марии — Stella Maris.

Разберем подробнее изображение Девы Марии Stella Maris (Стелла Марис — «Звезда морей», в том числе одно из наименований полярной звезды, используемой в навигации). Само изображение берет истоки в восточных культурах. Так в Египте, а также позднее в Александрии и по всему Средиземноморью существовал культ богини Исиды, зачавшей и родившей младенца Гора (восходящее солнце), земным воплощением которого были по верованиям египтян фараоны, после гибели мужа Исиды Осириса. В период Нового Царства ее культ переплелся с культом Сатис (Сопдет) и Хатхор. Исида была хорошо известна грекам и римлянам [9, т. 2, с. 182]. Именно они развили ее культ как покровительницы моряков. Исиде в мифе, повествующем о поиске младенца Гора, приписывается изобретение парусов. Она изображалась с рогами и солнечным диском на голове, означающими звезду, появляющуюся перед восходом солнца (богини с этим символом — персонификация звезд, которые становятся видимыми на рассвете на востоке — гелиакический восход, в разное время года, в солнцестояние или равноденствие в разных местах почитания) или, в некоторых случаях непосредственно со звездой. В правой руке Исида держит корабль (корабль жизни) [10, с. 257-258, 509].

С Сатис связывался приход Нового года, она извещала о начале разлива Нила — в это время (июнь) на небе была видна звезда Сириус — ее символ. Хатхор — египетская Венера, изображавшаяся как стоящая женщина с звездой на голове и иногда в лодке. Сириус — одна из главных звезд навига-

ции, известная также под именем God Star, которая задает направление в бурном море, когда другие звезды не видны.

Культ всех вышеперечисленных богинь соединился в культе Исиды, который просуществовал довольно долго. Последнее из знаменитых культовых сооружений Исиды на острове Филе было разрушено при византийском императоре Юстиниане I или Юстиниане Великом (527–565), а его реликвии по приказу императора доставлены в Константинополь [20].

Устойчивое выражение Stella Maris упоминается во II веке в работе Апулея из Мдауруша (в те времена римская провинция в Африке на границе Нумидии, сейчас — Алжир), «Метаморфозы» (лат. Metamorphoseon) или «Золотой осел» (Asinus aureus), относится там к египетской Исиде, матери природы, покровительствующей навигации. Затем оно переходит к Деве Марии, наполняясь новым христианским смыслом как это было с regina coeli (лат. «царица неба»), которая присутствует в той же истории [23, с. 220, с. 235], а также в гимне Исиде. Regina coeli — титул небесных богинь в мифологии некоторых древних цивилизаций в Средиземноморье и на Ближнем Востоке, в т.ч. Исида, Хатхор. Alma mater (лат. — кормящая мать) — использовали для обращения к Церере, Кибеле и Венере как богине-матери (позднее используется для обращения к Деве Марии в христианских латинских литургических текстах, как еще один из примеров — антифон XI века — «Alma Redemptoris Mater» [14]).

Следует отметить, что образ Исиды уже несколько трансформировался под влиянием эллинистической культуры после завоевания Египта Александром Македонским и в правление его наследников, что сделало такой переход возможным. Именно этот эллинистический образ, очищенный от присущих язычеству элементов и наполненный христианским содержанием, которое передают ритуал и тексты, был использован в христианстве, поэтому прямые параллели между Исидой и Девой Марией неуместны.

Почитание Божией Матери — Stella Maris отражено в тексте одноименного религиозного гимна. Гимн «Стелла-дель-Маре» («Ave Maris

Stella») [15] появился не позднее IX века, так как запись его находится в Кодексе Сангаллис, манускрипте, датируемом этим периодом, из аббатства Сан-Галло в Швейцарии. В его инципите отражена фонетическая близость латинских слов maria (лат. море) и Maria. Есть отсылка к древним устоявшимся выражениям — Stella Maris, Alma mater.

Гимн «Стелла-дель-Маре» («Ave Maris Stella») написан трехстопным хореем без рифмы. Этот религиозный гимн входил в богослужебную книгу католической церкви — римский бревиарий (breviarium romanum) с 1568 года, когда она была разработана по поручению Тридентского собора, утверждена буллой Quod a nobis Папы Пия V, до того как в результате реформы, принятой II Ватиканским собором, была выпущена Литурги́я часо́в (лат. Liturgia horarum), (по motu proprio Папы Бенедикта XVI Summorum Pontificum (от 7 июля 2007 года) по-прежнему разрешено использовать бревиарий с некоторыми изменениями). Читается во время вечерни и по случаю богородичных праздников. Он начинается приветствием архангела Гавриила Деве Марии: «Радуйся…», далее идет прошение о заступничестве, помощи увидеть Христа на небесах и заканчивается похвалой Пресвятой Троице.

Перед образом Мадонны Stella Maris молились моряки, уходящие в плавание, и храмы в ее честь обычно строились в городах-портах. Еще около 160 года после Р.Х. Мелитон, епископ Сард в Лидии, издает книгу под названием «Ключ к Священным Писаниям». Кардинал Жан-Батист-Франсуа Питра́ (Pitra) (1812–1889) написавший работу по этому труду Мелитона отмечает, что, в глазах епископа, Мария — это звезда моря, сияющая ночью и в непогоду, которая ведет через бурное море к порту, где море — это мир, согласно библейской традиции: [лат. — 103: 25 «Сие море великое и пространное, тамо гади, имже несть числа, животная малая с великими», 103: 26 «тамо корабли преплавают, змий сей, его же создал еси ругатися ему»]. В латинском тексте змий — Левиафан. И Мелитон заключает: «Такова наша звезда, братья, такова Дева Мария, такова звезда моря, которая дает нам пример, которому мы должны следовать». Ему вторит Бернард Клервоский: «Если ветер

искушений усилится, если вы столкнетесь со скалами бедствий, посмотрите на звезду, призовите Марию; если тебя бросают волны гордости, амбиций, зависти, соперничества, взгляни на звезду, позови Марию; когда гнев, алчность или плотское желание насильственно атакуют хрупкий корабль твоей души, взгляни на звезду, позови Марию» [22, с. 8-9].

В изображениях иконографии Stella Maris Божия Матерь стоит на волнах моря (есть варианты с морем в непогоду, в темноте), обычно без Младенца, но Его присутствие подразумевается в жесте молитвенно сложенных рук Богородицы, на голове изображается звезда, вокруг головы нимб или венец из двенадцати звезд, под ногами может изображаться полумесяц. Иногда по бокам изображается один или два корабля.

К иконографии Stella Maris относится статуя Богородицы Доброй надежды из Валансьена — города в Лотарингии (современная Франция) на берегу реки Эско (Шельды). Божия Матерь стоит на возвышении и держит в левой руке Младенца, в правой — якорь. Она является фактически изводом статуи Богоматери Фойя, по преданию обретенной в сердце векового дуба в Фой-Нотр-Дам около Динана в 1609 году.

Иезуиты и капуцины Динана изготовили копии обретенной статуи и отправили в разные города мира. Одна из статуй была получена профессором П. Брюлем Валансьенского колледжа иезуитов [6]. Он был удивлен отсутствием мест паломничества, посвященных Богородицы в окрестностях, где располагалась его община, и призвал создать таковое. 5 августа 1625 года в праздник Богоматери Снежной несколько студентов колледжа собрались с полученной копией статуи Богородицы Фойя возле большого дуба в близлежащем лесу, символизирующих место обретения образа и пропели песнопения в честь Божией Матери. Так было начато паломничество в честь новой святыни, которой было дано наименование Богоматери Доброй Надежды (Нотр-Дам-де-Бонн-Эсперанс). В сентябре 1626 года излечившаяся женщина оставляет у статуи вотивный дар — свой розарий (четки). Позднее место почитания было закреплено за кармелитами.

В книге Алексея Поссоза (1803–1870) «Святилища Божией Матери в районах Камбре» (1848) рассказывается о приобретении Артуром Мартином Дино — французским журналистом, историком и писателем изображения Божией Матери Доброй Надежды, выгравированного на меди в виде образа, прикрепленного к дубу, где Божия Матерь держит Младенца на правой руке, а в левой — якорь, страждущие, болящие всех видов лежат перед ней ниц, а внизу надпись: «Чудесный образ Богоматери Доброй Надежды под Валансьеном, очень известный своими великими и частыми чудесами, которые совершаются там, особенно для обращения упрямых грешников. Посвящается ее превосходительству мадам Магдалине де Боржиа, герцогине Арембергской, Аршо и т.д. по ПП. Реформа кармелитов, проведенная в этом месте покойным герцогом д'Аршо.» [19, с.161]

Также к этой иконографии относится чудотворная скульптура из Маастрихта (Нидерланды) Stella Maris: Божия Матерь на возвышении держит в одной руке Младенца, в другой четки с якорем.

Один из современных образов иконографии Stella Maris был написан иконописцем, представителем нео-коптской школы Стефаном Рене для Apostleship of the Sea (Апостольство на море), иногда называемом Stella Maris — это католическая организация, основанная в 1920 году в Глазго Шотландия и оказывающая через капелланов в портах во многих городах мира пасторскую помощь морякам, а также помощь в размещении в специальных хостелах на время стоянки их кораблей в порту.

Возвращаясь к иконографии Дева Мария Милосердия — Misericordia, следует отметить, что ей соответствует текст гимна Сальве, Regina misericordiae, приписываемого монаху Эрманно иль Контратто († 1054), призывающий Деву Марию как Царицу быть милосердной к своим подданным, который в XII – XIII веках был несколько доработан и звучит как Regina coeli, laetare [17].

Теоретическая основа образа в западном христианстве — видение цистерцианского монаха, представленное в трактате «Беседы о чудесах» (лат.

— «Dialogus Miraculorum») (1219–1223) Цезария Гейстербахского (ок. 1180 – ок. 1240), где Дева Мария явилась ему, окруженная высокопоставленными клириками, в числе которых он не увидел ни одного своего брата. Когда же он спросил ее, почему его братьев нет с ней рядом, она показала, что цистерцианцы находятся под особой протекцией под ее плащом [21, с. 161]. Популярность трактата в этот период можно сравнить с последующей известностью «Золотой легенды» (лат. — «Legenda Aurea») (ок. 1260) Иакова Ворагинского.

Самые древние образы Девы Марии Милосердия — Misericordia распространены между Флоренцией и Сиеной уже с XIII века, встречаются у цистерцианцев, францисканцев и доминиканцев [16]. Древнейшим из них, известным в настоящее время является Мадонна ден Франчези (Мадонна францисканцев) из Сиены датируемая около 1280–1285 года авторства Дуччо ди Буонинсенья.

На первом этапе ее развития иконография характерна для религиозных знамен и вотивных алтарей братств Тосканы, Эмилии-Романьи, в регионе Марке и Лацио занимающихся социальным служением, в том числе в госпиталях, созданных при орденах, как призыв к социальному братству знатных и бедных, святых и грешных для помощи в борьбе с голодом и эпидемиями. При этом под плащом изображалась зачастую люди как определенная общность, в основном члены одного братства. В период свирепствования чумы распространенным вариантом становиться Virgin of arrows, где стрелы чумы и невзгод, понимаемые в Средневековье как гнев Божий и наказание за грехи, разбиваются о полы плаща Богородицы.

В дальнейшем заказчиками становятся городские гильдии, иконография начинает использоваться в печатях и юридических документах компаний.

Иконографией, в которой соединились две рассмотренные выше — Дева Мария Милосердия и Stella Maris — является «Мадонна мореплавателей» («Nuestra Señora de los Navegantes»). Около 1531–1536 годов этот образ был

написан испанским художником, предположительно родившемся в Германии, Алехо Фернандесом, учившемся в Кордове и занимавшемся созданием алтарных композиций — ретабло. Данная композиция выполнена по заказу для часовни севильской Торговой палаты, созданной для координации исследований и торговли в Новом Свете (здесь регистрировались все корабли, уходящие в Новый Свет и возвращающиеся оттуда).

Алехо Фернандес использовал как ренессансные законы композиции, рисунка, колорита, так и разномасштабность фигур, характерную для позднеготической условности. Алтарь состоит из пяти панелей — центральной и четырех боковых. На переднем плане центральной панели — море с кораблями тех времен различных типов, над ними под покровом Мадонны Милосердия изображены коленопреклоненные фигуры мореплавателей, одна из них считается изображением Христофора Колумба, здесь же на дальнем плане изображены индейцы, принявшие христианство. На первой панели сверху изображен Святой Себастьян, который в период свирепствования чумы, средневековым западным человеком воспринимавшейся как стрелы гнева Божьего, должен быть молитвенным защитником, ограждавшим от этих стрел, на второй внизу — Святой апостол Иаков Зеведеев — покровитель Испании и Реконкисты. На третьей верхней панели изображен Блаженный Петр Гонсалес (Тельм), известный как небесный заступник моряков, он держит в правой руке корабль, а в левой свечу, означающую Свет Христов. На четвертой панели внизу — Святой Иоанн Богослов и его апокалипсическое видение «Жены, облеченной в солнце».

С торжеством Контрреформации в западно-европейских храмах, отчасти утративших свое иконное наследие в религиозных войнах с протестантами, икону в изначальном восточно-христианском представлении о ней — лаконичного образа восходящего к первообразу, сменило повествовательное изображение, своим подчеркнуто увеличенным размером и иконографией, в центральных алтарных композициях, восходящих к апокрифическим текстам, призванное подчеркнуть победу над протестантизмом. В этот период

получили свое развитие в иконографии западноевропейские теологические Концепции Непорочного Зачатия и Вознесения Божией Матери, основанные на апокрифических текстах.

Учение Западно-христианской Церкви о Вознесении Девы Марии с ее последующим коронованием, официально принятое как догмат в 1950 году, возникло на основе благочестивой веры, согласно преданию о телесном взятии Богородицы на небо, а также распространенных представлений о ее последующем короновании, основанные на мистических текстах XII – XIII веков. Сама идея продвигалась Сикстом IV, францисканцем, избранным папой в 1471, автором документа «О Непорочном зачатии Девы Марии», который придает решающий импульс почитанию Девы Марии в католическом мире. Именно францисканский орден занимался углубленной разработкой Концепций Непорочного зачатия и Вознесения Девы Марии и их символики. Еще до официального принятия догмата Богородица изображается в мандорле и с короной, ставшими символами Концепции Вознесения с последующим коронованием. С этим учением связаны такие вторичные символы, входящие во многие изображения и скульптуру как скипетр или скипетр и держава в руках Богородицы.

К XV веку в западно-христианском богословии формируется учение о Непорочном Зачатии Девы Марии, по которому она одна из всего человечества считается непричастной первородному греху, вечно предизбранной, что неприемлемо для восточно-христианского богословия. Начиная с этого момента, формируется иконография Божией Матери, согласно этой концепции. В целом представить учение о Непорочном Зачатии непросто, поэтому изначально набор символов, выбранных из текста Священного Писания, сопровождался объясняющими надписями. Одним из основных символов этой концепции становится полумесяц — символ непорочности еще с античных времен. В более поздний период он начинает включаться в иконографию даже тех более древних образов Богородицы, где его никогда не было.

В России влияние западноевропейский источников наиболее ярко отра-

зилось в иконографии «Всех скорбящих радость» («Всем скорбящим радость» — в старообрядческой традиции). История этой иконографии начинается с написания образа Иваном Безминым, первое письменное упоминание о котором датируется 1683 годом. Как свидетельствуют записи Алексеевского монастыря в Арзамасе икона «Всех скорбящих радость» Ивана Безмина — образ «Богородицы с Младенцем и двумя ангелами по сторонам» [3, с. 25].

Иван Безмин, считающийся первым, кто написал образ иконографии «Всех скорбящих радость», был придворным живописцем и иконописцем Оружейной палаты учеником Даниэля Вухтерса (1622–1675/82) — уроженца Антверпена (Фландрия), прибывшего в составе Шведского посольства и осевшего в Москве [13]. Вухтерс, состоявший на службе у русского царя Алексея Михайловича (1645–1676) с февраля 1667 года, затем уехал в Данию. Кроме Вухтерса Иван Безмин работал с Питером Энглесом (Энгельсом) из Гамбурга, владевшим «перспективным письмом», который числился среди приглашенных мастеров Оружейной палаты с 1670 года [18].

Иностранные мастера, работавшие по европейским образцам, внесли изменения в традиционную русскую иконопись. В это время стали брать за образец гравюры, интерес к которым возрастал при дворе. Так в 1677 году царь Алексей приобрел Библию Пискатора 1650 года издания [2].

Начало развитию иконографии Божией Матери «Всех скорбящих радость» в России положило чудо исцеления 24 октября 1688 году сестры патриарха Иоакима Евфимии Папиной после молебна перед иконой в храме Преображения на Ордынке, что отражено в «Сказании об иконе Божией Матери, именуемой “Всех скорбящих радость”». Сразу после этого была составлена служба иконе по подобию службы иконе «Одигитрия», но акафист для нее появился гораздо позже и был написан профессором Московской Духовной Академии П.С. Казанским в 1863году [4], хотя подготовительные работы к изданию акафиста велись при патриархе Адриане, заказавшем гравюры иконы Леонтию Бунину — знаменщику и граверу Оружейной палаты, одну из которых публикует исследователь гравюр О. Хромов в своей книге, но

эта гравюра содержит другой извод данной иконографии.

Известным образом данной иконографии, в основе которого лежит рассматриваемая в этом исследовании Дева Мария Милосердия — Misericordia является «Всех скорбящих радость» «с грошиками» Тихвинской часовни у стеклянного завода в Санкт-Петербурге, построенной при Екатерине II. До 1882 года относилась к Скорбященской церкви над вратами Александро-Невской лавры. Есть несколько версий происхождения этого образа, основной мотив которых — обретение в водах Невы. Известность получила после пожара 23 июля 1888 года, когда к иконе прилипли 12 монет из собранных пожертвований, одна из которых затем отпала (параллель с 12 учениками Христа).

В центре иконы изображена Богородица по западноевропейскому типу Мизерикордия, она стоит на ровном возвышении на горе, без мандорлы, с нимбом. На ней красная туника, темно-синий мофорий, полы которого она отводит в стороны жестом рук, характерным для этой иконографии и короткий белый мафорий. В верхней части иконы над головой Божией Матери — на облаке, символизирующем небесный мир — погрудное изображение благословляющего Христа с нимбом, написанное на фоне красного диска, выступающего из облака, как отображение десятой строки псалма: «…Во свете Твоем мы видим свет» (Пс. 35: 10). Пальмовые ветви по сторонам Богородицы как символ рая, над ними надписи: справа — «Нагим одеяние», слева — «Больным исцеление». Надпись в таком исполнении встречается в ранней иконографии «Всех скорбящих радость», привычное же нам название иконографии расположено по верхнему краю. Фигуры скорбящих изображены по две группы с каждой стороны (по трое в группах первых сверху и по двое в последующих). Возле каждой группы — свой ангел, укрывающий нагих и утешающий справа и указывающие на Богородицу как источник благодеяний слева. В доступном изображении видно девять монет. В настоящее время эта иконография является довольно распространенной в целом по России и в ряде православных храмов прибалтийских стран.

Изводом европейской иконографии Божией Матери Мизерикордия, как уже отмечалось выше, была иконография «Мадонна мореплавателей» («Nuestra Señora de los Navegantes»). Рассмотрим пример образа из иконографии «Всех скорбящих Радость», в основе которого лежит данный источник — икону из трехстворчатого складня мастера Зубова Федора Евтихиева, работавшего иконописцем Оружейной палаты при трех царях: Михаиле Федоровиче, Алексее Михайловиче и Федоре Алексеевиче [5]. Икона датируется 1688 годом, годом прославления иконы Преображенского храма, ее размер: 6,6×6,2 см (центральная створка); 6,5×5,9 см (левая створка). Из-за не очень хорошей сохранности некоторые детали, например цвета одежд, не ясны. Богородица изображена на облаке в рост, с Младенцем на руках и сложением рук, держащих платок, как в западной иконографии Божией Матери Снежной. Однако мафорий Ее ниспадает широкими складками, напоминающими изображение Мизерикордий и два ангела на заднем плане по бокам от Богоматери, держат полотно-покров, как бы являющийся частью композиции Богородицы и Младенца. Вокруг нее изображена мандорла с языками света, как на образах Богоматери Солнечной. На голове Матери и Младенца — короны. В нижней части образа под фигурой Богородицы — корабль с людьми в бурном море — характерная деталь Мадонны Мореплавателей. По сторонам у ног Божией Матери по две группы страждущих, каждая из которых утешаема ангелом. Лики написаны живоподобно, как бы освещаемые внешним светом, что отличает икону от написанных в восточной традиции, где источник света — внутреннее преображение.

В 1679–1680 годах Федор Зубов участвует в работах по реставрации иконостаса Архангельского собора Московского Кремля. Есть предположение, что им было написано несколько икон для собора [5]. Но в целом работы такого рода коллективные, поэтому сложно говорить об индивидуальном вкладе.

В 1901 году была сделана попытка создания «Комитета попечительства о русской иконе», членом которого был академик Н.П. Кондаков, с целью

вернуть русскую иконопись к древнерусским и византийским образцам, которая в целом уже не смогла изменить ситуацию принципиально. О сохранении традиций более ранней русской иконописи можно было говорить, пожалуй, лишь у мастеров-старообрядцев и некоторых иконописцев, работавших при монастырях, но и у них появляются композиции с использованием элементов западноевропейских иконографий, которые переосмысливаются и подвергаются переработке, согласно теологическому видению автора, знаковая система перестраивается и наполняется иным содержанием. При обсуждении вопросов о преемственности и заимствованиях наиболее плодотворной представляется концепция Ю. Лотмана, который считал, что «народ, имеющий свою развитую культуру, не теряет своеобразия от пересечения с чужими культурами, а напротив — еще более обогащает свою самобытность» [8].

Примером соединения элементов западноевропейской иконографии из различных ее источников может служить икона «Всех скорбящих Радость» храма Иверской иконы Божией Матери города Орла (илл. 2). Образ по стилю написания принадлежит ярославской школе, его можно датировать началом или серединой XIX века. В верхней части средника — изображения в клеймах. В верхнем, на облаках, символизирующих небесный мир, изображена Троица Новозаветная, ниже — тронное изображение Богоматери, в основе которого лежит западноевропейская иконография Sedes Sapientiae — «Место Мудрости» или «Трон Мудрости», измененная согласно восточно-христианской традиции. Младенец здесь располагается по центру и чуть выше, как на иконе Богоматери «Воплощение». На Богоматери темно-красный длинный мафорий и синяя туника. На голове — корона, вокруг головы — золотой нимб. В боковых клеймах стоят архангелы: справа от Богоматери — Михаил, слева Гавриил. Справа от Богородицы в верхнем углу изображено солнце, в левом — луна в облаках, подчеркивая, что в этой части образа показана сфера небесного.

Ниже размещена сложная композиция из страждущих, образуя семь групп, к каждой из которых сделана надпись, которая лишь частично повто-

ряет слова богородичной стихиры, возможно, приводит ее в неизвестном нам варианте.

В левой крайней группе композиция, как мы предполагаем, рассказывает историю богатого наследника. Показано строение в розоватом тоне, внутри которого на центральном месте сидит молодой человек (цвет одежд и подобие трона без спинки перекликаются с цветом здания), с отстраненным выражением лица — предположительно хозяин имущества, полученного в наследство. За его спиной — старик, от которого перешло имущество по наследству, лично не участвующий в происходящем. Ангел Хранитель, появление которого на образах обусловлено этикой Возрождения, указывает молодому человеку на Богородицу и направляет на совершение благого дела — раздачи из своего наследства неимущим (в продолжение сюжета ангел подает одежды нагим из дверей дома). Надпись, сопровождающая композицию: «Нагим одеяние и помощь».

В сцене ниже ангел через человека, стоящего с корзиной с хлебами, подает хлеб женщине справа от него. Коленопреклоненный мужчина у его ног ожидает своей очереди. В корзине пять хлебов — напоминание о событии, описанном в Евангелии от Иоанна (Ин. 6: 5-14). Эту сцену сопровождает надпись: «Алчущим питательнице».

Следующая композиция в середине сверху: «Странным прибежище, Владычице». Группа из трех человек, один из которых ведет двух других, идут к дверям дома. Во главе группы и чуть сбоку от ведущего мы видим ангела.

В следующей сцене мы видим сидящих в темнице, охраняемой множеством воинов. Человек с узелком для заключенных подходит к окну темницы, за его спиной стоит ангел, направляя его. Сцену сопровождает надпись: «В темнице посещение даруй».

В центре внизу — море и плывущий корабль с людьми, на корме которого сидит ангел и надпись: «Обуреваемым пристанище», которая намекает не только на помощь в реальную бурю на водах, но и помощь в бурных водах

моря житейского.

Далее мы видим, расположенный по симметрии и чуть меньше предыдущего (менее богатый) дом, в котором заболел человек и его близких: женщину и мужчину у ложа больного. В изголовье кровати стоит ангел. Надпись гласит: «Больным исцеление подаждь».

Последняя сцена в нижнем правом углу повествует о «напоении» жаждущих: «Жаждущих поительнице». Ангел поит стоящего мужчину. Рядом с ним сидят в ожидании с чашами женщина и мужчина.

Здесь мы видим иллюстрацию мысли, что ангелы, подающие помощь от Богоматери, действуют не только непосредственно сами, но и через людей. Так образ обращается к зрителю, напоминая ему о том, что: «Вера без дел мертва».

На полях иконы изображены предстоящие святые, как на Maestà Чимабуэ, но только две фигуры в рост в три четверти оборота: на правом поле — святой Алексий человек Божий, на левом — мученица Татиана, видимо носящие патрональный характер, что позволяет сделать предположение о возможном заказе образа супругами. Хотя в целом основу иконографии определяет фигура Богородицы, и здесь она относится к тронному изображению, имеющему другой источник, иконописец добавил корабль — характерный знаковый элемент иконографии Мадонны мореплавателей.

Таким образом, изначально генезис описываемого христианского образа Божией Матери проходил в рамках восточной культуры и формировался на основе накопленного опыта изображений и скульптуры, начиная с I века до Р.Х., когда после очередного завоевания Египет вошел в состав Римской империи, и сформировавшийся там результат культурного синтеза продолжил свою эволюцию.

Следующим шагом стало переосмысление их в соответствии с христианскими идеалами преобладания духовного над телесным, наполнение образа христианским содержанием, используя при этом отработанные до совершенства античные образы с их визуальной эстетикой.

Уже в этот период перехода изображения из языческой культуры в христианскую можно выделить три этапа, которые будут в последующем характерны и для перехода из византийской культуры в западно-христианскую, прежде всего западноевропейскую, из западно-христианской в восточно-христианскую, в том числе русскую: первый этап — визуально-аллегорический — заимствование визуального образа; второй этап — семиотический — формирование знаковой системы (примером может служить палеохристианский период); третий этап — теологический — закрепление богословского содержания образа, кристаллизация основной мысли, которую необходимо донести видящим его.

Начиная с XVII века усиливается влияние европейских иконографий на российское искусство: в составе иконописцев и живописцев Оружейной палаты работают приглашенные иностранцы, пользующиеся западноевропейскими образцами, талантливые российские иконописцы учатся у европейцев.

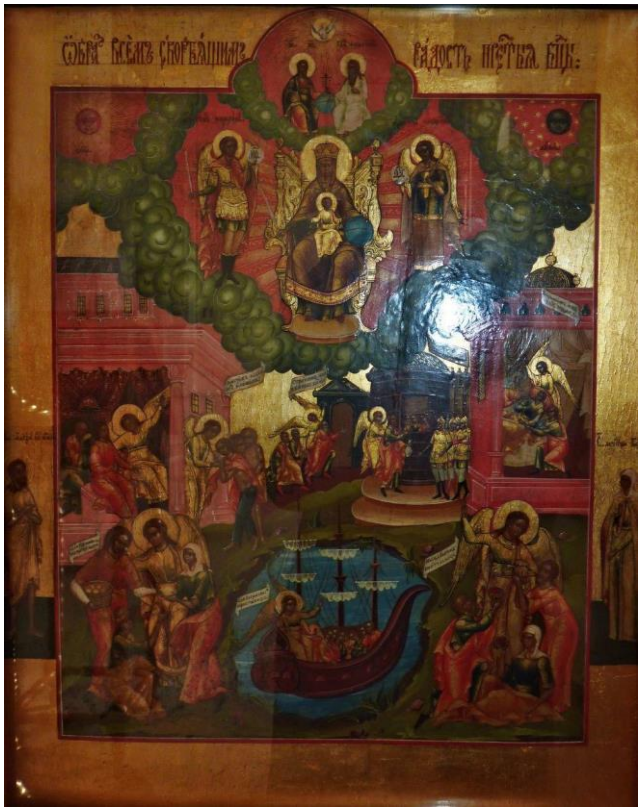
Работы этого периода, опирающиеся в передаче изображений на западноевропейские источники, можно разделить на три группы: полностью скопированные с одного или нескольких западноевропейских образцов без особых визуальных изменений, следуя популярным тенденциям; точно скопированные с одного или нескольких западноевропейских образцов с дополнениями надписями из богослужебных текстов, менявшими богословский смысл изображаемого; те, в основе которых лежит западноевропейский источник (или источники), но в иконографию которых вносили изменения в соответствии с учением Православной Церкви.

Рассматривая многообразие образов «Всех скорбящих радость», имеющих западноевропейские источники, представляется возможным систематизировать их по центральной фигуре — образу Божией Матери.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Александрийские монеты с изображением Исиды-Фария (греч. Ἶσις Φαρίη, лат. Isis Pharia, где φάρος — парус) и Исиды Пелагия (Πελαγία, «Морская») на реверсе. I – III века.

Илл. 2. Икона Божией Матери «Всех Скорбящих Радость». Ярославская школа, середина XIX века, храм Иверской иконы Божией Матери города Орла. Икона публикуется впервые.



Список литературы

1. Библия. – М.: Издание Московской Патриархии, 1990. – 1372 с.

2. *Бусева-Давыдова И.Л.* Культура в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. – М.: Индрик, 2008. – 364 с., илл. + таб.

3. *Комашко Н.И.* Богоматерь «Всех скорбящих Радость». Режим доступа: https://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=90 (дата обращения – 25.12.2019.

4. *Комашко Н.И.* «Всех скорбящих Радость», икона Божией Матери. Режим доступа: http://www.pravenc.ru/text/155562.html (дата обращения – 25.12.2019).

5. *Кочетков И.А.* Словарь русских иконописцев XI – XVII вв. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/ikona/slovar-russkih-ikonopistsev-11-17-vv/

6. Краткое изложение книги мистера Джоэля МАЛЬЯРА «История Богоматери доброй надежды в приюте Петит Форе». Режим доступа: https://nd-bonne-esperance.cathocambrai.com/page-160741.html (дата обращения – 30.12.2019).

7. *Лепахин В.В.* Икона и слово: виды, уровни и формы взаимосвязи. Режим доступа: http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=303 (дата обращения – 15.02.2020).

8. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2016. – 448 с.

9. *Любкер Ф.* Реальный словарь классических древностей: в 3 т. – М.: Олма-Пресс, 2001.

10. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.

11. Службы Великого поста. – М.: Даниловский благовестник, 2006. – 256 с.

12. *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с английского А.Е. Майкапара. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.

13. *Фермет Б.* Голландское влияние в русской живописи. Режим доступа: http://vrubel.ru/downloads/OmskSeminar2015.pdf (дата обращения – 10.04.2019).

14. Alma Redemptoris Mater. Catholic Encyclopedia. Режим доступа: http://www.newadvent.org/cathen/01326d.htm (дата обращения – 02.12.2019).

15. Ave Maris Stella. Catholic Encyclopedia. Режим доступа: http://www.newadvent.org/cathen/02149a.htm (дата обращения – 02.12.2019).

16. *Castaldi T.* The Iconography of the Virgin of Mercy and of the Virgin of Arrows in the art of Bologna and Romagna in the 14th and 15th centuries. Режим доступа: https://www.academia.edu/35212305/L_iconografia_della_Madonna_della_Misericordia_e_della_Madonna_delle_frecce_nell_arte_bolognese_e_della_Romagna_nel_Tre_e_Quattrocento_Eik%C3%B3n_Imago_7_2015_1_pp._31-56 (дата обращения – 23.01.2020).

17. La regalità di Maria. Portale di Mariologia. Режим доступа: http://www.latheotokos.it/modules.php?name=News&file=article&sid=1307 (дата обращения – 23.01.2020).

18. Modernizing Muscovy: Reform and Social Change in Seventeenth-Century Russia / ed. by Kotilaine J., Poe M., Abingdon-on-Thames: Routledge, 2004. – 496 p.

19. *Possoz A.* Les sanctuaires de la Mère de Dieu dans les arrondissements de Cambrai. Режим доступа: https://books.google.fr/books?id=gdT0eXaaANUC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false (дата обращения – 30.11.2019).

20. The Latest Known Inscription Written in Egyptian Hieroglyphs. Режим доступа: http://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=3974 (дата обращения – 18.02.2020).

21. The Oxford Handbook of Medieval Christianity (Oxford Handbooks): Oxford University Press, 2014. – 624 p.

22. *Van Ypersele de Strihou A., Van Ypersele de Strihou P.* La chaire à precher de la Cathédrale des Saints Michel et Gudule à Bruxelles. – Bruxelles: IRPA, 2002. – 48 p.; il.

23. *Von Franz M.-L.* Interprétation du conte d'Apulée : L'âne d'or. – Paris: Broché, 1981. – 288 p.

УДК 7.046.3

И.К. Языкова,
кандидат культурологии,
НОЧУ ДПО «Библейско-богословский институт
св. апостола Андрея»,
Москва, Россия
I.K. Yazykova,
PhD in Culturology,
St. Andrew's Biblical Theological Institut,
Moscow, Russia
E-mail: irinayazykova@yandex.ru

Новые образы древних святых. Проект «Святые неразделенной Церкви»

New images of ancient saints. Project «Saints of the Undivided Church»

Аннотация. Перед иконописцами в последние годы встала проблема воссоздания образов древних святых первого тысячелетия, периода, получившего название «эпохи неразделенной церкви». Сегодня число русских храмов по всему миру увеличивается, и интерес к древним святым растет. Проект «Святые неразделенной церкви» призван помочь в воссоздании древних образов, он объединил более 100 иконописцев из 14 стран. Выставка лучших работ была показана в Белоруссии, Финляндии и России.

Abstract. In recent years, iconographers have faced the problem of recreating images of ancient saints of the first millennium, a period called the “era of the undivided church”. Today, the number of Russian temples around the world is increasing, and interest in ancient saints is growing. The project “Saints of the Undivided Church” is intended to help recreate ancient images, it brought together more than 100 icons from 14 countries. The exhibition of the best works was shown in Belarus, Finland and Russia.

Ключевые слова. Икона, иконография, древние святые, эпоха неразделенной церкви современная иконопись, выставка.

Keywords. Icon, iconography, ancient saints, period of undivided church, modern icon, exhibition.

Современное иконописание — это особая область культуры, перед которой стоит задача не только возрождения традиции, которая, несомненно, имеет великую историю, но и продолжения традиции, создания современных образов, отвечающих на духовные запросы нашего времени. Уже в 80–90-х

годах прошлого века, когда иконописание только начинало возрождаться в нашей стране, перед иконописцами встала задача создания иконографии новопрославленных святых. Прежде всего, новомучеников и исповедников, но не только. Уже много написано о том, сколь труден процесс сложения новой иконографии, какие проблемы, неизвестные иконописцам прошлого, приходится решать современным мастерам. И, конечно, этот процесс не скорый. Период церковного возрождения насчитывает уже тридцать лет, а становление современной иконописной традиции не только не завершено, но пока находится в стадии поисков и экспериментов, порой весьма хаотичных и спонтанных. К сожалению, вопросы церковного искусства не обсуждаются соборно в Церкви, а современное общество вообще живет в полном неведении о творческих поисках иконописцев. А жизнь, тем не менее, ставит все новые задачи.

В последние годы появился еще один, так сказать, «социальный заказ» для иконописцев: на иконы древних святых, причем по преимуществу западной церкви. К западным святым интерес со стороны православных растет в силу самых разных причин. Во-первых, мир сегодня стал более открытым, чем прежде, и люди свободно перемещаются по миру, больше узнают об истории, в частности, об истории христианской Европы, о святых и святынях разных стран. А во-вторых, православных храмов по всему миру за последние годы значительно прибавилось, и православные верующие тесно соприкасаются с местными традициями, с почитанием местных святых, и часто они становятся их покровителями и заступниками, как некогда в России русские святые.

Для почитания православными западных святых, живших до разделения церквей, до 1054 года, до Великой схизмы, нет никаких канонических препятствий. Об этом писал еще святитель Иоанн Шанхайский, когда с этим столкнулись русские эмигранты первой волны.

«Жития же мучеников, подвижников и других святых ведомы одному только Богу. Все они вместе прославляются в неделю Всех Святых, как о

том говорится в синаксаре в тот же день. Святые, неизвестные до сих пор (или в настоящее время) на Востоке, но чтимые в пределах Запада, принадлежат своею земною жизнью различным векам и прославились разными путями», — писал святитель Иоанн [1].

В святцах нашей Церкви мы найдем немало западных святых первого тысячелетия: это и раннехристианские мученики, в том числе и римские папы (свв. Климент, Мартин и др.), и отцы Церкви, богословы (Амвросий Медиоланский, Блаженный Августин, Григорий Двоеслов и др.), и основоположники монашества (преп. Бенедикт Нурсийский, Иоанн Кассиан) и др. Их образы можно видеть и в древнерусских храмах, и в современных храмах на территории России. Но с ростом приходов РПЦ в Европе в православных храмах и домах верующих стали появляться иконы местных святых, еще не вошедших в святцы. Идя им навстречу, Священный Синод РПЦ стал включать новые имена западных святых в православный месяцеслов. За последние годы в русский календарь внесено несколько десятков британских, французских (галльских), испанских святых. Готовятся списки австрийских и скандинавских святых. Однако не у всех святых, даже уже включенных в месяцеслов, есть достойные образы. Нередко мы видим изображения, которые мало похожи на иконы, в них много произвольного, а порой и фантазийного, их авторы не всегда воспринимают свою задачу как церковную, а хотелось бы иметь достойные образы для молитвы.

В связи с написанием образов древних западных святых возникает немало вопросов. Как писать святых, когда их иконописные изображения в большинстве своем утрачены? Остались в лучшем случае поздние образцы — барочные, скульптурные, витражные, реже — книжные миниатюры и т. д. Немаловажный вопрос: в какой стилистике писать образы святых Запада — в византийской, древнерусской или романской? Насколько важно ориентироваться ли на искусство тех стран, в которых жили святые? Канонов изображения этих святых практические не существует. По существу иконописцам нужно заново создавать иконографии этих святых, опираясь на жития, исто-

рические исследования, иконографическую традицию разных эпох и т. д. Все это не так просто, как может показаться. В некоторой степени даже труднее, чем создание икон святых XX века, иконография большинства которых тоже в стадии становления, но там есть фотографии, портреты, на которые можно опереться при написании иконописного образа. А в случае древних святых точек опоры очень мало.

Первыми с этой проблемой столкнулись русские эмигранты первой волны, когда осели в Европе и стали строить храмы и писать иконы. Их опыт весьма ценен и может помочь современным иконописцам. Хотя он не слишком широко известен, потому что иконописное наследие русской эмиграции не так давно стало предметом исследований, и пока еще весьма мало публикаций. Вспомним Парижскую школу, где, например, инок Григорий (Круг) создал прекрасный образ св. Женевьевы Парижской, а сестра Иоанна Рейтлингер — св. Албания, первого британского мученика. Есть также опыт Сурожской епархии, где по благословению митрополита Антония Сурожского в 1980-х гг. начали писать британских святых. Целый ряд древних испанских святых создано в русском приходе Мадрида. В последние годы интерес к древним западным святым заметно возрос в разных странах, и на это, естественно, откликаются иконописцы. Но все это — спорадически возникающие попытки, носящие порой случайный характер.

Тем не менее, интерес к древним святым открывает большие возможности для творческого развития иконописной традиции. Желая объединить усилия в этом направлении, Содружество в поддержку современного христианского искусства «Артос» инициировало запуск большого международного проекта «Святые неразделенной Церкви». Это художественный, выставочный и отчасти исследовательский проект, он был задуман для того, чтобы не только стимулировать создание новых образов святых, просиявших в разных странах Западной Европы в первом тысячелетии, но и помочь иконописцам найти правильные основания для создания этих образов. В проекте помимо иконописцев участвуют также искусствоведы, историки, богословы,

изучающие святость христианского Запада. Проект «Святые неразделенной Церкви» представляет те страницы истории Церкви, которые практически не известны большинству православных христиан не только в России, но и за ее пределами.

Этот проект имеет не только художественное, но также духовное и экклезиологическое значение. Период первого тысячелетия у современных историков поучил название «эпохи неразделенной Церкви», поскольку в то время христианская Церковь при всем разнообразии традиций и множестве разногласий ощущала себя единой. И хотя Восток и Запад культурно и политически развивались по-разному, и было немало столкновений и споров, тем не менее, противостояние язычеству и натиску ислама и многое другое объединяло христианские народы. Это период Вселенских соборов, когда вырабатывалась христианская догматика — тот фундамент веры, на который до сих пор опираются практически все христианские конфессии. Христология и триадология составляют стержень всякого христианского богословия. Первое тысячелетие — это период формирования христианского искусства Востока и Запада. И во многом искусство служило языком межкультурного общения разных народов, населявших христианскую ойкумену, потому что язык визуальных образов не требовал перевода, он был понятен всем от Испании до Грузии, от Константинополя до Великого Новгорода, от Рима до Дамаска. В этот период просияло множество святых, почитание одних было вселенским, других — местным, но все они — свидетели того героического и, безусловно, духовно значимого времени. Святые — духовное наследие Церкви, живущей сегодня в ситуации разделения, но хранящей память об общих корнях. И потому этот период чрезвычайно важен для Церкви, несмотря на то, что христианство вошло уже в третье тысячелетие своей истории. Сегодня мы нуждаемся в том, чтобы глубже осмыслить наследие христианства первого тысячелетия, и проект «Святые неразделенной Церкви» призван способствовать этому.

В процессе подготовки проекта историки составили внушительный

список святых, из которого иконописцы могли выбрать одного или нескольких святых. В этот список вошли имена святых Европы, которые несли Благую Весть, проповедовали разным народам, строили монастыри и храмы, были просветителями и благотворителями, мистиками и чудотворцами. Это монахи и короли, отшельники и воины, мужчины и женщины, юные и старцы, широко почитаемые и малоизвестные. Но все они, каждый по-своему, последовали за Христом, и многие из них приняли мученический венец.

Организаторы проекта не ставили жестких рамок иконописцам, не ориентировали их на тот или иной стиль, а только предоставляли информационную помощь — житийную справку, историческую и научную литературу, имеющиеся образцы, хотя у большинства святых таковых нет. Иконописцам предоставлялась полная творческая свобода с одним только условием, чтобы изображение отвечало требованиям иконичности.

В 2016 году Содружество «Артос» объявило о проекте. На участие в нем было подано более сотни заявок от иконописцев из разных стран. В течение года иконописцы работали над созданием образов святых, а художественный совет отбирал лучшие образцы для показа на выставке.

Создание новой иконографии — это непростая задача, она одновременно и художественная, и духовная. В своей работе иконописцы должны были учесть исторические и литургические реалии, в соответствии с житием найти необходимые атрибуты, выбрать адекватные художественные средства и т. д. Отобранные художественным советом работы составили внушительную коллекцию, поражающую своим масштабом и разнообразием. И все они, собранные вместе, дают представление о широком диапазоне современной иконописи, в которой есть как традиционные направления, так и новые, экспериментальные. В этом смысле проект «Святые неразделенной Церкви» беспрецедентный и представляет интерес и с культурной стороны, и с церковной.

13 ноября 2017 году в Москве в Культурном центре «Покровские ворота» состоялся предпоказ выставки «Святые неразделенной Церкви». Это

была своего рода презентация проекта. В небольшом выставочном зале было представлено всего 15 работ, но они были весьма показательны для того, чтобы бы понять концепцию проекта и уровень его воплощения. Представляя проект, его куратор Сергей Чапнин подчеркнул, что это международный и межконфессиональный проект, и для организаторов важно показать, что, несмотря на различные исторические пути христианского Востока и Запада, у нас есть общее историческое прошлое и общие святые, которые соединяют нас своим небесным предстательством. Он выразил надежду, что эта выставка будет показана в разных странах, и это станет свидетельством единства христианского мира и утверждением неразрывной связи веры и культуры. Высокое качество представленных работ отметила Наталья Шередега, заведующая отделом древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи, которая также выступила на этой презентации.

За год работы над проектом стало ясно, что его масштаб превзошел все ожидания. Организаторам пришлось даже отказаться от предложения сделать первую выставку в Санкт-Петербурге, в Музее истории религии, хотя сотрудники музея восприняли этот проект с воодушевлением. Но для отобранных икон выставочный зал этого музея оказался маловат, а показывать лишь часть собрания не имело смысла. И тогда появилось новое предложение — Минск.

20 декабря 2017 года выставка «Святые неразделенной Церкви» открылась в Минске, в Национальном художественном музее Белоруссии, и экспонировалась там по февраль 2018 года включительно. На этой выставке были представлены 120 произведений художников из 14 стран: России, Украины, Белоруссии, Италии, Франции, Германии, Англии, Испании, Финляндии, Израиля, Греции, Сербии, Латвии, Литвы. В экспозицию вошли произведения, созданные в разных техниках — темперная иконопись, энкаустика, масляная живопись, мозаика, акварельные и пастельные листы, близкие к книжной миниатюре, резные, мозаичные и керамические образы. Были представлены образы с житийными сценами, а также складни и мини-алтари.

В числе участников выставки были мастера с мировым именем: из России — архим. Зинон (Теодор), Александр Чашкин, Александр Солдатов, Ирина Зарон, Александр Корноухов, а также Виктор Довнар, Антон Дайнеко — из Белоруссии, Георгий Кордис — из Греции, Тодор Митрович — из Сербии и др. В проекте прияло участие и немало молодых иконописцев, чьи имена пока никому не известны, но у многих из них явно большое будущее.

Первая выставка «Святые неразделенной Церкви» стала заметным событием не только для Белоруссии. Она получила многочисленные отзывы искусствоведов и церковной общественности в России, Италии, Франции и других странах. О высокой оценке выставки белорусской общественностью свидетельствует тот факт, что белорусская почта выпустила коллекционные марки с образами святых неразделенной церкви, из экспозиции были выбраны три лучших иконы двух российских художников — Александра Чашкина и Ольги Шаламовой и одного белорусского — Антона Дайнеко.

Вторая выставка проекта «Святые неразделенной Церкви» открылась 16 февраля 2019 года на Новом Валааме в Финляндии. За год к коллекции прибавилось еще пять работ. Самое удивительное, что иконописцы продолжают обращаться в «Артос» и пишут новые иконы, которые постоянно пополняют экспозицию, что свидетельствует о растущем интересе к проекту и к самой теме.

Новый Валаам — это не только монастырь, в который, особенно летом устремляется большой поток паломников. Это и крупный культурный центр с большим выставочным залом и действующей при монастыре Мирянской академией, в которой каждый год иконописи обучаются несколько десятков человек из Финляндии и других стран. Выступая с приветственным словом на открытии выставки, митрополит Куопиоский и Карельский Арсений отмечал, что выставка современной иконы такого масштаба впервые экспонируется в Финляндии. На Новом Валааме выставка экспонировалась до конца января 2020 года. За это время ее посетило более 15 тысяч человек.

Третья выставка проекта «Святые неразделенной Церкви» открылась

17 февраля 2020 года в Музее изобразительных искусств Кузбасса (Кемерово). Для города это стало событием огромной важности. Открытие экспозиции в Кемерове стало, пожалуй, самым представительным за все время существования проекта. Участников и гостей выставки приветствовал митрополит Кемеровский и Прокопьевский Аристарх: «Главная цель выставки — сказал он, — познакомить верующих со своими братьями во Христе — западными святыми, которые умирали за Спасителя, несли монашеские подвиги, просвещали светом Его учения европейские языческие народы, строили современную Европу. Церковь Христова — Вселенская, в нее входят угодники Божии разных стран и разных времен. Общение со святым происходит через икону, в преломлении молитвенной встречи иконописца, молящегося и святого, который изображен на иконе. Икона — это итог их первой встречи». На церемонии выступили также член Экспертного совета Русской Православной церкви по церковному искусству, архитектуре и реставрации епископ Александровский и Юрьев-Польский Иннокентий, кардинал Герхард Людвиг Мюллер (Рим, Италия), ординарий Преображенской епархии в Новосибирске епископ Иосиф Верт, председатель парламента Кузбасса Вячеслав Петров и начальник департамента культуры и национальной политики Марина Евса, директор музея Лариса Мызина. И все это представительное сообщество отмечало беспрецедентность проекта и его большую культурную и духовную ценность.

В Кемерове выставка «Святые неразделенной церкви» оставалась до июня 2020 года, затем отправилась на новое место. Проект рассчитан на пять лет и может быть продлен, поскольку интерес к нему возрастает, как среди иконописцев, так и среди публики.

Наверное, самое интересное в этом проекте, что он ярко свидетельствует не только об интересе к древней Церкви наших современников, проект дает уникальную возможность представить широту диапазона современной иконописи, увидеть сколь разнообразно сегодня иконописное творчество, какие уникальные с художественной точки зрения произведения создаются

современными мастерами. Современные мастера способны не только повторять образцы прошлого, ориентироваться на великое прошлое и ходить по проторенным путям, но и искать новые пути, создавать новые образы, они имеют смелость сказать свое слово. Очень вдохновляет разнообразие представленных работ: не только разных стилистически и по используемым материалам, но и по образной интерпретации, по тому духовному поиску, который в них виден. Не вдаваясь в подробности (за неимением возможности показать визуальный ряд), можно все представленные работы очень условно разделить на три большие группы, отражающие направление стилистического поиска современных иконописцев.

Одна часть мастеров строго следует иконописному канону, каким он сложился в восточно-христианском (православном) искусстве. И поскольку само понятие «икона» чаще всего связывается с древнерусской и византийской традицией, постольку такой образ воспринимается достаточно привычно для зрителя. Однако не во всех работах этот язык вполне адекватно отражает образ западного святого, который имеет свою специфику в силу иных культурных традиций Запада.

Другая часть иконописцев обращается к стилистике западного средневекового искусства, главным образом, романского, в котором еще много черт иконописной традиции. При этом эти мастера используют характерные для западной традиции символы: храм, который держат храмоздатели или устроители монастырей, животных, связанных с жизнью святого, орудия мучений или убиения святого, стилизованный шрифт и характерный орнамент. Именно эти элементы придают живость образу и даже некоторую занимательность образам. Нам представляется, что этот путь более органичен для поисков образа святых христианского Запада, в определенной степени он направлен на возрождение исконных канонических традиций западного христианского искусства.

Третья группа иконописцев, не привязываясь к исторической традиции, пытается создать образ древнего святого, используя современный худо-

жественный язык. Тут диапазон приемов весьма широкий. На выставке можно видеть и радикальные решения, и более деликатные. Вероятно, не всякий зритель согласиться с той или иной трактовкой образа, но, даже не соглашаясь, наверняка задумается, насколько современные художественные средства могут обогатить иконописный язык.

В этом преимущество иконописных выставок: они дают возможность показать работу разных мастеров, их смелые поиски и дерзновенные находки, и даже эксперименты, выходящие за рамки привычного. Выставка — это своего рода художественный полигон и смотр творческих сил.

Что из представленного на выставке «Святые неразделенной Церкви» останется лишь единичным художественным высказыванием автора, а что станет важным этапом в развитии иконописной традиции и образцом для других иконописцев, покажет время. Но важно, что выставка дает возможность в одном пространстве собрать разных мастеров и увидеть то, что редко может быть представлено вместе в иных условиях, особенно церковных. И зритель имеет редкую возможность видеть вместе такое количество современных икон, что само по себе свидетельствует о том, как разнообразно развивается сегодня иконописное искусство, сколько сегодня прекрасных талантливых художников. Выставка дает возможность и иконописцам, как правило, работающим в удаленности друг от друга (если они не входят в одну мастерскую или артель), увидеть работы друг друга, проанализировать работы коллег, что-то для себя открыть новое. Это всегда обогащает и стимулирует творческий поиск. На таком уникальном материале, представляющем широкий спектр авторских работ, искусствоведы могут исследовать процесс развития современного иконописного творчества, выявить его векторы и тенденции. Каждый раз, когда выставка «Святые неразделенной церкви» экспонируется в том или ином выставочном зале, вокруг нее происходит обсуждение проекта, в котором принимают участие и светские специалисты, и церковные, в том числе священники и епископы. Такое соборное обсуждение способствует созданию достойных образов древних святых. И это, по

мысли организаторов проекта Содружества «Артос» только начало большой работы, столь необходимой сегодня для Церкви.

Но помимо всего, и это, может быть, главное, собранные вместе в одном выставочном пространстве столь разные — по материалу, технике, стилю и манере исполнения — образы есть отражение полифонии самого христианства. Это луг духовный, и в этом цветении святости проявляется замысел Божий о мире, в котором многообразие не исключает единства, а напротив, подразумевает. В древности ли, в современности ли святой свидетельствует о всепобеждающей силе Любви Божией, спасающей мир.

Список литературы

1. Доклад св. Иоанна (Максимовича) Архиерейскому собору РПЦЗ в 1952 г. Режим доступа: http://saints.artos.org/ru/article/
2. Святые неразделенной Церкви. Каталог выставки. Минск. 2017.
3. Yhteiset Pyhamme. Jakamattoman kirkon ajalta. Valamon luosrari. Tallinn. 2019.
4. Святые неразделенной Церкви. Каталог выставки. Кемерово. 2020.
5. Меморандум по итогам выставки «Святые неразделенной Церкви». Альманах современной христианской культуры «Дары». 2018. С. 39-43.

УДК 281.39

К.В. Цеханская;
Институт этнологии и антропологии РАН,
д.и.н.,
Москва, Россия
K.V. Tsekhanskaya
Russian Academy of Science Institute of Ethnology and Antropology,
DSc in History
Moscow, Russia
E-mail: kirilla2011@gmail.com

Икона в пространстве повседневности: к вопросу о границах благочестия

Icon in the space of everyday life: on the question of the boundaries of piety

Аннотация. Одной из важнейших категорий Православия является феномен благочестия. Без благочестия, как оно понималось и формулировалось Отцами Вселенского Православия, нет истинно-ортодоксального понимания христианства. Благочестие — непременный спутник иконописания и иконопочитания. В современном пространстве повседневности оно выполняет функцию хранителя иконографического канона, четко определяя и сохраняя вероучительные границы иконопочитания. И в церкви, и в обыденной жизни благочестие объединяет верующих в солидарный, единомыслящий, эмпатический социум.

Abstract. One of the most important categories of Orthodoxy is the phenomenon of piety. Without piety — as it was understood and formulated By the fathers of universal Law, there is no true Orthodox understanding of Christianity. Piety is an indispensable companion of icon painting and icon worship. In the modern space of everyday life, it serves as the guardian of the iconographic Canon, clearly defining and preserving the teaching boundaries of icon worship. Both in the Church and in everyday life, piety unites believers in a solid, single-minded, empathic society.

Ключевые слова. Постмодернизм, святыни веры, благочестие, акционизм, неофилизм, миссионерская мультипликация, кощунство, благодать, вера.

Keywords. Postmodernism, Holy places of faith, piety, actionism, neophilism, missionary animation, blasphemy, grace, faith.

Бытование и формы почитания иконы в повседневной церковной и мирской жизни православного российского социума — одна из наиболее противоречивых, можно сказать, тревожных социо-религиозных проблем современности, органично связанных с новым, постмодернистским, а точнее,

постхристианским этапом мировой истории. Широко раскрыв экономические, социокультурные, политические границы для глобального западного сообщества, Россия беспрепятственно впустила в себя «дух» неолиберализма, непротиворечиво сочетающего идеал буржуазного комфорта с мятежно-сокрушительными энергиями воистину демонической вседозволенности. Россия, столетиями отторгающая чуждые ей духовные эманации западной цивилизации, в конце XX – начале XXI вв. все же «оскоромилась» миражами *либерализма*, а главное — соблазном *рынка*, этого всесильного, хищного, немилосердного диктатора глобального человеческого муравейника.

Пока еще традиционное этнокультурное самосознание народов страны сдерживает цивилизационный натиск разумных, толерантно-деструктивных стихий Зла. И все же система ценностных приоритетов российского, а более точно — русского мира все более и более «размагничивается» притяжение золотого тельца, нестареющим очарованием мамоны. «Все на продажу!» — эта древнейшая установка падшего в Адаме человечества успешно продвигается в российском масс-медийном пространстве, на телевидении, в интернете, когда, например, за хорошую оплату и простая, и сложно устроенная личность раскрывает перед страной свою подноготную, когда ради лишнего рубля не жалеют ни мать, ни отца, ни ближнего, ни Родины, ни самого Господа Бога.

Со всей очевидностью в рыночную конъюнктуру все более вовлекается и часть православной общественности, и воцерковленные, и невоцерковленные. Что же происходит сегодня в царстве христианской духовности, в Третьем Риме? А происходит то, что святыни Русской Церкви кощунственно погружаются в бурный поток товарно-денежных отношений. Иконы, кресты, начертанное Слово Божие, и даже Имена Бога — все это в своей совокупности превращается в прикладную часть рекламного маркетинга, когда узнаваемые, милые православному сердцу образы святых или монастырские соборы с сияющими крестами, помещенные на хозяйственно-бытовых предметах, повышают их товарную «ликвидность». Действительно, как неискушенному

человеку не купить в магазине коробку куриных яиц, где помещена фотография Серафимо-Дивеевской обители с надписью: «Пусть с дивеевским яйцом благодать придет в ваш дом!».

Повсеместное «зашкаливающее» использование сакральных символов и образов Церкви в суетном пространстве быстротекущей повседневности причудливо сочетается с неуправляемым хаосом «творческой» свободы, когда каждая мало-мальски «творческая личность» дерзает оставить свой след в искусстве иконописания. Но беззаконное — и с точки зрения догматики, и с позиций канона — самочинное иконотворчество отнюдь не является единственным, обособленным деструктивным элементом современной церковной жизни. Своевольное, неблагоговейное обращение с иконописным каноном «автоматически» трансформирует и формы иконопочитания, и отношение к церковным святыням, и сущность православного благочестия, наконец, и саму веру. Очевидно — и всеохватный магнетизм рынка, и энергии постмодернистского обновления всего и вся, опасно сотрясают сакральные опоры традиционной русской церковности, начиная с догматических законов Вселенского Православия, заканчивая литургическим языком Церкви.

И здесь мы подходим к одной из важнейших проблем — как понять, где проходит четкая граница допустимого и недопустимого в современном иконотворчестве, в церковном искусстве в целом, ну и конечно, в моделях благочестия людей. Вера каждого отдельного человека, образно выражаясь, — «колеблемый тростник», обладающий свободой склониться в любую сторону. Но для этого «тростника» приспособлено не только дикое поле с чертополохом и сорняками, но создано гармоничное цветущее пространство Богоустановленных законов, духовно организующих личность к встрече с высшей реальностью. Законы эти суть: заповеди, догматы, каноны, благочестие. Все, добровольно отвергающие Закон, добровольно же уходят в дикое поле и бесчинствуют там до тех пор, пока их не постигнет вразумление или не коснется «веяние тихого ветра». Прежде чем рассмотреть примеры сомнительной «новизны», размывающей не только религиозные установки и представ-

ления верующих, но порой и саму литургическую жизнь Церкви, определимся с понятием *благочестие*. Это необходимо для того, чтобы прояснить, какую духовную ценность вольно или невольно игнорируют и горе-иконописцы, и обновленцы, а вместе с ними и мало образованный церковный контингент крещеных людей, приходящий в храмы на Крещение да на освящение пасхальных куличей.

Решающим условием по-настоящему спасительного волеизъявления религиозной личности является овладение ею «ревностью о благочестии» [1, с. 680-685]. Слово «благочестие» служило у древних отцов и учителей Церкви синонимом «православия, ортодоксии». Такое отождествление «благочестия» с «ортодоксией» — также как и «нечестия» с «ересью» — впервые осуществил св. Афанасий Александрийский (ок. 295–373 гг.). Понятие «благочестия» с самого возникновения монашества стало необходимым признаком и существенной чертой подлинного подвижничества [2, с. 309]. Благочестие — основополагающая категория Православия. Если сказать кратко, то это благоговейная чистота мыслей и действий человека по отношению к Самому Богу, к Его энергиям, действенно преображающим весь сотворенный мир вместе с космосом, природой и человеком, наконец, к Его законам, ясно отраженным в догматическом учении Церкви, в ее каноническом строе. Согласно учению Церкви, самая высокая степень благочестия — тайна исповедания имен Божиих [3, с. 231], Святой Троицы.

Из Священного Писания известны те имена, которыми называет Себя Сам Господь и которыми Его именуют святые Ветхого и Нового Завета. Их огромное множество. Назовем малую часть Божиих имен, которая чаще всего оказывается «на слуху» верующих: Бог Саваоф, Бог Отец, Всевышний, Отец Небесный, Судия, Творец, Сущий, Христос, Мессия, Иисус, Слово, Спаситель, Альфа и Омега, Агнец Божий, Хлеб Жизни, Пастырь Добрый, Сын Божий, Царь Царей, Дух Истины, Дух Святой, Сила Всевышнего, Утешитель [4, с. 28-29]. В одном из главных имен Бога — «Аз есмь Сущий» (Исх. 3: 4), означающем — Я есть Тот, Кто есть, заложена очевидная невозможность

проникновения в Сущность Бога, Который выше всякого наименования и Который познается не через Свое имя, а Своими делами. Свт. Василий Великий говорил, что нет ни одного имени, которое могло бы вполне выразить естество Божие [5, с. 470]. И все же имена Божии святы, как чисты и святы все свойства Божии; каждое из Его бесчисленных имен в равной степени отражают полноту благолепия. Поэтому свт. Григорий Нисский утверждал, что когда кто скажет одно из имен Бога, этим одним произносится весь список имен [6, с. 411-412].

Таким образом, Имена Божии, запечатленные в текстах священного Писания, в Типиконе, в Иисусовой молитве, на иконах, священных сосудах и предметах, нательных крестах, церковных Голгофах и других объектах почитания, символические обозначают бесконечное совершенство Бога, не имеющее аналогий в земном мире, но, тем не менее, служащее для людей единственным эталоном Богоуподобления. Как видим, Само Имя Бога предполагает в человеке особое, чистейшее, благоговейное состояние разума, духа и души. Какой же степенью кощунства отличаются наклейки на пасхальных яйцах с начертанным именем Спасителя, — наклейки, обреченные на очень скорую утилизацию или просто выброс в мусорное ведро. Безусловно, сам процесс благоговейного постижения метафизических глубин святости Бога, как особый, совершенный вид благочестия, свойственен лишь избранным святым. Но для христиан предполагаются и другие, более «приземленные», но также спасительные пути благочестия, конкретно указанные святыми апостолами. Вот некоторые из них:

а) нужно следовать «здравым словам господа нашего Иисуса Христа и учению о благочестии» (1Тим. 6: 3).

б) «Чистое и непорочное благочестие пред Богом и Отцом есть то, чтобы призирать сирот и вдов в их скорбях и хранить себя неоскверненным от мира» (1Тим. 4: 8).

в) «Приучай себя к вере чистой и жизни праведной; потому что в этом состоит благочестие» (1Тим. 4: 7).

Благочестие, согласно апостолам — в исполнении закона любви и милосердия к ближнему. То есть сострадательная любовь к людям — это и есть доступный для всех путь обожения, указанный Самим Христом: «Будьте, — сказано, — милосердны, как и Отец ваш милосерд» (Лк. 6: 36.).

И, наконец, скажем о самых распространенных видах благочестия — внешних, видимых ритуализированных формах почитания святынь веры. Этот тип «искусства благочестия» наиболее свойственен сообществу православных. Как и выше рассмотренные виды благочестия, почитание священных объектов и символов так же является действенным средством спасения и Богообщения. Но особо подчеркнем — чтобы практика почитания оставалась в границах церковной допустимости, необходимо постоянно поддерживать степень равночестной соотнесенности субъективного восприятия святынь с вероучительными смыслами Православия. Для Церкви не все равно — Кому молиться и Как, что считать спасительным для души, а что душевредным. Наконец, Церковь волнует бытование и состояние религиозного творчества вне церковной ограды, ведь именно внецерковное искусство, свободное от обязательности канона, весьма своевольно распоряжается выработанной святыми Отцами системой символов и модусом благочестия.

На сегодняшний день можно вполне определенно сказать, что в России полным ходом идет новый виток богоборчества, выраженный в форме интеллектуального, эстетического бунта против догматических границ Православия. Мягко или резко данная тенденция проявляется во многих современных видах искусства, ориентированных на православную личность. В брутальной, мятежной форме антидогматический протест выражается в так называемом течении стрит арт, то есть искусстве на улицах. Иконописные граффити уже несколько лет сотрясают городские ландшафты Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга и других городов. В более мягких, сентиментально-лирических тонах антиканонические установки звучат в «миссионерских» мультфильмах для детей, театре и кинематографе.

Безусловно, самые дерзкие бунтари против церковных запретов и пра-

вил — художники-граффити, полагающие, что своим стенным «иконотворчеством» они открывают новую, массовую проповедь христианства. Этот своеобразный план монументальной пропаганды отнюдь не является актом открытого глумления над иконой, как это было много лет назад в центре академика Сахарова. Напротив, образы Бога, ангелов, святых, мастеровито написанные аэрозольными красками на плоскостях стен, оград, внутри переходов, как бы напоминают прохожим о том, что существует иной, неземной мир. Именно это назойливое, самостийное, внецерковное, то есть свободное от дисциплинарного надзора Церкви, «проповедывание» и есть главная цель молодых художников, многие из которых являются профессиональными иконописцами. Но, несмотря на такую благую просветительскую цель — публичное «приближение» сакральных образов к народу, уличное иконотворчество со всей очевидностью представляет собой плод навязчивого состояния богохульства, христианской тематикой прикрывающее неконтролируемое желание «перечить» Церкви.

Все мастера стрит арт вполне осознают, что их творческая деятельность, мягко говоря, носит нелегитимно-дерзкий характер с точки зрения догматики иконописания и иконопочитания. Они также осведомлены, что «напрысканные» красками из баллончиков образы Бога и святых, будут незамедлительно смыты коммунальными службами, то есть *подвергнутся поруганию*. Так, например, известный стрит-мастер, иконописец по профессии, А. Цыплаков, автор более пятнадцати граффити-работ на церковные темы, в том числе монументального образа Иисуса Христа, старается «творить» тайно, втихую, пока его не застанут на месте преступления. Пять работ Цыплакова уже уничтожены коммунальщиками [7]. Осознанное или неосознанное кощунство художника заключается в том, что созданные его рукой образы Бога и святых, быстро ликвидируемые городскими службами, остаются образами горнего мира. Точно так же, как молитва «Отче наш», ернически читаемая атеистом, остается молитвой. А ведь известно, что Отцы VII Вселенского собора, установившие догмат иконопочитания, предупреждали,

что все небрежные действия и кощунственные проявления по отношению к священным образам, напрямую восходят к Личности Богочеловека, Божией Матери, ангелам и святым.

Какая же сила движет творчеством граффити-иконописцев? Это вопрос не эстетики, и даже не богословия. Полагаем, это вопрос православной психиатрии. Очевидно, в их деятельности присутствует некая неустранимая духовная заданность, выраженная в самом протекании процесса «иконотворчества», в азарте, кураже от ощущения полнейшей свободы, в особом энергетическом импульсе с выбросом адреналина. И в этом «духовный восторг» граффитистов тесно сближается с психофизическим состоянием зацеперов, паркурщиков, бейсджампингеров и прочих любителей экстремального спорта. Но главное, чем страдают горе-иконописцы, — всеразрушающей, навязчивой любовью к новизне, то есть неофилизмом, всепоглощающей, неуправляемой страстью «обновить» жизнь Церкви, научить верующих «правильно» понимать христианство.

Вот, например, граффити-иконописец А. Беликов, объясняя смысл своей уличной религиозно-просветительской деятельности, декларирует, что современное христианство живет в гетто и что такие «иконописцы, как он, пытаются извлечь христианство из изоляции и вернуть его в живую культуру». Парадоксально, но при этом Беликов честно осознает, что вся его творческая деятельность обречена на полный провал. И все же художник согласен на то, чтобы священные образы, созданные его аэрозольной «кистью», существовали хотя бы несколько секунд, пусть просто в виде вспышки краткоживущего образа. Поражает и другое признание мастера стенной иконописи — все это занятие с православным граффити является вандализмом в чистом виде и что, в сущности, его работы есть пачкание стен [7].

Уж если наши крещеные православные стенописцы считают возможным и необходимым воплощение сакральных образов Церкви, в том числе Самого Иисуса Христа, в форме дешевого, недолговечного, антиканонического искусства стрит арт, — искусства, которое можно более точно назвать

акционизмом, отражающего, прежде всего мятежно-нечистое духовное состояние личности, то уж тем более на городских пространствах можно изображать и Будду, и Конфуция, и героев греческой и славянской мифологии, и уж тем паче героев гражданской истории России и человечества. Но в этом случае неизбежно произойдет, да и происходит, очередное кощунство, когда в изобразительный ряд подвижников истории через «запятую», на равных, помещается образ невместимого Бога. В этой попытке публичного принижения и очеловечивания Христа и заключается вся суть нового богоборческого проекта в современной России. Апофеозом данного проекта является, на наш взгляд, акция пермского граффитиста А. Жунева, совершенная пять лет назад в Перми: в день Пасхи и в ознаменования дня космонавтики на стене одного из жилых домов появилось изображение распятого на железном кресте Юрия Гагарина. Орудие мучений Богочеловека, слившиеся с образом первого космонавта, по словам автора, были рассчитаны не на смысл, содержания, а на провокацию, возможность бурного обсуждения в СМИ [8].

Изощренному поруганию подвергается уличными «монументалистами» и сам образ Креста. Так, в прошлом году на одной из площадей Екатеринбурга некий художник Лампас Покрас «создал» огромный арт-объект — супрематический крест. Верхнее перекрестье служило продолжением пешеходной дорожки [9].

Всем православным почитателям сакральных предметов Церкви известно, что согласно догматам VII Вселенского собора Честной Животворящий Крест должен также неукоснительно почитаться, как и Святое Евангелие, как иконы. Почитаться посредством благоговейных поклонов, целования, возжиганием свечей, курением фимиама. Точно так же хорошо известно, что иконы и образы Животворящего Креста должны быть изготовлены только и исключительно из долговечных материалов, что эти святыни веры должны помещаться только там, где возможно длительное, благое воздаяние чести: во святых Божиих церквях, на священных сосудах и одеждах, на стенах (фрески), на досках, в домах и на путях. Ни Крест, ни икона, ни потир, ни

дискос, ни ризы священников не могут служить украшением. Профанное, мирское, то есть бытовое употребление овеществленных святынь Церкви — недопустимо. Все, нарушающие требования Собора, не выполняющие догматических установок Отцов Вселенского Православия, *отлучаются или извергаются из сана*.

Какие же мнения существуют на сей счет в современной Русской Церкви? Так, например, митрополит Волоколамский Иларион признается: «Я сторонник того, чтобы проповедь религиозных идеалов присутствовала в публичном пространстве, в том числе через священные изображения… светский художник имеет право обращаться к религиозной тематике, если он это делает с уважением к религиозной традиции…» [10, с. 112-113]. Подчеркнем слова митрополита — *с уважением*, но не с верой. Уверены, если бы у молодого поколения художников-граффитистов действительно была бы вера, то никаких кощунственных образов Бога и святых в публичном пространстве российских городов не было бы и в помине.

В свете «обновлений» не стоит нам, православным, особенно-то удивляться, когда Иисус Христос становится объектом сентиментально-приторной любви. Трудно забыть, как на Рождество Спасителя одна из улиц Москвы была «украшена» огромным баннером со словами: «С Днем Рождения, Христос, любимый!».

Для любого по-настоящему религиозного человека вся окружающая реальность нагружена метафизическими смыслами и как бы бесконечными, разнообразными возможностями Богообщения. Но в Православии эти смыслы и возможности четко очерчены границами догматических установок Церкви, соборно утвержденными Отцами, Священным Преданием. По отношению к святыням веры существует определенный этикет почитания, тесно связанный с требованием ясного понимания их ортодоксальной сущности и ценности. Духовные «механизмы» почитания православных святынь регулируются особыми контролирующими положениями, в число которых входит:

а) требование канонической легитимности объекта почитания;

б) принцип церковно-институциональной допустимости форм и практик благочестия.

Подобные нормативные ограничения ни в коей мере не ущемляют свободы духовного самовыражения личности, ее молитвенного общения со святыней. Каждый верующий по-своему молится, по-своему воздает честь и поклонение сакральным символам и образам Церкви, осуществляя свободу своего молитвенного делания. Свободное духовное волеизъявление каждого православного человека влияет на качественное духовное состояние всего соборного сообщества верующих. Поэтому для православного социума важно, чтобы каждый его член не просто верил в Бога, но и поклонялся бы ему в Духе и Истине. То есть так, как учит Церковь. Категоричность этого требования закреплена во всеобъемлющем кодексе церковной и бытовой жизни:

а) в исполнении заповедей Евангелия;

б) в следовании канонам Церкви;

в) в молитве — «непрестанно молитесь»! (1Фесс. 5: 17);

г) в участии Богослужении и причащении;

д) в благочестивом почитании христианских святынь.

Но если религиозная личность нарушает хотя бы один «пункт» данного кодекса, то это неизбежно влечет искажения, погрешности в понимании остальных предписаний Церкви. Так, если верующий человек молится на статую Святой Троицы в Ярославле или покупает матрешки с красивыми, яркими, «глазастенькими» образами Бога и святых, или просто радуется, что купил жестяную коробку чая с изображением блаженной Матронушки — еще бы, ведь после чая в ней можно хранить катушки ниток, иголки, пуговицы, а еще лучше — бумажные иконки, огарочки «четверговой свечи» и другие маленькие святыньки, — то в этом случае можно сказать, что человек ищет в Церкви, вероятно, не то, что от него ожидает Бог.

Сегодня именно отношение к иконописному образу, к канонической стороне иконописания и иконопочитания является индикатором, по которому определяется степень церковности православных, а в целом — духовное ли-

цо народа. Совершенно очевидно, что в последние годы, годы «небывалого церковного возрождения» именно иконописание и иконопочитание стало объектом нарастающей десакрализации. Икону насильно-беззаконно «вдвинули» в бытовую стихию жизни. При этом само ее «встраивание» в профанное пространство суетной, обыденной мирской жизни людей зачастую воспринимается верующими как вполне благочестивая, естественная форма Богопочитания. Не только крещеный народ, но и церковный клир одинаково благосклонно воспринимает антиканонические, вопиющие к анафеме, «способы» иконотворчества. Например, на некоторых приходах России в рождественские праздники на прихрамовой территории сооружаются ледовые композиции «ясель» в виде круглой пластики или барельефа. Недолговечность подобных «сооружений», сам процесс их последующего подтекания, таяния и наконец, полного размывания святых образов, несомненно, является примером сомнительного благочестия. Такой же род сомнительного благочестия присутствует и при «создании» икон из песка, стекла, картона, фарфора. Гламурные ангелочки, церковки, крестики из воска, то есть свечки, предназначенные к неизбежному плавлению — еще одна безблагодатная дань приземленному, неразвитому, невежественному самосознанию части православного социума.

Пожалуй, самый удручающий пример современного «антиблагочестия» в России — это вовлечение православных святынь и прежде всего, икон и образов Животворящего Креста, в коммерческий оборот, в систему всепроникающей, вездесущей рекламы. Наверное, нет ни одного обиходно-бытового предмета или украшения, где бы сегодня не присутствовали в качестве рекламной приманки таинственные, благодатные, спасительные святыни Церкви. Эти драгоценные самоцветы и жемчужины Православия, заключающие в себе всю суть христианского вероучения, все величие Божественной святости, прагматично-деловито используются в качестве удачного, высокоприбыльного маркетинга. Куда ни глянь — везде мы видим клишированный оттиск православных святынь. Они в изобилии «украшают» хозяйственные

сумки, пакеты, закладки для книг, сувениры, кружки, тарелки, ложки, платки, постельное белье, наклейки на бутылках, обертки конфет, коробочки для хранения ладана и свечей, буклеты с православных выставок, календари, поздравительные открытки, газеты и журналы, книжные обложки, бижутерию — например, рекламируемый на многих телеканалах так называемый кулон с образом Казанской Божией Матери; примечательно, что вместе с кулоном предлагается маленький, бархатный, «хорошенький» мешочек для хранения. Все предусмотрено, все включено для комфортного пользования православным украшением. Но разве образ Пречистой Божией Матери может быть *украшением*?

Приведенные выше примеры сомнительного благочестия доходят иногда до кощунства. Но в современном арт медийном поле существуют и набирают оборот виды искусства, где иконописные образы и символы Православия подвергаются тихому, завуалированному, как бы неочевидному поруганию, проистекающему в мягкой эстетической форме иконной имитации. Речь идет о миссионерской мультипликации. Часть священства вполне принимает подобный вид проповеди христианства для детей. Казалось бы, мультипликационные истории о Святой Троице, о жизни Христа, о Божией Матери и святых русского и вселенского Православия должны «заложить» в души детей основные представления о смыслах, истории и сущности христианского вероучения. Но есть весьма серьезные опасения, что большая часть детей, родители которых не живут полной церковной жизнью и не могут по этой причине укрепить знания, получаемые из фильмов, книг, комиксов, попросту останутся на стадии сказочно-волшебного восприятия истин Православия. Просмотренный автором большой ряд мультфильмов с христианской тематикой — как отечественных, так и зарубежных, привел к убеждению, что данный путь мультипликационного, а по сути, игрового миссионерства опасен внедрением ложных представлений о сущности Творца, об ангелах и святых. Мультподелка о христианстве останется подделкой, которую дети воспримут на уровне сказки, где ангелы — антропологические копии людей,

только с крылышками, смешиваются с героями других сказок, а Сам Бог предстает в виде могущественного человека-героя, обладающего волшебной силой.

Можно вполне одобрить и разделить заботу православной общественности о религиозном воспитании юного поколения православных россиян. И конечно, весьма важен поиск языка, форм, любых иных способов для духовного просвещения детей. И все же, в конечном итоге, главным просветителем и миссионером останется Церковь, воскресные школы, в которых даже показ мультиков будет гармонично соотнесен с участием в Богослужении, в Таинствах. Главным духовным воспитателем останется красота икон, литургическое стояние в храме, совместная молитва ребенка с родителями, братьями, сестрами, бабушкой и дедушкой. Мультфильмы с условно-обобщенными образами святых, с их сказочной, эфемерной, искусственной антропологией не заменят Распятия или настоящих икон в домашнем иконостасе.

Наконец, следует сказать: главный изъян многих миссионерских мультфильмов состоит в замене подлинных, реально существующих символов и образов Церкви их слабым, недостоверным, размытым отражением, что, по сути, является имитацией. Ну что же, такова эстетика мультипликации, таков закон жанра. Годится ли подобная эстетическая заданность мультипликации для преображающей проповеди истин христианства?

Особая тема иконопочитания — благочестие некоторых современных иконописцев. Тысячи и тысячи профессиональных художников считают для себя возможным, немного поизучав иконографические списки, заниматься иконописанием: и для не всегда взыскательных вкусов Церкви, и для коммерческого оборота. Из этого множества живописцев крепким мастерством и высокой степенью погружения в этику и эстетику образа, выделяются лишь имена, известны узкому кругу специалистов. Но ведь очевидно — невозможно вот так запросто, «щелкнув» кистью, поменять направление творчества: сегодня художник пишет портреты, пейзажи, натюрморты, а завтра икону. Нужно вырастить в себе иконописца. Как из сотни тысяч монахов однажды

рождается святой, так из миллионов живописцев отделяется подлинно религиозная, благочестивая, творческая личность иконописца. Нет нужды повторять, что иконотворчество — форма служения Богу. Но служить Творцу может лишь избранная личность, сочетающая в себе не только Богодухновенный талант, но прежде всего, духовную чистоту, молитвенность, покаянный плач о грехах, смирение, кротость и одновременно дерзновенное, все возрастающее желание насытить свое искусство отблеском нетварных энергий. Несомненно, такая личность есть драгоценный плод особого, религиозного состояния всей нации.

Наше время отнюдь не способствует зарождению нового — и канонически безупречного, и наполненного религиозным вдохновением иконописания. Не только российский православный социум, но и церковное сообщество находится в состоянии неустойчивого развития, разномыслия, суетной духовной дезориентации, идущей от богословской малограмотности и откровенного невежества людей, не желающих усложнять свои представления о Боге. Все духовные и физические силы как батюшек, так и воцерковленного и невоцерковленного социума православных уходят на борьбу за выживание, на бесконечные хлопоты о благоустройстве прихода, храмов, на сиюминутные, неотложные задачи как мирского, так и церковного бытия. В этой напряженной, всепоглощающей суете остается лишь маленькое пространство для осмысления проблем иконной догматики и канона, то есть того, что составляет сердцевину церковного искусства.

Как оказалось, в большинстве российских духовных семинарий отсутствует курс иконоведения, а если в некоторых и есть, то составляет 60 и чуть более часов. То есть будущие пастыри Русской Церкви выходят на свое поприще, не разбираясь ни в каноне, ни в оценках современной иконописной «продукции», ни в самой метафизике иконы [11, с. 57].

Выступая восемь лет назад на телеканале «Союз» А.М. Лидов сказал: «Я уверен, что в XXI веке в России могут появиться иконописцы уровня Андрея Рублева» [12]. Сегодня становится все более очевидным, что на данный

момент это невозможно. В церковном искусстве не ощущается никакого «рывка», никакого продвижения к новым, совершенным, канонически безупречным формам иконописания. Вероятно, для этого не пришло время. Если эпоха преподобных Сергия Радонежского и Андрея Рублева была наполнена единым религиозным «дыханием» народа, из недр которого и вышел автор «Троицы», то о нашем времени можно сказать только одно — едва колеблющийся духовный застой. Разве может из этого мирочувствия крещеного народа выйти новый Прохор с Городца или Дионисий, а уж тем паче Андрей Рублев? Можем ли мы вообще называться «народом Божиим», когда оголтелая критика Первоиерарха сочетается с непослушанием, дерзким самомыслием паствы, когда православные не желают возрастать в познании Истины, с радостью довольствуясь гламурно-опрощенным суррогатом веры и благочестия и т. п.

История России загадочна, непредсказуема, противоречива, иногда она «сонно» еле движется, иногда буйно несется, как гоголевская тройка. Но периоды исторических, духовных взлетов составляют четкий, неизменный, повторяющийся алгоритм русского бытия. Время очередного подъема придет, но когда? Оно наступит при условии, что едва «оживляющий», тяжелый, приземленный дух современности сменится на «животворящие» энергии строительства новой, справедливой, соборной, по-настоящему Богоугодной России.

Список литературы

1. *Иоанн Златоуст*. Избранные творения. Беседы на Евангелие от Иоанна Богослова. М., 1993. Т. 11; John Chrysostom. Selected creations. Conversations on the gospel of John the theologian, Moscow, 1993, Vol. 11.

2. *Максим Исповедник*, преподобный. Творения. М., 1993. Кн. I. // Сидоров А.И. Комментарии к Мистагогии № 85; The works of the monk Maxim the Confessor, Moscow, 1993, Book I.//Sidorov A.I. Comments on Mystagogy No. 85.

3. *Григорий Нисский, святитель*. Творения. М., 1864. Ч.VI; St. Gregory Of Nyssa. Creations. M., 1864. Part VI.

4. *Тим Даули*. Библия в цифрах и фактах. СПб., Российское библейское общество, 2002; Tim Dowley. The Bible in numbers and facts. Saint Petersburg, Russian Bible society, 2002.

5. *Василий Великий, святитель*. Творения. СПб., 1911. Т. I; Cbt. Basil The Great.

Creations. SPb., 1911. Vol. I.

6. *Григорий Нисский, святитель*. Творения. М., 1861. Ч. II; St. Gregory of Nyssa. Creations. Moscow, 1861. CH. II.

7. Православное граффити: вандализм или проповедь на стенах. Режим доступа: https://www.Spb.kp.ru/daily/27086.7/4158053/23.04.20; Orthodox graffiti: vandalism or a sermon on the walls. Режим доступа: https://www.Spb.kp.ru/daily/27086.7/4158053/23.04.20.

8. Стрит арт художник Александр Жунев: «Я не умею рисовать». Режим доступа: https://www.karelinjorm.ru/news/society/01-07-2015 26.04.20; Street art artist Alexander Zhunev: “I can't draw”. Режим доступа: https://www.karelinjorm.ru/news/society/01-07-2015 26.04.20.

9. Граффити-иконы: новая проповедь на стенах. Режим доступа: https://www.jesus-portal.ru/life/expert/23.04.20; Graffiti icons: a new sermon on the walls. Режим доступа: https://www.jesus-portal.ru/life/expert/23.04.20.

10. Божественная Литургия святителя Иоанна Златоуста с параллельным переводом на русский язык под общей редакцией митрополита Илариона (Алфеева). М., Никея, 2016; The divine Liturgy of Saint John Chrysostom with a parallel translation into Russian under the General editorship of Metropolitan Hilarion (Alfeyev). Moscow, Nikea, 2016.

11. *Шеко Е.А.* Проблема канона в современном церковном искусстве // Церковное искусство в современном обществе. М., ПСТГУ. 2015; Sheko E.A. The problem of the Canon in modern Church art. // Church art in modern society. Moscow, pstsu. 2015.

12. Телеканал «Союз». 03.04.2012; TV Channel “Union”. 03.04.2012.

УДК 746.53

О.В. Шаповалова,
художник-иконописец, реставратор
храма св. Георгия Победоносца в Коптево
Москва, Россия
Е.П. Панова
к.ф.н., доцент кафедры гуманитарных дисциплин,
Московский политехнический университет,
Москва, Россия
O.V. Shapovalova,
icon painter, restorer.
Church of St. George in Koptevo,
Moscow, Russia
E.P. Panova
PhD in Philology, Associate Professor
of the Department «Humanitarian Disciplines»,
Faculty of Basic Competences, Moscow Polytechnic University.
Moscow, Russia
E-mail: o.v.shapovalova19@gmail.com
panova_ep@mail.ru

История иконы «Святая Троица – Отечество – Образ девяти чинов ангельских»

The story of the “Holy Trinity – Divine Paternity – Image of the nine orders of angels” icon

Аннотация. Статья посвящена обретению и реставрации иконы «Святая Троица – Отечество – Образ Девяти чинов Ангельских» художником-иконописцем О.В. Шаповаловой. Икона была в очень плохом состоянии, она напоминала черную доску с потемневшей олифой, потому и реставрировалась на протяжение года. Мастер, который писал икону, а также временной период создания иконы неизвестны. Авторы статьи делают попытку восстановить время написания иконы, также устанавливают тот факт, что она никоим образом не связана со старообрядческой школой. Авторы пришли к выводу, что икона «Святая Троица – Отечество – Образ Девяти чинов Ангельских» написана в конце XVIII – начале XIX веков. Выполнена икона неизвестным московским мастером, выходцем из Па-

леха.

Abstract. The article describes the acquisition and restoration of the icon “Holy Trinity – Divine Paternity – Image of the nine orders of angels” by the icon painter O.V. Shapovalova. The icon was in very poor condition, it resembled a black Board with darkened drying oil, so it was restored over the course of a year. The master who wrote the icon, as well as the time period for creating the icon, are unknown. The authors of the article make an attempt to restore the time when the icon was written, and it is also established that it is in no way connected with the old believers school. The authors came to the conclusion that the icon “Holy Trinity – Divine Paternity – Image of the nine orders of angels” was written in the late XVIII – early XIX centuries. The icon was made by an unknown Moscow master, a native of Palekh.

Ключевые слова. Икона, старообрядцы, неизвестный мастер, реставрация, пигмент.

Keywords. Icon, old believers, unknown master, restoration, pigment.

В данной статье речь пойдет об уникальной иконе *«Святая Троица – Отечество – Образ Девяти чинов Ангельских»*. Икона реставрировалась художником-иконописцем, реставратором Ольгой Викторовной Шаповаловой. В настоящее время икона находится в алтаре храма святого Георгия Победоносца в Коптево города Москвы. Перед реставратором стояла задача — восстановить памятник и произвести атрибуцию данной иконы.

Актуальность этой темы состоит в том, что эта икона является свидетелем важных исторических событий. Известно, что некоторое время в центре богословских споров в Русской Православной Церкви находился вопрос об изображении Святой Троицы-Отечества. Возможно, икона создана в момент религиозных споров о Святой Троице. Каким именно мастером написана икона — неизвестно.

Икона была пожертвована в храм и представляла собой черную иконную доску с обуглившейся и потемневшей олифой. Удивительно, но этот исторический памятник никогда не реставрировался и находился в тяжелом состоянии. С 2015 по 2016 год были проведены реставрационные работы, и, в настоящее время эта икона стала молельным образом в алтаре храма.

Допустимо, что икона написана мастером, причастным к упомянутым религиозным спорам о Святой Троице. В иконе прописан очень сложный сюжет, она имеет весьма непростую, многоуровневую композицию, это заставляет нас обратиться к широкому кругу литературы и письменных источников. Однако в большинстве случаев в искусствоведческой литературе ак-

цент на конфессиональную принадлежность иконы не ставится: в литературе, как правило, не описывают и не определяют ее специфические особенности как старообрядческой иконы.

Обратимся к работам И. Снегирева, В. Успенского, Н. Кондакова, а также к диссертационному исследованию Е.В. Быковой «Старообрядческая икона XIX – XX века Волго-Вятского региона» [8; 13; 14].

Первые опыты освоения «иконописной темы» принадлежат И. Снегиреву [13; 14], который знакомился с фактическим материалом, опираясь на сведения, полученные непосредственно от самих старообрядцев. Снегирев впервые в искусствоведческой литературе выделил стилистические особенности иконы, опираясь на представления о древнерусской живописи ревнителей древнего искусства. Что же касается публикаций рубежа XIX – XX вв., то в них рассматриваются только иконографические вопросы и не акцентируется внимание на художественных, стилистических и региональных особенностях написания икон старообрядческого периода (В. Успенский, Н. Кондаков, Н. Лихачев, С. Быстров). После Октябрьской революции художественное творчество староверов изучается в контексте крестьянского искусства, в рамках местных народных традиций. Это приводит к тому, что в работах, в основном, не описывается конфессиональная принадлежность икон [5; 6; 10; 11].

Комплексное изучение иконописания староверов в разных регионах начинается только с середины 80-х годов XX века. Авторы вновь обращаются к наследию старообрядцев, в искусствоведении начинается более глубокое и серьезное погружение в изучение тех икон, которые были обнаружены в частных коллекциях (В.Г. Брюсова, Г.И. Вздорнов), а также сохранились в молитвенных домах, часовнях, храмах. В 1988 году появляется монография А. Барадулина, в которой анализируется декоративная роспись Приуралья. Автор отмечает региональные стилистические особенности росписей, выделяет отдельные школы, связывая их с местными промыслами, показывает особую роль старообрядческой культуры (в частности, фольклора) в разви-

тии народного искусства на Вятской земле [1].

В 90-е годы XX века искусствоведческие работы об иконописи старообрядцев носили разноплановый характер. Исследовались вопросы иконографии, стилистики, атрибуции, были выделены критерии примитива в иконописи [3; 7; 16], обозначены региональные особенности старообрядческой иконы Поморья и Уральского региона [3; 4; 13; 16]. Особую ценность при рассмотрении поздней иконописи представляет монография О.Ю. Тарасова «Икона и благочестие». Автор подчеркивает, что нравственно-религиозные системы благочестия определяли не только место икон в системе культа и их производство, но и особенности их художественного языка, круг сюжетов и иконографических тем [15]. Значительным вкладом в изучении иконы стали труды ученого-литературоведа В.В. Лепахина [9].

Обзор историографии по теме позволяет сделать вывод, что в литературе на данный момент накоплен определенный материал по истории иконописи в старообрядческой среде. Однако и в настоящее время тема не исчерпана до конца: существует необходимость изучения этой проблемы в комплексе.

Когда была обнаружена икона «Святая Троица – Отечество», то возникла необходимость не только восстановить памятник, но изучить его особенности как иконографические, так и исторические. На первый взгляд, икона имеет характерную для произведений старообрядческого круга сложную иконографическую программу. Но, тем не менее, вариант изображения Святой Троцы на иконе восходит к западноевропейской традиции. В центре композиции изображена Святая Троица в иконографическом типе под названием «Сопрестолие». Все ипостаси Единого Бога представлены персонифицировано: Бог Сын восседает по правую сторону от Бога Отца на престоле, окружаемом Силами Небесными, вверху между ними — Святой Дух в виде голубя. Этот вариант изображения имеет западноевропейское происхождение и основан на толкованиях Блаженного Иеронима на 109-й псалом («Рече Господь Господу моему: седе одесную Мене, доколе положу врагов Твоих в подно-

жие ног Твоих»). В западном искусстве этот вариант известен с XII века, в Византии — с XIV столетия. Самый ранний пример использования иконографии «Сопрестолия» в русской иконописи — знаменитая так называемая Четырехчастная икона из Благовещенского собора Московского Кремля середины XVI века, где изображение включено в композицию четвертого клейма «Во гробе плотски…». Поскольку персонифицированное изображение невидимого Бога Отца противоречило соборным постановлениям и канонам, в 1553–1554 годах Собор в Москве специально рассматривал возможность изображения первого лица Святой Троицы в виде старца и выработал его богословское обоснование — «по пророческому видению», то есть в соответствии с текстом пророчеств Даниила и Исайи. В XVI веке «Отечество» как самостоятельный сюжет появился в иконе, например на одной из икон из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Как уже отмечалось исследователями, иконография «Отечества» получила наибольшее развитие в русском искусстве в связи с борьбой с еретическими движениями, отрицающими божественную сущность Троицы, которые то вспыхивали, то несколько затухали с конца XV века и до второй половины XVI столетия. В XVII веке изображения «Сопрестолия» уже входили в средники праотеческого ряда иконостаса.

На представленной иконе образ Спасителя передан в легком развороте в сторону Бога Отца: распахнув полу своего гиматия, Он показывает рану на груди, нанесенную копьем во время распятия. Данное изображение символизирует получение Христом от Бога Отца благословения на принесение Себя в жертву за грехи человечества. Таким образом, икона более наглядно рассказывает о божественной сущности Троицы и воскресшем Боге Сыне. Троица окружена не только Силами Небесными, но вписана в наложенные друг на друга квадрат и круг, причем в углах квадрата изображены элементы из иконографии Спаса в Силах, где Спаситель символически представлен в момент Второго пришествия как судья на Страшном суде. Такой усложненный вариант изображения «Сопрестолия» был известен и в XVII веке. Аналогичный вариант был представлен на сени раки митрополита Петра в Успенском со-

боре Московского Кремля.

Мастер довольно подробно изображает Силы Небесные, разграничивая их чины. Круглая «слава», в которой находится Троица, замкнута синим кольцом, которое образуется шестикрылыми херувимами. У ног Христа и Саваофа видны крылатые кольца — престолы, а над «славой» — сонм ангелов, служащих Литургию. Внизу композиции изображены сонм шестикрылых серафимов красного цвета.

Клубящиеся облака имеют свое смысловое значение в соответствии с текстом 17-го псалма: «Наклонил Он небеса и сошел, и — мрак под ногами Его…. И мрак сделал покровом Своим; сению вокруг Себя мрак вод, облаков воздушных» (Пс. 17: 10-12).

Развернутый вариант иконографии «Сопрестолия», использовавшегося в XVIII веке, мастер старообрядец дополнил двумя фигурами предстоящих Троице: Божией Матери и Иоанна Предтечи. Именно это дополнение изменило композицию иконы: мастер тем самым превратил ее в Деисус. Это усложнило содержание иконы, так как мастером развивается еще одна тема в содержании иконы — тема Второго пришествия и Страшного суда.

Отметим, что автор включает в композицию тексты, написанные вязью в верхнем поле иконы, он заимствует их из воскресных служб (Стихиры на «Господи, воззвах», глас третий и четвертый). По центру располагается название иконы, также написанное вязью — «СВЯТАЯ ТРОИЦА ОТЕЧЕСТВО». Справа от центра автор иконы использует стихиру третьего гласа: «Славлю Отца и Сына Силу и Святаго Духа пою власть, нераздельное, неразлучное Божество, Троицу Единосущную, царствующую во веки веков». Слева от центра — стихита четвертого гласа: «Поклонимся Отцу и Его Сынови и Святому Духу. Святей Троице во единем существе, с Серафимы зовуще Свят, Свят, Свят еси, Господи».

Как уже было сказано, икона поступила в мастерскую в плачевном состоянии: была закопчена, покрыта сильно осмолившейся олифой, т. к., видимо, была вынесена из горящего храма. Были серьезные повреждения на

большей части ликов. Икона написана желтковой темперой с золотопробельным письмом. Она сильно осыпалась и требовала укрепления красочного слоя. После укрепления красочного слоя художник-реставратор О.В. Шаповалова осуществила расчистку по сухому, и на иконе засияли серафимы яркой киноварью, а небеса — лазурью. Сохранность иконы составляла меньше 40%, так как было утрачено много ликов. Большой объем реконструкции был произведен способом, который обычно применяет Адольф Николаевич Овчинников — реставратор и копиист древнерусской темперной живописи. Сначала делались кальки: черным — то, что сохранилось, красным — то, что реконструировалось. Этот способ дает возможность не искажать непосредственно работу самого мастера и, прежде всего, выражает уважение к предшественникам, которые создавали эту икону. Тексты были почти полностью утрачены, и лишь по малым обрывкам слов О.В. Шаповалова совместно с регентом хора Е. Дикой восстановила данные тексты стихир на полях. В иконе много золотопробельного письма, выполненного очень тонко и изящно, что говорит о высоком уровне мастерства. Из всего сказанного, смеем утверждать, что по письму и тонкости работы — это, скорее всего, мастер из Палеха, но по цветовому колориту икона похожа на образ «Достойно есть» (1550–1560 гг.) из музея Московского Кремля, которую приписывают московскому мастеру. Следовательно, невозможно не прийти к следующему выводу: этот памятник (икона «Святая Троица – Отечество – Образ Девяти чинов Ангельских») выполнен московским мастером, выходцем из Палеха.

Для того, чтобы авторское золото и современное восстановленное золото смотрелись на реставрируемой иконе однородно, работа велась твореным золотом, смешанным с пигментом, добытым из камушков, которые были привезены О.В. Шаповаловой по совету В.С. Куткового с озера Ильмень. Этот пигмент включал в себя окись железа с известняком, он и помог создать реставратору приглушенный тон на иконе новому золоту. Данный пигмент имеет особую структуру и в сочетании с золотом приглушает яркость современного золота, но не дает тусклости, что очень важно для этой иконы. Бла-

годаря этому сочетанию большие утраты смотрятся очень близкими к родному сохранившемуся золоту.

Также этим пигментом восстанавливались власы на всех утраченных личных образах. Особенность этой иконы заключалась в том, что в ней насчитывалось ровно сто ликов. Работая с цветом, реставратор убедилась, что в ней не используются азуриты и лазуриты синего цвета, а только индиго и берлинская лазурь. Именно эти пигменты давали нужный тон и цвет. Авторы статьи, изучив всевозможные публикации об иконописи XVIII – начала XX веков, в которых сообщалось о красках, применяемых в художественных работах, сделали вывод, что иконописцы XIX – начала XX вв. практически ничего не знали о пигментах, использовавшихся в Древней Руси. Результаты непосредственного химического анализа материалов значительного количества поздних стилизаций, имитаций и подделок, который проводили специалисты института реставрации им. И.Э. Грабаря (анализ только синих красок), позволяют сделать определенные выводы.

В XX веке, возможно, и еще раньше, перестали работать с натуральным ультрамарином. С середины XVII столетия иконописцы стали использовать новый пигмент — искусственный азурит. При этом продолжали пользоваться смальтой и индиго. Где-то со второй четверти XVIII века в их палитре появляется новый пигмент. Берлинская лазурь, полученная в 1704 году, быстро вытеснила азурит и вместе с ним, судя по всему, другие синие пигменты, которые бытовали в Древней Руси. В XIX столетии были синтезированы также синий кобальт (1804), искусственный ультрамарин (1827) и искусственное индиго (1880). На поздних иконах, включая и подделки того времени, были выявлены только эти четыре пигмента.

Самый важный вывод, который вытекает из этого краткого экскурса: натуральный азурит практически наверняка не мог быть использован в поздней иконописи, в подделках того времени азурит также не использовался. Таким образом, был открыт очень точный объективный критерий, который позволяет четко отличать иконные подделки (стилизации Нового времени) от

произведений древнерусской иконописи. Исходя из этого, возможно сделать вывод, что данная икона является памятником конца XVIII – начала XIX века. Данную версию подтверждает тот факт, что фрагментом центрального образа становится эпизод, где Иисус Христос показывает Свои раны. Подобная деталь указывает на то, что данная икона каким-то образом связана с иконой из ризницы Троице-Сергиевой Лавры. Добавим, что золотопробельное письмо передает дух той эпохи, когда эта икона была написана, так как этот образ близок к миниатюрам начала и середины XIX века.

Подводя итоги, можно с уверенностью утверждать, что икона «Святая Троица – Отечество – Образ Девяти чинов Ангельских» — это памятник, относящийся к концу XVIII – началу XIX века. Помимо всего сказанного, выполнен он неизвестным московским мастером с палехскими корнями.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. «Святая Троица – Отечество – Образ Девяти чинов Ангельских» до реставрации.

Илл. 2. «Святая Троица – Отечество – Образ Девяти чинов Ангельских» после реставрации.

Илл. 3. Элемент надписи в иконе «Святая Троица – Отечество – Образ Девяти чинов Ангельских» до реставрации, написанный вязью.

Илл. 4. «Святая Троица – Отечество – Образ Девяти чинов Ангельских» – калька с восстановленными элементами иконы.

Илл. 5. Калька с иконы «Святая Троица – Отечество – Образ Девяти чинов Ангельских». Сохранившиеся элементы иконы до реставрации.

Список литературы

1. *Барадулин В.А.* Народные росписи Урала и Приуралья. – М.: Художник РСФСР, 1988.

2. *Бенчев И.* Иконы ангелов. Образы небесных посланников // Интербук-бизнес. – М 2005. – 256 с.

3. *Гладышева В.* Примитив в иконописи // Примитив в России. – М., 1995. –176 с.

4. *Голынец Г.В., Гончарова Н.А.* Невьянская икона. – Екатеринбург: Урал. ун-т, 1987. – 248 с.

5. *Гончарова Н.А.* Уральская икона. – Екатеринбург: Урал. ун-т, 1987. – 352 с.

6. *Дружинин В.Г.* К истории крестьянского искусства XVIII – XIX в. Олонецкой губернии: (Художественное наследие Выгорецкой поморской обители) // Известия АН СССР. Сер. 6. – 1926, вып.15-17.

7. *Красилин М.М.* Народные иконы: региональные особенности // Русское народное искусство. Сообщения 1996 г. – М.: Подкова, 1998. – 217 с.

8. *Кондаков Н.П.* Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. – М.: Паломник, 2001.

9. *Лепахин В.В.* Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы – М.: Отчий дом, 2001. – 736 с.

10. *Ровинский Д.А.* История русских школ иконописания до к. XVII в. – СПб., 1856. – 196 с.

11. *Ровинский Д.А.* История русских школ иконописания до к. XVII в. – М., 1903.

12. Сибирская икона / Сост. Н.Г. Велижанина. – М., 2003.

13. *Снегирев И.М.* О значении отечественной иконописи // Записки СПб археологическо-нумизматического общества. Т.1. – СПб., 1848.

14. *Снегирев И.М.* Древности Российского государства: отд. 1 св. иконы, кресты, утварь храмовая и облачение сана духовного. – М., 1849.

15. *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. – М.: Прогресс, Традиция, 1995. – 496 с.

16. *Цеханская К.В.* Икона в жизни русского народа. – М.: Паломник, 1998. – 319 с.

УДК 246.3

В.П. Делия
ФГБВОУ ВО «Академия гражданской защиты
МЧС России»,
доктор экономических наук, профессор,
Химки, Россия
V.P. Delia
FGBOU VPO «Academy of civil protection
EMERCOM of Russia»,
DSc in Economic, professor,
Khimki, Russia
E-мail: deliav52@icloud.com

Икона «Торжество Пресвятой Богородицы» — Порт-Артурская икона Божией Матери и современные вызовы цивилизации

Icon of the Triumph Of The Most Holy Theotokos — The Port Arthur icon of the Mother of God and modern challenges of civilization

Аннотация. Статья посвящена иконописи, истории иконы Порт-Артурской, версии ее обретения после потери с русско-японской войны, выполнения спустя сто лет завета Божией Матери и вызовам современности, которые при нашем духовном возрождении преодолеваются с помощью Покрова Божией Матери.

Abstract. The article is devoted to the iconography and the history of the icon of Port Arthur, the story version of its discovery after the loss in the Russo-Japanese war, the oath that was kept by the Mother of God a hundred years later, and the modern challenges that are overcome in our spiritual rebirth with the help of the Intercession of the Mother of God.

Ключевые слова. Икона, икона Торжество Пресвятой Богородицы Порт-Артурская Божия Матерь, вызовы цивилизации, образ, одухотворенная материя.

Keywords. Icon, icon of the Triumph of the most Holy Theotokos, Port Arthur, Mother of God, challenges of civilization, image, spiritualized matter.

Почитаемые на Руси иконы Божией Матери были прославлены, как правило, в экстремальных ситуациях в защиту Отечества от нашествия врагов. История государства свидетельствует о том, что каждая значимая победа русского оружия освящена той или иной общенациональной святыней. Так,

В.П. Княжев считает, что икона Порт-Артурская или «Торжество Пресвятой Богородицы» связана со сложным периодом правления Императора Николая II, и военно-революционными событиями в нашем государстве [2]. Отец Геннадий Беловолов полагает, что икона Порт-Артурская стала первым явленным образом XX века [3].

Действительно, ее явление в начале XX века в царствование Николая Александровича стало предупреждением и предвосхищением трагических катаклизмов, вместе с тем заступничество Божией Матери не дало завоевателям разрушить русскую веру и захватить Россию.

Следует учитывать, что сущность действия иконы на человека, на объективную реальность — в возможности одухотворения материи. Божественные изображения оказывают влияние на верующего, на укрепление его веры, на изменении хода исторических процессов. Явление в мир каждой иконы несет свою эпохальную миссию.

Божия Матерь простирает Свой молитвенный покров над всей Россией. В этом тайна, которую следует осмыслить, принять и как чудо нашего земного спасения, явленного в конце прошлого века через иконы Божией Матери, например, такую, как Свято-Крестовская. Она невидимой нерушимой стеной защищает народ от выпадающих на его долю несчастий.

Отец Геннадий Беловолов пишет: «Если мысленно составить все образы Божией Матери, явленные в XX веке, включая начало царствования Николая Александровича, получится необычный новый иконостас Богородичных образов: Валаамская “Победотворная” икона, Порт-Артурская “Торжество Богородицы”, Коломенская “Державная”, Леушинская “Азъ есмь с вами, и никто же на вы”, Свято-Крестовская… Если же эти явления зримо представить на карте России, то открывается удивительная картина: на Западной стороне просияла Валаамская икона Богородицы, на Востоке — Порт-Артурская, на Юге — Свято-Крестовская, на Севере — Леушинская, а в центре на престоле — Державная Владычица Святой Руси. Явленные иконы образуют крест, осеняющий Многострадальную Россию» [4, 5-6].

Тем самым Россия ограждена от Антихриста незримой стеной со всех четырех сторон. Надолго ли? Наверное, пока в России будет торжествовать Православие, пока народ будет верить и жить духовной жизнью.

История явления иконы Торжество Пресвятой Богородицы (Порт-Артурская) носит таинственный характер. Ровно за два месяца до начала русско-японской войны, 12/25 декабря 1903 года, в Киево-Печерскую лавру, в Дальние пещеры, пришел поговеть из Бессарабской губернии старик-матрос — участник обороны Севастополя матрос Л.Е. Катанский (в некоторых источниках он называется Федором). Этот матрос при обороне Севастополя находился при адмирале Павле Степановиче Нахимове. За героизм матрос был награжден Георгиевским крестом. Пережив оборону Севастополя, он навек связал свою судьбу с флотом и, будучи глубоко верующим, усердно молился о русском флоте в Порт-Артуре. Однажды во сне ему было видение: стоящая спиной к заливу моря Богородица держала на воздетых горé руках продолговатый плат с сиреневой каемкой, на котором был изображен лик Спасителя.

Как известно, первое изображение Иисуса Христа появилось чудесным образом, как первая нерукотворная икона, созданная Им Самим. Приложившись к ней, царь Авгарь в городе Эдессе исцелился от проказы.

Туника Божией Матери была синего цвета, а верхнее одеяние — красновато-коричневым. Стопы Ее попирали обнаженные и отточенные обоюдоострые мечи. С правой стороны от Богородицы находился Архистратиг Михаил, с левой — Архангел Гавриил. Над Нею Ангелы держали в облаках царскую корону, увенчанную перекрещивающимися радугами, с крестом наверху. Еще выше Бесплотные Силы поддерживали облака, на которых восседал Господь; над Ним была надпись по сиянию: «Да будет едино стадо и един Пастырь».

Призыв «Да будет едино стадо» означает духовное единение народа, единство и преданность вере, «единому пастырю» — Господу Иисусу Христу (а на земле — русскому царю). Это было первое Божие увещевание и вра-

зумление, которому ни народ, ни политики и интеллигенция не вняли и продолжали отходить от Православия. Так Россия встала перед первыми глобальными вызовами, связанными с разрушением духовности, с крушением великой империи и ее монархического уклада в начале двадцатого века и столкнулась с невероятным деструктивным атеистическим давлением на естественный ход развития русской цивилизации.

Пресвятая Богородица успокоила пораженного страхом матроса и поведала ему, что вскоре начнется война, в которой Россию ждут тяжелые испытания и потери. Владычица Небесная повелела написать образ, точно отображающий видение, и отправить икону в Порт-Артурскую церковь, обещая помощь, покровительство и победу русскому воинству тотчас по прибытии образа на указанное место. И буквально через несколько недель после явления Божией Матери, 27 января 1904 года, был провозглашен Высочайший манифест о начале войны. Японские миноносцы напали на русские корабли в Порт-Артуре, и началась Русско-японская война.

Видение старого матроса-севастопольца стало известно богомольцам Киево-Печерской лавры. Когда пришло первое известие о начале войны, тысячи богомольцев Киева и окрестностей стали собирать деньги на написание иконы. Срочно был создан Комитет, который постановил: дабы соблюсти между жертвователями равенство, принимать от каждого лица ровно по пятачку (более от одного лица не принимали). Собрали 10 000 рублей, и Комитет приступил к поиску подходящего иконописца. В конце концов, остановились на кандидатуре известного киевского живописца П.Ф. Штронде, который придерживался византийской школы иконописания. Художник охотно изъявил свое согласие, а когда зашла речь о гонораре, то он решительно заявил: «Не возьму ни гроша. Деньги жертвователей будут потрачены только на необходимые материалы для иконы».

Работа над образом продолжалась около четырех недель, и почти все это время возле художника безотлучно пребывал ветеран-севастополец. Ночное видение старый матрос помнил на удивление точно, и такой же точности

требовал он от мастера. Порою, не в силах объяснить словами, старик молча забирал у иконописца карандаш, и тогда художник с изумлением видел, как натруженные и скрюченные пальцы матроса вдруг обретали поистине профессиональную легкость и свободно скользили по рисунку, нанося без видимых усилий тончайшие штрихи и контуры.

На шестой неделе Великого Поста художник закончил работу. Образ был написан точно по указанию матроса. На нем эмалированной вязью было написано: «В благословение и знамение Торжества христолюбивому воинству Дальней России от святых обителей Киевских и 10 тысяч богомольцев и друзей».

Данная надпись соответствовала предписанию Божией Матери. Призыв Ее гласил: «Да будет едино стадо». Он, кстати, остается актуален как никогда и с точки зрения современных вызовов — духовного, нравственного, экономического кризисов мировой цивилизации.

Образ вместе с резной рамой составлял около 149 см. в высоту и около 107 см. в ширину. Размеры иконы без рамы: высота — около 124 см., ширина — около 77 см. На Страстной Седмице при громадном стечении народа образ был освящен и отправлен в Санкт-Петербург — на попечение адмирала Верховского.

Император Николай II отдал приказ немедленно отправить икону в Порт-Артур. Если бы наказ Богородицы, приказ Царя Николая II были выполнены, то мы, возможно, не проиграли бы в этой войне и не имели бы такого огромного кладбища с нашими соотечественниками в Китае, и, вероятнее всего, нас миновали бы кровавая чаша революции, убиение Императора и Царской семьи, уничтожение храмов и священников, разгром русской культуры и истребление генофонда страны. Однако, как говорится, история не имеет сослагательного наклонения.

Киевские граждане выражали надежду, что «Его Превосходительство адмирал Верховский потребит все возможности для скорейшего и безопасного доставления иконы в крепость Порт-Артур». Власти адмирала, члена Адмиралтейств-Совета Владимира Павловича Верховского, конечно, вполне хватило бы для «скорейшего и безопасного доставления» иконы по назначению. К тому же, как утверждали, он был человеком благочестивым, ценителем изящных искусств. На Пасху образ был уже в доме адмирала. Казалось бы, дело за немногим — погрузить икону в ближайший скорый поезд или воинский эшелон, и через 17-18 суток она будет на Порт-Артурских позициях. На самом деле из-за низкой дисциплины воинская элита не выполнила вовремя завет Божией Матери и указание императора Николая II. Икона не была доставлена в Порт-Артур и пропала. Оригинал до настоящего времени считается утраченным.

Наша версия такова: оригинал найден и находится в Киржаче Владимирской области в кладбищенском храме Николая Чудотворца. Он туда попал вместе с вывезенными ранеными офицерами после Русско-японской войны в госпиталь, размещавшийся в Киржаче. Когда произошла революция, храмы стали грабить, жители деревни схоронили икону в леднике, и она там пролежала семьдесят лет.

Реставратор и иконописец Михаил Михайлович Осипенко в начале перестройки завершал реставрацию Никольского храма в Киржаче. Местные жители принесли в храм Порт-Артурскую икону Божией Матери, хранившуюся в леднике в течении семидесяти лет. Несмотря на то, что образ находил-

ся в сырости, он выглядел только что написанным. Иконописец происходит по матери из рода святителя Феодосия Черниговского. Его бабушка Серафима Васильевна, урожденная Углицкая, училась в Смольном институте. Было также известно, что Царская семья приглашала ее с родителями в Чернигов на торжества, посвященные святителю Феодосию (1911). В роду Осипенко трое убиенных святых. Отец Михаила Осипенко — Михаил Самуилович — протоиерей, реставратор и иконописец, участник Великой Отечественной войны, капитан. После войны продолжил службу, но только в Церкви — служение православному люду, как это сделали многие фронтовики после страшной войны.

Примерно в это же время, когда обрели образ в Киржаче, был завершен и список иконы. Рабу Божию Андрею Савостицкому (в конце жизни принявшему монашество) выпало послушание: исполнить наказ Оптинских старцев и в год 100-летия иконы доставить ее в Порт-Артур. Ныне бывшая крепость называется Люй-Шунь и является закрытой военной базой Китайской Народной Республики, иностранцам въезд запрещен. Единственный день, когда на русское кладбище приезжают те, кто желает посетить могилы своих родных, — это 9 мая, День Победы. На русском кладбище захоронены 14.631 русских защитников крепости. Центром мемориала стала православная часовня высотой 15 метров, построенная из гранита и мрамора. В 1912 году перед входом на Русское кладбище по указу Императора Николая II установлен беломраморный Крест высотой восемь метров. На его лицевой стороне высекли слова: «Вечная память доблестным защитникам Порт-Артура, жизнь свою положившим за Веру, Царя и Отечество. Больше сея любви никто же имать, да кто душу свою положит за други своя».

В храме Георгия Победоносца на Поклонной горе в день Георгия Победоносца было получено главное благословение от Патриарха Алексия II. Митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Владимир также дал свое благословение на покаянный Крестный ход с иконой «Торжество Пресвятой Богородицы» из Кронштадтского Николаевского Морского собора — храма

всех российских моряков — в Порт-Артур. Крестный ход был посвящен 100-летию явления дивного образа Божией Матери. На него было получено благословление также от оптинских старцев и схиархимандрита Кирилла (Павлова) из Троице-Сергиевой Лавры.

Епископ Евстафий, управляющий Читинской и Забайкальской епархией, при встрече и благословении Крестного хода предсказал, что если икона «Торжество Пресвятой Богородицы» попадет в Порт-Артур, то это будет лучшее лекарство против атипичной пневмонии. Так и произошло: как только Крестный ход переступил границы Китая, болящий народ стал исцеляться, и болезнь так же внезапно ушла, как и пришла [2].

Таким образом, спустя сто лет, простые православные христиане из Царского Села милостью Божьей выполнили наказ Божией Матери. Все эти события стали, действительно, Торжеством Пресвятой Богородицы.

18 мая 2003 года икона и все участники этого необыкновенного и благодатного Крестного хода были доставлены на военно-транспортном самолете в Санкт-Петербург. Встречали икону в храме Леушинского подворья. Там икону поставили на прежний специальный аналой. Всю службу не прекращалось поклонение образу Богородицы. После Литургии был совершен молебен с акафистом Порт-Артурской иконе, а также начат неусыпающий акафист.

На следующий день, 19 мая, на традиционном Всепетербургском Крестном ходе в память Царя-мученика Николая II Порт-Артурскую икону Пресвятой Богородицы встречало около трех тысяч человек. Кроме традиционного Акафиста Царю-мученику читался Акафист Пресвятой Богородице. Спустя несколько дней, 25 мая, икона приняла участие в Крестных ходах по случаю празднования 300-летия Санкт-Петербурга.

По благословлению оптинских иеромонахов иконы «Порт-Артурская» и «Державная» побывали в самой западной точке Европы — в Португалии (мыс Рока), в десятках святых мест Сербии. Крестный ход с иконами «Порт-Артурская» и «Державная» прошел по Белоруссии, Украине, Крыму, Северному Кавказу. С 8 по 15 августа 2003 года священнослужители и верующие

на двух яхтах прошли вдоль южного побережья Приморья, рассказывая людям о подвиге и поражении российских военных во время Русско-японской войны 1904–1905 годов. Крестный ход в Приморье как бы предварил собою целую кампанию по духовно-нравственному осмыслению поражения русского флота в Русско-японской войне и беспримерного подвига русских солдат и офицеров, достойно принявших смерть за Веру, Царя и Отечество.

В День 60-летия Победы икона по благословению Святейшего Патриарха Алексия II приняла участие в торжественном праздничном шествии по Красной площади в Москве. И вновь Андрей Савостицкий и иконописец Михаил Осипенко вместе с православными верующими прошли с иконой Божией Матери «Торжество Пресвятой Богородицы» по Красной площади по «зеленому коридору». Парад Победителей обрел Победительницу.

В сентябре икона прибыла во Владивосток на празднование 60-летия Победы в Японской войне. Андрей Савостицкий обратился к губернатору с просьбой разместить икону на трибуне, но тот отказал, так как это не было предусмотрено протоколом. Андрей обратился по телефону к Главкому ВМФ Массорину, чтобы тот дал команду командующему Тихоокеанским флотом В.Д. Федорову о размещении иконы на плацу. Адмирал Виктор Дмитриевич Федоров отдает распоряжение о размещении иконы на подиуме против трибуны, на том подиуме, на котором несколько недель назад совершал богослужение Патриарх Алексий II. Адмирал Федоров поступить по-другому не мог. Он — внук полного Георгиевского кавалера, защитника Порт-Артура. Икона была размещена напротив трибуны, и когда пошли колоннами участники парада, то они отдавали честь не трибуне, а Порт-Артурской иконе «Торжество Пресвятой Богородицы». После парада его участники, стоявшие на трибуне, подошли к иконе и совершили коленопреклонение.

Икона прошла Крестным ходом, географически возложив на страну Крест от Тихого океана до Атлантики, от Белого моря (Соловки) до юга. Крест, который утвердил жизнь на земле (также Крестом прошла икона по Сербии). Целый месяц икона находилась в храмах Австралии, куда ее принес

сын иконописца М. Осипенко Михаил.

28 февраля 2008 года Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексий II благословил внесение празднования в честь Порт-Артурской иконы Божьей Матери в месяцеслов Русской Православной Церкви. В общецерковном календаре появился особый день празднования Порт-Артурской иконы — 29 августа с формулировкой: 16/29 августа — день «Иконы Божьей Матери “Торжество Пресвятой Богородицы” (Порт-Артурская), 1904».

Для святейшего Патриарха Московский и всея Руси Алексия II образ стал судьбоносным. В Богоявленском (Елоховском) соборе то место, где во время патриаршей службы стояла икона Божьей Матери «Торжество Пресвятой Богородицы», стало местом захоронения Святейшего. Не знак ли это того, что Божия Матерь сама определила место упокоения Святейшего Патриарха Московского и всея Руси. Первый список иконы находится в Храме Христа Спасителя. Второй в Китае в Порт-Артуре во Владимирской часовне на кладбище убиенных русских воинов. О каждом списке иконы, а их тридцать восемь, можно написать целую книгу, и каждая копия прямо или косвенно связана с вызовами современного мира.

Знание истории явления Порт-Артурской иконы дают дополнительные штрихи к образу императора Николая Александровича, позволяет взглянуть под другим углом на Русско-японскую войну, на ее героев, а также на роль Православия в условиях современных вызовов. Не попав на поле сражения, икона возродилась во второй раз по той причине, что вся территория России ныне — это современный Порт-Артур, преодолевающий цивилизационные вызовы современности.

Список литературы

1. Иконы / [ред.-сост. Т.Н. Терещенко].– М.: ДАРЬ, 2013.– 32 с.

2. *Княжев В.П.* Николай Второй: святая связь времен. – М., «Де-По», 2010.– 319 с.

3. *Геннадий (Беловолов)*, прот. Торжество взбранной воеводы // Сказание о Порт-Артурской иконе Божией Матери.– Покров.– Фонд содействия православию «Порт-Артур», 2008.– 56 с.

4. Иконы / [ред.-сост. Т.Н. Терещенко].– М.: ДАРЪ, 2013.– 32 с.

УДК 246+7.046.3+27

Е.Г. Балашова
Высоко-Петровский монастырь г. Москвы,
Москва, Россия
E.G. Balashova
Vysoko-Petrovsky monastery of Moscow,
Moscow, Russia
E-mail: pravob@mail.ru

Казанская икона Божией Матери и Высоко-Петровский монастырь: святыни утраченные и обретенные

The Icon of the Mother of God Kazanskaya and the Vysoko-Petrovsky monastery: shrines lost and gained

Аннотация. В Высоко-Петровском монастыре г. Москвы было несколько списков Казанской иконы Божией Матери, почитаемых как чудотворные. С первым из них обитель вошла в XVIII век, второй был передан в монастырь в 1849 г., третий в начале XX в. принадлежал клирику монастыря преподобномученику Феодору (Богоявленскому), четвертый был написан для Казанской часовни монастыря в 2000 г. Две первые чудотворные иконы утеряны в советское время, икона семьи Богоявленских была передана в монастырь в 2008 г., еще две иконы, происходящие из монастыря, были найдены в Государственном историческом музее и у частных коллекционеров за рубежом.

Abstract. In the Vysoko-Petrovsky monastery of Moscow there were several lists of the Icon of the Mother of God Kazanskaya, revered as miraculous. With the first of them, the monastery entered the XVIII century, the second was transferred to the monastery in 1849, the third in the early XX century belonged to one of the clergy of the monastery the newmartyr Feodore (Bogoyavlensky), the fourth was written for the Kazan chapel of the monastery in 2000. The first two miraculous icons were lost in the Soviet era, the icon of the family of Bogoyavlensky was transferred to the monastery in 2008, but two other icons originating from the monastery were found in the State Historical Museum and in private collectors abroad.

Ключевые слова. Казанская икона Божией Матери, Высоко-Петровский монастырь г. Москвы, архимандрит Григорий (Воинов), утраченные святыни, новомученики, Государственный исторический музей.

Keywords. Icon of the Mother of God Kazanskaya, Vysoko-Petrovsky monastery of Moscow, Archimandrite Grygory (Voinov), shrines lost, new martyrs, State Historical Museum.

«Зима 1924 года. В длинном трапезном храме Петровского монастыря совершается вечернее богослужение. В церкви холодно. Каменные стены так

промерзли за долгую зиму, что от них самих точно веет холодом и какою-то сыростью. Даже изображения святых угодников пожухли и как бы потускнели от мороза. <…> Хочется пройти вперед — туда, где совсем тихо и почти темно, где власть холодного камня еще сильнее, чем только у входа. Но здесь… вдруг тихое сияние нескольких лампад у небольшой иконы Казанской Божией Матери, вознесенной на несколько ступеней над уровнем церковного помоста. Сень над иконой, мерцание огней, высокое сияние лика Божией Матери над окружающей тишиной и сумерками сразу будто перерождают душу. Точно весь холод храма, его промерзший камень, его пожухлые изображения, сырость и мрак по углам — только для того, чтоб особым небесным утешением, премирным светом сиял этот образ. И в храме уже не холодно, и служба уже не утомительна. Так бы стоять не настояться здесь, в укромном правом уголке переднего придела перед сиянием Небесной Девы» [1, с. 126, 128].

Это воспоминание оставила схимонахиня Игнатия (Пузик) (1903–2004), в то время еще студентка биологического отделения 1-го МГУ Валентина, впервые пришедшая в Высоко-Петровский монастырь в феврале 1924 года и оставшаяся здесь, как и многие другие, «привлеченные этим сиянием тихих лампад у неземного образа Богоматери как лучом небесным, уж никуда не могли уйти, хотя и не сразу понимали, что произошло с тех пор, как перед ними открыла свои объятия неземная Евангельская любовь» [1, с. 129].

К сожалению, нельзя с точностью сказать, о какой именно Казанской иконе пишет матушка Игнатия. В начале XX века в Высоко-Петровском монастыре было два наиболее почитаемых чудотворных Казанских образа. С первым из них обитель вошла уже в XVIII век.

Описание этого образа мы находим у архимандрита Григория (Воинова), бывшего настоятелем Высоко-Петровского монастыря в 1873–1882 годах. Впрочем, сама икона описана кратко, зато большое внимание уделено ее окладам. Так, отец Григорий указывает размеры иконы: «выш[ина] 7,

шир[ина] 6 верш[ков][1] в золотом окладе» [2, с. 224], а при описании другой Казанской иконы упоминает, что та, другая икона, «письма более итальянского, чем греческого» [2, с. 227], значит, эта икона — «более греческого» письма. Описанию же окладов, надписей и истории иконы, включая указания на несколько ее поновлений в XVIII и XIX вв., уделено две страницы. Из этого описания мы узнаем о богатом убранстве образа, свидетельствующем о его особом почитании. Когда была написана икона, не сказано, но уже в 1685 году князем Яковом Никитичем Одоевским, одним из наиболее видных бояр и государственных деятелей своего времени, был устроен драгоценный киот к иконе, о чем указывала резная надпись на задней стороне киота. «Венец и корона [оклада] золотые, убраны яхонтами (т. е. рубинами и сапфирами — *Б.Е.*) и обнизаны по краям Бурмитским жемчугом» [2, с. 224], т.е жемчугом наиболее дорогим, крупным, почти идеально круглой формы. Стоит отметить, что архимандрит Григорий в примечании указывает: «Так по описи 1699 г. После икона была еще более украшена» [2, с. 224]. Одним из примеров таких икон и окладов может послужить представленная в экспозиции Государственного исторического музея икона середины XVII века (илл. 1).

Возможно, сугубое почитание и написание образа, устроение драгоценного оклада и богатого киота для иконы князем Одоевским было связано с тем, что он имел непосредственное отношение к Казанским землям — дважды, в 1670–1671 и в 1682–1683 годах он возглавлял Приказ Казанского дворца — один из главных государственных органов управления в России в XVII в., осуществлявший управление юго-восточными землями государства.

На затворах сребровызолоченного киота были сделаны «чеканные изображения Рождества Богородицы, Введения во храм, Благовещения и Успения, по два праздника на каждом затворе, и Святых внизу, под Богородичными праздниками: Иоанна Предтечи, Иоанна Богослова, Николая Чудотворца, Иоанна Постника, Препп. Георгия, Симеона, Преподобномуч. Евдокии и Муч. Татианы» [2, с. 224]. Архимандрит Григорий указывает в приме-

[1] Примерно 31×26,7 см. 1 вершок = 4,45 см.

чании, что эти «святые соименны дарителям иконы — Одоевским», однако в родословной росписи князей Одоевских удалось найти не все из этих имен. Этот киот был вставлен в больший, деревянный, на котором были изображены Святая Троица, Деисус, архангелы, святые и история явления Казанского образа в городе Казани в 1579 году.

В 1697 году князь Одоевский скончался, а 10 сентября 1699 года, «“по Указу Великого Государя” Петра I, икона эта взята у вдовы Гликерьи Кутузовой и, по передаче в Петровский монастырь, поставлена в Боголюбской церкви на аналое, по средине храма с правой стороны, а после была помещена в иконостасе, возле храмовой Боголюбской иконы. Ныне она за левым клиросом в той же церкви. В 1702 г. при ней находился “образной” старец или монах» [2, с. 224, 225]. Кем приходилась вдова Гликерья Кутузова князю Одоевскому, как икона оказалась у нее, и почему была передана в монастырь, пока остается неизвестным.

Опись 1699 г. также указывает на то, что 28 сентября того же года, у той же госпожи Кутузовой была взята и «другая Казанская икона в гладком, сребровызлащенном окладе и с жемчужным ожерельем. К ней было привешено до 14 серебряных крестиков, мужских и женских, несколько серег, один перстень, да прикладных денег было рубль 12 алтын 4 деньги. Эта икона поставлена в алтарь той же церкви, против жертвенника» [2, с. 225]. Ни про размеры, ни про какие-либо иные характеристики этой иконы не сообщается, однако привесные крестики и серьги указывают на то, что и этой иконе приносились дары в благодарность за явленную Богородицей через сей Ее святой образ милость к молившимся перед ним.

Что же касается первого образа, то в начале XVIII в. царевна Наталья Алексеевна, сестра Петра I, повелела принести к ней святую икону, «и оная Царевна с того образа привесные серги и другие приклады велела снять и сделать, вместо тех привесов, к тому ж образу цату жемчужную с разными камени и запаны…» [2, с. 225]. Таким образом, царевна Наталья продолжила царские вклады в обитель, некогда бывшую родной для ее деда и матери —

Нарышкины жили в усадьбе, ставшей позже, благодаря дару Кирилла Полуэктовича, частью Высоко-Петровского монастыря и основанием монастырских келий, ныне именуемых Нарышкинскими палатами — а после 1682 года ставшую и родовой усыпальницей Нарышкиных. Именно в Боголюбском соборе были упокоены Кирилл Полуэктович и его жена Анна Леонтьевна — бабушка и дедушка Петра I и упомянутой царевны Натальи Алексеевны, их дяди Иван и Афанасий, убиенные стрельцами во время бунта в мае 1682 года, и другие сродники по линии Нарышкиных. К 1699 году — времени принесения в обитель почитаемого Казанского образа — в Боголюбском соборе были упокоены семь представителей рода Нарышкиных. Сама Наталья Алексеевна, почившая в 1716 году, позже была упокоена в Санкт-Петербурге при Александро-Невской лавре.

Интересно, что об этой иконе архимандрит Григорий (Воинов) в 1875 году пишет как о пребывающей в обители, о второй же, взятой у Гликерьи Кутузовой, пишет только в примечании, ссылаясь на опись 1699 года. Можно предположить, что судьба второй иконы к концу XIX в. была уже неизвестна, а первая икона, вероятнее всего, сохранялась, несмотря на опустошающие обитель пожары 1702 и 1712 годов, осквернение храмов монастыря французами в 1812 году (тогда главные святыни были вывезены настоятелем архимандритом Иоанникием из Москвы), и почиталась в обители до революционных событий XX века, о чем будет сказано ниже.

Середина XIX века была ознаменована появлением в Высоко-Петровском монастыре еще одного чудотворного Казанского образа.

«Казанский образ Божией Матери, мерою в выш. 4 ¾ верш., в шир. 3 ½ верш.[1], письма более Итальянского, чем Греческого. До передачи в монастырь святыня эта находилась в доме девицы, купчихи Татьяны Степановой Крашенинниковой» [2, с. 227, 228]. Особо прославилась икона исцелениями болящих падучей болезнью. На это обращает внимание духовный писатель Евгений Поселянин (Е.Н. Погожев, мученически окончивший жизнь в 1931

[1] Примерно 21,1×15,6 см.

г.) в книге «Богоматерь» [3], изданной в 1914 году. О девице Крашенинниковой он пишет: «В начале упомянутого [1849] года трижды во сне слышалось ей повеление оказывать помощь одержимым припадочными болезнями. Она стала собирать к себе таких больных, и они исцелялись от ее домашней Казанской иконы. Число собиравшихся к Крашенинниковой людей до того стало велико, что они не вмещались в доме и в сенях и ждали своей очереди на улице. Во избежание всяких нареканий на Крашенинникову митрополит Филарет предписал взять икону в Высокопетровский монастырь, где она продолжала подавать исцеления припадочным и расслабленным. Икона и поныне находится в этом монастыре: зимой в теплой Сергиевской церкви, а летом в Боголюбской» [3].

Святителю Филарету (Дроздову), митрополиту Московскому и Коломенскому, сообщили о чудотворной иконе священники, неоднократно совершавшие молебны в доме Крашенинниковой. И он, «после подробного на месте дознания чрез местного благочинного, предписал поместить Казанскую икону Божией Матери “для надлежащего наблюдения” в Высоко-Петровский монастырь. И действительно, 1 марта 1849 года эта св. икона из дома Крашенинниковой, спокойно отдавшей сию святыню, была внесена в Петровский монастырь» [4, с. 23]. Отмечу, что настоятелем монастыря в это время был архимандрит Филофей (Успенский) (1808–1882), впоследствии митрополит Киевский и Галицкий, а в означенное время, с 1847 года, — ректор Московской духовной семинарии, находившейся неподалеку от обители. В Москву он был вызван из Харькова, где был ректором Харьковской духовной семинарии, святителем Филаретом, обратившим внимание на духовные качества, незаурядный ум и организаторские способности молодого архимандрита. Сам же монастырь к этому времени уже почти в течение века возглавлялся настоятелями, тесно связанными с духовным просвещением. Большинство из них являлись учеными монахами и, прежде чем быть назначенными на должность настоятеля Высоко-Петровского монастыря, были ректорами или профессорами духовных школ.

Отдавая в монастырь икону, Крашенинникова выразила желание, чтобы в этот день, то есть 1 марта (память преподобномученицы Евдокии, через которую Господь неоднократно являл Свое милосердие, воскрешая и обращая к истинной вере Своих гонителей), «ежегодно пред иконою Богородицы совершено было молебное пение за Российское воинство» [2, с. 228]. Отец Григорий свидетельствует, что, как минимум, во время его настоятельства в обители эта традиция существовала. Возможно, данная традиция была упразднена в годы гонений на Церковь и более не возобновлялась.

Стоит также заметить, что глава в книге Евгения Поселянина, где об этом повествуется, называется «Казанская икона в Московском Высокопетровском монастыре». Впрочем, и несколько раньше, в 1889 году, архимандрит Григорий помещает в части 1 «Сборника для любителей духовного чтения» главу с тем же названием [5, с. 58, 59] (на которую, очевидно, и ориентировался Е. Поселянин). Свидетельствует ли это о том, что к концу 1880-х годов это был единственный почитаемый Казанский образ в обители? Возможно, нет, поскольку в 1877 г. при обновлении Боголюбского собора, восстанавливая иконостас храма в соответствии с описью 1699 г., архимандрит Григорий возвращает на место рядом с Боголюбской иконой образ мученицы Наталии и преподобного Алексия, человека Божия (небесных покровителей родителей Петра I), «а та икона, — пишет он, — которую мы привыкли видеть возле Боголюбской в иконостасе, разумею Казанскую, древнего письма, помещена в великолепном киоте за левым клиросом. Ей вполне отвечает за правым клиросом другая Казанская чудотворная икона, позднейшего времени. Как отрадно видеть, по ту и по другую сторону, Богоматерь с Предвечным Младенцем — *зрети красоту Господню!* (Пс. 26: 4)» [6, с. 104]. То есть речь идет о двух почитаемых Казанских иконах.

Архимандрит Григорий указывает в дополнение к истории иконы, переданной в монастырь при святителе Филарете, что «на ризу впоследствии вделано несколько драгоценных камней, усердием г-жи Наталии Гавриловны Башиловой, а в 1881 г. на украшение ризы пожертвована бриллиантовая

звездочка (в 500 р)» [5, с. 59].

Обращаю на это внимание вот почему. В 1919 году в описи находящегося в храмах имущества, передаваемого «на хранение Боголюбивой общине при Высоко-Петровском монастыре»[1] представителями от Отдела Народного образования Совдепа, в описи Боголюбского собора подробно описано, что «за правым клиросом на возвышенном месте в резном золоченом иконостасе в металлическом с дверками за стеклом киот[е] икона Казанской Божией Матери. Риза и венец серебряно-вызолоченныя. На венце и одежде Б.М. три звезды: бриллиантовая, алмазная и строцовая. На убрусе медальон осыпан алмазами, а на венце аметист розами». Справа от руки приписано: «Всего 32 бриллианта в украшении, 85 алмазов разной величины, накладка с 8-ью жемчужинами, крест нательный и медальон золотыя 56 пробы /подвеска с аммонтином».[2] Не упомянутая ли бриллиантовая звездочка была пожертвована в 1881 году? К сожалению, в данной описи размер иконы не указан. В этой же описи, но уже при описании икон, находящихся в Сергиевском храме, «в прочих местах», т.е. не в алтаре и не в иконостасе, указывается: «За правым клиросом в резном вызолоченном деревянном иконостасе на возвышенном месте икона Казанской Бож[ией] Матери»[3] и еще одна «икона Казанской Божией Матери, риза низана разноцветными стеклярусом»[4]. Размеры икон не указаны. Отдельный акт составлен 18 февраля 1919 года в присутствии трех представителей по охране памятников старины и искусства и семи представителей комиссии благородных металлов, а также представителей монастыря настоятеля архимандрита Никодима (Шатунова)[5] и его помощника иеродиакона Петра (Мухина)[6] — среди ценных вещей, имеющихся в храмах, описы-

---

[1] Центральный Архив города Москвы (ЦАГМ). Ф. 1215. Оп. 3. Д. 74. Л. 15 об.
[2] Там же. Л. 2.
[3] Там же. Л. 6 об.
[4] Там же. Л. 7.
[5] С 1923 г. – епископ Барнаульский Никодим (Шатунов) (1859–после 1924). По некоторым данным погиб в заключении. Точная дата смерти неизвестна. См.: *Зорина Л.А.* Епископ Никодим (Шатунов) – связующая нить Вятки, Москвы и Алтая / Доклад в рамках XXVIII Международных рождественских образовательных чтений. Режим доступа: https://mroc.pravobraz.ru/zorina-l-a-episkop-nikodim-shatunov-svyazuyushhaya-nit-vyatki-moskvy-i-altaya/ (дата обращения – 15.05.2020).
[6] Иеродиакон Петр (Мухин) (1867–1937). Расстрелян на Бутовском полигоне 27.11.1937.

вается Казанская икона Богоматери в «Похвалы Боголюбской церкви в храме святого Сергия» (создатели документа как бы объединили два монастырских храма): «на Казанской 1 крестик золотой на серебр. цепочке и на венце налобника из мелких бриллиантов до 3-х карат жемчужное украшение накладка 6 жемчужин и 2 изумруда по 1/2 карата весу»[1]. Обращаю внимание на то, что в документе как имеющая ценность описана только одна Казанская икона.

В документе от 28 сентября 1921 года вновь упоминается Казанская икона — теперь уже в акте «проверки церковного имущества Боголюбской соборной церкви, после происшедшей в ней кражи». После перечисления похищенных Дарохранительницы, Евангелия, серебряных крестов, ковшей, прибора к Потиру и митр указывается, что Казанская икона сохранилась и полностью описывается ее драгоценное убранство, полностью совпадающее с таковым описанием 1919 года.

Летом 1924 года власти планировали закрыть монастырь. Сохранился акт от 19 августа 1924 г., где среди «предметов, подлежащих государственной охране» указываются «Казанская Б.М. 7×6 [вершков] XVIII в. без ризы; … Казанская Б. М. 7½×6¼ в[ершков] XVIII в. в серебряной ризе 1772 года»[2]… Первая икона по размерам совпадает с чудотворной, попавшей в монастырь в конце XVII в. Указание на XVIII в., возможно, связано с датами поновлений, а отсутствие драгоценной ризы — с тем, что она была отобрана ранее, при изъятии церковных ценностей, но документа об этом не нашлось. Вторая же икона размерами практически совпадает с еще одной Казанской иконой, которая была передана меценатом и поэтом Евгением Ряповым в монастырь в 2005 году на праздник Казанской иконы 4 ноября (илл. 2). Статья об этом событии была размещена на официальном сайте Русской Православной Церкви «Патриархия.ру». В ней говорилось, что чудотворный список Казанской иконы Божией Матери возвращен из США. «Эта икона XVIII в. была предположительно одной из главных святынь обители, пока в советские годы

[1] Там же. Л. 63.
[2] Там же. Л. 112.

не оказалась в руках частных коллекционеров. <…> Бывший владелец сказал, что этот образ — из “монастыря на Петровке”. “Я знаю лишь один такой монастырь и понял, куда икона должна возвратиться”, — рассказал Е. Рябов»[1]. Во время реставрации подтвердилось, что образ был написан в XVIII веке. Для него был создан большой деревянный резной киот, и икона была помещена в Сергиевском храме. Позже она была перенесена в настоятельский корпус монастыря, где ныне и пребывает.

Есть и еще одна Казанская икона, близкая по размерам — 33,2×28,3 см. ($7½×6^1/_3$ вершков) и описанию: «XVIII в. в серебряной ризе». Она хранится в Государственном историческом музее[2] и 16 февраля 2016 г. была представлена в рамках Круглого стола «Утерянные и сохраненные святыни Высоко-Петровского монастыря», как попавшая в ГИМ именно из Высоко-Петровской обители (илл. 3). Возможно, какая-то из этих икон была списком с чудотворного образа, размещенным в Казанской часовне для поклонения верующих.

В Акте от 20 июня 1929 г. среди 50 предметов, которые были «при ликвидации Боголюбской ц[еркви] Петровского на Петровке б. монастыря сданы в Фонд Муз[ейного] п[од]отд[ела] МОНО», описаны 24 иконы, в том числе Казанская икона, по размерам очень напоминающая чудотворный образ, бывший в Высоко-Петровской обители с конца XVII века, но поновлявшийся в XVIII и XIX вв.: «Икона Казанской Б.М. на вырезе. XVIII в. Левкас местами открошился. Есть выбоины. Починена красками в XIX в. 31×26,5 см.»[3]. В Акте указано еще много ценностей, в первую очередь, духовно-исторических, Высоко-Петровского монастыря, в том числе почитаемая Боголюбская икона, некогда подаренная в Боголюбове Петру I и его матери, в честь которой и был воздвигнут в обители Боголюбский собор, однако где сейчас находятся пред-

---

[1] Русская Православная Церковь. Режим доступа: http://www.patriarchia.ru/db/text/56237.html (дата обращения – 27.05.2020)

[2] Государственный исторический музей. Режим доступа: https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/5534258?query=%D0%9A%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F&index=3 (дата обращения – 27.05.2020)

[3] ЦАГМ. Ф. 1215. Оп. 3. Д. 74. Л. 212 об.

меты, перечисленные в данном Акте, неизвестно. К сожалению, окончание документа не дает полностью полагаться на надежду когда-либо их найти: подпись после слова «Сдал» есть, а какой-либо подписи после слова «Принял» — нет[1]. Поэтому мы не можем быть точно уверены, что эти святыни попали в те фонды, для передачи в которые они предназначались [7]. Справедливости ради надо отметить, что представители Петровской общины обратились с ходатайством в Административный отдел Моссовета при переходе из стен родной обители в находившийся неподалеку храм преподобного Сергия Радонежского на Большой Дмитровке «о передаче в ея ведения икон, предметов культа и облачений из ликвидируемого собора Боголюбской Б.М. в б. Высоко-Петровском м[онастыре]»[2] (письмо от 10 июня 1929 г., подписано председателем церковной общины Варварой Александровной Платоновой), но положительного ответа, очевидно, не получили.

Но вернемся в XIX век. В 1873 году, когда архимандрит Григорий (Воинов) стал настоятелем Высоко-Петровской обители, одним из первых его деяний стало устроение в южной арке Святых врат часовни в честь Казанской иконы Божией Матери. Им было направлено прошение Священноначалию: «В Высоко-Петровском монастыре находится особенно чтимая Казанская икона, копия которой издавна поставлена при Святых вратах. Хотя икона сия и помещена в некотором углублении… но [оно] настолько мало, что не может предохранить икону от дождя и снега… проходящие, желающие поклониться иконе, не имеют возможности останавливаться пред иконы без стеснения проходящих мимо их по тому же тротуару…»[3]. Сам архимандрит Григорий в книге «Из моих воспоминаний» упоминал об этом и предшествовавших устроению часовни событиях, когда он был еще настоятелем московского Златоустова монастыря: «Там, по правую сторону св. врат Златоустова монастыря, в порожней части южной арки помещена мной (в 1868 г.) Знаменская икона Божией Матери, с возжжением перед нею лампады. Я радо-

[1] Там же. Л. 213
[2] Там же. Л. 194.
[3] ЦИАМ. Ф. 54. Оп. 130. Д. 757. Л. 49.

вался духом, смотря на проходящих, которые покланялись и прикладывались к ней с великим усердием. Очень желая подобное видеть в Высокопетровском монастыре, просил я митрополита Иннокентия[1] увеличить бывшее в том монастыре, в правой арке св. врат, полуаршинное углубление (выемка) еще на половину аршина, для поставления Казанской иконы Божией Матери (списка с находящейся в монастыре чудотворной) [сказание о чудотворной иконе см. в I части моего Сборника для любителей духовного чтения, стр. 58-59], с возжжением перед нею лампады и устройством поясной створчатой решетки» [8, с. 7]. В ночь на 18 февраля отец Григорий видел во сне икону Знамения Божией Матери, а «на следующий день объявлена мне резолюция митрополита, в силу которой вышеупомянутая Казанская икона, изнесенная из Боголюбского храма, была поставлена в уготованном для нее месте… 7-го июля утром, накануне праздника Божией Матери… В праздник, разумею день Казанской иконы Пресвятыя Богородицы <…> [после Литургии] кто-то из простых сказал: “ныне надобно бы весь день звонить во вся. Какая благодать”!» [8, с. 8].

Таким образом, часовня была устроена, а в 1904 году еще более увеличена за счет соединения с находившейся за ней сторожкой и благоустроена. Есть предание, что этому благоустроению предшествовало следующее событие. В начале XX века в Москве существовала традиция, когда чудотворные образы Богородицы представители духовенства возили по домам в карете для совершения молебнов, а также обвозили их вокруг центральной части города при каких-либо бедствиях или угрозе болезней. Когда Казанскую икону Божией Матери хотели обвезти вокруг Москвы, и карета направлялась по Петровке от Кремля в сторону Каретного Ряда, то, поравнявшись с Высоко-Петровским монастырем, лошади встали, и сдвинуть их с места не представлялось никакой возможности. Тогда настоятель дал обет благоустроить Казанскую часовню, после чего был отслужен молебен, и только после этого

[1] Святитель Иннокентий (Вениаминов, † 1879), митрополит Московский и Коломенский в 1868–1879 гг.

чудотворный образ смог продолжить свой путь. С этого времени в часовне начали читать неусыпаемый акафист Пресвятой Богородице. В это время, т. е. с 1900 до начала 1905 года, настоятелем монастыря был архимандрит Серафим (Голубятников), позже — епископ Екатеринбургский и Ирбитский, лишенный кафедры в 1917 году за призыв к пастве оставаться верными монархии, хотя владыка, по его словам, «вовсе не призывал к бунту, а призывал к Кресту» [9, с. 29]. Последние годы владыка провел в Новоспасском монастыре, уже в январе 1918 года, превращенном в Новоспасский лагерь. По некоторым сведениям, расстрелян в 1921 году. А в 1924 году была ликвидирована Казанская часовня и вскоре занята под жилье.

С именем одного из новомучеников связана еще одна Казанская икона, ныне пребывающая в Высоко-Петровском монастыре. Речь о преподобномученике Феодоре (Богоявленском) (1905–1943), ставшем послушником в обители в 1928 году. 4 ноября 1929 г., в день празднования Казанской иконы Божией Матери, он был пострижен в монашество настоятелем монастыря епископом Варфоломеем (Ремовым)[1] и вскоре рукоположен во иеродиакона. Казанская икона была семейной святыней Богоявленских. Еще в начале 1927 г. мать благословила своих детей этой иконой перед своей смертью, после чего икона находилась в доме сестры преподобномученика Феодора Ольги. Сам он жил на колокольне храма, где пребывала петровская община — сначала в самой обители, а после изгнания общины из ее стен в августе 1929 года, в храме преп. Сергия Радонежского на Большой Дмитровке. Многим отец Феодор известен по эскизу Павла Корина к картине «Реквием» («Русь уходящая»), который был написан в 1932 году — «Молодой монах». Этот же образ в 1943 году войдет в триптих «Александр Невский», на котором Корин напишет отца Феодора в виде молодого богатыря, встающего на защиту Руси. Именно в 1943 году, 19 июля, отец Феодор погиб в тюрьме г. Балашов.

[1] Архиепископ Варфоломей (Ремов Николай Федорович, 1888–1935), с 1921 г. – епископ Сергиевский, с 1925 г. из-за болезней – на покое, с 1934 г. – архиепископ; в 1922–1935 гг. настоятель Высоко-Петровского монастыря г. Москвы, руководитель тайной монашеской общины. Арестован 21.02.1935. Расстрелян 10.07.1935. Об архиепископе Варфоломее (Ремове) см. подробнее: [10; 11].

Впервые иеродиакон Феодор был арестован в 1933 года и, по отбытии трехлетнего заключения в лагере на Дальнем Востоке, вернулся в Москву. Он «был снабжен документами от лагерного начальства и от врача, с которым работал. Врач отмечал его… редкие способности к медицине» [12]. Отец Феодор был поставлен перед выбором — продолжать ли путь священнослужения — путь исповедничества и, возможно, мученичества, или пойти по медицинскому поприщу, закончив образование и став врачом. Понимая, что от его выбора зависит и жизнь семьи, он обратился за советом к сестре Ольге. «Тогда я взмолилась к Божией Матери и обратилась к Ее Пречистому образу Казанской иконе (благословение моей матери), чтобы Она вразумила меня, что ему ответить. Помню, что тогда у меня буквально чуть душа с телом не расстались. И вдруг, словно голос ясно услышала: “Вземшийся за орало да не зрит вспять” (ср.: Лк. 9: 62)» [12]. После этого отец Феодор подал прошение о рукоположении во священника. Пять лет он ревностно совершал свое служение в Подмосковье, иногда приезжая в Москву, чтобы духовно поддержать некоторых петровцев уже разгромленной к тому времени общины (в 1935 г. владыка Варфоломей, почти все оставшиеся клирики и некоторые прихожане общины были арестованы, а 10 июля 1935 г. владыка Варфоломей был расстрелян). Он был арестован 8 июля 1941 года, а перед этим, готовясь к аресту, несколько дней провел в молитве и посте в небольшой келье в доме сестры перед Казанской иконой. Во время же самого ареста он отслужил перед образом полный молебен, причем сотрудники НКВД, присутствовавшие в соседней комнате и наблюдавшие за происходящим (двери между комнатами не было) не посмели ему воспрепятствовать.

В сентябре 2008 года епископ Новосибирский и Бердский Тихон (Емельянов, ныне митрополит Владимирский и Суздальский) передал на хранение клирику тогда еще храма преп. Сергия Радонежского б. Высоко-Петровского монастыря игумену Петру (Пиголю) Казанскую икону (илл. 4). Господь сподобил быть участницей этого события и нас с моей подругой Еленой Челноковой, работавшим в те годы в возглавляемом отцом Петром

издательском секторе Синодального отдела религиозного образования и катехизации. Владыка Тихон свидетельствовал, что ему эта икона была передана 30 августа 1989 года в бытность его наместником московского Данилова монастыря духовной дочерью преподобномученика Феодора Елизаветой Ивановной Володичевой, которая получила ее от Ольги Павловны Богоявленской. При этом она рассказала, что волей самого св. Феодора было передать икону в Высоко-Петровский монастырь, когда будет такая возможность, но в те годы до открытия Петровского было еще далеко. Монашеская жизнь на Петровке возродилась по благословению Святейшего Патриарха Кирилла решением Священного Синода только 10 октября 2009 года. Вскоре после этого икона была официально передана в монастырь. Ныне икона пребывает в Сергиевском храме за левым клиросом и выносится на аналой для поклонения верующих в дни празднования Казанской иконе. На обороте иконы — старая надпись на церковнославянском языке: «Милость Его в роды родов боящимся Его (Евангелие от Луки гл. 1 ст. 50)».

Интересно, что задолго до появления иконы в монастыре, в самом начале 2000-х годов, при реставрации храма преподобного Сергия иконописцы написали над входом в трапезную часть храма из притвора копию именно этого образа (он имеет свои отличительные особенности, так, например, нимбы, возможно, под оклад, о чем свидетельствуют следы от маленьких гвоздиков, написаны бледно-салатовыми линиями). Ныне он встречает каждого молящегося, приходящего в храм, где совершаются главные торжественные воскресные и праздничные, а также большинство будничных богослужений.

В самом начале уже нашего XXI века, в 2000 году, была возобновлена Казанская часовня — уже как храм-часовня с входом с улицы Петровка. Специально для него по благословению настоятеля, архимандрита Иоанна (Экономцева), иконописцем Александрой Резниковой был написан Казанский образ Богородицы, находящийся в часовне доныне и почитаемый братией и паломниками как чудотворный. Это одна из самых больших (по раз-

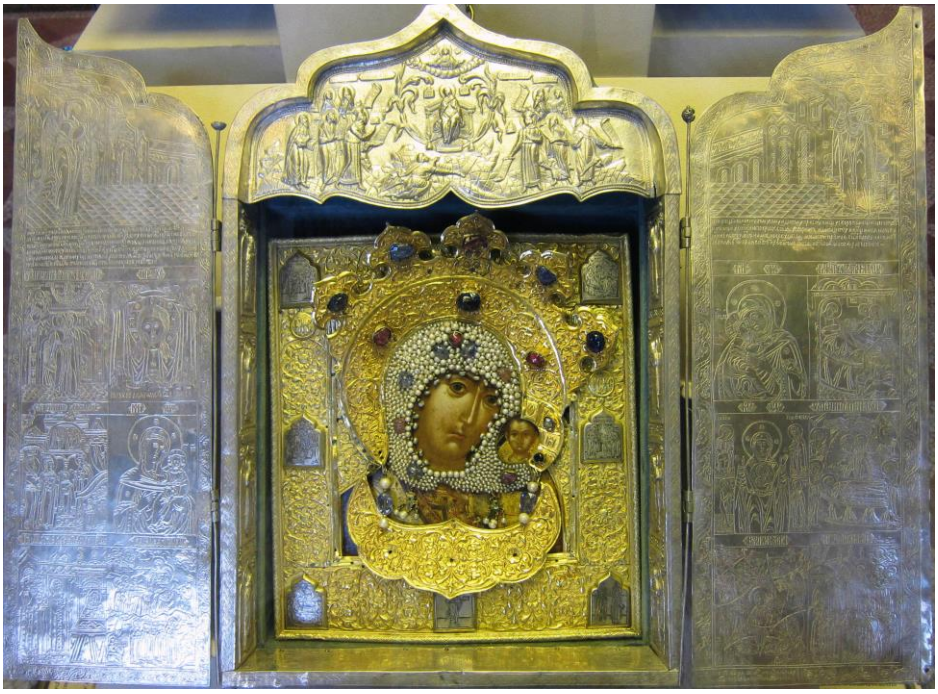
меру) Казанских икон в Москве — в высоту она около 1,7 м. и около 1,2 м. в ширину (илл. 5).

В течение почти десяти лет еженедельно по средам перед иконой читал акафисты помощник настоятеля, тогда мирянин, а ныне инок Петр (Шейманидзе) вместе с прихожанами монастыря. Когда я спросила отца Петра, почему икона была написана такой большой, ответ был простой: «Так ей Господь на душу положил».

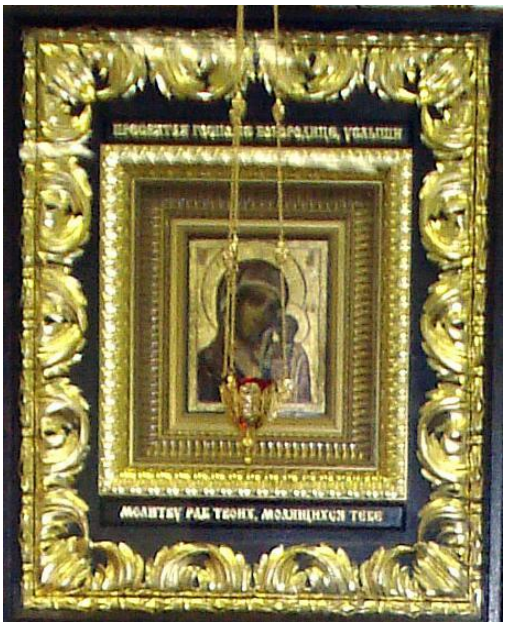
Почитание иконы как чудотворной началось вскоре после того, как одна из прихожанок монастыря рассказала о чуде: вернувшись после чтения акафиста домой, она увидела, что ее мать, до этого в течение девяти лет парализованная, недвижимо лежавшая и не имевшая возможности говорить, сидит на кровати, а скоро она начала и разговаривать. Впоследствии после молитв перед иконой неоднократно происходили различные явления милости Божией и Его Пречистой Матери, на иконе появились дары, чудеса стали записывать в особую тетрадь. После восстановления в обители монашеской жизни возобновилась традиция ежедневного чтения акафиста перед находящейся в часовне Казанской иконой. Несколько раз, в день празднования Казанской иконы Божией Матери, здесь совершались ранние Божественные литургии. В год 700-летия обители (после 2015 года) работы в часовне продолжились, она была переустроена — алтарная часть была упразднена, маленький храм-часовня вновь стал просто часовней, куда каждый человек, идущий по Петровке, может зайти, чтобы поклониться чудотворному образу.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Икона «Богоматерь Казанская» в окладе. Москва. Первая половина XVII в. Складень-киот. Москва. 1677 г. Государственный исторический музей.



Илл. 2. Казанская икона Божией Матери. XVIII в. Передана в Высоко-Петровский монастырь г. Москвы меценатом Е.М. Ряповым в 2005 г.



Илл. 3. Икона «Богоматерь Казанская». Москва. XVIII в. Государственный исторический музей.

Илл. 4. Казанская икона Божией Матери. Кон. XIX – нач. XX в. Принадлежала преподобномученику Феодору (Богоявленскому). Высоко-Петровский монастырь г. Москвы.

Илл. 5. Казанская икона Божией Матери. Москва. 2000 г. Иконописец — Александра Резникова. Высоко-Петровский монастырь г. Москвы (в Казанской часовне).

Список литературы

1. *Игнатия, монахиня.* Старчество в годы гонений. Преподобномученик Игнатий (Лебедев) и его духовная семья / Подготовка текста, публикация, предисловие и комментарии А.Л. Беглова. М.: Издательство Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2001. (Б-ка журнала «Альфа и Омега»). 350 с.

2. *Григорий (Воинов), архимандрит*. Древние и другие замечательные предметы в Московском Высокопетровском монастыре. М.: Издание Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском Университете, 1875. С. 211-241.

3. *Поселянин Е.* Богоматерь. Полное иллюстрированное описание Ее земной жизни и посвященных Ее жизни чудотворных икон». СПб., 1914. Режим доступа: https://azbyka.ru/fiction/bogomater-opisanie-ee-zemnoj-zhizni-i-chudotvornyx-ikon/ (дата обращения – 25.05.2020)

4. *Григорий (Воинов), архимандрит*. Высоко-Петровский мужской второклассный монастырь в г. Москве. М., 1899. 32 с.

5. *Григорий (Воинов), архимандрит*. Казанская икона Божией Матери в Высокопетровском монастыре / Сборник для любителей духовного чтения. Ч. 1. М.: Университетская типография, Страст. бульв., 1889. С. 58-59. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Voinov/sbornik-dlja-lyubitelej-duhovnogo-chtenija-chast-1/ (дата обращения – 25.05.2020).

6. *Григорий (Воинов), архимандрит*. Обновление и освящение Боголюбской в Высокопетровском монастыре соборной церкви / Сборник для любителей духовного чтения. Ч. 1. М.: Университетская типография, Страст. бульв., 1889. С. 100-105. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Voinov/sbornik-dlja-lyubitelej-duhovnogo-chtenija-chast-1/ (дата обращения – 25.05.2020).

7. *Балашова Е.Г.* История взаимодействия Высоко-Петровского монастыря и Государственного Исторического музея в 1920-х годах. Режим доступа: https://vpmon.ru/10795-2/ (дата обращения – 25.05.2020).

8. *Григорий (Воинов), архимандрит*. Из моих воспоминаний. М., 1892–1893. 45 с.

9. *Нечаев М.Г.* Церковь на Урале в период великих потрясений: 1917–1922. Пермь, 2004. 335 с.

10. *Варфоломей (Ремов), архиепископ*. Из духовного наследия: [Жизненный путь архиепископа Варфоломея] / Подготовка текста, публикация, вступительная статья и примечания *А.Л. Беглова* // Альфа и Омега. 1998. № 4 (18). С. 119-133.

11. *Балашова Е.Г.* Новые сведения о пострадавших в годы гонений на Церковь в СССР в 1920−1930-е гг. (по материалам Высоко-Петровского монастыря г. Москвы) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2017. Т. 16. № 3. С. 414-428.

12. *Богоявленская О. П.* Воспоминания о брате: (Олег Павлович Богоявленский — иеромонах Феодор) / Подготовка текста, публикация, вступительная заметка и примечания *А.Л. Беглова* // Альфа и Омега. 2001. № 1 (27). С. 258-282. Режим доступа: http://secretmonks.ru/fathers/ieromonah-feodor-bogoyavlenskij/o-p-bogoyavlenskaya-vospominaniya-o-brat/ (дата обращения – 27.05.2020).

УДК 246.3

С.В. Герасимова
Московский политехнический университет,
Москва
S.V. Gerasimova
Moscow Polytechnic University,
Moscow
metanoik@gmail.com

Семантика потемневшей иконы

The semantics of the darkened icon

Аннотация: Потемневшая икона рассматривается в контексте семиотических представлений, согласно которым часть может быть изоморфна целому и символизировать его. Потемневшая икона соотнесена с юродством, ночами шестоднева, космической ночью, беспамятством и др. Противопоставлена апостольству, дню, памяти и др. Бинарным аппозициям семиотики противополагаются антиномические триады, более полно отражающие особенности мира как текста.

Abstract: A darkened icon is considered in the context of semiotic representations, according them a part can be isomorphic to the whole and symbolize it. The darkened icon is correlated with foolishness, six-day nights, cosmic night, unconsciousness, etc. It is opposed to the apostolate, day, memory, etc. Antinomic triads are contrasted with binary appendices of semiotics, more fully reflecting the properties of the world as a text.

Ключевые слова. Потемневшая и обновившаяся икона, семиотика, космическая ночь, юродство, память, тройственные оппозиции

Keywords. Darkened and renewed icon, semiotics, cosmic night, foolishness, memory, triple oppositions

Евангельское чтение в Радуницу содержит такие стихи: «Суд же состоит в том, что *свет* пришел в мир; но люди более возлюбили *тьму*, нежели свет, потому что дела их были *злы; ибо всякий, делающий злое, ненавидит свет* и не идет к свету, чтобы не обличились дела его, потому что они злы, а поступающий по *правде* идет к свету, дабы явны были дела его, потому что они в Боге соделаны» (Ин. 3:19-21). Антитеза света и тьмы как добра и зла подтверждается многими феноменами культуры. Например, в монографии

Валерия Лепахина читаем: «Грехопадение повлекло за собой не утерю образа, а лишь его “потемнение”» [3, с. 7]. Адам как образ и икона Божья – потемнел. Однако эта потемневшая икона обладает совершенно иной семантикой в сравнении с потемневшей иконой иконостаса. А обе они вместе противопоставлены иконе обновившейся и явленной.

Структурные связи — это не бинарные антитетические пары, а триады. Падший Адам противопоставлен явленной иконе, как тьма — свету. И смысл этого противопоставления ясен из Евангелия от Иоанна. Третьим членом оппозиции будет потемневшая икона. А ее смысл раскроет нам святоотеческое предание. Обратимся к святому Дионисию Ареопагиту, который начинает свой трактат «Что такое божественный мрак» такими словами: «Троица Пресущественная, Пребожественная и Преблагая, Руководящая премудростью христиан, направь нас к таинственных слов пренепознаваемой пресветлой и высочайшей вершине, где простые, абсолютные и неизменные таинства богословия, окутанные пресветлым мраком сокровенно таинственного молчания, в глубочайшей тьме пресветлейшим образом сияют и совершенно таинственно и невидимо прекрасным блеском преисполняют безглазые умы. Молюсь, чтобы было мне так» [1, с. 737]. Указывая на параллели из Ветхого Завета, преп. Максим Исповедник поясняет мысль своего святого предшественника: «Он называет абсолютным то, что не по раскрытии и разъяснении смысла имен или символов постигается, но достигается устранением и отвлечением от всего сущего и мыслимого. Эту неподвижность действующего разума прежде того он назвал неразумением, здесь же называет темнейшим и невидимым сумраком, по Псалмопевцу, сказавшему: “Облако и сумрак окрест Его” (Пс. 96:2) и “Сделал тьму покровом Своим” (Пс. 17:12)» [4, с. 737].

Илл. 1. Образ Спасителя из монастыря св. вмц. Екатерины на Синае. Создан в Константинополе в середине VI в. при Юстиниане I и передан в дар Синайскому монастырю, пользовавшемуся покровительством византийского императора. Режим доступа: https://pravoslavie.fm/bogoslovie/pochemu-na-ikone-spasa-sinayskogo-pris/ (дата обращения – 03.06. 2019).

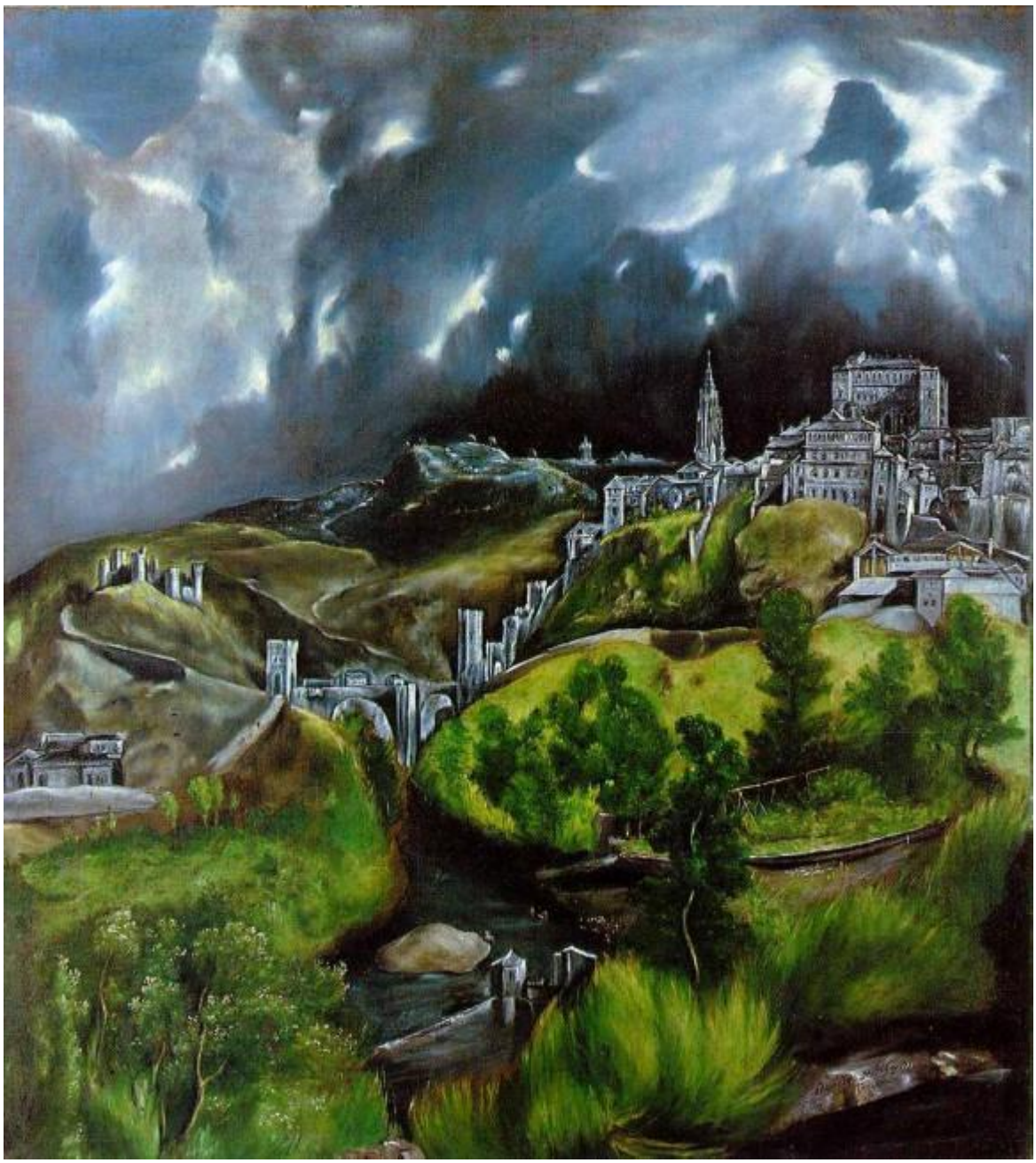
Илл. 2. Эль Греко (1541–1614). Спаситель (1608–1614). Режим доступа: https://static1.squarespace.com/static/54a8ea9ae4b0d1cd06f46bba/t/569aee8ab20943556a8bd1b2/1452994188783/ (дата обращения – 12.05.2019).

Если явленная икона противопоставлена падшему Адаму, как свет и святость — тьме и греху, то потемневшей иконе она же противопоставлена как катафатическое богословие — апофатическому. Св. Дионисий Ареопагит

не только богословствует здесь в русле апофатической традиции, но и живет согласно ей. Он скрыл себя за именем древнего святого и не оставил на земле после себя никакого другого следа, кроме *богословия*, — эта мысль была высказана в личной беседе поэтом Андреем Головым (1954–2008). И жизнью, и учением св. Дионисий утверждает величие неявленного и сокровенного, размышляя о Творце как о Причине всего умственного: «Она не тьма и не свет, не заблуждение и не истина; к ней совершенно не применимы ни утверждение, ни отрицание» [1, с. 763]. Такова и потемневшая икона. Она апофатична, она свидетельствует о непостижимости Творца, о Той глубине тайны, перед которой разум безмолвствует, и перед которой все зримые образы меркнут. Потемнев, она не становится тьмой, ибо в ее глубинах свет, и она — не свет, ибо пребывает во тьме.

Память о потемневшей иконе унес с собой в Испанию Эль Греко. Его картины (илл. 2) бывают удивительно близки древнейшему доиконоборческому образу Спасителя (илл. 1), хранимому в монастыре святой Екатерины на Синае. Об этом древнейшем образе написано много: и то, что лик соединяет в себе милующее (левая сторона) и судящее (права часть лика) начало, что символически здесь в единстве и нераздельности явлено Божество и человечество Спасителя. Другой взгляд на икону утверждает, что лик целен, что все эти трактовки — святотатственное насилие над образом. Эти взгляды на икону свидетельствуют о том, что для одних она — катафатическое богословие в красках, для других — апофатическая данность, ибо судить о Творце невозможно, необходимо только молитвенное предстояние, которое выше ума. Всю эту многосложность лика сохранил современник Шекспира и Сервантеса — Эль Греко (1541–1614), изменивший сияние золотого фона на тьму вокруг Спасителя.

Темнота часто разлита на картинах Эль Греко. Ему присуще чувство космизма. На его картинах залитый солнцем мир тонет в грозовой тьме (илл. 3). Причастность космосу пережил перед картиной Эль Греко И.В. Дологополов:



Илл. 3. Эль Греко (1541–1614). Вид города Толедо в грозу (1599–1600). Режим доступа: http://www.pontos-news.gr/sites/default/files/styles/ogimage_thumb/public/article/2015-11/toledo_el_greco.jpg?itok=YSDphc1n (дата обращения – 29.04.2020)

«Впервые я зримо ощутил, осязаемо почувствовал реальность движения нашей планеты в Космосе. И это ощущение громадности пространства, непостижимости, необъятности мира, вселенной, окружающей нас, уже не покидало меня… Как ничтожно мал человек, как бы потерявшийся в этих просторах! Вот он бродит по пустынным дорогам, переплывает на белом коне быструю реку… Истинно, не люди, а лишь черви малые, затерянные человечки, копошатся в этом гулком, летящем в бездне галактики мире. Никто

до Эль Греко и, пожалуй, никому, кроме позднего Ван Гога, не удавалось с такой безнадежной ясностью ощутить всю трагическую суть конечности бытия рода человеческого, его обреченность и подвластность грозным стихийным силам.

С неистовой, неодолимой стремительностью продолжала полет наша Земля в аспидно-черных провалах Вселенной, и не небо, а зияющую бездну Космоса ощущал я в прорывах седых туч…» [2].

Черный фон на картинах Эль Греко появляется как память о потемневших иконах и как печать космической ночи. Космос двойствен. Во-первых, он свидетельствует о мудрости и любови Творца, ибо в мирозданье изливаются энергии, по которым можно судить о Милосердии Создателя. Во-вторых, на иконе Сошествия Святого Духа на апостолов фигура космоса символизирует не просвещенную благодатью вселенную. То, что не исправил Бог, человеку не исправить. Господь пришел спасти человека, а не мир, который остается одержимым силами тьмы, поэтому бессмысленны все революции. Мир во грехе лежит, поэтому служение людям носит личный и церковный характер, государственный — возможен только в той мере, в какой он подчинен личности, да и то, если это подлинно Личность, а доброе служение государственных структур уязвимо и неустойчиво, ибо они — часть чуждого человеку мира, что лежит во зле.

Космическая ночь вселенной соотнесена с потемневшей иконой, но у этих двух видов темноты тоже разные семантические значения. Однако на картинах Эль Греко они объединены. И святые на картинах-иконах и мир на пейзажах тонут в темноте. Космическая ночь — следствие грехопадения. Потемневшая икона — зримый образ апофатического богословия. Семантика космической ночи близка той, которой обладает Адам как потемневшая икона. Возможно, как ренессансный художник Эль Греко верил в обновление природы мира и человека. И тьма на его картинах апофатична, она свидетельствует о близости и непостижимости Творца. Это тьма ночей Шестоднева, ночи Рождества и Воскресения Христова. Это творческая тьма премудро-

сти Божьей. Эта тьма — непостигаемый свет. Но может быть, наоборот, Эль Греко чувствовал обреченность человека в мире, и эта чуждая обновлению тьма окутывает даже святых. Тогда эта тьма катафатична, она противостоит свету.

Думается, что тьма на полотнах Эль Греко катафатична, именно о ней говорит ликующий пророк Исайя: «Народ, ходящий во тьме, увидит свет великий; на живущих в стране тени смертной свет воссияет» (Ис. 9:2).

Темнота у Эль Греко и сохраняет преемственность с потемневшими иконами, и несет иной смысл — смысл роковой тьмы.

В результате выстраивается такая тройственная оппозиция, или антиномическая триада:

Свет, катафатическое богословие. Космос, пронизанный божественными энергиями. Явленная или обновившаяся икона	Тьма, апофатическое богословие, тайна Творца, потемневшая икона иконостаса. Ночь Шестоднева, Рождества, Пасхи	Адам как потемневшая икона, космическая ночь, «Черный квадрат» как антиикона. Мир во зле, его грех и рок.

Только в культурах, где есть потемневшие иконы встречается такой подвиг, как юродство. Культура — это семиотическая система, в которой часть может быть изоморфна целому. Такой важнейшей частью культуры будет потемневшая икона. Ее семантика двойственна, и в целом она отражает суть культуры. Икона свидетельствует о непостижимости Творца — о ее апофатическом смысле. Но у нее есть и другой смысл. Потемневшая икона — это знак того, что Истина оказалась в чуждом ей мире, что она не от мира сего, что Божественный Свет для падшего мира — тьма, а представления мира о свете, добре и мудрости настолько далеки от совершенства, что свет мира – это тьма для Творца: «Итак, если свет, который в тебе, тьма, то какова же тьма» (Мф. 6:23). Икона — это свет человеческий, человеческие представления о Творце, Богородице и святых, которые перед лицом Божественного

Света (а икона – это всегда встреча с Ним) оказываются тьмой. Потемневшая икона, таким образом, самый полный код к постижению сути человеческой культуры и богословия, причем встреча с этим изоморфным миру и культуре символом происходит на бытовом уровне. Потемневшая икона – это Богословие даже не в красках, а на тактильном уровне. Это Богословие наощупь — это путь к истине во тьме человеческой культуры. Бытовое общение с потемневшей иконой порождает подвиг юродства, которое свидетельствует о том же, о чем и сама икона: человеческая премудрость — тьма перед лицом Творца, а Его Свет — непостижимая тьма для мира, «сверхсветлый мрак».

Служение юродивого — это синоним семантики потемневшей иконы. Именно бытовой контакт с потемневшей иконой как контакт с ДНК культуры раскрывает святому ее смысл на невербальном уровне и призывает перевести ее на язык темной пророческой вербальности своего служения. И дело не только в том, что юродство встречается лишь в странах, где есть потемневшие иконы, но и в том, что сам психологический механизм этого великого подвига приводится в действие благодаря контакту с потемневшей иконой. Примером тому служит житие блаженного Прокопия Устюжского, который был прусским купцом, но смерть отца и встреча с православными святынями в Новгороде сделало его первым русским святым, прославленным в лике юродивых. Духовно одаренный, но внешне совершенно обычный прусский купец при молитвенном общении с новгородскими святынями становится юродивым. Образно говоря, юродивый — это ожившая потемневшая икона. Это Свет под прикрытием тьмы. Истина и Ум в образе безумия. Святость, скрытая под абсурдными поступками. Перефразируя Гоголя, можно сказать, что юродство — это видимый миру смех над миром сквозь невидимые миру слезы о нем.

Человеческая культура действительно юродива. В ней все покрывается тьмой забвения, которая становится еще одной параллелью к космической ночи. Беспамятство мира искупается Вечной Памятью Божьей. В результате выстраивается еще одна антиномическая триада:

Апостольское служение, слово, пронизанное силой разума. Мысль изреченная есть Истина. Царство разума, памяти. Мир Вечной Божественной памяти. Служение словом.	Служение юродивого, темное пророческое слово. Мысль изреченная — парадокс, призывающий к постижению Истины. Постижение не буквы, а духа высказывания. Память в обличье беспамятства и безумия, как у Ксении Блаженной, юродствовавшей в память о муже.	Безблагодатность многословия. Стихия речи многих современных СМИ. Мысль изреченная есть ложь, тьма безумия, стихия забвения, привязанность к буквальным смыслам. Язык как внешняя сила, обезличивающая личностные высказывания. Профанация слова.

Бинарные оппозиции искажают структуру мира. Между светом и тьмой, благодатным и безблагодатным словом имеется еще одно звено. Это элемент тройственной оппозиции, который сохраняет сущность первой светоносной части оппозиции под прикрытием внешнего сходства с ее третьим элементом. Так, между символом света и тьмы — есть потемневшая икона, являющая свет под прикрытием тьмы. Между апостольским служением словом и его профанацией стоит служение юродивого, в котором в функции слова выступает поступок, парадоксальный и имеющий великую семантическую значимость. Мудрости апостольского служения вторит мудрость юродивого под прикрытием безумия — и обе они противопоставлены языковой стихии современности.

Естественно также явленную икону сопоставить с апостольским служением, потемневшую — с юродством, а «Черный квадрат» — с профанацией слова и иконы.

Эта свойственная структурализму система сопоставлений и противопоставлений позволяет улучшить понимание семантики потемневшей иконы, в которой актуализируются также многие другие смыслы. Так, потемневшая

икона может быть школой смирения. В сопоставлении с явленной иконой, она всей своей сущностью говорит нам, что мы не достойны явных чудес и откровений, не достойны даже поднять глаза на святых, они будут утаены, и лучше молиться, опустив взор, и не смотреть дерзко на святые лики святых.

И, наоборот, сопоставленная со служением юродивого, который на равных, безбоязненно общался и с вельможей, и с последней блудницей, и обладал уникальным дерзновением говорить правду даже царю (как блаженный Николай Салос Псковский — Ивану Грозному: «Иванушко, Иванушко, покушай хлеба-соли, а не христианской крови»), потемневшая икона дерзновенно возводит наш ум к не постигаемым умом Тайнам.

В сопоставлении со светом явленной иконы она выражает наш плач утраты, а в сравнении с Адамом (как потемневшей от греха иконой) рождает надежду на обновление.

Семантика потемневшей иконы антиномична, так как на нее влияют различные элементы тройственных оппозиций, выявляя в ней новые смыслы. Однако центральным ключевым семантическим значением остается одно: потемневшая икона — это зримый образ апофатического богословия.

Список литературы

1. Дионисий Ареопагит, святой. Сочинения. СПб.: Алетейя, 2003. 864 с.
2. Долгополов, Игорь Викторович 1986 И.В. Эль Греко // Мастера и шедевры в 3 тт. Том 1. М., 1986. 720 с. Режим доступа: https://litresp.ru/chitat/ru/Д/dolgopolov-igorj-viktorovich/mastera-i-shedevri-t-i/8 (дата обращения: 3.06.2019).
3. Лепахин Валерий. Икона и иконичность. JATEPress, 2000. 355 с.
4. Максим Исповедник. Толкования. СПб.: Алетейя, 2003. 864 с.