

**Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына
Музей русской иконы**



**Материалы XIV Международной научной конференции
«ИКОНА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ И КУЛЬТУРЕ»**,
состоявшейся в Доме Русского Зарубежья и Музее Русской Иконы
25–27 января 2018 года
Редактор-составитель д.ф.н., проф. В.В. Лепяхин
Москва
2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....4

К столетию со дня рождения А.С. Солженицына

Амберг Л. Ульянов и Солженицын в Цюрихе.
Заметки об их заочной встрече.....6
Мартьянова С.А. Неизученные аспекты темы Рождества
в романе А.И. Солженицына *В круге первом.....18*

Часть I. Икона, иконичность, иконография

Кутковой В.С. Икона и слово. *Предварительные рассуждения*
о философских проблемах творчества.....24
Давыдов И.П. Размышления над «иконикой» Макса Имдаля.....37
Васина М.В. Церковный образ: правда и вымыслы
богословия иконы И. Горбуновой-Ломакс.....53
Бонецкая Н.К. Экзистенциализм иконы.....61
Шамардина Н.В. Некоторые аспекты иконологии
священника Павла Флоренского в контексте
отечественной традиции изучения иконописи.....69
Арпентьева М.Р. Икона: пространство, время, энотопос.....79
Цеханская К.В. Литографическая икона: от образа к знаку.....88
Фёдоров А.В. Три мифа
о Феодоровской иконе Божией Матери.....101
Моторина А.А. Видение пономаря Тарасия как образ-напоминание
в новгородском искусстве XVI – XVII веков.....114
Гувакова Е.В. История пожара 1797 г. в Новодевичьем монастыре:
иконостас храма Сошествия Святого Духа
работы белорусских иконописцев.....121
Сергазина К.Т. Смоленская икона князя Ефима Мещерского
и её почитание москвичами в XVIII веке.....128
Гелюта Л.Ю. Святые Исландской земли:
храмовый образ Никольской церкви в г. Рейкьявик.....133
Языкова И.К. Древние святые в современной иконе:
выставочный проект *Святые неразделённой Церкви.....139*
Лепяхин В.В. Особенности христианского отношения к животным
и изображение животного мира в православной иконе и стенописи.....148
Ренёв В.В. Концепция росписей собора св. блгв. кн. Александра Невского
в Нижнем Новгороде.....182
Шапиро Илья, прот. Великая суббота и Пятидесятница:
программа росписи центральной части храма Троицы Живоначальной
в селе Горетове Московской области.....189
Шаповалова О.В. Икона в жизни сибирского охотника.....193

| | |
|---|-----|
| Загородняя А.И. Образ святого Серафима Саровского в жизни святого страстотерпца царя Николая..... | 197 |
| Робежник Л.В. Храмы как объекты культурного наследия в контексте современного города..... | 202 |

Часть II. Икона в словесности, словесность об иконе

| | |
|--|-----|
| Ужанков А.Н. Стадиальное развитие древнерусского мировоззрения и эволюция изображения пейзажа в древнерусской иконографии XI – первой трети XVIII века..... | 209 |
| Видмарович Н.П. Завещания двенадцати патриархов в смысловом контексте <i>Толковой Палеи</i> | 229 |
| Гаврюшина Л.К. Икона в русских духовных стихах: <i>Сон Богородицы</i> | 240 |
| Дорофеева Л.Г. От лица к лику или путь к святости. По материалам <i>Жизнеописания протоиерея Понтия Рупышева</i> , составленного В.Н. Корецкой..... | 252 |
| Гуминский В.М. Гоголевское пространство и древнерусская традиция | 267 |
| Закуренко А.Ю. Гоголь и симулякры: святитель Игнатий Брянчанинов и оптинские старцы о <i>Выбранных местах из переписки с друзьями</i> | 279 |
| Багратион-Мухранели И.Л. Новая пластика изображения В <i>Иисусе Неизвестном</i> Д.С. Мережковского..... | 290 |
| Плисс Л. От иконы Бориса и Глеба... Прочтение стихотворения Н. Клюева в контексте житийной иконы..... | 295 |
| Смирнова Ю.Г. Образ иконы в поэзии Серебряного века..... | 311 |
| Осьминина Е.А. Темы расхищения церковных ценностей и гонений на священство в рассказах В.А. Никифорова-Волгина..... | 316 |
| Моторин А.В. Лукавый образ мира в творчестве Андрея Платонова..... | 323 |
| Сергеева О.А. В.В. Маяковский: мистика <i>Рассказа литейщика</i> <i>Ивана Козырева о вселении в новую квартиру</i> | 339 |
| Ткачёва П.П. Библейские мотивы в произведении В.С. Высоцкого <i>Мне судьба — до последней черты, до креста</i> | 346 |
| Струкова Д.В. Образ сада в поэзии О.А. Седаковой в свете проблемы иконичности..... | 352 |

ПАМЯТИ УШЕДШИХ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ

| | |
|---|-----|
| Учитель, друг, сомолитвенник, брат Памяти Гелиана Михайловича Прохорова. — <i>В.В. Лепяхин</i> | 358 |
| Вернуться в Грузию пора мне... Памяти учёного, поэта и переводчика Валентина Никитина. — <i>И.Л. Багратион-Мухранели</i> | 375 |
| «Октябрь уж наступил...» Памяти краеведа В.В. Боравской (1942–2017). — <i>И.Я. Горпенко-Мягкова</i> | 392 |
| АВТОРЫ СБОРНИКА | 388 |

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник составлен по материалам XIV Международной конференции *Икона в русской словесности и культуре*, состоявшейся в конце января 2018 года в Доме русского зарубежья. В него вошли не только доклады, прозвучавшие на конференции, но и стендовые доклады, а также материалы тех коллег, которые по разным причинам не смогли принять участие в мероприятии.

Материалы конференции разделены на две основные части. Первая — посвящена богословию иконы, проблемам иконичности, иконографии, творчеству иконописцев. Вторую — составили статьи о роли иконы в словесности и влиянии словесности на икону.

В этом году исполняется сто лет со дня рождения А.И. Солженицына, имя которого носит Дом русского зарубежья. Поэтому основная тематика конференции была дополнена заседанием, целиком посвящённым писателю.

В прошлом году ушли из жизни три участника конференции: Г.М. Прохоров, В.А. Никитин и В.В. Боравская, поэтому завершают сборник памятные слова об ушедших. Это не некрологи, а тёплые воспоминания о наших коллегах.

Первый сборник, посвящённый проблемам взаимосвязи иконы и словесности вышел в 2007 году (*Икона и образ, иконичность и словесность*. М., Паломник, 2007. 368 с.), второй сборник издан там же спустя пять лет (*Икона в русской словесности и культуре*. М., Паломник, 2012. 564 с.); в него вошли материалы конференций 2010 и 2011 годов.

В электронном варианте на сайте Дома русского зарубежья опубликованы материалы следующих конференций:

http://www.bfrz.ru/data/nayk_center/naychnuj_sekretar/Sbornik_Ikona_2012.pdf

http://www.bfrz.ru/data/images/2015/Lepahin_Ikona_v_Zarubezh_2015_Poln_7.pdf

http://www.bfrz.ru/data/nayk_center/naychnuj_sekretar/Sbornik_konferencia_2017_ikonichnost_slovesnost_zarubezhje_Lepahin_Prns.pdf

Данный сборник материалов представляет собой продолжение общей тематики конференций: богословие иконы, иконография, икона в словесности, словесность об иконе.

Авторы сборника являются единомышленниками в главном — в понимании важной роли иконы и иконопочитания в многовековой истории русской культуры, русской словесности и не менее важном значении слова и словесности для богословия иконы, для дальнейшего изучения проблем иконопочитания. Конечно, это общее единство участников конференции не отменяет возможность, и даже нередко необходимость, полемики внутри сборника. Читатель может обратить внимание на разные оттенки в понимании некоторых даже ключевых терминов, наиболее часто упоминаемых в докладах, таких как иконичность или иконология, символ или аллегория. Авторы

надеются, что данный сборник внесёт свой вклад в дальнейшую разработку проблем взаимного влияния иконы и словесности.

Участники конференции, а таких научных встреч состоялось уже четырнадцать, вносят свой вклад не только в исследование названных проблем, но и в популяризацию самой темы конференции, которая задумана как творческая встреча иконоведов и литературоведов. В конференции и в сборниках принимают участие учёные из самых разных регионов России, из ближнего и дальнего Зарубежья, они открывают всё новые аспекты интереснейшей и актуальной научной темы, ибо без словесности и иконы невозможно себе представить ни историю отечественной культуры, ни её нынешнее бытие.

К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

УЛЬЯНОВ И СОЛЖЕНИЦЫН В ЦЮРИХЕ

Заметки об их заочной встрече

Амберг Л.

Две сцены на Главном вокзале Цюриха: «Было ещё сто русских обоего пола. <...> Прощание было весьма взволнованным, и здесь также с обычной недисциплинированной оживлённостью проявился раздор среди рабочих партий всех стран». Это апрель 1917 года. Описан отъезд тридцати четырёх революционеров во главе с Лениным на специальном поезде в Россию. Автор строк — германский военный атташе в Берне, который инкогнито наблюдает за происходящим и пишет об этом отчёт для своего посольства (*Hahlweg 1957: 5*).

«Вокзал в Цюрихе <...> был густо забит народом. Никакая полиция не могла оберечь, давка оказалась смертная, без преувеличения. Сжало нас в тисках, очень выделялись на защиту два высоченных швейцарца <...>, выглядели они прямо-таки самоотверженными, с риском для себя освобождали перед нами хоть сантиметры. <...> По-крохотному, помалу, помалу, наконец, долились до ожидающего автомобиля, меня как пробку туда втолкнули, затем я долго там сидел, окружённый извне доброжелательными и прямо восторженными, вопреки их характеру, швейцарцами <...>». Это уже февраль 1974 года. Автор — Александр Исаевич Солженицын, который описывает свой приезд на поезде из Кёльна (*Солженицын 1998: НМ 9/1998, 50*).

На Россию двадцатого века Ленин и Солженицын оказали определяющее влияние. Ради социалистической утопии и во имя классовой борьбы Ленин при помощи террора создал на обломках царского порядка богоборческое, тоталитарное государство. Всего три поколения сменили одно другое, и Солженицын поставил перед собой две цели: во-первых, художественно осмыслить систему подавления, которую создал Ленин, а потом довёл до совершенства Сталин¹, и, во-вторых, написать документально-литературную историю февральской революции и большевистского переворота 1917 года. Его оружием было слово и собственный моральный авторитет. Он никогда не

¹ «Одна из целей моих воспоминаний — развеять миф о том, что наиболее жестокое время репрессий наступило в 1936–1937 гг. <...> волны арестов, казней, высылки надвинулись уже с начала 1918 г., ещё до объявления осенью этого года „красного террора“ <...> Не Сталин начал „красный террор“. Он, придя к власти, только резко увеличил его, до невероятных размеров» (*Лихачёв 2016: 114*).

стремился к власти. Но нет никаких сомнений в том, что произведения Солженицына способствовали краху господствовавшего в России и в Восточной Европе марксизма-ленинизма.

Если взять за отправную точку одно и то же место действия — Швейцарию, то сопоставление этих двух противоположных исторических фигур может привести к любопытным наблюдениям.

Ленин в «отстойнике революции». В 1914–1917 годах Ленин в качестве профессионального революционера жил в Берне и Цюрихе под своим настоящим именем Владимир Ильич Ульянов. Для него это были годы весьма интенсивной и продуктивной работы. Перед ним стояла большая цель: подготовка и осуществление социалистической революции в России. Он читает многочисленные марксистские и исторические труды, пишет различные сочинения, статьи и прокламации, выступает с докладами, организует конференции в Циммервальде и Кинтале. Вся его публичная и частная жизнь поставлена исключительно на службу его великой идее.

Швейцария как нейтральная страна не участвует в Первой мировой войне. Для Ульянова она является удобным наблюдательным пунктом в центре Европы. Он придаёт большое значение соблюдению секретности и конспирации, но свободно передвигается по всей территории. Швейцарские власти, несмотря на то, что они знают о его пребывании в стране, им почти не интересуются и оставляют его в покое, как не беспокоят они и сотни других иностранных революционеров. Политика предоставления убежища в то время весьма великодушна. Ещё в 1869 г. Михаил Бакунин писал Огарёву из Тичино: «Здесь пользуешься полной свободой, чтобы заниматься любой политикой <...> и конечно пользуешься полной свободой заниматься русской пропагандой» (*Reichler, Ruffieux* 1998: 1278). В период с 1860 по 1917 годы швейцарские власти получили из Санкт-Петербурга множество требований выдачи. Но только одно из них было удовлетворено: в случае Сергея Нечаева. В 1872 году революционер и убийца «ослушника» студента Иванова был выдан Швейцарией России как обычный уголовный преступник. Но это редкое исключение. Гораздо больше, чем швейцарской полиции, русским революционерам в Швейцарии надо было бояться проникновения в их кружки агентов охраны!

Швейцарские города Женева, Цюрих и Берн были центрами революционной эмиграции из царской империи. В разные времена здесь учились, работали и публиковали свои сочинения такие российские подданные, видные представители революционного движения как Анжелика Балабанова, Владимир Бонч-Бруевич, Николай Бухарин, Яков Ганецкий, Георгий Гапон, Лев Каменев, Александра Коллонтай, Анатолий Луначарский, Роза Люксембург, Георгий Плеханов, Карл Радек, Сара Равич, Лев Троцкий, Владимир Ульянов-Ленин, Александр Шляпников, Григорий Зиновьев, Израил Гельфанд-Парвус, Вера Засулич, Мария Эссен и многие другие¹.

¹ Целый ряд этих деятелей выступает среди персонажей *Красного Колеса*, и определённое число из них станет жертвой сталинских чисток.

В Женеве на рубеже веков работали русские типографии, где печатались без всякого препятствия со стороны властей десятки брошюр, воззваний, памфлетов, журналов и книг революционного содержания, предназначенных для подпольного распространения в России. Совсем недавно Федеральная Высшая Политехническая Школа на свой сайт редких книг из швейцарских библиотек поставила 253 названия русских эмигрантских изданий конца XIX – начала XX века. Большинство из них — напечатанные в Женеве революционные издания на русском языке¹.

Кстати, эта либеральная практика властей в отношении политэмигрантов в начале XX века была также хорошо известна Солженицыну. Поэтому он очень удивляется, когда в ноябре 1974 года получает письмо от начальника цюрихской «полиции для иностранцев»: это порицание за его высказывания на проведённой незадолго до этого пресс-конференции. Впредь ему больше не разрешается проявлять политическую активность, и он должен за десять дней уведомлять о любом политическом мероприятии. «На указанной пресс-конференции я не только не высказывался за насильственное свержение советского режима, но всячески предостерегал от таких действий» (Солженицын 1998: НМ 9/98, 97). В своём публичном возращении на указанное письмо он метко напоминает, что в своё время Ленину таких палок в колёса не ставили. Ленин, правда, находясь в эмиграции, всё же избегал огласки и был практически неизвестен широкой публике.

Швейцарские годы для Ленина — это время постоянной работы над определением стратегии, партийной линии, размежевания с другими течениями в социалистическом движении и «срывания масок» с противников. Приблизительный список идеологических врагов включает такие определения как: оппортунисты, патриоты, националисты, центристы, пацифисты, ликвидаторы, искрианцы меньшинства, анти-искрианцы, социал-патриоты, социал-шовинисты, социал-предатели, социал-пацифисты, каутскианцы, «оборонцы» (так он называет живущего в Женеве Плеханова, который в 1914 году высказался за «оборонительную войну» против Германии), «правые циммервальдцы» и «грютлианцы» (Дунаевский 1974: 96). И, конечно же, меньшевики и социалисты-революционеры (эсеры). В идеологических дебатах он говорит о «беспощадной войне». Таким образом, уже в эмиграции Ленин создаёт атмосферу гражданской войны. О себе он говорит: «Вот она, судьба моя. Одна боевая кампания за другой – против политических глупостей, пошлостей, оппортунизма и т.д.» (Кудрявцев 1972: 219). Ленин постоянно проводит чёткие идеологические разделительные линии. В его опубликованной в 1903 году в Женеве работе *Шаг вперёд, два шага назад*, которую часто называют «евангелием коммунизма», можно найти следующее определение: «Мелкобуржуазные интеллигенты — анархисты, но революционный социалист должен быть якобинцем» (Gautschi 1974: 54). Показательным для его, так сказать, вносящего раскол характера является отзыв одного молодого швейцар-

¹ Эл. ресурс: http://www.e-rara.ch/bes_1/russexil/content/titleinfo/13647501

ского коммуниста, который впервые встретился с Лениным в 1916 году в цюрихском «кегельклубе», местом тайных встреч социалистов: «Ленин оставил у меня впечатление человека, который находится в постоянной оппозиции ко всему существу и не обретёт покоя, пока все не пойдёт наперекосяк и не будет перевернуто вверх дном, и который всё время будет втягивать во внутренние ссоры даже небольшую группу людей» (Gautschi 1974: 193).

Швейцарский историк Вилли Гаучи, автор монографии о Ленине-эмигранте в Швейцарии, пишет: «Духовная взрывчатка, взорвавшаяся в Октябрьской революции, была изготовлена Лениным в Швейцарии» (Gautschi 1974: 288).

Ленин тесно сотрудничает со швейцарскими левыми, так как считает массовое восстание в Швейцарии вполне возможным. С «центристом» Робертом Гриммом он, однако, быстро рассорился: швейцарские социал-демократы в своём подавляющем большинстве не готовы присягать радикальному курсу Ленина.

14/1 марта 1917 года Ленин узнал о революции в Петербурге. В первые же дни после февральской революции он пишет Александре Коллонтай: «Мы боимся, что выехать из проклятой Швейцарии не скоро удаётся» (Крупская 1957: 272). Но уже три недели спустя он, как известно, с помощью германских властей покинул Цюрих во главе группы российских революционеров.

Солженицын, эмигрант поневоле. Автор рассказа *Один день Ивана Денисовича* (1962), романов *В круге первом* и *Раковый корпус* в 1970 стал лауреатом Нобелевской премии по литературе и, наряду с Андреем Сахаровым, был в тогдашнем Советском Союзе самым известным диссидентом и сильнейшим раздражителем для Кремля из-за своей постоянной критики советской идеологии и политики. После того, как в конце 1973 г. в Париже вышел в свет взорвавшийся как политическая бомба *Архипелаг Гулаг*, усилилась травля писателя в советских СМИ. В феврале 1974 года писатель был арестован, лишён гражданства и вскоре выслан в Западную Германию. Во Франкфурте-на-Майне Солженицына встречает и везёт в свой дом под Кёльном его друг Генрих Бёлль. Солженицын, который ещё вчера сидел в Лефортово, застигнут врасплох внезапной высылкой: ареста и возможного осуждения он как раз ожидал — но не невольной эмиграции!

На следующий же день после изгнания «врага народа» главное цензурное ведомство страны Главлит предписывает всем библиотекам СССР физически уничтожить все журналы и газеты с текстами Солженицына. При том, каждая библиотека должна представить отчёт о выполнении этого указания.

В своих воспоминаниях, опубликованных в журнале *Новый мир* в 1998 году под названием *Угодило зёрнышко промеж двух жерновов*, Александр Исаевич описывает свою растерянность в первые дни изгнания: толпа на цюрихском вокзале, грозящая задавить его — вот подходящая картина, которая наглядно иллюстрирует это состояние. Сначала он ещё не может определиться, где ему осесть. На самом деле, он хотел бы в Норвегию, поближе к России. Но также заманчиво было бы остаться в Германии, язык и культуру

которой он знает и ценит. В конце концов, его выбор падает на Швейцарию. Он пишет: «<...> а пока-то вот конечно в Цюрих, и главное, о чем два дня тому назад и подумать не мог: ведь недописанный *Октябрь Шестнадцатого* так был скуден подробностями ленинской жизни в Цюрихе, ничего ведь позаочью не представишь, — а теперь сам, вот, хоть завтра увижу?» (*Солженицын* 1998: НМ 9/1998, 49). И немного дальше, когда он совершает свою первую прогулку по цюрихскому Старому городу: «Но главное же — ленинский дом посмотреть, Spiegelgasse. Какое скрещение, какая удача!» (*Солженицын* 1998: НМ 9/1998, 53). Солженицын приехал один, несколько недель спустя за ним последует жена Наталья Дмитриевна с детьми. Позже будут привезены архивы *Красного колеса*. Александр Исаевич живёт в квартире недалеко от центра, кроме того мэр Цюриха, Зигмунд Видмер, предоставляет ему загородный дом в Штерненберге, в горах выше Цюриха, где он может работать в относительной тишине.

Итак, для Солженицына выбор Цюриха, без сомнения, обусловлен и тем, что он хочет получить достоверное визуальное впечатление от города. Он не по одному разу посещал разные места в Советском Союзе, чтобы как можно ярче описать их. Он настолько нуждается в такой непосредственной связи с реальностью, что Жорж Нива говорит прямо о «компульсивной потребности видеть и показывать» (*Nivat* 2009: 141). То, что автор своими глазами видел место действия, легко угадывается в написанной им в на месте действия книге *Ленин в Цюрихе*: там можно увидеть, как Ленин гуляет по набережной реки Лиммат, переполняясь презрением к роскошным витринам, с удовлетворением разглядывает обе церкви, «реквизированные» реформатором Цвингли, которые в 1917 году все ещё служат библиотеками, вдыхает запах зимнего Цюрихского озера; разглядывает импозантные особняки буржуа на берегах озера (и представляет себе, что когда-нибудь их будут штурмовать революционеры с факелами!) и возвращается вверх по горбатуму Шпигельгассе в свою квартиру, где ему Надежда Константиновна жарила картошку.

Выбор Цюриха определён и практическими соображениями — прежде всего, это место жительства поверенного адвоката Хееб, о котором речь ещё впереди. Наконец, остановиться в Швейцарии для русского писателя — значит также вписаться в двухсотлетнюю традицию русских писателей-путешественников — от Карамзина, Жуковского и Гоголя до Толстого, Достоевского и Цветаевой. Но в своих немногочисленных передвижениях по территории страны Солженицын, судя по всему, на знаменитые места памяти своих «предшественников» почти не обращает внимания.

Партии и фракции. Вот как положение Ленина в Цюрихе описывает Солженицын: «Эмиграция — это злое гнездо, которое все время шевелится и шипит» (*Солженицын* 1984: 95). Но при этом писатель бесспорно думает и о себе и о своём собственном опыте общения с другими эмигрантами. И не только в Швейцарии. Так же, как и Ленин, Солженицын в эмиграции вступает в конфронтацию с «фракциями» и отдельными личностями, которые бо-

рются друг с другом внутри диссидентства. Он обвиняет Жореса Медведева в «предательстве» (Солженицын 1998: Н.М. 9/1998, 85), вынужден сносить критику Сахарова и возмущается статьёй Терца/Синявского в первом выпуске журнала *Континент* Владимира Максимова. Он жалуется: «О-го-го, какие же рогатые вырастают из славных отважных диссидентов!» (Солженицын 1998: Н.М. 9/1998, 87). В связи с несостоявшейся встречей с Набоковым в Монрё, он называет последнего действительно «гениальным писателем», но с другой стороны обвиняет его и в том, что тот не поставил свой талант на службу России: «Он изменил не эмиграции — он уклонился от самой России» (Солженицын 1998: Н.М. 9/1998, 89). И это в его глазах очень серьёзный упрёк! А сам он должен защищаться от клеветнических наветов и враждебного отношения. Одновременно, Александр Исаевич из Цюриха регулярно обращается к мировой общественности с призывом защитить преследованных советскими властями инакомыслящих как Пётр Григоренко, Габриэль Суперфин, Ефим Эткинд, Александр Гинсбург, Андрей Амальрик, Виктор Некрасов и др. В Советском Союзе он привык к подпольной борьбе с враждебной государственной властью. Там подконтрольные советские СМИ он мог спокойно проигнорировать. А здесь на Западе, эмигрант поневоле вдруг сталкивается с тем, что свободная пресса подчас используется его недоброжелателями с целью его личной дискредитации, распространения злобных слухов. Иногда писатель отвечает, но чаще всего молчит, сосредоточившись на своём писательском труде, ни на минуту не теряя из виду дело своей жизни: «Не только сейчас, я, собственно, всю жизнь работаю над одним: написать историю русской революции» (Солженицын 1996: 89).

Но вот и здесь принципиальное отличие: Ленин не писатель, его стиль — по крайней мере, в его теоретических работах — высокопарен, тяжёл для восприятия, перегружен повторами. Его язык, равно как впоследствии и политический жаргон Советского Союза, полон иностранных слов, «измов» из немецкого и французского политического словаря. Стиль Солженицына, напротив, выразительно точен, меток, поразителен, а свой огромный словарный запас писатель черпает из всех стилистических слоёв русского языка, преимущественного из древнерусского и крестьянского словаря, из народных пословиц, поговорок, но и из советского «новояза» (из последнего с тем, чтобы подчеркнуть языковую «инострannость» коммунистической идеологии). В языке Ленина отражается некий новый, интернационалистский, социально-политический конструкт, в то время как Солженицын стремится донести до читателя все богатство русского языка как центрального элемента национальной культуры. Даже его критики признают силу его слова. Так, историк и литературовед М. Геллер в своей рецензии на *Ленина в Цюрихе* признаёт: «Можно спорить с Солженицыным-историком или философом. Нельзя спорить с Солженицыным художником» (Геллер 1976: 177)

А ещё одной общей чертой двух эмигрантов является их уверенность в возвращении в Россию и их действительное возвращение. Всё время, проведённое в эмиграции, Ленин занят подготовкой к возвращению. Хотя ещё в

январе 1917 он сомневался в том, доживёт ли его поколение до революции, и даже предполагал, что, пожалуй, ему придётся эмигрировать в США. Ну а Солженицын никогда не сомневался в том, что он вернётся в Россию — сначала своими книгами, потом уже лично. Он выражает такую уверенность в годы самого глубокого «застоя», когда мало кто считает возвращение видных оппонентов возможным, потому что для этого требуется самое фундаментальное изменение советской политики и вообще всей системы. Что именно и случилось.

Швейцарская теснота и швейцарская демократия. Ленин жалуется, что ему в Швейцарии приходится нелегко, что ему там пришлось так долго «горе мыкать» (*Кудрявцев 1972: 8*). Особенно с началом Февральской революции он чувствует себя словно запертым в клетке или даже в закупоренной бутылке. Швейцарию Ленин видит исключительно в оптике классовой борьбы, через марксистские очки. Он говорит о Швейцарии пренебрежительно, как о «республике лакеев», в которой государство находится на службе у банков. С другой стороны, ему вполне подходят условия жизни и работы, например, хорошо устроенные библиотеки и надёжная почта. В общем, для Ленина Швейцария — это такая же империалистическая страна, как и любая другая. Поэтому он хочет разъяснить своим непонятливым швейцарским товарищам, что пролетарская революция в Швейцарии вполне возможна. Он даже считает Швейцарию «самой революционной страной в мире»!

Об отношении Ленина к демократии свидетельствует его разговор с цюрихским социалистом Нобсом, состоявшийся в 1916 году. Нобс: «Меньшинство не смогло бы долго править в Швейцарии. Социальные изменения могут быть достигнуты только с помощью демократии». Ленин: «Большинство глупо, нельзя его ждать. Меньшинство должно действовать и тогда оно становится большинством» (*Gautschi 1974: 210*). В швейцарской демократии Ульянова интересует прежде всего тот факт, что солдаты могут брать с собой домой своё личное оружие с боеприпасами. Вероятно, именно поэтому он считает революцию в Швейцарии совсем реальной. Ведь в таком случае солдаты могут «повернуть оружие против своей собственной буржуазии». Но он всё же хвалит Швейцарию и как свободную страну: по его словам, здесь «демократизм (имеется в виду буржуазная демократия) максимально реализован во всей государственной организации и управлении» (*Gautschi 1974: 212*). Ленину импонирует равноправие всех проживающих в Швейцарии национальностей, т.е. решение национального вопроса, и также федерализм — это, возможно, повлияло на его подход к созданию советских республик.

Ленина, который некоторое время считал Швейцарию потенциальным узловым опорным пунктом революции в Европе, снова и снова разочаровывают его швейцарские товарищи. Способные и умные Grimm и Нобс противостоят ему и отворачиваются от него. Только необразованный, бесхитростный Платтен остаётся ему верен, едет вместе с ним в немецком спецпоезде до границы России, а позже следует за ним в Москву. Платтен, который, как считается, спас Ленина от покушения в Москве в 1918 году, а позднее осно-

вал в России сельскохозяйственную коммуны, был арестован как троцкист в 1938 году и расстрелян четыре года спустя в одном из трудовых лагерей Архангельской области.

А что же Солженицын? Уже когда он, приехав из Германии, едет на поезде из Базеля в Цюрих, он говорит об «уютнейшей тесной Швейцарии» (Солженицын 1998: Н.М. 9/1998, 50). Солженицыну не хватает в Швейцарии пространства, простора и недостаёт покоя как необходимого условия для работы. Его раздражают постоянные визиты журналистов и докучливые приставания любопытных. Полученное им в ноябре 1974 года предостережение «полиции для иностранцев», касающееся политической деятельности, возможно, тоже внесло свой вклад в его решение в дальнейшем эмигрировать в США. Здесь пока его удерживают «ленинские места», а также близость к большим европейским странам, таким как Франция, Италия и Испания, по которым он путешествует, совершая короткие, но интенсивные поездки. На административно-финансовом уровне его занимает также решение жгучих издательских вопросов и создание Русского общественного Фонда помощи преследуемым и их семьям.

Помнится, как в *Круге первом* Нержин мечтает о демократии: «По мне бы, так что-нибудь швейцарское, помните у Герцена? Тем сильнее власть, чем ниже: самая большая — сельский сход, самый бесправный человек в государстве — президент...» (Солженицын 1978: 318).

Приём у Федерального президента в Федеральном дворце в Берне в 1974 году, похоже, не особенно впечатлил его и, в любом случае, не стал поводом для того, чтобы высказаться о принимающей стране и её институтах. Совсем другое дело — посещение *Landsgemeinde* — традиционное избирательное собрание сельской общины — в Аппенцелле в апреле 1975 года. *Landsgemeinde* является старинным демократическим институтом прямых выборов и голосования на деревенской площади, который теперь существует только в трёх кантонах. Как и посол России Иоаннис Каподистрия за 150 лет до этого, Солженицын находится под сильным впечатлением от этой процедуры. Когда прежний *Landamman* (глава правительства), Раймонд Брогер, который пригласил русского писателя, переизбирается почти единогласно, у гостя сначала создаётся впечатление, что это почти как выборы в Советском Союзе («как у нас»)! Но когда вновь избранный глава выносит на голосование три закона и избиратели отвергают сразу все три предложения, Солженицын сразу меняет своё мнение и восторженно пишет: «Такую демократию я ещё никогда не видывал, не слыхивал — и такая вызывает уважение» (Солженицын 1998: Н.М. 9/1988, 111).

А в июне 1974 в одном из интервью подчёркивает преимущества швейцарской демократии. По его мнению, 1) она «бесшумно работает», 2) она устойчива и 3) она является «опрокинутой пирамидой», т.е. основная власть принадлежит общинам и кантонам, а наименьшая федеральному правительству. Более того, национальный вопрос благополучно решён (Солженицын 1996: 112).

Солженицына часто упрекают в антидемократизме. Вернее его можно было бы назвать «идеалистическим низовым демократом». Находясь в США и после своего возвращения в Россию, он действительно критиковал функционирование такой демократии, в которой у народа недостаточно средств для того, чтобы контролировать правительство. «Под демократией, — пишет он, — я понимаю реальное народное самоуправление снизу доверху, а они (то есть его американские критики) — под демократией подразумевают правление образованного класса» (Солженицын 1998: Н.М. 9/1998, 64).

В то время как в Советском Союзе он был идеологическим врагом номер один, в эмиграции Солженицын, чем дальше, тем больше, становится мировоззренческим аутсайдером: В мере того, как он формулирует свои тезисы о необходимости бескомпромиссного сопротивления коммунизму, выражает свою критику в адрес прессы, политики разрядки и т.п., ведущие лево-либеральные круги Запада стали его отвергать (Шенк 2015: 89).

Общение со швейцарцами. У Ленина возникало немало трудностей с большинством его швейцарских товарищей, но зато с сапожником на Шпигельгассе, у которого он квартировал, у него было полное взаимопонимание. Перед своим возвращением он направил открытое *Прощальное письмо к швейцарским рабочим*. Но швейцарцы его интересуют лишь в той мере, как они могут быть полезными для достижения для его политических целей.

Число швейцарцев, с которыми общается Солженицын, не велик. Среди них — семья русских швейцарцев Банкул и переводчица Франциска Рих¹. В Цюрихе он дружит с городским президентом (мэром) Видмером и его женой, а, пожалуй, самые тесные, но и самые сложные отношения у него установились с его адвокатом, доктором Хеебом. С первого дня своего изгнания Солженицын сталкивается с трудностями в издательских делах. Ему приходится сражаться с пиратскими изданиями, поспешными неряшливыми переводами, невыгодными контрактами и самозванными посредниками. А осенью 1974 года во время встречи с издателями в конторе своего адвоката в Цюрихе он обнаруживает, что доктор Хееб совершенно не способен справиться со своей задачей. Хееб, ни сказав Солженицыну ни слова, просто передал важные контракты третьим лицам и полностью потерял контроль над всеми юридическими и финансовыми вопросами. Писатель говорит о «картине упадка и запутывания всех моих издательских дел» (Солженицын 1998: Н.М. 11/1998, 118). Хееб, которого он первоначально называл своим благодетелем, разочаровал его своей доброжелательной некомпетентностью. В конце 1974 года Хееб, сам понимая, что он не на высоте задачи, хочет отказаться от своего мандата. Но поскольку как человек он Солженицыну симпатичен, и ему нет замены, Солженицын продлевает ему мандат ещё на весь 1975 год. Но он жалеет об этом: «За эти два швейцарских года Хееб — опять безумышленно,

¹ 26 мая 2014 года в московском Доме русского зарубежья Мария Александровна Банкул-Кирпичёва и Франциска Рих выступили с докладом об их сотрудничестве с А.И. Солженицыным в его швейцарские годы (эл. ресурс: <http://www.solzhenitsyn.ru/upload/text/Kuchinko T. Seminar 26.05.2014.doc>)

но по самоуверенности и по незнанию собственных швейцарских законов — нанёс мне ещё самый больший вред из всех предыдущих» (*Солженицын* 1998: Н.М. 11/1998, 119). Далеко от политических и юридических споров прошла встреча со студентами-славистами Цюрихского университета 20 февраля 1975: Писатель обстоятельно отвечает на вопросы студентов о творческих принципах писателя, об истории русской и о тенденциях в советской литературе. Это единственное нам известное выступление в Швейцарии Александра Исаевича на темы художественной литературы (*Солженицын* 1996: 211–233).

Психологический симбиоз? И для революционера, и для писателя Швейцария является рабочей платформой, на которой они могут вести свою деятельность, направленную на Россию. Трамплин или «отстойник» для Ленина, место действия книги, которую он пишет, для Солженицына. В конечном счёте, Швейцария для них является лишь временным убежищем. Самые тесные и частые контакты и дружеские отношения они, как правило, поддерживают только с другими эмигрантами. Может показаться удивительно, но Ленина и Солженицына, которые во многом являются антиподами, многое и объединяет. Одна общая черта у обоих — это, например, строгая рабочая дисциплина, крайне экономное использование времени и жёстко расписанный распорядок дня. Хорошая организация швейцарских учреждений только способствует этому методичному образу жизни и работы. Ленин в восторге от превосходного функционирования межбиблиотечного обмена и почты. Солженицын пишет, что образцовый порядок в Швейцарии соответствует его методической, организованной натуре (*Солженицын* 1998: Н.М. 9/1998, 78). Он работает без пауз, делая перерывы только для нескольких коротких поездок. Свою жизнь он описывает следующим образом: «Ни воскресений, ни каникул, ни одного бесцельного дня» (*Солженицын* 1998: Н.М. 9/1998, 93). Подспорьем в этом образе жизни для наших эмигрантов являются хорошо налаженные услуги, мир и порядок в общественной жизни, свобода передвижения, средства связи.

Оба они — крайне умелые тактики, неутомимые мастера подпольной борьбы с государственной властью, остроумные и беспощадные полемисты. Их также связывает высокая бескомпромиссность и принципиальность.

Не будет преувеличением сказать, что и Ленин, и Солженицын, скорее, склонны к немецкому или даже немецко-швейцарскому образу жизни, чем к тому, что обычно называют русской натурой: они своего рода Штольцы, а не Обломовы! Оба хорошо говорят по-немецки, и, если продолжать эту параллель, то можно добавить, что Ленин, как известно, в апреле 1917 года выезжает в Россию через Германию благодаря тому, что правительство германского рейха идёт ему навстречу. И что Солженицын летит во Франкфурт благодаря посредничеству правительства Западной Германии в Москве.

Оба добиваются изменения существующего в России порядка: оба преследуют свою цель, проявляя одинаковое упорство, энергию и незаурядные интеллектуальные способности. Но есть принципиальная разница. В то время

как Ленин стремится к насильственному свержению царской власти и хочет спровоцировать гражданскую войну, Солженицын ставит своей целью нравственное обновление России. На пресс-конференцию в Цюрихе в конце 1974 года, где был представлен сборник *Из-под глыб*, пришли и некоторые боевые эмигранты, которые надеялись, что Солженицын призовет к быстрой, насильственной революции. Но они быстро разочаровались, потому что Солженицын говорит о раскаянии, об этическом преобразовании, об отказе ото лжи и от тоталитарной идеологии, но отнюдь не о революции (*Солженицын* 1998: Н.М. 9/1998, 92). Солженицын непримиримо противостоит коммунизму, но он призывает правителей — в *Письме вождям Советского Союза* — к переменам и диалогу в интересах и на благо страны и народа. Целью Солженицына является исцеление российского общества от травматического опыта тоталитаризма и примирение с самим собой. Ленин, наоборот, проповедует разъединение и насилие. Так, выступая с докладом в небольшом промышленном городе Ла-Шо-де-Фон в марте 1917 года, он говорит: «Если будет нужно, то мы не испугаемся повесить на столбах восемьсот буржуев и помещиков!» (*Gautschi* 1974: 246). Вот как резюмирует ленинскую идеологию Солженицын в написанном в нагорье Цюриха в августе 1974 г. обращении *Третьему Собору Зарубежной русской церкви*: «Учение, погубившее нашу страну, всё двигалось идеями последовательного разъединения» (*Солженицын* 1981: 191).

В начале своего пребывания в Цюрихе, когда Солженицын собирает материал и впечатления о Ленине и готовит главы *Ленин в Цюрихе*, у писателя возникает, как представляется, нечто вроде парадоксального психологического симбиоза с революционером. Знакомство в Цюрихе с ленинскими местами стало для писателя как бы кульминационным пунктом сорокалетнего досконального изучения «вождя». Так, Солженицын сопроводил презентацию своей книги *Ленин в Цюрихе* следующим комментарием: «Все эти 40 лет я занимаюсь Лениным. Я настойчиво собирал каждую крупинку, воспоминания о нём, его истинных чертах. Я не приписываю ему никакой черты, которой у него не было. Моя задача — как можно меньше дать воли воображению, как можно больше воссоздать из того, что есть. Воображение художника помогает только спаять отдельные элементы и, войдя внутрь персонажа, попробовать объяснить, как эти элементы друг с другом связаны» (*Солженицын* 1996: 348). Впечатление столь тесного сближения автора со своим персонажем ещё усиливается техникой его изображением — это всем читателям Солженицына хорошо известное «влезание в кожу» его героев, т.е. использование прямой речи с помощью приёма внутреннего монолога. Иной невнимательный читатель может даже перепутать автора со своим героем. Так одна швейцарская бульварная газета в 1977 г., по поводу немецкого перевода *Ленина в Цюрихе*, приписала отрицательные высказывания Ленина о Швейцарии самому автору! (*Солженицын* 1999: Н.М. 2/1999, 138).

После того, как зимой 1974/1975 годов он дописал главы о Ленине, Солженицын пригласил Платтена младшего и Вилли Гаучи, автора книги о

Ленине, в кафе *Белый лебедь*, в котором часто бывал и сам Ленин. И они втроем сидели под портретом Ленина. А на стену своего кабинета в Штерненберге он пришил ещё один портрет Ленина, «один из самых зловещих, где он и воплощённый дьявол и приговорённый злодей» (Солженицын 1998: Н.М. 9/1998, 102).

В разговоре со своим другом, православным священником о. Александром Шмеманом, который в мае 1974 года два дня гостит у Солженицына в Штерненберге в окрестностях Цюриха, писатель делает следующее показательное замечание: «У меня в „узлах” три прототипа (т.е. в них я вкладываю себя, пишу о себе) — Воротынцев, Саня Лаженицын <...> и ...Ленин! У нас много общего. Только принципы разные. В минуты гордыни я ощущаю себя действительно анти-Лениным. Вот взорву его дело, чтобы камня на камне не осталось... Но для этого нужно и быть таким, каким он был: струна, стрела... Разве не символично: он из Цюриха — в Москву, я из Москвы — в Цюрих?» (Шмеман 2005: 30.5.1974).

ЛИТЕРАТУРА

- Геллер 1976* — Геллер М. Солженицын и Ленин. Вестник РХД, № 17, Paris, 1976.
Дунаевский 1974 — Дунаевский А. Платтен — известный и неизвестный, М., 1974.
Крупская 1957 — Крупская Н.К. Воспоминания о Ленине, М., 1957.
Кудрявцев 1972 — Кудрявцев А.С. и др. Ленин в Берне и Цюрихе: Памятные места. М. 1972.
Лихачёв 2016 — Лихачёв Д.С. Мысли о жизни. Письма о добром. М., 2016.
Солженицын 1978 — Солженицын А.И. Собрание сочинений т. 2, Вермонт-Париж, 1978.
Солженицын 1981 — Солженицын А.И. Собрание сочинений, т.9, Вермонт-Париж, 1981.
Солженицын 1984 — Солженицын А.И. Собрание сочинений т. 14, Вермонт-Париж, 1984.
Солженицын 1998 — Солженицын А.И. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания. Часть первая (1974–1978). Глава 1. Без прикрепы. Новый Мир 9/1998. Глава 2. Хищники и лопухи. Новый Мир 11/1998. Глава 3. Ещё год перекати. Новый Мир 9/1998.
Солженицын 1999 — Солженицын А.И. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. Часть первая (1974–1978). Глава 4. В Пяти ручьях. Новый Мир 2/1999.
Солженицын 1996 — Солженицын А. Публицистика в трёх томах. Т.2. Общественные заявления, письма, интервью. Ярославль, 1996.
Шенк 2015 — Шенк Б. Александр Солженицын в Цюрихе // Ежегодник Дома Русского зарубежья имени Александра Солженицына. 2014–2015.
Щедрина 2010 — Щедрина Н.М. «Красное Колесо» А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века. М., 2010.
Шмеман 2005 — Шмеман А., прот. Дневники. 1973–1983 / сост., подгот. текста У.С. Шмеман, Н.А. Струве, Е.Ю. Дорман; примеч. Е.Ю. Дорман. М., 2005. День: 30.5.1974.
Gautschi 1975 — Gautschi Willi. Lenin als Emigrant in der Schweiz. Zürich, 1975.
Hahlweg 1957 — Hahlweg Werner. Lenins Rückkehr nach Russland 1917. Die deutschen Akten. Leiden, 1957.
Nivat 2009 — Nivat Georges. Le phénomène Soljenitsyne. Paris, 2009.
Platten 1924 — Platten Fritz. Die Reise Lenins durch Deutschland im plombierten Wagen. Berlin, 1924.
Reichler, Ruffieux 1998 — Reichler C., Ruffieux R. Le voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle. Paris, 1998.
Scharlau, Zeman 1964 — Scharlau Winfried B. und Zeman Zbynek. Freibeuter der Revolution. Parvus-Helphand. Eine politische Biographie. Köln, 1964.

НЕИЗУЧЕННЫЕ АСПЕКТЫ ТЕМЫ РОЖДЕСТВА В РОМАНЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА *В КРУГЕ ПЕРВОМ*

Мартыанова С.А.

Вневременные аспекты романа *В круге первом* как художественного текста пока остаются в тени исследовательского интереса и внимания. В настоящей работе нам хотелось бы обратиться к неизученным аспектам рождественской тематики в романе. При этом исследователи уже обратили внимание на символический характер имени Иннокентий и названия деревни Рождество в романе, на значение рождественского календаря в целом (*Нива* 1992: 150). А.С. Немзер полагает, что в вопросе — «Возможно ли Рождество в соседстве с атомной бомбой?» — кроется «нервный узел» романа (*Немзер* 2013).

Нам хотелось бы дополнить эти наблюдения, а вместе с тем поставить вопрос о влиянии темы Рождества на общую тональность повествования о марфинской шарашке: возможна ли гармония в произведении, рассказывающем о дисгармонической реальности?

Рождественская тема является частью библейского плана произведения. Библейский план, в свою очередь, сложен и многообразен. Он реконструируется на основе реминисценций, явных или косвенных (упоминания отдельных персонажей, мотивов, образов), и формирует сверхсюжет произведения. Данный сверхсюжет включает в себе определённую систему ценностей, образующую религиозно-философскую перспективу героев романа и их судеб. Два плана произведения не противопоставлены, а соотносятся друг с другом, образуя множество параллелей и взаимосвязей.

Из библейских персонажей в романе фигурируют Моисей (как герой баллады Льва Рубина, пытающегося религиозно осмыслить состояние нового, социалистического, рабства), Иуда (три рубля почтовых сборов от гонораров стукачей легко ассоциируются с тридцатью сребренниками), Иисус Христос (в описании надежды на то, что арестантов отправят всё-таки не в лагерь и рассказе об отобранной у одного из арестантов Нагорной проповеди). Библейские ассоциации помогают создать образ советской действительности, построенной за счет исключения, подавления религиозности, которая веками формировала личностную идентичность и помогала человеку понять окружающую его реальность. Солженицын показывает, что только вытесненная религиозная точка зрения позволяет уяснить подлинный смысл событий в «передовом» государстве, построенном на основе «диалектического материализма». Само передовое мировоззрение выглядит при этом не более чем субъективный миф, имеющий в том числе «адское», «демоническое» измерение.

Библейский подтекст имеют споры героев о добре и зле, жалости, доброте и совести. При этом отрицание души и совести трактуется как «комсомольское» начало, чреватое «мефистофельским». Иннокентий Володин в

противовес знаменитому утверждению мифологизированного советского героя Павки Корчагина утверждает, что «совесть тоже даётся нам один только раз». Дядя Иннокентия Володина напоминает племяннику правоту библейской истины о том, что «грехи родителей падают на детей» (*Солженицын* 1996: 376).

На протяжении всего романа неоднократно встаёт вопрос о том, что считать счастьем, удачей или неудачей. Сталин стал во главе целой страны, а мать считала его неудачником, так как из него не получился священник. Яконов шесть лет, проведённые в тюрьме, считал «величайшей неудачей своей жизни», а вместе с тем, достигнув вершин видимой власти, переживает безнадежное отчаяние. Изображение Яконова сидящим на «горке острых обломков на паперти церкви Никиты Мученика» напоминает *Сказку о золотой рыбке*: герой со своим суетным желанием во что бы то ни стало утвердиться в «процессе жизни», оказался у разбитого корыта. Агния, напротив, выбирает путь веры, вечные ценности и сохраняет цельность своей души. Нержин, Хоробров, Герасимович, Нержин, отправляясь в лагерь навстречу своим страданиям, переживают мир с самими собой.

Изображение героев, выбирающих путь страданий ради верности истине, тоже имеет библейский прототип. Он выявляется при сопоставлении романа с *Одним днём Ивана Денисовича*, где баптист Алёша читает послание апостола Петра: «Только бы не пострадал кто из вас как убийца, или как вор, или злодей, или как посягающий на чужое. А если как христианин, то не стыдись, но прославляй Бога за такую участь» (1Петр. 4: 15).

В отдельных случаях библейские образы выступают в качестве архетипов по отношению к романским. Так, в описании пиров Сталина угадываются черты рассказов о культе Веельзевула. Имена, с помощью которых Сталин мифологизирует свою личность — «Император Планеты», «Император Земли», «Величайший из всех великих», «Мудрейший из Мудрейших», «Все сильный» — очевидно, суть дьявольская пародия на спор об именах Божьих. Восходящая к Книге книг антропология и демонология обнаруживают себя в обрисовке отдельных персонажей: «демонически захохотал», «дети бездны».

Эпизоды рождественской тематики входят в общий библейский план и очевидно доминируют.

В первую очередь праздник Рождества Христова формирует романное время произведения. Действие начинается в канун Рождества (Иннокентий Володин решается выдать государственную тайну именно в это время) и накануне Рождества заканчивается (арестантов отправляют в лагерь). Рождество как рождение новой эры человеческого бытия, новой точки отсчёта, для которой правда, совесть и праведность обретают первостепенное значение, соотнесено с судьбой конкретного человека. Совпадение внутренних перемен в Иннокентии Володине именно с рождественскими днями снова, как и в рассказе о поездке к деревне Рождество, знаменует рождение иного, несоветского миропонимания в душе советского дипломата. Не случайно по соседству с полуразрушенной церковью в деревне Рождество устроен скотный

двор. Это придуманное властями унижительное и кощунственное соседство неожиданно оборачивается иным смыслом: ситуация рождения Спасителя мира предстаёт вечной.

Можно предположить, что соотнесённость романного времени с рождественской тематикой имеет литературный источник — *Белую гвардию* М.А. Булгакова. В пользу предположения говорит 22 глава романа, где о Сталине сказано: «и хотя советовали ему Булгакова расстрелять, а белогвардейские *Дни Турбиных* сжечь, какая-то сила подтолкнула его локоть написать: „Допустить в одном московском театре”» (Солженицын 1996: 125). Действие романа *Белая гвардия*, как и написанной на его основе пьесы *Дни Турбиных*, разворачивается на фоне Рождества: «Уже отсвет Рождества чувствовался на снежных улицах. Восемнадцатому году скоро конец» (Булгаков 1998: 6).

Рождественская тематика у Солженицына — это тот свет, который «и во тьме светит» (Ин. 1: 5). Изречение Иоанна Богослова — одно из самых загадочных мест Писания. «Несомненно, — писал С.Л. Франк, — что в состав религиозного учения, выраженного в Евангелии от Иоанна, входит и вера в непобедимость, неугасимость божественного, сверхмирного света, светящего миру, и горькое обличительное утверждение противоестественного упорства тьмы, не рассеивающейся перед лучами света, а окружающей его некоей непроницаемой стеной» (Франк 2011: 15).

И в романе Солженицына мы видим, как на земле сделано всё, чтобы этот свет не родился и не появился, но он появляется вопреки законам земной реальности. И он помогает увидеть в хаосе времени вечное и незыблемое, дать шанс человеку спасти свою душу и сохранить её чистой. Вместе с тем усиливается и тьма. Так, далеко не случаен «выход» Иннокентия Володина навстречу своим страданиям накануне Рождества. По словам С.С. Аверинцева, Рождество — это не только идиллия: «история Голгофы начинается в Вифлееме» (Аверинцев 1991: 8).

Переключка романного времени с Рождественскими днями не исчерпывает всего контекста присутствия сюжета Рождества в романе. Образ Сталина в контексте этого сюжета явно соотносится с образом царя Ирода, напускающего на себя важность и силу, а на самом деле являющегося тираном и самозванцем, ложным царем. Параллель «Сталин-Ирод» в романе не названа прямо, но она очевидна.

Евангельский сюжет Рождества становится в романе Солженицына предметом размышлений и переживаний героев. Эти размышления группируются вокруг нескольких тем: Рождество «здесь», в советской России, и Рождество «там», на Западе, изобилие — скудость, домашняя идиллия — бездомье. Подчёркивается, что «там» в эти дни объявляются двухнедельные каникулы, а «здесь» не знают никакого праздничного отдыха, пребывая на работе и после пяти часов вечера. Празднование Рождества на Западе оборачивается относительным земным благополучием, а «ударный труд» в эти дни не приносит ни избытка, ни довольства даже в такой богатой стране, как Рос-

сия.

В романе, говоря далее, рассказывается, как отмечают Рождество немецкие и латышские арестанты (глава *Протестантское Рождество*). Ёлкой здесь служить «сосновая веточка, воткнутая в щель табуретки», столом — сдвинутые тумбочки, угощением — рыбные консервы, кофе и самодельный торт (*Солженицын* 1996: 16). По горькой иронии судьбы здание шарашки находится в помещении семинарии, приспособленном под тюрьму. Камерой стало и предалтарное пространство семинарской церкви, а двери, которые вели на работу, арестанты иронично переименовали в «царские ворота».

Вместе с тем примиряющий характер Рождества ощущается и в этом эпизоде. Участники праздника, среди которых — еврей Рубин, стараются избегать спорных тем или конфликтных ситуаций. При этом в праздновании Рождества объединяются не только верующие, и не только зэки, но и слуги сталинского режима, как, например, Климентьев, разрешивший ёлку.

Для других героев пребывание в тюрьме открывает подлинный смысл праздника. Так, Хоробров, раньше никогда не отмечавший ни Рождество, ни Пасху, на шарашке начал их праздновать «из духа противоречия», так как эти дни «не знаменовались ни усиленным обыском, ни усиленным режимом», а в дни советских праздников (7 ноября, 1 мая) затевал стирку. При этом он подчёркивает, что будет праздновать именно Рождество, так как «ёлка — это Рождество, а не новый год» (*Солженицын* 1996: 175).

Рождество затрагивает и действия преданных партийцев в романе. Сообщается, что встреча Рождества не была запретным деянием, но оперуполномоченный Мышин, остающийся работать в субботний вечер, старательно и методично пишет распоряжение «прекратить этот безобразный религиозный разгул» (*Солженицын* 1996: 156). Герой совершает это из идейных соображений, приказа свыше на этот счёт не поступало.

Таким образом, сюжет Рождества организует календарное, хроникальное время романа и является «узловой» точкой отсчёта событий, обнаружения их евангельского смысла. В романе подчёркнуто, что празднование Рождества выполняет объединяющую и примиряющую роль. Сюжет Рождества также служит путеводной звездой в поисках героями смысла своего существования и подлинной России. Персонажи романа Солженицына и их судьбы соотносятся также с действующими лицами евангельской истории.

Не менее важным значением наделён в художественном мире романа образ Христа в Гефсиманском саду. Он появляется в финале, где говорится о последней надежде арестантов, ожидающих, что они, возможно, будут отправлены не в лагерь, а на другую шарашку: «Ибо и Христос в Гефсиманском саду, твёрдо зная свой горький выбор, всё ещё молился и надеялся» (*Солженицын* 1996: 603). Отсылка к Евангелию бросает ответ на очень подробное, растянутое во времени, описание последнего обеда арестантов в шарашке. Если в описании других, условно говоря, «трапез», преобладают намеки на «пиры» пушкинского лицейского братства, то в рассказе о последнем обеде отчетливо проступают черты Тайной Вечери как собрания перед

последними испытаниями и страданиями. Лучшие герои Солженицына (независимо от религиозной идентичности каждого) принимают страдальческий, крестный путь ради «мира с самими собой», то есть, мира со своей совестью. Рождество и Голгофа в художественном мире Солженицына взаимосвязаны. Или, если снова вспомнить идеи С.Л. Франка, «судьба „света” в мире — судьба трагическая, полная опасности» (Франк 2011: 17).

Библейский план солженицынского повествования просматривается в тех эпизодах романа, где упоминаются классики европейской и русской литературы, чья связь с религиозной христианской традицией очевидна: Данте, Шекспир, Гёте, Достоевский. В *Круге первом* соотнесённость с произведениями западноевропейской и русской классики имела почти революционный по отношению к советскому режиму характер, поскольку речь идёт о литературных изгнанниках советского времени. Если творчество писателя не исключалось из школьной программы, то смысл его подавался в идеологически заданном ключе, провоцируя утрату читателями подлинного смысла. Вот что сообщает Солженицын в своём романе о литературных репутациях классиков в советских школах: «И вся-то литература состояла в школе из усиленного изучения, что хотели выразить, на каких позициях стояли и чей социальный заказ выполняли все писатели эти и ещё потом советские русские и братских народов» (Солженицын 1996: 243). К этим суждениям примыкает свидетельство о советской литературе, посвящённой Сталину: «Русская литература, смевшая вести свою родословную от Пушкина и Достоевского, удручающе-приторно славословила тирана» (Солженицын 1996: 213).

Солженицын таким образом показывает дезориентирующий характер репутаций литературных классиков в советское время и обедняющий характер социально-классового подхода, ничего не говорившего о «самом главном в жизни». Вместе с тем писатель не склонен разочаровываться в литературе как таковой и демонстрирует — в противовес эпохе — свою причастность отвергнутой, гонимой или оболганной классической традиции. Особенно настойчиво обращение писателя к именам Данте, Гёте, Пушкина, Толстого, Достоевского. При этом важен смысл соединения этих имен в одном произведении. Для Солженицына они знаменуют восходящие к библейской традиции «узловые точки» культуры, дающие ключ к пониманию «кривой» человеческой истории. При этом особенно значимым, по-видимому, является пример Ф.М. Достоевского, использовавшего «разнообразные аллюзийные средства и приёмы» в своих великих романах (Ляху 2011: 57).

Подытоживая сказанное, вспомним слова Льва Лосева, писавшего о «литературности» сюжетных ходов произведения: «Выраженная таким образом идея спасения России через обращение её к высокой культуре очевидна» (Лосев 1999). В своей статье мы стремились показать, что в сферу «высокого» у Солженицына попадают также Священное Писание и христианские ценности, на основе которых и создавалась тысячелетняя «высокая культура».

Религиозная тематика романа Солженицына возникает не из отвлечён-

ного умствования, не из готовых философских положений, она вырастает на основе прожитого писателем и людьми его поколения опыта. Социально-философские итоги и выводы романа можно сопоставить с идеями С.Л. Франка, писавшего: «В нашей нынешней религиозной нищете нам не остается иного пути к спасительной истине христианской веры, как заново учиться ей не из старых книг, а из уроков нашей несчастной жизни» (Франк 2011: 8). В свою очередь запечатлённый Солженицыным опыт «несчастной жизни» может послужить основой для нового актуального богословия или богословского прорыва.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев* 1991 — Аверинцев С.С. Вифлеемская пещера // ЛГ-досье Январь.
- Булгаков* 1998 — Булгаков М.А. Белая гвардия. М., Наш дом, 1998.
- Лосев* 1999 — Лосев Л. Поэзия и правда у Солженицына. Эл. ресурс: http://www.solzhenitsyn.ru/o_tvorchestve/articles/ (дата обращения: 18.02.2018).
- Ляху* 2011 — Ляху В. Люциферов бунт Ивана Карамазова. Судьба героя в зеркале библейских аллюзий. М., Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2011.
- Немзер* 2013 — Немзер А.С. Рождество и Воскресение. О романе Александра Солженицына «В круге первом» // Немзер А.С. При свете Жуковского. Очерки истории русской литературы. Эл. ресурс: <https://lit.wikireading.ru/30645> (дата обращения: 15.03.2018).
- Солженицын* 1996 — Солженицын А.И. В круге первом. Роман. М., Наука, 1996.
- Франк* 2011 — Франк С.Л. Свет во тьме. Опыт христианской этики и социальной философии. Минск, изд-во Белорусского Экзархата, 2011.

ЧАСТЬ I

ИКОНА, ИКОНИЧНОСТЬ, ИКОНОГРАФИЯ

ИКОНА И СЛОВО

Предварительные рассуждения о философских проблемах творчества

Кутковой В.С.

Православная культура возникла по соседству с двумя другими великими культурами — античной и ветхозаветной. Сущностно она не обязана своим рождением ни той, ни другой, ибо порождена Логосом, Словом Божиим, Им освящена и пропитана благодатью Духа Святого, но, тем не менее, «технологически» связана с обеими, поскольку ранние христиане были выходцами из еврейской и греческой среды. Если Бог сотворил весь мир из ничего, то, разумеется, Ему под силу было создать и новую христианскую культуру из ничего. Но для кого бы она была тогда? Во всяком случае, не для людей. Люди просто бы её не восприняли, прежде всего, по причине чужеродности составляющих элементов. Такая культура и сегодня будет восприниматься, точно с другой планеты. Без памяти о прошлом здесь не обойтись. Потому Творец и брал «строительный материал» из уже существующих, но лучших на то время культур.

Отсюда логично обратить наши взоры на ту и другую. Почему евреи не изображали Яхве, а греки изображения своих богов помещали даже на посуде? Каково было миропонимание у этих двух народов? Ясно же, что отличия здесь радикальны. Начнем с греков.

Во-первых, необходимо обратить внимание на умонастроения. «Неотъемлемой частью мироощущения людей древней Эллады был глубокий пессимизм, что нашло отражение в литературных памятниках той эпохи («Для людей на земле самое лучшее вовсе не родиться, а родившись, как можно скорее пройти через врата Аида», — в текстах Гомера и Гесиода), а также в надгробных надписях, содержащих слова персонажей античных трагедий, в которых рождение рассматривалось как заведомое несчастье, а неимение детей как факт любви к нерождённым и желание им добра» (Зайцев 1987: 66). Для язычника любая вещь (в философском смысле) от предмета — до самого язычника, пока они существуют, то есть обладают бытием, представляют собой некий жребий судьбы, конкретно — Мойры. За жребий греку некого было благодарить или проклинать. Просто так вышло, так случилось. Зевсу выпал эфир, Посейдону досталась морская стихия. У каждого «бессмертного» был свой священный участок, получивший название *теменоса* — греч.

τέμενος. Язычнику достаточно было туда попасть, чтобы почувствовать присутствие божества. Боги, даже находясь на Олимпе, не отделялись от людей, поскольку оказывались доступными. А уж коли для человека наступила смерть, то он также не мог жаловаться, ибо вытянул опять-таки соответствующий жребий. Следовало лишь получить посмертную участь, однако, все равно в царстве Аида (греч. Ἅιδης, Ἄϊδης — букв. *безвидный, не имеющий формы*), в худшем случае — в тартаре... Понятия греха, какое нам известно сегодня, тогда не существовало. Нечто подобное греху, в силу магического сознания, заключалось для грека только в нарушении ритуала. Осуждение греха в христианском значении стало возможным с появлением учения о спасении души и с разработкой эсхатологического учения.

Но каково же было отношение античных греков к искусству? Что они понимали под словом «искусство»? И почему подражание природе стало основным положением античной культуры?

Общеизвестно: Платон отводил искусству роль подражания вещам, и, следовательно, ждать философу неких высоких прозрений от художника не приходилось: последний лишь удваивал реальность, отвлекал человека от истины на бесполезное занятие. Но что делать, когда искусство являет несуществующую реальность? В этом случае оно становится для Платона особенно вредоносным, ибо намеренно вводит людей в заблуждение. Тем не менее, философ допускает полезность искусства, если оно стремится выступить в роли разумного познания, если отринет от себя всякую оригинальность и индивидуальное начало. Да, среди поэтов встречаются мудрецы, произносящие правду, а, значит, приближающие свое занятие к философии, но в отличие от античного философа, они творят по вдохновению, чего не мог позволить себе философ-мудрец, иначе какой же он мудрец, если временами ничего не способен ответить, кроме банальностей.¹ В любом случае искусство все равно несравнимо с философией в возможностях познания бытия и при всей своей полезности неизменно окажется стоящим ниже философии. Но оно эффективно отражало мифологию, её оформляло и комментировало.

Тем не менее, самой истинно сущей реальностью Платон считал мир идей, иначе — мир идеальный. Эйдос — это вид сущности, смысловое ядро вещи, составляющее её суть. Ейдолон — вид несущего, тот вид, в котором нет сущности, одна оболочка. Идея это скорее род вещи, он исключительно умопостигается. Эйдос — можно видеть в чувственно воспринимаемой вещи как её красоту, как то, что оформляет предмет. То есть можно сказать, что эйдос — мир единичного, идея мир всеобщего.

Идеал логично связан с идеей. Идеал, собственно, та же идея, облеченная в словесную, музыкальную или изобразительную форму, то есть сформулированная и пред-явленная людям, народу, нации.

Эта связь обусловлена самим языком. Слово же «язык» раньше понималось и как «народ».

¹ Это ли не прообраз священника?

Оказывается, это греческое слово *ἰδέα* имело прямое отношение к образу. По И.Х. Дворецкому, оно значило: 1) *внешний вид, внешность, наружность по внешнему виду*; 2) *видимость, видимость, вводящая в обман (досл. обманывающая разум)*; 3) *вид, род, тип, качество, сорт* 4) *лог. род, класс, категория или вид*; 5) *способ, образ, форма*; 6) *филос. идея, общее свойство, начало, основание, принцип*; 7) (в идеалистической философии) *идея, первообраз, идеальное начало (общий образ сущего, постигаемый умом)* (Дворецкий 1958: 809). Автор словаря указывает на связь *ἰδέα* с глаголом *εἶδω*: 1) *видеть, созерцать*; 2) *смотреть, глядеть*; 3) *высматривать, искать*; 4) *видеть, познавать, испытывать*; 5) *воображать, представлять*; 6) *виднеться, появляться*; 7) *казаться, представляться*; 8) *делать вид, притворяться*; 9) *уподобляться, быть похожим*; 10) *быть осведомлённым, (по)знать*; 11) *быть сведущим, уметь, мочь*; 12) (о чувстве благодарности и т. п.) *чувствовать, испытывать* (Дворецкий 1958: 460–461). Связь *ἰδέα* с *εἶδω* совершенно очевидна. Но столь же очевидна связь *εἶδω* с существительным *εἶδωλον*: 1) *видение, призрак*; 2) *подобие, видимость*; 3) *отображение, отражение*; 4) *образ, изображение*; 5) *мысленный образ, воображение, грёза*; 6) *идол, кумир* (Дворецкий 1958: 461). Последнее значение наиболее известно у данного термина, и оно для нас особенно важно. Тем не менее *εἶδω* имеет не меньшую связь с другим существительным — *εἶδος*: 1) *вид, внешность, образ, облик*; 2) *красивая наружность, красота*; 3) *вид, характер, род*; 4) *образ, способ*; 5) *форма правления, государственный строй*; 6) *лог. вид*; 7) *филос. (у Платона) эйдос, идея эйдетическая (т. е. идеальная, абсолютная) красота*; 8) *филос. форма* (Дворецкий 1958: 460).

Принято считать, что Парменид первым закрепил за эйдосом видимое, телесное значение, зафиксировал за ним характер сущности, имеющей свою границу. Для Платона *εἶδος* — синоним термина *ἰδέα*, хотя стройной теории на сей счет у философа не было. «Платоновский эйдос — *наглядная смысловая конструкция, своим основанием имеющая самую же себя и, следовательно, умопостигается как постоянное смысловое движение. Поскольку всякое мышление обязательно обладает двигательной природой, и никакое движение невозможно без актуального наличия формы того, что движется, постольку все отвлечённые символические качества эйдоса непременно обладают фигурно-пластическими характеристиками и неограниченно телесны*», — отмечает современный исследователь (Лучков 2008: 269). Причём Платоновский *εἶδος* вполне можно понимать и как *ἄντίτυπον* — *вместообразное*. А Хайдеггер ставит в этот ряд и слово *θεῖα*, понимая под ним «зрелище, облик, лик, в котором вещь является, вид, под которым она выступает. Платон называет этот вид, под которым присутствующее показывает, что оно есть, „эйдосом”. Увидеть, *εἰδέναι* этот вид — значит ведать, знать» (Хайдеггер 1993: 242). От термина *θεῖα* составлена первая часть сложносочиненного существительного *θεωρία* — *рассмотрение, исследование*. *Θεῖα* имеет еще 2 значения: *театральное зрелище, представление; место в театре*. Потому, по всей видимости, в богословии образа оно не стало популярным, поскольку

к театру отношение Церкви, особенно в ранние века, когда и формировалась основная богословская терминология, было резко отрицательным.

В *Тимее* Платон противопоставляет эйдосу инобытие, которое оказывается материей. У Аристотеля энтелехия (текуче-сущностное становление идеи) порождает εἶδος — визуально-смысловой облик вещи. Платиновский эйдос представляет собой всестороннюю неограниченность содержания вещи. Для Плотина, «внешний вид здания, если удалить камни, и есть его внутренний эйдос, разделённый внешней косной материей, эйдос неделимый, хотя и проявляющийся» (*Плотин 1995: 18*). А.Ф. Лосев эйдос приравнивал к уму, а то и другое сводил к значению — *световое тело* (*Лосев 1990: 477*).

Христианство практически отказывается от термина εἶδος, ибо в наиболее распространенном платоновском значении он изжил себя, трансформировавшись к этим временам в εἰκών. Но оставшись в язычестве, εἶδος окончательно сползает в εἰδωλον как идеал-идол и начинает наводить тень на истину, становится преградой для богопознания. Слово εἰκών — не мыслится без понятия *соответствие*, ибо связан с последним этимологически и восходит к глаголу εἰκω — *имею сходство, похожу*». На что в свое время обращал внимание патриарх Никифор. Он очень четко высказался и об идолах. Для него «идол есть изображение того, что не имеет действительного существования. Такие изображения, например тритонов, кентавров и других несуществующих чудовищ, изготавливают язычники. Именно этим икона и идол отличаются друг от друга, и не принимающие этого различия по заслугам могут быть названы идолослужителями. С другой стороны, иконы суть изображения хорошего и дурного, и честь, им оказываемая, неодинакова: иконы хорошие должно почитать, а дурные отвергать и отвращаться от них, как от идолов, и особенно от тех из них, которые употреблялись для почитания идолов древними, не познавшими Бога всех сущих и Первую Причину. Это явление было обязано или порабощением людей чувственностью и землей, или тирании, преступившей все пределы и границы подобающего почитания. Посему слово „идол“ не должно говорить о чём-либо хорошем, так как оно употребляется преимущественно в отношении предметов языческого идолослужения, которое, по слову Апостола, приносится демонам посредством жертв (1Кор. 10: 20)» (*Никифор 2001: 400–401*). Читая о порабощении «людей чувственностью и землёй», понимаешь не случайность 100-го правила Трулльского собора. Южному греческому темпераменту поневоле требовались строгие аскетические рамки.

На первый взгляд может показаться, что εἰκω и εἶδω в девятом значении — *уподобляться, быть похожим* — не имеют между собой разногласий. Но третье значение εἰκω — *казаться правильным, подходящим или уместным, подобать* — говорит о большем совершенстве перед εἶδω, поскольку последнее может потенциально лишь просто *казаться, представляться*. А εἰκών — это прямая связь образа и первообраза, это близость к тем словам, которые употреблялись в Ветхом Завете, транслировавшие идею присутствия Вездесущего.

Сам же Ветхий Завет — это прообраз Нового Завета. Здесь уместно вспомнить ещё один термин, весьма важный для философии образа. Имеется в виду *τύπος* (лат. *figura*), применявшийся «богословами для обозначения символов, особенно характерных для библейского языка, а именно прообраза» (*Словарь 1998: 922*). Употребление слова *τύπος* применительно к первообразу и для его отображения вполне могло означать и образ в смысле образца, но имелся в виду не просто образец-артефакт, на который смотрят, а образец более высокий — нравственный, духовный — тот, что начертывается внутри человека. В христианстве он имел значение с большими последствиями. С Боговоплощением ведь не только многожды было проповедано слово Божие, но оно ещё оказалось зримо и явлено.

Однако вернёмся к античности.

Можно наблюдать определённый парадокс в отношении человека той эпохи к природе. С одной стороны превосходство «разумной» (человеческой) души над «чувственной» (животной) у Платона стоит выше природы, с другой же стороны — человек подражает природе (особенно в искусстве), мимесис делается основным принципом формотворчества. Казалось бы, зачем подражать природе, если человек её превосходит? Дело в том, что природа начинает осознаваться как непревзойдённый и стабильный образец. Вспомним почти религиозное восхищение греков (и прежде всего самого Платона) от созерцания космоса, который понимается в качестве *порядка, красоты, гармонии*, в переносном значении — это и *свет, народ, слава...* Античный грек не предстоит перед Сущим (как трансцендентности Бога он Его не знает), но созерцает сущее, под которым понимает космос. Произведения искусства, кои в сознании грека суть лишь ремесло и умение повторить реальность, не предоставляют возможности познать сущность живых явлений природы. К тому же эксперимент нарушает жизнь природы и априори искажает её познание. Космос как сущее противостоит хаосу — зиянию пустоты и темноты, тому, что не может явить красоты, а вносит в бытие разрушение. Непреходящая красота природы воспринимается самим совершенством, которому необходимо подражать, у которого надо только учиться. Вот почему мимесис и становится доминирующим фактором во всей античной культуре. А «натурализм» — определил главную её магистраль развития. Сам термин свидетельствует о заинтересованности природой: корень «натур» (*φύσις* — *природа*) начинает обуславливать даже философию. Она потому позже и получила название «*натурфилософии*».

Радикально иное отношение к искусству мы видим в Библии. Книга Бытия начинается непосредственно с описания акта творения Богом всего сущего и существующего. Вселенная вместе с последующей её историей есть истинная, прямая свидетельница своего Творца. То есть именно Бог является причиной любой жизни. Сам же Бог — не только Жизнь и Творец, но ещё Законодатель, разумный, могущественный устроитель миропорядка, который, прежде всего, поддерживает жизнь. В этой связи и человек как наследник призван становиться творцом — сотворцом Богу. По сей день идут спо-

ры о том, как верно понимать эту роль человека. Слово «художник» у моралистов приобрело фактически отрицательное значение. Богема, напротив, его всячески превознесла.

Но что обличал апостол Павел в ареопаге у греков (Деян. 17: 16–33): искусство или извращённое сознание?

В связи с этим необходимо сказать ещё об одном существенном философском термине — тропосе. Греч. *τρόπος* имеет 4 значения: 1) *поворот, направление, путь*, и в связи с этим — *модальность, образ действий*; 2) *образ мыслей, нрав, характер, обычай*; 3) *тон, лад, мелодия* (в музыке); 4) *оборот речи, способ выражения, слог, стиль* (Вейсман 1991: 1259).

Христианство и стало для культуры вообще и в частности для художника принципиальным поворотом, сменой цивилизационного направления, новым путём, иным образом действия, ладом, который привёл к небывалым доселе способам выражения уже не своей самости, а вселенского соборно-литургического начала.

Христианский тропос отразился и в портрете (греч. *χαρακτήρ*), где акцент делался на типе и его чертах. Слово *χαρακτήρ* мы специально здесь читаем по Рейхлину как «характер», иначе у Эразма оно звучит «характер», что приводит к путанице с привычным и устоявшимся в русском языке словом «характер», от которого надо отличать «характер» и соответственно понимать его несколько иначе.¹ Напомним, что античные греки понимают под ним единство черт, указующее на неповторимость индивидуальности человека или какой-нибудь вещи. Но неповторимость индивидуальности — это свойство индивида, различие природное. Здесь особенность лишь различения (диафоры), и не больше.

Но чем отличается *τρόπος* от *χαρακτήρ*?

Различие существенное: *τρόπος* — образ печати, след от удара, чеканка, *χαρακτήρ* — черта, знак, примета, особенность, отличительное свойство.

Греки выработали весьма развитый терминологический аппарат для философии образа. Византийские потомки, не без помощи Духа Святого, наполнили старые термины новыми — высокими — смыслами и создали неизвестное доселе — богословие сакрального образа.

Следует обратить внимание и на другую проблему. Чем глубже вникаешь в суть древних христианских памятников, сохранившихся до нашего времени, тем отчетливей начинаешь понимать, что творчество — это отнюдь не отражение в зеркале, чем бы такое зеркало ни было,² это не просто анали-

¹ В современном греческом языке и в койне оно звучит как «характер». Но тут не столько важна малая разница в произношении этих слов, сколько далеко не полное совпадение их значений.

² Приведём из энциклопедии несколько цитат о роли и значении зеркала в культуре: «Инструмент визуальной магии. <...> В ритуале гадания (в частности, святочного) зеркало выполняет роль границы, маркирующей вход в потустороннее. <...> Физические свойства и оптические эффекты зеркала (инверсия левого и правого; бесстрастный „реализм“ отражения) обеспечили зеркалу демоническую репутацию; см. устойчивый мотив кривого зеркала, подающего весть о мире кривды и запредельно-перевёрнутого мира и гротескные зеркала „комнаты смеха“. Зеркала — источник неосознанной тревоги и страха. В христианской атмосфере дома зеркало воспринималось как анти-

тическое дробление вещи, а потом её синтез дискурсивным сознанием художника. «Поэзия — это язык души. А поэт — это тот, кто умеет выразить словами то, что словами не выражается» (*Борзакова*). Именно от греч. *ποιέω* — *делать, производить, совершать, строить, сочинять, творить* возникло η ποίησις — *поэзия*. Тайновидец передаёт нам свидетельство Творца: «Се творю всё новое» (Откр. 21: 5). Совершенно новое творит только Бог. Человеческое «новое» не тождественно «новому» Творца. Однако при всей разнице оно и у человека не должно слепо повторяться, иначе перестанет быть новым. Платон в определенной степени прав; незачем «зеркалом» удваивать реальность. Творчество — это вызывание на свет того, что ещё не имело бытия. Да, риск неизбежен, потому предполагается ответственность. Но существует, естественно, кардинальное различие между творчеством Бога и человека. Применительно к первому — в Ветхом Завете употребляется связанное с уже знакомым *ποιέω* слово *ἐποίησεν* — *сотворил*, по-древнееврейски более точно — «бара» — *сотворил* (имеется в виду только действие Бога и никого более,¹ в то время как *ποιεῖν* употребляется и к деятельности человека). Но дело не только в глаголах. Бог ничем не был ограничен в Своём акте творения, Ему не нужны никакие материалы, Ему неведомо их сопротивление, ибо Он творил из «ничто» или из «Божественного ничто», как учил в духе апофатки св. Дионисий Ареопагит. Для художника же это постоянная проблема, требующая неустанного труда руками, чтобы не утратить наработанные сенсорные реакции, не говоря уже о духовном опыте, необходимости материалов, инструментов и прочего, без чего вообще невозможно что-либо произвести на свет. Художник всегда оказывается ограничен теми или иными обстоятельствами (определённой культурой, языком, временем, политическими ситуациями, недостатком материальных средств и т.д.), Бог же свободен *абсолютно* и, в отличие от человека, всегда успешен, ибо всемогущ.

икона или как пародия на неё; схожая реакция — на театр: зеркало и лицедей столь же неуместны в храме, как монах — в толпе ряженых. Зеркало — атрибут лукавого, карнавального мира с акцентом на „женское“; в этом смысле языческие семантические реликты в зеркале амбивалентны: оно может сулить чаемое (увидеть зеркало во сне — к свадьбе), но может быть и опасным предметом (даже после смерти владельца; ср. обычай занавешивания зеркальных поверхностей в доме покойника). <...> Комментируя ситуацию „человек перед зеркалом“ М. Бахтин говорит, что в зеркале личность видит не себя (для этого потребна эстетически компетентная позиция Другого), но 1) лицо, которое Я намерено показать Другому; 2) реакцию на него Другого; 3) реакцию на реакцию Другого. Эта триада, заслоняющая Я от себя (сходная с триединой структурой театральной игры по Брехту) неявно намекает на старинную репутацию зеркала как дьявольского стекла. Поэтому в присутствии зеркала человек не избавлен от одиночества, но углубляет его» (*Исупов* 1998: 217–218). После всего сказанного возможно и разумно ли выстраивать аналогию иконы с зеркальным отражением, как это делают некоторые исследователи? Ответ очевиден: использовать зеркало в качестве аналогии весьма рискованно даже для мирского искусства. А что же говорить об иконе! Забегая вперёд, мы вынуждены заявить: подобный подход будет не только слишком упрощённым пониманием сакрального образа, но и будет противоречить прежде всего связи иконы с Литургией.

¹ Священник Леонид Грилихес поясняет: «Глагол *бара*, который в Ветхом Завете встречается более сорока раз, никогда не указывает на действие, совершаемое человеком, но всегда относится только к Богу» (*Грилихес* 2006).

любом случае и человеческого, и Божественного творчества на нём остаются следы личности творца. Н.А. Бердяев пишет: «Бытие мира — тварное, сотворённое и творимое бытие. На всяком тварном бытии лежит печать творческого акта. Тварность говорит о Творце. Тварность есть творчество». Но далее философ заявляет нечто странное: «Творение предполагает движение, динамику внутри божественной жизни. От вечности совершается творческий процесс в Боге» (Бердяев 1916: 88). Здесь философ явно переусердствовал. Откуда ему ведомо, что «от вечности совершается творческий процесс в Боге»? «В Боге» — надо понимать «внутри Бога», ибо речь же идёт о динамике «внутри божественной жизни». На наш взгляд, никаких творческих процессов *внутри Бога* нет и быть не может, ибо тогда можно было бы предположить, что Бог вторит внутри Себя то, чего в Нём не было раньше. А это — несуразица.

Но динамика, безусловно, играет свою роль в деятельности человека. Без динамики нет не только творчества, но и жизни. Хотя и жизнь с её онтологическими смыслами, и творчество с бесконечными обретениями чего-то нового, и движение с его устремлённостью к определённой цели фактически призваны совпадать в главном — в способности спасительно преобразить человека. Спасение не просто в беге или в полёте (успешно летают и бегают даже насекомые), а в желании и умении приблизиться к Истине, сделать эту Истину своей необходимостью. Иначе не постичь и вечность. А в неё предстоит войти и обрести покой в одной точке — в *стасисе* — в стоянии перед Творцом.

С. Хортон отмечает: «Чтобы описать процесс Божьего творения, писатели Ветхого Завета также употребляют еврейское слово „*яцар*” — „сформировать”, „придать форму”. Например, это слово подходит для описания „гончара”, то есть того, кто придает форму или формирует предмет по своей воле (Ис. 29: 16). Однако когда речь идёт о божественной работе, то это слово употребляют в качестве синонима слова „*бара*”, чтобы описать неповторимость этого действия» (Хортон 1999: 282). Но слово «бара» трижды используется в Библии при акте сотворения человека. Удостоятся же стасиса праведники, познавшие правду-истину.

И тридцать девять раз в Новом Завете употребляется глагол κτίζω — *создавать, творить*, включая их производные. Он тоже относится к созиданию Творца. Часто встречается и существительное κόσμος, относящееся к осуществлённому Творцом, имеющее значительно больше значений, чем ныне известное «космос»: 1) *украшение, наряд*; 2) *порядок*; 3) *мир, вселенная*. Кроме того, в Новом Завете этим словом обозначается «всё мирское и земное, земные блага; дети мира сего, особенно не принявшие учения Христа» (Вейсман 1991: 725). У Апостола читаем: «Верою познаём, что веки устроены словом Божиим, так что из невидимого произошло видимое» (Евр. 11: 3). С. Хортон настаивает: в приведённой цитате слово «веки» сегодня следует понимать как «мир» (Хортон 1999: 285), а, следовательно, и как «космос». В оригинале на греч. стоит слово τοὺς αἰῶνας — 1) *век, жизнь, вечность*; 2) но-

возветное: *мир, свет* (Вейсман 1991: 37). Следовательно предложение Хортона принять можно. Надо лишь помнить о том, что *κόσμος*, по меньшей мере, в филологическом смысле, все-таки не *αἰῶνας*.

Но слова Апостола об устройении Словом вечности, жизни, мира и света вполне относимы и к созданию иконы. «Премудрость построила себе дом» (Притч. 9: 1). Икона и организована по принципу храма Божия: поля иконы — притвор; физическое пространство ковчега, его глубина — корабль церкви; живописное пространство иконы — алтарь. Сакральный образ просто дышит Словом. Мы уже убедились в том, насколько развита философская и богословская терминология иконы. Ведь это же не просто слова, ничего не значащие, вместо которых легко подставить другие; это именно Премудрость, оставившая свои следы на Своём творении. Не стоит говорить о текстах, сопровождающих образ; значение их — очевидно. Без надписи икона не имеет права на существование. Если не почитать икону, то логика говорит о том, что не почитается и Слово Божие. На что указывали ещё Отцы VII Вселенского собора. Они же записали: «Посредством чтения и живописного изображения мы получаем познание об одном и том же; так как оба они существуют для того, чтобы приводить вещи на память» (*Деяния* 1891: 213). Слово и сакральное изображение находятся в определённом равновесии. Оно обеспечивает гармонию богослужения. Замечательно на сей счёт высказался Л.А. Успенский: «Через богослужение и икону Священное Писание живёт в Церкви, в каждом отдельном её члене. Поэтому единство литургических слова и образа имеет капитальное значение: эти два способа выражения служат друг для друга как бы взаимной проверкой, живя одной жизнью, имея одно и то же церковное созидательное действие. Отказ от одной из этих форм выражения Откровения влечёт за собой упадок другой» (*Успенский* 1989: 106). Хотя «отказ от одной из этих форм» не единственная деструктивная причина; достаточно «одну из форм» просто гипертрофировать. Например, чрезмерное увлечение словесной составляющей приводит к кризису, как и грех многоглаголания: служит причиной выпадения иконы из канона, порождает так называемую «литературщину», ведёт к утрате премудрости самого слова. Не случайно патриарх Никифор применяет чёткую диафору между *начертанием* (*γραφήν*) и *описанием* (*περιγραφήν*), подчёркивая: «Художники носят название — *ζωγράφοι*, а не *ζωπεριγράφοι*» (*Никифор* 2001: 458). Важная деталь, на которую мало кто обращает внимание, но её непременно следует иметь в виду. Причём в другом месте Святитель подчёркивает: «Насколько дело превосходит слово, настолько изображение и подобие дела превосходят звуки речи при образовании представлений о предмете» (*Никифор* 2001: 469). Конечно, Патриарх здесь подразумевает слово человеческое, а не Божие. Божественное слово есть Его слава: «Слава, свойственная Самому Существованию Божию, никогда не уменьшается, не уничтожается и не изменяется, хотя бы никто не чтит её; но слава Его у многих откроется и чрез наше [иудеев] спасение, когда мы будем опять иметь город, святилище, храм, и опять получим прежнее общественное устройство» (*Иоанн Златоуст* 1899: 441).

Библейский Бог — это далеко не Демиург неоплатоников. У последних, как известно, богом, замыкающим демиургическую серию, становится творец подлунного мира Дионис, который сам смешивается со своим созданием — телесным космосом. Дионис начинает отождествляться с материей, утрачивает единство и распадается на множество единичных вещей, что, по мнению Прокла, нашло отражение в орфическом мифе о растерзании бога титанами. Но трансцендентный Бог Библии становится человеком, чтобы человек стал богом. Святитель уточняет: «Слово воплотилось, чтобы людей, обратившихся в тление, снова возвратить в нетление и оживотворить их от смерти, присвоением Себе тела и благодатию Воскресения уничтожая в них смерть, как солому огнём» (*Афанасий Великий* 1902: 201). Иногда приходится читать в философских работах о так называемом «дионисийском начале» в культуре. В какой именно? На наш же взгляд, творческое начало в христианстве возможно лишь одно. Несколькими страницами ранее мы уже приводили Божественный принцип творчества «Се творю всё новое» (Откр. 21: 5). Что, собственно, изменилось после этих слов? Изменился взгляд на творчество, его понимание. Христианское осмысление творчества неизменно побуждает обратиться к Лицу Духа Святого. Вне Его вдохновения немыслимо никакое творчество, ни деятельность иконописца. В отсутствии же оногo рассудочный человек Нового и тем более Новейшего времени утрачивает верный ориентир в продвижении от вещей видимых — к невидимым. Показательно в этом смысле восприятие Божественного чуда. Если средневековый предок относился к нему с трепетом, страхом Божиим, считая для себя откровением свыше, то наш деловой, критичный современник даже раздосадован чудом. Он постарается найти тысячи доводов убедить себя и окружающих в стечении случайных обстоятельств, которые привели к необычному явлению действительности. И горе тем, кто не поверит убеждающему. А причина одна — испорченность глаз, привыкших обращать взор на природу падшую и отвыкших обращать его к миру Небесному. «Зло — не столько в нашей злой воле, не в трудности объекта, не в таинственной и парадоксальной сущности христианского откровения. Зло — в основной установке европейского человека, он разучился видеть: „Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное” (Мф. 18: 3)» (*Сергий Соколов* 2008: 201–202).

Чем может быть для такого «европейского человека» икона? В лучшем случае, произведением искусства. А что он, *человек эпохи Второго декаданса*, считает творчеством? По мнению Ильи Коляжного, характерные особенности российского литературного постмодернизма — «глумливое отношение к своему прошлому», «стремление дойти в своём доморощенном цинизме и самоуничижении до крайности, до последнего предела». По словам того же автора, «смысл их (постмодернистов. — *В.К.*) творчества обычно сводится к „приколу” и „стёбу”, а в качестве литературных приёмов-спецэффектов ими используются ненормативная лексика и откровенное описание психопатологий...» (*Малахов* 2018). Чем не «дионисийское начало»?

В данном случае творчество в библейской парадигме фактически аннулируется. Делается даже не круг, происходит стремительное падение европейской культуры по спирали вниз — в преисподнюю.

Казалось бы, в философском смысле грек тоже не знал понятия творчества. Не случайно искусство называлось τέχνη, хотя путать его с техникой в современном смысле тоже неверно. Гадамер предупреждал: «На греческом языке мы не сможем выразить различие между „ремесленником” и „свободным художником”» (Гадамер 1991: 63). Тем не менее, произведение задумывалось и воспринималось как оформление изначально данного — природы (а не психопатологическое разрушение её), отсюда — из следования природе — получалось единственно мыслимое — природный мимесис.¹ Однако в библейском контексте мир не существовал, но стал — был сотворён из ничего. Данный догматический тезис в корне меняет весь строй мысли, охватывающий бытие. Для несогласных с нами приводим краткую, тем не менее исчерпывающую характеристику дионисийства, данную Юнгом: «Дионисизм означает освобождение беспредельного влечения, взрыв необузданной динамики животной и божественной природы; поэтому в дионисийском хоре человек появляется в образе сатира, сверху — бог, снизу — козёл» (Юнг 2001: 105). Да, в культуре Диониса тоже присутствует смерть (растерзание его титанами), даже обнаруживается возвращение к жизни, но за этим чисто внешним сходством кроется глубокое отличие от христианства, говорящее о принятии смерти Христом во искупление человеческих грехов и о воскресении Христа в преображённом теле. Это совершенно иные перспективы.

Вспоминается мысль Н.А Бердяева, сходная с мыслью святителя Иоанна Златоуста, приведённой выше: «Творчество не есть переход мощи творящего в иное состояние и тем ослабление прежнего состояния — творчество есть создание новой мощи из небывшей, до того не сущей» (Бердяев 1916: 89). Этой энергии неоткуда взяться, кроме как от Бога. Другого источника просто нет. Тёмная энергия инфернальных сил есть извращение Божественного дара, коим наделена каждая тварь при её создании. Творец не капризное дитя, которое обидевшись, забирает свои подарки обратно.

Пауль Тиллих, однако, в своё время ставил вопрос более радикально: коль объектом теологии является Бог, то совершенно невозможно к Нему добавить для рассмотрения другой, аксиологически менее значимый объект в виде искусства (Тиллих 2003: 206). Здесь мы имеем дело с типично протестантской точкой зрения. Потому с нашей стороны не повредит буквоедская щепетильность. Во-первых, «Бог не есть объект и не принадлежит к объективированному миру» (Бердяев 1932: 17). Во-вторых, «православное познание мира — это не познание, основанное на противопоставлении субъекта и объекта познания, не познание, отчуждённое от предмета познания ради его объ-

¹ Далеко ли ушли натуралисты Новейшего времени, считавшие природу наивысшим авторитетом при создании своих произведений? Академическая школа искусства до сих пор мирно покоится на точном копировании природы, т.е. природы. Однако радикальные постмодернисты «творят» в анархии мимесиса первобытного хаоса, прodelывая фактически «эволюцию наоборот».

ективности» (*Непомнящих* 2009: 89). Хотя на Западе в Новое время представление о субъекте и объекте познания основано как раз на противопоставлении субъекта объекту, причём субъект понимался как нечто вполне реальное, а объект как нечто умственное, объективно существующее не в вещах, а лишь в уме человека. Однако в средние века в Европе постоянно обсуждалась проблема общего и единичного, т.е. выяснялся онтологический статус общих понятий (вопрос об их реальном, объективном существовании); в результате, выкристаллизовались три направления мысли, спорящих между собой: реализм, номинализм и концептуализм. В-третьих, «Бог Слово есть единый Субъект всех действий и состояний Богочеловека, как по Божеству, так и по человечеству» (*Давыденков* 2018). Следовательно, Он и для человечества есть Субъект, вступающий с людьми в отношения и как Творец оставляющий следы на Своем творении.

Тогда становится необходимой философия сакрального образа, для того, чтобы изучить влияние божественного действия непосредственно на творческий процесс человека.

Но это уже другая тема.

ЛИТЕРАТУРА

- Афанасий Великий* 1902 — Афанасий Великий, святитель. Слово о воплощении Бога-Слова и о пришествии Его к нам во плоти // Афанасий Великий, святитель. Творения. Ч. 1. 2-е изд. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1902.
- Бердяев* 1932 — Бердяев Н.А. Два понимания христианства (к спорам о старом и новом в христианстве) // Путь. Декабрь. №36. Париж, 1932.
- Бердяев* 1916 — Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М., 1916.
- Борзакова* — Борзакова Ирина. Что такое поэзия? // <https://ShkolaZhizni.ru/culture/articles/1577/>
- Вейсман* 1991 — Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. СПб., 1899. Репринт: М., 1991.
- Гадамер* 1991 — Гадамер Ханс-Георг. Хайдеггер и греки / Перев. и прим. М.Ф. Быковой. Логос, № 2. М., , 1991..
- Грилихес* 2006 — Грилихес Леонид, протоиерей. Древнееврейский глагол *бара* «сотворил»: опыт богословской интерпретации // Альфа и Омега. М., 2006. № 47.
- Давыденков* 2018 — Давыденков Олег, протоиерей. Катехизис. Ч. 2. Гл. 2 // https://azbyka.ru/otechnik/Oleg_Davydenkov/katehizis/3 (дата обращения: 12.01.2018).
- Дворецкий* 1958 — Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. В 2-х томах. Т. 1. М., 1958.
- Деяния* 1891 — Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891.
- Зайцев* 1987 — Зайцев А.И. Культурный переворот в Древней Греции VIII – V веков до н.э. Л., 1987.
- Иоанн Златоуст* 1899 — Иоанн Златоуст, святитель. На Псалом 134 // Он же. Творения. В 12 тт. Т. 5. СПб., 1899. Кн. 2.
- Исупов* 1998 — Исупов К.Г. Зеркало // КУЛЬТУРОЛОГИЯ. XX век. Энциклопедия. В 2-х тт. Т. 1 / Гл. ред. и сост. С.Я. Левит. СПб., 1998.
- Лосев* 1990 — Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Он же. Из ранних произведений. М., 1990.
- Малахов* 2018 — Малахов Владимир. Модернизм // <http://files.edu.ru/dlrstore/9e42241e-8217-7ae1-04fb-2def3dcdf0e5/1010713A.htm> (дата обращения: 25.01.2018).
- Непомнящих* 2009 — Непомнящих И.А. О различении понятий личности и природы в Православии // Московский психотерапевтический журнал. М., 2009. № 3.
- Никифор* 2001 — Никифор, архиепископ Константинопольский. Творения. Минск, 2001.
- Плотин* 1995 — Плотин. О прекрасном // Плотин. Эннеады. I.6.3. Киев, 1995.
- Пучков* 2008 — Пучков А.А. Поэтика античной архитектуры. Киев, 2008.
- Сергий Соколов* 2008 — Сергий (Соколов), епископ. История Ветхого Завета. СПб., 2008.
- Словарь* 1998 — Словарь библейского богословия. Киев – Москва, 1998.

- Тиллих 2003* — Тиллих Поль. Богословские размышления // ЕААА. 2003. №1.
- Успенский 1989* — Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989.
- Хайдеггер 1993* — Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.
- Хортон 1999* — Хортон С. Систематическое богословие. Спрингфилд, 1999.
- Юнг 2001* — Юнг К.Г. Психологические типы. Гл. III. / Перев. С. Лорис. Ред. В. Зеленский. СПб., 2001.

РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД ИКОНИКОЙ МАКСА ИМДАЛЯ

Давыдов И.П.

*Ты к знакомым мелодиям ухо готовь
И гляди понимающим оком...*

В.С. Высоцкий

Актуальность темы исследования. За последнее время в России вышли в свет переводы некоторых фундаментальных трудов западноевропейских и американских теоретиков искусства конца XIX – XX веков, таких как Эрвин Пановский, Эрнст Гомбрих, Ханс Зёдльмайр, Эрих Кандель и проч., составивших «золотой фонд» мирового современного искусствоведения. Это богатое творческое наследие внимательно изучается современными отечественными культурологами, такими как, например, С.С. Ванеян и М.Ю. Торопыгина. В чрезвычайно информативной и содержательной монографии Торопыгиной — ученицы С.С. Ванеяна, — Аби Варбургу, Эрвину Пановскому, Эрнсту Гомбриху и другим корифеям теории искусства XX в. уделено по целой главе, в то время как М. Имдалю отведена одна страница (*Торопыгина 2015: 73*), с парафразом из «GIOTTO ARENAFRESKEN», где умелое жонглирование излюбленными имдалевскими словечками — такими как, например: «симультанность» (т.е. едино-/одновременность), «сукцессивность» (т.е. последовательность), «эвидентность» (т.е. тотальная очевидность) — не раскрывают суть иконоики, которая является *предметом* моего доклада, а *объектом* в данном случае будет выступать терминологический аппарат Макса Имдаля. *Новизна* предпринятого нами исследования видится в том, что в ходе критического анализа выясняется необходимость уточнения смысла и содержания целого спектра понятий современной теории изобразительного искусства (в первую очередь, это понятия иконографии, иконологии и иконоики). Нами предпринимается попытка адаптации терминологии М. Имдаля к запросам эпистемологии и выстраивания единой непротиворечивой системы искусствоведческих изо/иконо-дисциплин, способной синтезировать достижения ученых различных школ и направлений.

Цель моей статьи — выяснить границы применимости иконоики как метода или как подхода в области иконологии.

Метод на данном этапе включает в себя критический и сравнительный анализ, а *задачами* являются:

- выяснение логического объёма понятий «иконика», «иконоведение», «иконография», «иконология», «философия иконы», «богословие иконы»¹;
- выстраивание логически непротиворечивой иерархии «изо/иконо-дисци-

¹ Даже простое сопоставление вышеназванных смежных понятий внутри их семантических рядов позволяет интуитивно почувствовать оттенки смысла (различные «*графии» — это, скорее всего, эмпирия и история, а «*логии» — концептуализация и аналитическая теория).

плин» с учетом метатеоретического и междисциплинарного уровней их компетенции и определение в этой иерархии места православной иконологии.

Немецкий художник и искусствовед Макс Имдаль (Max Imdahl; 1925–1988) известен не только своими фундаментальными трудами в области истории и теории живописи, но также весьма оригинальным понятийным аппаратом. Среди концептов, ставших его «визитной карточкой», ярко выделяется понятие «иконики», предложенное им в знаменитой работе 70-х годов XX века *GIOTTO ARENAFRESKEN: Ikonographie. Ikonologie. Ikonik* (2-е издание — см. Imdahl 1980). М. Имдаль этимологически безупречно произвёл «иконику» от слова «эйкон» — по аналогии со словами «этика» (от «этос») и «логика» (от «логос»), — однако однозначного смыслового наполнения новообразованный термин до сих пор не получил. Сам М. Имдаль в VIII главе (*Иконография – иконология – иконика*) указанной книги лишь нащупывает ему место в своём лексиконе, а в IX главе (*Иконика или структурный анализ*) стремится показать разницу между своим опытом «видящего зрения» и другими искусствоведческими приёмами.

В *Автобиографии*, написанной незадолго до собственной кончины, Макс Имдаль вспоминает философию как область междисциплинарных штудий, подчёркивая при этом, что сам он, как художник, всегда начинал с простого всматривания в картину, а не с готовой теории, т.к., по его мнению: «Одно дело, когда человек должен искать и, возможно, находит общее понятие. Совсем другое — когда понятие изначально находится в его распоряжении, а затем подминает под себя зрительное восприятие» (Имдаль 2011: 15). То, чего он так опасался, как раз и случилось с иконикой. Поэтому в интервью, данном Маргарите Зитт, он колеблется и говорит об «иконическом видении» (Имдаль 2011: 9), видимо, осознавая недостаточную фундированность анализируемого здесь термина¹. Такие термины я обозначаю как «пустые рамочные понятия» (см. Приложение).

Полагаясь на интуицию в большей мере, нежели на логику, Макс Имдаль обнаруживает недостаточность трёхступенчатой методологии (преиконнография – иконография – иконология) Эрвина Панофского (1892–1968) при анализе абстракционизма: «Произведения современного беспредметного искусства не опираются на эмпирическую действительность, заданную вне картины, их нельзя мерить меркой внекартинного коррелята. <...> Структура картины и структура смысла здесь совпадают... Раскрытию подобной, спе-

¹ «Иконика ... не является методом в строгом смысле слова, тем более — методом, способным застраховать от заблуждений. Не является она и техникой, которую можно изучать и применять как систему надежных приемов, но является притязанием. А именно — притязанием на видение, связанное прежде всего с картиной, а потому направленное главным образом на эстетические качества... Иконика есть притязание на то, чтобы — повторяя за Гадамером — осмыслить эстетическую сущность в художественных произведениях эпох, предшествовавших нововременному искусству чистого видения и созерцания, т.е. осознать эстетическое... в произведениях традиционного искусства, а также объяснить его как феномен, одновременно дистанцированный от исторической действительности и идентичный ей. По Гадамеру, интерпретация — это не акт, извне пристёгиваемый к пониманию, а эксплицитная форма самого понимания» (Имдаль 2011: 24).

цифической для картины и не имеющей аналогов за её пределами, т.е. иконической смысловой структуры соответствует специфически иконический способ созерцания, который можно было бы назвать „иконикой”» (Имдаль 2011: 17).

Из пространной цитаты следует, что иконика, по замыслу её автора, во-первых, всё же метод, а не просто способ видения предмета (т.к. противопоставляет он её именно методологии своего старшего коллеги); во-вторых, она должна иметь очень узкий сектор применения (авангардизм, супрематизм, кубизм, футуризм и т.п., т. е. явления XX века), однако сам же М. Имдаль экстраполирует её и на отгонскую миниатюру, и на искусство Средних веков, эпоху Возрождения, французский классицизм¹. Вероятно, делает он это для того, чтобы на релевантном историческом материале показать разницу между своим подходом и иконографически-иконологическим методом Эрвина Панофского,² ставшим во второй половине XX века практически классическим.

Это с одной стороны. А с другой — М. Имдалю приходится разводить иконический и структурный анализ. Следует оговориться, что для него «структуралистом» является не Фердинанд де Соссюр (1857–1913) или же Клод Леви-Стросс (1908–2009), а Ханс Зёдльмайр (1896–1984), хотя австрийский теменолог никогда не был сторонником формализма, и его теория художественного гештальта, заимствованная у гештальт-психолога Фердинанда Вайнхандля, тоже опирается на непосредственное восприятие эмпирических данных (иначе с чего бы Имдалю копыя ломать?). Читая сборник статей *Искусство и истина*, убеждаешься, насколько Ханс Зёдльмайр метафизик, и ещё следовало бы разобраться, кто оказал на австрийского теоретика искусства большее подспудное влияние — Георг В.Ф. Гегель или Иммануил Кант (Зёдльмайр 2000: 272). Думается, Гегель — непосредственное, а Кант — опосредованное, через неокантианцев.

¹ «Учение об интерпретации Эрвина Панофского разграничивает в картине иконографический и иконологический смысловые уровни. В случае *Маннны* (Никола Пуссена, 1594–1665) иконографический смысл возникает благодаря соотнесённости с Библией, задающей ей тему. Знание Библии необходимо для уяснения иконографического смысла картины, оно подключается после того, как — на уровне доиконографического понимания — предметом осмысления становятся такие линейные и колористические феномены, как фигуры, предметы и пейзаж. Определяемый знанием Библии, иконографический смысл картины есть содержание знания. Напротив, иконологический смысл картины — смысл, включающий иконографическое знание и выходящий за его пределы, — заключён в функции картины как формы выражения таких исторически обусловленных духовных установок, которые проявлялись во время создания полотна не только в живописи, но в религиозных, философских и поэтических концепциях. <...> Интенция Панофского, различающая в интерпретации иконографическую и иконологическую ступени, совершенно необходима... Но существует также иконический смысл. Его содержанием является созерцание картины как рефлексия о самом созерцаемом. К иконографической и иконологической перспективе понимания можно прибавить иконическую» (Имдаль 2011: 187).

² Без указания источника М. Имдаль цитирует Х. Зёдльмайра: «...Если с точки зрения иконографии смысл картины есть содержание уже предполагаемого знания, то с точки зрения иконологии оно есть содержание познания, т.е. анализирующего <...> толкования, которое ещё надлежит осуществить. Что же касается иконик, то здесь смысл картины есть содержание созерцания» (Имдаль 2011: 19).

Макс Имдаль, как известно, увлекался философской герменевтикой Ханса-Георга Гадамера (1900–2002), был активным участником межуниверситетской исследовательской группы «Поэтика и герменевтика» со дня её основания в 1963 году (куда, кстати, входил и Райнхарт Козеллек). Поэтому не удивительно, что Имдаля задела идея Зёдльмайра о структурном напластовании смыслов произведения искусства, требующих герменевтического истолкования и интерпретации¹. Совершенно по-зёдльмайровски звучат следующие слова Имдаля: «...Созерцание специфически иконических данностей может помочь довести до сознания художественную силу воображения человеческого духа» (Имдаль 2011: 190).

Не проясняют ситуацию и известные мне комментарии к иконике. Например, Алла Вайсбанд, единственная на сегодня переводчица трудов Имдаля на русский язык, в своих примечаниях в одном случае вспоминает точку зрения Готфрида Бёма, доброжелательного критика Имдаля: «Суть понятия состоит в том, чтобы подчеркнуть действительность (Legitimität) самой картины. Её упускают из виду тогда, когда картина сразу сводится к текстовому (иконо-графия) или мыслимому (иконо-логия) субстрату, тогда как речь должна идти о **б** уяснении того, что характеризует картину как картину, о её „картинности“»; а в другом — просто пересказывает фрагмент упомянутого уже мною интервью из *Автобиографии* (Имдаль 2011: 407, 417).

О монографии М.Ю. Торопыгиной нами было сказано выше, другое дело, что нельзя не согласиться с её следующим утверждением: «...Все попытки интерпретации говорят о том, что в 20 в. в изучении визуальных символов произошёл переход от описания и классификации к изучению их функции и значения» (Торопыгина 2015: 72). М. Имдаль также отдал должное функциям (Имдаль 2011: 250–251), но оперировал он ими бессистемно и сторонником функционализма не стал, а изобретённый им термин нуждается ныне в переосмыслении².

Если понимать иконикку исключительно как способ «видящего зрения», то от искусствоведческой иконологии придётся отказаться в пользу психологии восприятия (но никак не эстетики³). Однако ещё в 1979 году американский когнитивный психолог Джеймс Джером Гибсон (1904–1979) язвительно заметил, что «сейчас появилась тьма профессиональных искусствоведов, которые только тем и занимаются, что пытаются втолковать нам, как следует понимать абстрактную живопись. Но <...> искусствоведы <...> не сделали никаких значительных открытий в области зрительного восприятия» (Гибсон

¹ «От первого, эмоционального понимания через артикулирующее понимание формальной структуры картины и её наслаивающихся друг на друга буквального, аллегорического, эсхатологического или тропологического значений путь ведёт словно по витку спирали назад и вверх, к психогномическому пониманию картины более высокого порядка, которое вбирает в себя, интегрирует и оживляет опыт, полученный на этом пути» (Имдаль 2011: 23).

² Термины гуманитаристики вообще не редко подвергаются критике за расплывчатость самими же гуманитариями (см. Блумер 2017: 241 и след.).

³ Почему это так, становится очевидно после знакомства с книгой американского нейробиолога австрийского происхождения Эрика Канделя (см. Кандель 2016: 414–433).

1988: 377), более того, философы, искусствоведы, психологи, оптики и художники говорят на разных языках, зачастую не понимая друг друга, хотя используют при этом вроде бы одни и те же термины (такие как «картина», «проекция» или «перспектива») (там же, 379). Психологическая или же философская рефлексия по поводу эмоционального впечатления от нарисованного, на мой взгляд, — это слишком мелко для такого внушающего почтение своей фундаментальностью термина как иконика. Он претендует, выражаясь языком информатики, скорее, на место в «корневом каталоге» дисциплин, т.е. должен стать родовым понятием.

После выхода в свет уже названной книги Имдаля *Фрески Капеллы дель'Арена Джотто: иконография, иконология, иконика* и введения им в научный оборот несколько претенциозного, но расплывчатого понятия иконики, именно иконика должна была бы объединить под своей эгидой все методологически разобшѐнные «изо/иконо-дисциплины». Но на поверку оказалось, что иконика Имдаля способна лишь на герменевтический анализ ситуации «зрящего зрения», который до неё находился в компетенции психологии зрительного восприятия (см. *Арнхейм 2007; Романов 1997: 93* и след.).

Можно смело утверждать, что на сегодняшний момент *иконики как метадисциплины не существует*, она представляет собой редко используемое пустое рамочное понятие, хотя и обладает внушительным эвристическим потенциалом.

Как можно «реанимировать» иконнику? Рассмотрим один из вариантов. Наша следующая цель — предложить строгую систему понятий, что должно способствовать выработке корректного терминологического аппарата, общего для искусствоведов, культурологов, музееведов, галеристов, историков, археологов, психологов, теологов, эстетиков и религиоведов — всех тех специалистов, которые по роду своей профессиональной деятельности занимаются описанием и осмыслением феномена иконы и иконического знака. В перспективе консолидация их усилий может дать кумулятивный эффект и привести к новым научным открытиям в области изучения иконических знаковых систем.

Вероятно, исторически первыми в ряду смежных «изо/иконо-дисциплин» сложились богословие иконы — апологетика иконопочитания в свете христологии (*Шёнборн 1999*) в период иконоборчества, а также церковное иконоведение — в постиконоборческую эпоху, повлѐкшую за собой ревизию позднеантичного наследия и первые попытки реставрации загубленных святынь восточнохристианской экумены.

Богословие иконы — теологическая дисциплина, восходящая к христианской теологии как таковой. В современных условиях существования светской теологии (например, университетской, сближающейся по многим своим параметрам с религиоведением) богословие иконы может выступать и в светской форме.

Церковное иконоведение (искусствоведческая иконография) — сугубо прикладная дисциплина исторического профиля с ярко выраженными исто-

рико-археологическими и коллекционно-музейными задатками и задачами. Её сфера деятельности — это описание (первичная дескрипция), опись (каталогизация и инвентаризация фондов церковных музеев и монастырских храмов), поддержание сохранности (консервация) и ответственное хранение памятников религиозного изобразительного искусства и архитектуры (в запасниках, заказниках, музеях под открытым небом; секвеструм)¹.

Иконоведение — видовое понятие, родовым для него будет искусствоведение, в некотором эпистемологическом пределе — искусствознание, но не культурология. И в этом смысле деятельность столичных выставочных площадок типа частного Музея русской иконы на Гончарной улице или Дома иконы на Спиридоновке (см. *эл. ресурс 2012*)² попадает строго в компетенцию иконо- и музееведения. Современное иконоведение вполне органично может быть как светским, так и церковным.

Принято считать, что *искусствоведческая иконография*, как «средство многостороннего изучения позднеантичного и средневекового наследия, сначала европейского, а затем и азиатского, зародилась во Франции в 1840-х годах и ныне включает в себя также научное исследование, формализованное описание и классификацию различных религиозных изобразительных систем» (*Забияко, Красникова, Элбакян 2008: 491*). Но, например, для Эрвина Панофского иконография — «это раздел истории искусства, который изучает содержание, или значение, произведения искусства, а не его форму» (*Панофский 2009: 27* и след.).

В самых общих чертах *иконография* — это система жёстких канонов (шаблонов, стандартов и приёмов) изображения отдельных персонажей и сюжетных сцен, которой нужно придерживаться художнику в практическом аспекте ради признания его профессионализма в среде потенциальных заказчиков и коллег по цеху, и которую нужно в теоретическом плане знать искусствоведам ради, по сути, схожих целей³. Такая трактовка допустима, но не

¹ В этом ключе иконоведческие работы тесно смыкаются с художественно-реставрационными.

² Последовательно придерживался термина иконоведение, например, Л.А. Успенский (см. *Успенский 1992; Успенский 1992а*). Замечательными иконоведами были, например, Ф.И. Буслаев и П.П. Муратов (см. *Буслаев 1997; Муратов 2005*).

³ Примером здесь может служить предсмертное письмо Никола Пуссена к Фреар де Шамбре, датированное 1 марта 1665 года: «Определение <изображения>. Это подражание всему, что находится под солнцем, сделанное при помощи линий и красок на какой-либо поверхности; его цель — наслаждение. Принципы, которые всякий разумный человек может усвоить:

нет ничего видимого без света,
нет ничего видимого без прозрачной среды,
нет ничего видимого без очертаний формы,
нет ничего видимого без определённого расстояния,
нет ничего видимого без цвета,
нет ничего видимого без органа зрения,
дальнейшему выучиться нельзя, это — от художника.

Но прежде всего о содержании. Тема должна быть взята благородная, ни одно из её качеств не должно быть придано ей мастером. Чтобы дать возможность художнику проявить свой ум и мастерство, нужно выбирать её способной к воплощению в наиболее прекрасной форме. Нужно начать с размещения, потом перейти к украшению, отделке, приданию красоты, грации, живости,

исчерпывающая, о чём будет сказано ниже.

Поскольку восточнохристианская религиозная культура усвоила для обозначения моленного образа именно слово икона, в творчестве православных богословов и русских религиозных философов произошла своеобразная редукция объёма понятия «иконография» — фактически из его содержания были элиминированы все памятники искусства инославного и иноверческого характера, и внимание конфессиональных мыслителей сосредоточилось преимущественно на иконе — продукте мастерства живописцев, а не ваятелей и зодчих (см. *Бобров* 1995). На рубеже XV – XVI веков (примерно во времена Иосифа Волоцкого) в России зарождается узкоспециализированная теология иконы (*Григорий* 1997; *Иосиф* 1994; *Успенский* 1996; *Богословие образа* 2002; *Православная икона* 1998), а не образа вообще, как было, скажем, у преп. Иоанна Дамаскина и Отцов VII Вселенского собора (*Иоанн* 1993; *Феодор* 1993; *Деяния* 1891). Затем на рубеже XIX – XX веков появляется философия иконы, а не образа вообще (*Трубецкой* 1991; *Философия* 1993), и в конце XX века обе они становятся объектом культурологической спекуляции и популяризации (в том числе необоснованного упрощенчества) (см. *Апостолос-Каппадона* 2000; *Бобков, Шевцов* 1996; *Дунаев* 1997; *Языкова* 1995; *Яковлев* 2003).

Российские реалии 20-х – 70-х годов прошедшего столетия не благоприятствовали расцвету отечественной религиозной философии иконы¹, зато мощный импульс к развитию получила в советский период марксистская (или мимикрирующая под марксистскую) эстетика и византинистика (А.Ф. Лосев, С.С. Аверинцев, А.Я. Зись, В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов, В.В. Бычков, В.Д. Лихачева и др.) (см. *Лосев* 1994; *Лосев* 1995; *Лосев* 1998; *Аверинцев* 2000; *Лазарев* 1947–48; *Алпатов* 1971; *Бычков* 1991; *Бычков* 1992; *Бычков* 1994; *Культура* 1996; *Лихачёва* 1986).

Эстетическая проблематика, на наш взгляд, не характерна для западноевропейского искусствоведения и иконологии, где преобладает совершенно иная иконоведческая методология, ориентирующая исследователя на доскональную конкретизацию, скрупулезное каталогизирование артефактов и выяснение местных стилевых специфик католического средневекового изобразительного искусства и архитектуры (см. *Маль* 2008; *Муратова* 1988; *Gregoire, Moulin, Oursel* 1999). Когда в Европу из Советской России в 20-е годы прошлого столетия хлынул поток проданных за бесценок экспроприированных церковных ценностей, частным коллекционерам и музеям, в первую очередь, Франции, Германии и США понадобились квалифицированные эксперты по православной иконографии. В некоторых случаях тако-

изображению костюмов, правдоподобию, строго обдумывая всё. Эти последние разделы — дело художника, и выучиться им нельзя. Это золотая ветвь Вергилия, которую никто не может найти и сорвать, если его не приведёт к ней судьба...» (*Пуссен* 1937: 579).

¹ К каковой с успехом можно было бы применить топический подход Ю.А. Леонтьева (см. *Леонтьев* 2011: 116–125). Видимо, последним из русских религиозных философов-иконоведов был священник Павел Флоренский (см. *Генисаретский* 2000: 9–46).

выми становились русские эмигранты, но довольно быстро были подготовлены и собственные кадры — о широте их кругозора говорит хотя бы тот факт, что классик советской истории иконописи В.Н. Лазарев весьма часто обращался к трудам своих французских коллег (см. *Лазарев* 1948; *Лазарев* 1983). По методологии ближе к российской, пожалуй, сербская школа иконологии, правда, она делает упор на строгую географическую и хронологическую локализацию изучаемых объектов (см. *Джурич* 2000; *Орлова* 2002).

Хочется надеяться, что ныне наступает время методологического и эпистемологического упорядочивания имеющегося дисциплинарного и информационного комплекса и компенсации результатов предыдущего периода примитивизации знаний об иконе и иконическом знаке. Когда только зарождался первичный пласт умозрений по поводу «умозрения в красках», необходимость в обобщающем термине не ощущалась. Она возникла с момента формирования следующего уровня теоретизации, охватывающего достижения и философии иконы, и теологии иконы. Устоявшейся терминологии не было, как нет её поныне, поэтому на равных сосуществовали и продолжают использоваться сейчас в качестве взаимозаменяемых два слова — иконография (в широком смысле, в духе Э. Панофского и его школы) и иконология¹.

На наш взгляд, *икконография* — это непустое множество изображений и приемов их комбинаторики, сохранившихся в качестве памятников изобразительного искусства, т.е. конкретных объектов материальной и духовной культуры человечества, созданных различными «изографами» — в т.ч. иконописцами, т^ханкописцами, корифеями Ренессанса и барокко и т.д., подобно тому, как понятие «мифография» охватывает весь мифический нарратив, составленный мифотворцами, а понятие «гимнография» — все поэтическое наследие авторов произведений гимнических жанров.

О христианской иконографии можно сказать всё то же самое с поправкой на христианский контекст. Христианская иконография в значительно большей степени сродни агиографии, гимнографии, мифографии и т.п., нежели, скажем, географии или деловой биографии. Как и христианское иконоведение, она может быть светской, церковно-конфессиональной и внеконфессионально-религиозной; церковно-конфессиональная — канонической и неканонической; светская — академической и не академической — в зависимости от того, кто (верующий/неверующий) и что (для выставки/для церкви) сделал, т.е. как позиционировал себя и своё творчество конкретный мастер и какое место в истории религиозного искусства ему было уготовано (ср., напр., творчество Н.Н. Ге, М.А. Врубеля, В.М. Васнецова, М.В. Нестерова и Марка Шагала, Антонио Гауди).

¹ Насколько все неоднозначно со строгой дихотомией иконографии и иконологии, становится очевидно при сравнении разнесённых во времени точек зрения, например: Аби Варбурга, Эрнста Гомбриха — имманентных для данного контекста, и М.Ю. Торопыгиной — трансцендентной (см. *Торопыгина* 2015: 59–77, 209–328). Эрнст Гомбрих, на наш взгляд, отдавал предпочтение подходу Эрвина Панофского: «...В общем и целом, мы, после новаторских исследований Панофского, понимаем под иконологией скорее реконструкцию программы, нежели идентификацию конкретного текста» (*Гомбрих* 2017: 31).

Иконология — наиболее абстрактное понятие из рассмотренных выше, обозначающее общую теорию изобразительного знака, возникшую в XX веке под влиянием философской герменевтики, структурализма, семантики и семиотики. Со времени публикаций трудов Э. Панофского семиотиками культуры предпринимались неоднократные попытки его уточнения, но почти безрезультатно, поскольку отсутствует эпистемологическое единство точек зрения теоретиков искусства и культуры (в т.ч. философов) и практиков (в т.ч. художников-реставраторов и иконописцев) (см. Кононенко 2012; Художник и словесность 2012).

Христианская иконология — это теория иконического знака, адаптированная к христианскому контексту, но никак не «интерпретационная иконография» в духе Я. Бялостоцкого (ученика Э. Панофского), поскольку интерпретация — прерогатива герменевтики. И для иконологии родовым понятием должны были бы стать семантика (наука о значениях) или семиотика (наука о знаках). Думается, Э. Панофский отдал бы предпочтение семантике, занимаясь «пред- и иконографическим анализом» (Панофский 2008: 34), хотя, на наш взгляд, его метод корректнее было бы обозначать выражением «семантический анализ иконографии».

Семиотика иконы как наука — благодаря вкладу Б.А. Успенского и А.В. Подосинова — вполне состоялась. В её компетенцию входит анализ принципов организации пространства иконической композиции, дешифровка иконописных символов, семантический синтаксис иконы (Успенский 1995). Такое проблемное поле даёт основание полагать справедливым переименование семиотики иконы в изосемиотику ради уточнения её познавательных возможностей¹. Христианская иконология, на наш взгляд, является метадисциплиной в отношении христианской иконографии, философии иконического образа, изосемиотики иконы и теологии иконы.

Если когда-нибудь иконика сможет доказать свою эпистемологическую состоятельность и займёт подобающее ей место в иерархии европейских христианско-центричных «изо/иконо-дисциплин», схема их субординации примет примерно следующий вид:

1. **Иконика** — общая строго научная теория иконического знака.
2. **Иконология** — частная теория иконического знака (может быть светской, религиозной, церковно-конфессиональной, теологической, философской, научной).
 - 2.1. **Теология иконы** — апологетика иконопочитания в свете христологии.
 - 2.2. **Философия иконы** — семантика и семиотика иконического знака.
 - 2.2.1. **Изосемиотика и герменевтика** иконы.
 - 2.2.2. **Эстетика** религиозного художественного творчества (см. Грэм 2004).
 - 2.2.3. **Телеология** иконы — поиск высшей духовной цели существования иконы (например, в духе Н.К. Рериха). Это своеобразное поле контакта как с теологией, так и с софиологией, теософией, антропософией, иерософией (см.

¹ В изосемиотическом ключе с позиций сравнительного анализа написаны некоторые книги А.В. Подосинова (см. Подосинов 2000).

Бурхардт 1999; *Генон* 2004; *Леонтьев* 2011: 116–125; *Прокофьев* 1997; *Шинфлингер* 1997).

2.2.4. **Аксиология** иконы — уточнение нематериальных ценностных характеристик иконы как феномена религиозной культуры. Сближается с феноменологией искусства (см. *Феноменология* 1996). О существовании самостоятельной **феноменологии иконы** говорить пока что преждевременно.

3. **Иконоведение** — накопление, сбережение и первичное осмысление иконографических фактов (может быть светским, религиозным, церковно-конфессиональным, научным).

3.1. **История и археология** памятников религиозного изобразительного искусства.

3.2. **Экспонирование и реставрация** музейного фонда.

4. **Иконография** — эмпирический уровень и дескрипция материальных артефактов.

Ныне в России пытается обособиться *православная иконология как светская православная теология иконы*. Она уже институционально оформилась в 2004 году в виде Санкт-Петербургского НИИ (!) православной иконологии под руководством Р.М. Гирвеля и магистра богословия Марины Васильевой (см. *Материалы* 2012). Складывается впечатление, что предметом их научно-исследовательских изысканий по преимуществу выступает феномен иконичности, который и без того на протяжении длительного времени исследуется, например, Валерием Лепехиным (*Лепехин* 2002; *Лепехин* 2003). В Москве функционирует иконописная Школа иконологии и иконографии «Просопон» (см. *Просопон* 2012). Православные теоретики иконописи стремятся вслед за богословами, например, протоиереем Сергием Булгаковым (*Булгаков* 1996) выстроить русскую религиозную философию иконы, сведя все многообразие иконического знака именно к каноническому моленному образу. Они опираются на труды, в первую очередь, священника Павла Флоренского (*Флоренский* 1993; *Флоренский* 1994; *Флоренский* 1996; *Флоренский* 2000; *Флоренский* 2004) и свою иконологию нередко считают единственно допустимой (см. *Капитанчук* 2012). Это узкоконфессиональный подход, сразу выносящий за скобки всю школу родоначальника современной иконологии Э. Панофского и многое другое.

На наш взгляд, намного продуктивнее считать иконологию, работающую с религиозным материалом, внеконфессиональной и внерелигиозной религиозноведческой дисциплиной. В компетенцию светской религиозноведческой иконологии — как научной теории религиозного иконического знака — на равных вошли бы и христианская иконография, и буддийская, и синтоистская, и индуистская, и иудаистская, и любая другая система религиозных иконических знаков и символов. Выдающимися русскими иконологами, специализировавшимися, например, в области восточнохристианской иконографии, были Н.П. Кондаков, Н.В. Покровский, А.Н. Овчинников (см. *Кондаков* 2001; *Кондаков* 2004; *Покровский* 2001; *Покровский* 2000; *Овчинников* 1999), начинавшие свой творческий путь в качестве церковных археологов, истори-

ков-реставраторов, но переросшие рамки иконоведения и ставшие светилами науки международного масштаба¹.

Выводы

1. В условиях институциональной разобщённости и методологической раздробленности исследований иконы и иконического знака действительно назрела необходимость консолидации усилий специалистов различных областей гуманитарного знания. Непременным условием эффективности их совместной деятельности по разностороннему изучению феномена иконы, иконичности, иконических знаковых систем является междисциплинарный подход и общий понятийный аппарат, который ещё только предстоит выработать.

2. Возглавить «курс на сближение» многоразличных «изо/иконодисциплин», изучающих религиозные артефакты, способна светская религиоведческая иконология. В перспективе она может передать «бразды правления» иконике.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Предвидя критику термина «пустое рамочное понятие», хотелось бы обсудить этот аспект здесь с опорой на труды логика Е.К. Войшвилло и семиотика Ю.С. Степанова. Очевидно, что все понятия можно подразделить на пустые и непустые. Пустые имеют в качестве объёма пустой класс, обозначают пустое множество, в котором количество единичностей равно нулю. Е.К. Войшвилло предлагал различать логически и фактически пустые понятия. Понятие будет логически пустым, если наличествует логически противоречивая характеристика предметов: $x \text{ } P(x) \ \& \ \neg P(x)$, нарушающая элементарные законы логики. Понятие будет фактически пустым, если *post factum* не существует предметов с данной характеристикой. Е.К. Войшвилло подчёркивал, что: «Возможность появления пустых понятий объясняется тем, что в научном мышлении понятия возникают не только о тех предметах, которые имеются налицо» (Войшвилло 2009: 168), но и конструируются приёмами абстрагирования и т.п.²

Американский антрополог Клиффорд Гирц, критикуя общие понятия в

¹ Тем огорчительнее было обнаружить, что крупный современный византист Отто Демус (†1990) в своей монографии *Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии* (М., Индрик, 2001) совершенно игнорирует научный вклад своего предшественника Н.П. Кондакова, при этом охотно цитируя его ученика А.Н. Грабара и своего друга В.Н. Лазарева. Тот же упрёк можно было бы адресовать и Хансу Бельтингу, который в обширной библиографии своего фундаментального сочинения 1990 года *Образ и культ. История образа до эпохи искусства* (М., Прогресс–Традиция, 2002) называет лишь одну книгу Н.П. Кондакова, кстати, на русском языке), в то время как работы Андрэ Грабара, В.Н. Лазарева, Отто Демуса и самого Ханса Бельтинга занимают более 35 позиций. К чести В.Н. Лазарева следует отметить, что он в своём двухтомнике *История византийской живописи*» (М., Искусство, 1947–1948; 1986) ссылается на труды Н.П. Кондакова достаточно регулярно.

² К примеру, российский археолог И.А. Тульпе отмечает парадоксальность дефиниции сакрального: «...Если вся сфера повседневности ритуальна, то она — всесакральна. Или — если термин имеет смысл в оппозиции с профанным — сакрального нет. Получается, что научный термин „сакральное“ лишён реального содержания...» (Тульпе 2012: 83).

этнологии, этнографии и антропологии, требовал от исследователей, склонных к «согласию всего человечества»: «...Чтобы (1) предложенные универсалии были существенными, *не пустыми* категориями; чтобы (2) они зиждились на конкретных биологических, психологических или социологических процессах, а не просто ассоциировались с некими лежащими под ними реалиями; и чтобы (3) не было сомнения, что они принадлежат к числу важнейших элементов для определения сущности человечества... <...> Первое условие — что предложенные универсалии должны быть существенными, а *не пустыми* или *полупустыми* (здесь и далее в цитатах везде курсив наш. — И.Д.) категориями — не было выполнено, потому что выполнено быть не могло» (Гириц 1997: 121).

В свою очередь, Ю.С. Степанов, сближая концепты и понятия, выделил два типа концептов — «рамочные понятия» и «понятия с плотным ядром». Рамочные указывают на границы, их можно уподобить раме картины, в то время как «плотное ядро» — самой картине. Отсюда следует, что «пустое рамочное понятие» не должно быть логически пустым (бессмысленным), но может быть фактически пусто (бессодержательно), т.е. наложение этой пустой рамки на какой-либо конкретный фрагмент действительности автоматически не структурирует и не систематизирует эту действительность, не упорядочивает её, границы, очерчиваемые пустым рамочным понятием, оказываются зыбкими и произвольными, принимаются научным сообществом конвенционально — в мейнстриме определенной «парадигмы» или «эпистемы».

И именно так на поверку сейчас обстоит дело со многими расхожими терминами, растерявшими при обыденном словоупотреблении свой специфический смысл. От общих понятий рамочные отличаются, на наш взгляд, тем, что по умолчанию общие понятия имеют конкретное содержание, а рамочные — нет. Интересно, что термины «рамочное знание», «рамочное допущение», близкие по смыслу к «рамочному понятию», давно и успешно используются в метафорологии, восходящей — как и метод истории понятий — к исторической семантике. Ими, например, оперирует Лютц Даннеберг при описании проблемы ограничения объёма контекстуализации: «В установочных словах евхаристического канона <...> „сие есть Тело Мое” <...> для лютеран было заключено буквальное значение, и они сделали всё для того, чтобы *рамочное знание* образовать так, чтобы эта фраза в самом деле была буквальной. А для кальвинистов эти слова <...> представляли собой метафору, и они сделали все для того, чтобы *рамочные допущения* задать таким образом, чтобы это была метафора» (Даннеберг 2010: 208).

Метод истории понятий (*die Begriffsgeschichte*) Райнхарта Козеллека представляет собой одно из трех обособившихся направлений исторической семантики, разрабатываемых билефельдской школой в Германии, а в Англии — кембриджской (Квентина Скиннера) и оксфордской (Джона Лэнгшо Остина). Он хорошо зарекомендовал себя в историографии и лексикографии (см. *Очерки* 2009; *Эволюция понятий* 2012), но совершенно незаслуженно игнорируется религиоведами. В ситуации состоявшегося наряду с другими

«лингвистического поворота», у истоков которого стоят философы языка во главе с Людвигом Витгенштейном, метод истории понятий мог бы дать существенный прирост знаний не только в истории религии, но и в других дисциплинах религиоведческого цикла, поскольку, по мнению В.М. Живова: «...В русской дискурсивной истории <...> социально-историческая сфера крайне нечётко отделена от сферы христианско-религиозной, с одной стороны, и народно-магической — с другой» (Живов 2009: 10), а значит, в России он применим и в социологии, феноменологии, психологии религии, фольклористике, ритуалистике, теории искусства, иконологии.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 2000* — Аверинцев С.С. София – Логос. Словарь. Киев, Дух и Литера, 2000.
- Алпатов 1971* — Алпатов М.В. Сокровища русского искусства XI – XVI веков. / Альбом. Л., Аврора, 1971 (на англ. яз.).
- Апостолос-Каппадона 2000* — Апостолос-Каппадона, Диана. Словарь христианского искусства. Челябинск, Урал-ЛТД, 2000.
- Арнхейм 2007* — Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное восприятие / Перев. с англ. М., Архитектура-С, 2007.
- Блумер 2017* — Блумер Герберт. Символический интеракционизм: перспектива и метод. / Перев. с англ. А. Корбута; предисл. Р. Пруса. М., Элементарные формы, 2017.
- Бобков, Шевцов 1996* — Бобков К.В., Шевцов Е.В. Символ и духовный опыт православия. М., Изан, 1996.
- Бобров 1995* — Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., Мифрил, 1995.
- Богословие образа* — Богословие образа. Икона и иконописцы. / Антология. Сост. А.Н. Стрижёв. М., Паломникъ, 2002.
- Булгаков 1996* — Булгаков Сергей, прот. Икона и иконопочитание. Догматический очерк. М., Крутицкое патриаршее подворье, 1996.
- Бурхардт 1999* — Бурхардт Титус. Сакральное искусство Востока и Запада: Принципы и методы. М., Алетейя, 1999.
- Буслаев 1997* — Буслаев Фёдор И. О русской иконе. Общие понятия о русской иконописи. М., Благовест, 1997 (репр. с изд. 1908 г.).
- Бычков 1991* — Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев, Путь к истине, 1991.
- Бычков 1992* — Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI – XVII века. М., Мысль, 1992.
- Бычков 1994* — Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М., Ладомир, 1994.
- Войшвилло 2009* — Войшвилло Е.К. Понятие как форма мышления: Логико-гносеологический анализ. 3-е изд. М., Либроком, 2009.
- Генисаретский 2000* — Генисаретский О.И. Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского // Флоренский Павел, свящ. Собр. соч. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., Мысль, 2000.
- Генон 2004* — Генон Рене. Символика креста. М., Прогресс-Традиция, 2004.
- Гибсон 1988* — Гибсон Дж. Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. / Перев. с англ. Т.М. Сокольской, под общ. ред. А.Д. Логвиненко. М., Прогресс, 1988.
- Гирц 1997* — Гирц К. Влияние концепции культуры на концепцию человека // Антология исследований культуры. Т.1: Интерпретация культуры. СПб., Универс. книга, 1997.
- Гомбрих 2017* — Гомбрих Эрнст. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. / Перев. с англ. Е. Доброхотовой-Майковой; общ. ред. и вступит. ст. В.П. Шестакова. СПб., Алетейя, 2017.
- Григорий 1997* — Григорий (Круг), инок. Мысли об иконе. М., Правосл. братство во имя Воздвижения Честнаго и Животворящаго Креста Господня, 1997.
- Грэм 2004* — Грэм Гордон. Философия искусства. Введение в эстетику. М., Слово, 2004.

- Даннеберг 2010* — Даннеберг Лютц. Смысл и бессмысленность истории метафор // История понятий, история дискурса, история метафор. / Сб. статей под ред. Х.Э. Бёдекера. Перев. с нем. М., Н.Л.О., 2010.
- Деяния 1891* — Деяния Вселенских соборов. Т. 7. Собор Никейский 2-й. Казань, Каз. ДА, 2-е изд. 1891.
- Джурич 2000* — Джурич Воислав. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., Индрик, 2000.
- Дунаев 1997* — Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи. Очерки русской культуры XII – XX вв. М., Филология, 1997.
- Живов 2009* — Живов В.М. История понятий, история культуры, история общества // Очерки исторической семантики русского языка раннего Нового времени. М., Языки славянских культур, 2009.
- Зедльмайр 2000* — Зедльмайр Ганс. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. / Перев. с немец. Ю.Н. Попова. Послесл. В.В. Бибикина. СПб., Аксиома, 2000.
- Иконография 2008* — Иконография // Энциклопедия религий. /Под ред. А.П. Забияко, А.Н. Красникова, Е.С. Элбакян. М., Академический проект, Гаудеамус, 2008.
- Имдаль 2011* — Имдаль Макс. Опыт другого видения: статьи об искусстве X – XX веков. / Перев. с немец. Аллы Вайсбанд, 2-е изд., испр. и доп. Киев, Дух и Литера, 2011.
- Иоанн 1993* — Дамаскин Иоанн, преп. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. Св.-Тр. Сергиева Лавра, РФМ, 1993 (репр. изд. 1893 г.).
- Иосиф 1994* — Иосиф Волоцкий, преп. Послание иконописцу. М., Изобр. искусство, 1994.
- Кандель 2016* — Кандель Эрик. Век самопознания: поиски бессознательного в искусстве и науке с начала XX века до наших дней. / Перев. с англ. П. Петрова. М., АСТ; Corpus, 2016.
- Капитанчук 2012* — Мир как икона Божия. Иконологическая страница Виктора Капитанчука. URL: <http://www.ikonolog.ru/> (дата обращения 14.01.2012).
- Кондаков 2001* — Кондаков Н.П., акад. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. М., Паломникъ, 2001.
- Кондаков 2004* — Кондаков Н.П. Памятники христианского искусства на Афоне. М., Индрик, 2004 (репр. изд. 1902 г.).
- Кононенко 2012* — Кононенко Б.И. Большой толковый словарь по культурологии. URL:http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/578/%D0%9F%D0%90%D0%9D%D0%9E%D0%A4%D0%A1%D0%9A%D0%98 (дата обращения 14.01.2012).
- Культура 1996* — Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI – XVII века. М., Ладомир, 1996.
- Лазарев 1983* — Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., Искусство, 1983.
- Лазарев 1948* — Лазарев В.Н. История византийской живописи. В 2-х тт. М., Искусство, 1947–1948.
- Леонтьев 2011* — Леонтьев Ю.А. Русская религиозная философия: теософское и философское отношение к Софии // Религиоведение. 2011, № 4.
- Лепяхин 2002* — Лепяхин В.В. Икона и иконичность. 2-е изд., перераб. и доп. СПб., Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002.
- Лепяхин 2003* — Лепяхин В.В. Значение и предназначение иконы. Икона в Церкви, в государственной и личной жизни — по богословским, искусствоведческим, историческим, этнографическим и литературно-художественным источникам. М., Паломникъ, 2002/03.
- Лихачёва 1986* — Лихачёва В.Д. Искусство Византии IV – XV веков. 2-е изд. Л., Искусство, 1986.
- Лосев 1995* — Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд. М., Искусство, 1995.
- Лосев 1998* — Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, КАЕ, 1994.
- Лосев 1998a* — Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М., Мысль, 1998.
- Маль 2008* — Маль Эмиль. Религиозное искусство XIII века во Франции. М., Ин-т св. Фомы, 2008.
- Материалы 2012* — Материалы эл. портала «Православие»: URL: <http://www.pravoslavie.ru/news/print16059.htm> (дата обращения 14.01.2012); URL:

<http://www.pravoslavie.ru/news/11986.htm> (дата обращения 14.01.2012); URL: <http://rusk.ru/st.php?idar=110562> (дата обращения 14.01.2012). Сайт Ин-та православной иконологии www.orthodoxicon.spb.ru больше не доступен.

Муратов 2005 — Муратов П.П. Древнерусская живопись. История открытия и исследования. / Сост., предисл. А.М. Хитрова. М., Айрис-пресс, Лагуна-Арт, 2005.

Муратова 1988 — Муратова К.М. Мастера французской готики XII – XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества. М., Искусство, 1988.

Овчинников 1999 — Овчинников А.Н. Символика христианского искусства. Сб. ст. М., Родник, 1999.

Орлова 2002 — Орлова М.А. Наружные росписи средневековых храмов: Византия. Балканы. Древняя Русь. М., Северный паломник, 2002.

Очерки 2009 — Очерки исторической семантики русского языка раннего Нового времени. / Под ред. В.М. Живова. М., Языки славянских культур, 2009.

Панофский 2008 — Панофский Эрвин. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. / Пер. с англ. Н.Г. Лебедевой и Н.А. Осминской. СПб., ИД «Азбука-классика», 2009.

Подосинов 2000 — Подосинов А.В. Символы четырех евангелистов: Их происхождение и значение. М., Языки русской культуры, 2000.

Покровский 2001 — Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. М., Прогресс–Традиция, 2001.

Покровский 2000 — Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства. СПб., Лига Плюс, 2000.

Православная икона — Православная икона. Канон и стиль: К богословскому рассмотрению образа. / Сост. Александр Стрижёв. Рис. свящ. Вячеслава Савиных. М., Православный паломник; Глаголы жизни, 1998.

Прокофьев 1997 — Прокофьев С.О. Небесная София и антропософия. М., Антропософия, 1997.

Просопон 2012 — Сайт Школы «Просопон». URL: <http://www.prosopon.ru/> (дата обращения 14.01.2012).

Пуссен 1937 — Пуссен Никола. Письмо к Фреар де Шамбре // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 4-х тт. Т.1. / Под общ. ред. Д. Аркина и Б. Терновца. Примеч. А. Губера и А. Сидорова. Вводная ст. Л. Пинского. М.–Л., Гос. изд-во избр. искусств (ОГИЗ), 1937.

Романов 1997 — Романов В.Н. Исповедь научного работника, или утешение методологией // Три подхода к изучению культуры. / Под ред. В.В. Иванова. М., МГУ, 1997.

Торопыгина 2015 — Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М., Прогресс–Традиция, 2015.

Трубецкой 1991 — Трубецкой Евгений, князь. Три очерка о русской иконе. М., Инфо-арт, 1991.

Тульпе 2012 — Тульпе И.А. Мифология. Искусство. Религия. СПб., Наука, 2012.

Успенский 1992 — Успенский Л.А. Пути искусства «живописного» направления в Синодальный период Русской церкви. М., б/и, 1992.

Успенский 1992a — Успенский Л. А. Вопрос иконостаса. М., б/и, 1992.

Успенский 1996 — Успенский Л.А. Богословие иконы Православной церкви. – МП., Изд-во Западно-Европейского экзархата, 1996.

Успенский 1995 — Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., Языки рус. культуры, 1995.

Феноменология 1996 — Феноменология искусства. М., ИФ РАН, 1996.

Феодор 1993 — Феодор Студит, преп. Послание Платону о почитании икон. Св.-Тр. Сергиева Лавра, РФМ, 1993.

Философия 1993 — Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Антология. / Сост. Н.К. Гаврюшин. М., Прогресс, 1993.

Флоренский 1993 — Флоренский Павел. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., Мифрил, Русская книга, 1993.

Флоренский 1994 — Флоренский П.А. Иконостас. М., Искусство, 1994.

Флоренский 1996 — Флоренский Павел, свящ. Избранные труды по искусству. М., Изобр. искусство, 1996.

Флоренский 2000 — Флоренский Павел, свящ. Собр. соч. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., Мысль, 2000.

Флоренский 2004 — Флоренский Павел, свящ. Собр. соч. Философия культа (Опыт православной теодицеи). М., Мысль, 2004.

Художник и словесность 2012 — Художник и словесность. Изосемиотика. Иконология. Материалы и ссылки. URL: <http://philologos.narod.ru/htopp/sinai.htm#5> (дата обращения 14.01.2012).

Шёнборн 1999 — Шёнборн Кристоф. Икона Христа. Богословские основы. М., Милан. Христианская Россия, 1999.

Шипфлингер 1997 — Шипфлингер Томас. София–Мария. Целостный опыт творения. / Пер. с нем. В. Бычкова. М., Гнозис-пресс, Скарабей, 1997.

Эволюция понятий 2012 — Эволюция понятий в свете истории русской культуры. / Отв. ред. В.М. Живов, Ю.В. Кагарлицкий. М., Языки славянских культур, 2012.

Эл. ресурс 2012 — URL: <http://www.russikona.ru>; URL: <http://www.dom-ikony.ru> (дата обращения 14.01.2012).

Языкова 1995 — Языкова И.К. Богословие иконы (учеб. пособ.). М., Изд-во Общедоступного Православного ун-та, 1995.

Яковлев 2003 — Яковлев Е.Г. Эстетика. Искусствознание. Религиоведение. М., КД «Университет», 2003.

Gregoire, Moulin, Oursel 1999 — Gregoire Reginald, Moulin Leo, Oursel Raymond. Die Kultur der Kloester. Stuttgart – Zuerich: Belser Verlag, 1999.

Imdahl 1980 — Imdahl Max. GIOTTO ARENAFRESKEN: Ikonographie. Ikonologie. Ikonik. Muenchen, Wilhelm Fink Verlag, 1980. 156 Ss.+55 Abb.

ЦЕРКОВНЫЙ ОБРАЗ: ПРАВДА И ВЫМЫСЛЫ БОГОСЛОВИЯ ИКОНЫ И. ГОРБУНОВОЙ-ЛОМАКС

Васина М.В.

Несколько лет назад вышла в свет первая книга Ирины Горбуновой-Ломакс *Икона. Правда и вымыслы*, где под правдой иконы Ломакс понимает правду её художественного языка, отстаивая всеобщий духовный смысл искусства, его сопричастность божественному творчеству. Вымыслом же она называет всё то, что вошло в нашу отечественную иконологическую традицию как умозрение в красках, связывающее богословие с канонем, которым объясняется специфика изобразительного языка иконы. Будучи профессиональным художником и искусствоведем, И. Ломакс выражает твёрдую и несомненную уверенность в том, что богословие образа определяется профессиональным уровнем художника в сочетании с его талантом. Для неё недопустим и оскорбителен всякий разговор о какой-либо духовности иконы в отрыве от её художественной выразительности и компетентности художника.

Любой текст И. Ломакс — будь то первая книга или остальные статьи — наполняется разоблачительным пафосом каждый раз, когда речь заходит о духовности иконы, каким-то образом обособляющей её от искусства. Таким образом, целенаправленно из иконы выдворяется всё то, что собственно и делает икону ни с чем несравнимым образом, исключается всё то, что объясняет её изобразительный язык не природой и смыслом искусства, но богословием Церкви. В своём главном содержании смысл иконы коррелирует со смыслом Церкви, который точно так же трудно постичь и выразить на путях так называемого сравнительного религиоведения, как постичь смысл иконы в границах только лишь истории и теории искусства, ибо сравнить Первообраз иконы в видимом земном мире не с чем. Никогда не постичь смысл образа, к которому неприменима ни одна из существующих либо в философии, либо в филологии теорий образа. Почему? Потому что Первообраз иконы и конкретен, и историчен, и трансцендентен изначально, и определён личностью Христа, и в силу невероятного соединения в Его Лице Бога и человека, засвидетельствованного халкидонским догматом, Первообраз не вмещается ни в одну из человеческих теорий об отражении идеи в предмете.

Образ Христов неповторим, так же как неповторимо Боговоплощение. Невероятный факт Воплощения вознёс искусство, человеческое творчество до непостижимой высоты: до молитвы к Богу, которая вылилась в созерцание Человека, каковым стал Сын Божий. Во Христе человек обрёл первообразный лик, исполненный Света. В человеческом образе Спасителя из глубины Небес исходит Благая весть, Свет которой есть Само Лицо Сына, и именно Его Слава является основным содержанием иконы и смыслом почитания иконы.

Этого прямого и очень конкретного вектора мысли об иконе мы не находим в работах И. Ломакс. Евангельский реализм догмата иконопочита-

ния, сущность которого составляет *честь образа, переходящего на Первообраз*, весьма легкомысленно претворяется в понятие художественного образа. В глазах автора богословие иконы есть собственный художественный язык образа, отличающийся от других образов искусства лишь религиозной направленностью своего содержания. И ценность его заключена в творческом даре иконописца, им же и обоснована. Именно это проявление духа в искусстве и отстаивает И. Ломакс, а в нём она видит залог богословия не только иконы, но в принципе всякого талантливо исполненного художественного образа, и потому беспощадно воюет с принципом отличия иконы от картины, обоснованным ещё отцом Павлом Флоренским, принципом весьма характерным для «умозрения в красках».

Церковь же исследовательница рассматривает в контексте некоей эстетической матрицы, в которой человек становится причастным к божественной гармонии. «Высшая функция человека — созерцание божественных гармоний, соучастие в них — естественно должно совершаться в Церкви... Это и будет истинное богословие художественного образа — богословие иконы».

Но всё это очень расплывчато: божественные гармонии созерцали и просвещённые язычники, и ведь не ради эстетического созерцания создана Церковь Христова. Всё же «гармонии» язычников отличаются от откровения в Лице Христа, созидающего Церковь. Созерцание иконы более соотносится с созерцанием «учеников», «изучающих Христа» (см. Еф. 4: 20), познание Которого есть вечная жизнь (Ин. 17: 3) (см. Бер 2006: 12). Единственное возвешение иконы — лик человеческий, в котором явлено Царство Небесное, — лик, в котором виден Бог. В этом её эстетика решительно превосходит сферу прекрасного, в которой язычнику открывался Абсолют; она становится молитвой — возведением себя от образа к Первообразу Христу.

Что же предлагает И. Ломакс: «Пора, наконец, перейти от бесплодных лирических описаний и смехотворных теорий, развенчанию которых мы были вынуждены посвятить большую часть этой книги, — перейти к закладке фундамента для серьёзной богословской науки об иконе, а вернее, об искусстве вообще — науки, которая может возникнуть только в результате совместных усилий воцерковлённых психологов, теоретиков искусства и собственно богословов. Отсутствие такой науки давно уже пагубно сказывается на состоянии не только сакрального, но и вообще всякого искусства, поскольку всякое искусство духовно» (Горбунова-Ломакс 2009: 163).

Вот так, ни больше ни меньше. Труды кн. Евгения Трубецкого, о. Павла Флоренского, графа Юрия Александровича Олсуфьева, о. Сергия Булгакова, Леонида Александровича Успенского (здесь можно назвать ещё несколько имён), оказываются лирическими описаниями и развенчанными (г-жой Ломакс) *смехотворными теориями* (!). Она же в своей книге принимается за закладку «фундамента для серьёзной богословской науки об иконе». И это при отсутствии богословского образования. Любопытным здесь видится и привлечение психологов (а, может быть, сразу уж психиатров привлечь?) к богословской науке, хотя в контексте дальнейших размышлений И. Ломакс,

это не так уж и странно. И какое «открытие» в конце: оказывается, всякое искусство духовно.

Итак, богословие образа расширяется в сторону образов искусства вообще. Подобный ход мысли в принципе свойственен западноевропейской иконологии. И надо сказать, что наша зарождающаяся отечественная иконология в лице о. Павла Флоренского, о. Сергия Булгакова начиналась именно с предъявления совсем иной метафизики, заложенной в умозрении иконы, они были в числе первых, кто развернул мысль лицом к иконе. Флоренский был, наверное, первопроходцем в том, что остро чувствуя *инаковость* её языка и содержания, выделил икону из остальных художественных религиозных образов с тем, чтобы именно богословски обосновать её эстетику. К сожалению, их работа в этом направлении была омрачена софиологией.

Самое внятное и последовательное богословие иконы, основанное на его догматическом статусе и литургическом призвании, нашло своё выражение в учении Л.А. Успенского, которое И. Ломакс не стесняется причислить к «смехотворным теориям» и наивно противопоставить ему своё понимание иконы. Цитирую: «Это данное свыше и неотъемлемое от человека духовное чутье к художественному образу — наше единственное упование в эпоху второго (латентного) иконоборчества, переживаемого западноевропейским христианством — как православным, так и инославным. Только с укреплением, оздоровлением, исправлением этого чутья возможен возврат к истинно христианским ценностям в иконописи» (*Горбунова-Ломакс 2009: 277–278*).

Кроме того, что в этом «оздоровлении» нет ничего, имеющего отношения к собственно богословию иконы, здесь видно и отношение к искусству, сформировавшееся ещё на заре эпохи Возрождения, когда живопись, становясь светской по своему духу, но оставаясь религиозной по сюжету, требовала для себя соответствующего обоснования, своего собственного автономного статуса в искусстве и в Церкви. Тогда родилась знакомая всем логика легитимного авторства. Содержание образа полностью переходило в абсолютное владение художника. Как заметил Ален Безансон, «божественное в произведении (того времени. — *М.В.*) происходит не столько от того, что изображается, сколько от того, кто изображает — от художника. Поскольку сюжет не отсылает к вере, то и божественное в картине связано не с верой художника, а с той божественной искрой, которой он обладает *не как христианин, а как художник*» (*Безансон 1999: 206; курсив мой. — М.В.*).

Всё развитие искусства и почитательное к нему отношение связано как раз с этой укрепившейся в эпоху Возрождения антропоцентрической установкой, которая нашла своё воплощение в художественном творчестве той поры и была развита в последующие эпохи. Собственно духовная мистическая сущность иконы, обязанная откровению Святого Духа в день создания апостольской Церкви отошла в тень. Но ещё Л.А. Успенский писал о том, что образ стал возможен только после Пятидесятницы. «Благодать Духа Святого, пребывающая в образе, и есть та сила, которая „освящает очи верующим“, по словам Синодика Торжества Православия» (*Успенский 1989: 137–138*). У

Ломакс же получается, что в художнике-иконописце аккумулируется Дух, который он выражает в иконе и Церковь почитает в иконе не столько образ, возводящий к Первообразу, сколько творческий дух иконописца.

В христианском космосе смыслов мир художника предстал в своей прямой перспективе, так сказать, в полноте солнечного освещения, удостоверяющего его цветность, форму и светотень как некий оттиск божественного начала, организующего пространство в это неповторимое единство восприятия, называемого картиной мироздания. Мир как картина — это начавшаяся в Возрождении новая эра человеческого светского искусства, уже не связанного непосредственно с богослужением и даже Церковью. Косвенным образом в нём утверждалась ценность художественного творчества человека, созданного по образу своего Творца. Именно эта идея определила собой художественное кредо Ренессанса. Произошла некая рокировка в восприятии целей и задач искусства, обусловленная, на мой взгляд, тем, что противостояние сакрального и профанного в христианском мире потеряло свою напряжённость, свойственную язычеству. Уместно вспомнить по этому поводу размышления о. Александра Шмемана, который писал, что христианская Литургия возникла не как культ. То есть свойственное культу противопоставление сакрального профанному упразднилось, потому как «Церковь — это не просто группа людей, община, которая освящается через культ. По сути своей Церковь есть присутствие, актуализация в этом мире мира грядущего. И способ этого присутствия, этой актуализации новой жизни, нового эона как раз и есть Литургия» (Шмеман 2009: 228)

Смысл упразднённого противопоставления сакрального и профанного помогает понять и духовная сущность церковных Таинств. Таинства вносят в мир, в человеческую деятельность в том числе и светского художника, евангельскую закваску, прикровенно преображают мир через человеческое участие в нём. Мир светской картины действительно изображает мир сей, но не как профанный или внешний, но как мир собственно человеческий, мир сложный и противоречивый, мир, отражающий в себе радости и болезни человеческого духа. Картина Ван Гога — не профанное искусство, но искусство сердца человека, через которое, по слову поэта, прошла трещина бытия. От сердца — средоточия человеческого — никуда не деться, в нём и отступничество начинается, и Царствие Божие сеется. Потому скажем так: водораздел между иконой и картиной пролегает не на границе между сакральным искусством и профанным, недуховным, но *на границе образа литургического и образа художественного*. Так будет точнее.

Это различие не обесценивает светское искусство, его духовное начало. А ведь именно духовность искусства как такового отстаивает И. Ломакс, используя принцип единства искусства, к которому она безоговорочно относит и литургический образ. Но духовность искусства, как мне кажется, не нуждается в такого рода доказательствах. Уже сам факт появления первобытных пещерных росписей говорит о присутствии в устройении человека такого начала, которое выделяет его из природы. Тем не менее, отрефлексировать

этот отказ разделять образы искусства на сакральные и профанные в христианской системе ценностей очень важно для понимания иконы. Выявление причины такого отказа будет означать отход от физического восприятия духовного, свойственное языческому миру, отход от сакрализации места, отведённого для обитания в нём Божества. Это, в свою очередь, будет означать, что мы перестаём исходить из пространственно-временных категорий в понимании духовного мира, т. е. расстаёмся с идольским, чувственным восприятием Первообраза.

Иконическое начало действительно обусловлено не культом, но Церковью, её литургической сущностью, актуализацией во времени вечности, выходящей за пределы храма — в мир. Именно поэтому так важно в осмыслении иконы акцентировать внимание на том, что в христианстве вместо языческого обожествления пространства говорится об обожении человека, ибо Дух Святой почивает в человеке, отданном в удел Христу. Дух Святой соделывает человека, *образует* его в живой и непосредственной связи со своим Предвечным Первообразом. Иконы писали и пишут не для того, чтобы украсить храм, как некое святилище, с его обожествлением самого места, но для того, чтобы церковь освящалась присутствием изображённых в ней святых. По сути, икона и иконопочитание, будучи преодолением духовной слепоты язычества, самым непосредственным образом свидетельствуют об этом преображении культа (внешнего обезличенного служения богам) в Литургию — в совместное богослужение свободных человеческих личностей. Иконопочитание в полной мере отражает в себе трансформацию, которая произошла с самим литургическим Преданием, со смыслом богослужения. И вне литургического Предания никакого богословия иконы быть не может.

И вот здесь хочется высказать вещь крамольную, может быть, для теоретиков искусства: богословие образа никак не соотносится с богословием творчества, даже творчества церковного иконописца, ибо его нерв составляет суть той «чести» (свт. Василий Великий), которая возводит от образа к Первообразу, которая определяется новозаветным Откровением и составляет содержание Литургии. Каноничность иконы (это понятие не стоит упразднить) определяется не принадлежностью её к стилю, пусть даже и византийскому эпохи расцвета, а соответствием образа — Истине Церкви. По сути икона есть визуальный ответ на вопрос Спасителя: «А вы за кого почитаете Меня?» (Мф. 16: 15). Этот вопрос, заданный Иисусом Христом, является основным вопросом, на который стремится дать ответ христианское богословие. Насколько икона соответствует тому изначальному новозаветному толкованию — Иисус Христос есть Сын Божий и Сын Человеческий, воплощённое Слово Божие, распятый и воскресший Господь и Спаситель — настолько она и канонична.

Сущность канона заключается в том, что через человеческий образ символически изображается Слава Христова, Его Свет, который являет каждую человеческую личность, стяжавшую богоподобие, как запечатлённую Духом Святым, являет самое непостижимое таинство онтологического те-

лесного исцеления человека. Язык церковного канона читается и понимается лишь изнутри патристической мысли, из целокупности святоотеческого Предания и литургического опыта. Эстетику каноничной иконы произвёл по большей части монашеский молитвенный опыт, он визуализировал дух Предания, хранящего и передающего образ Христа и его верных. Созерцание каноничной иконы — конкретно, это есть созерцание присутствия.

Тот факт, что канон иконы проистекает не из природы изображения, но обусловлен характером её богословия, которое и определяет её изобразительный язык, открывает ещё один аспект парадокса иконы. Его сущность заключается в том, что в глубокой литургийности своего существа икона — неизобразительна, она ничего не изображает. Отец Павел Флоренский был частично прав, когда писал, что икона не изображает, но являет. Здесь средоточие веры как предстояния перед живыми свидетелями Христа. Может показаться, что в этом высказывании о. Павел нарушает некие важные границы, но, пожалуй, феноменология Мариона пролила свет на понимание сути этого явления.

Истина *являемого* иконой заключена в том, что она устанавливает отношение с Первообразом не благодаря искусности изображения, но потому, что это отношение образа и Первообраза уже дано во Христе — явлено в Его Воплощении. У церковного искусства только одна цель — не исказить художественным языком этот своего рода *единственный образ Первообраза*, выработать тот специфический язык, который способен удержать и явить главное — истину воплощения и вочеловечения прежде всех век Сущего. Каноничность иконы задана догматом иконопочитания, который и определяет богословие иконы — церковного образа.

Не стоит забывать, что именно канон удерживает вне зависимости от смен эпох и стилей содержание Благой вести и сохраняет её неизменность, благодаря своей укоренённости в творческом духе самого Предания. К сожалению, в искусствоведении сложилось мнение, что именно византийский стиль является синонимом каноничной иконы. Однако думать так — грубая ошибка. Надо иметь в виду: стиль — это не канон. Византийское иконографическое мышление функционировало в пределах апостольской керигмы, было заряжено воздухом патристической, иконичной по своему существу, мысли. Церковное Предание претворило богословское измерение иконы, её канон в художественный язык, в нечто образцовое, внутри которого и сложился определённый способ передачи пространства, колористического решения, приёмы письма. Дар художественный в соединении со школой мастерства послужил раскрытию той свободы во Христе, которая вручена иконописцу-молитвеннику дарами Святого Духа. Именно здесь складывается язык иконы, который делает её образом святости.

Впоследствии церковное искусство приняло в себя этот её изобразительный язык со знакомым нам пространством малой глубины, символикой цвета-света и отсутствием воздушной среды, так сказать канонизировало его. Ради того, чтобы было отчётливо видно предназначение её изобразительно-

сти. Мир видимый преображается, когда в него входит Господь, и это преобразование символически запечатлевает икона. Этому преобразению подчинён и её язык. Мир преображённый — это мир преображённой плоти — мир Лица, мир духовного тела. Этим обстоятельством обусловлена и обратная перспектива в иконе, не как некий физический закон отображения трехмерного пространства на плоскости, но как духовная перспектива видения этого мира, возводящая его к Лицу Господа. Икона поставляет человека в зону милости и внимания Божия. И начинается это её свидетельство именно с образа Лица Христова.

По отношению к иконе надо решительно отказаться от ложного представления об образе, согласно которому образ создаётся нами, нашей трансцендентной способностью воображения. Образ Христа создаёт не человек, не иконописец, его создал Он сам, воплотившись и вочеловечившись, а Церковь лишь хранит его, бережно передаёт из поколения в поколение трудами, вдохновением и молитвами святых иконописцев. Каждый иконописец это прежде всего свидетель и проповедник личности Христа, Его Лица. Конечно, в практике иконописания и в её осмыслении мы встречаемся с разными неприемлемыми явлениями, и Ломакс совершенно права, когда критикует распространённую чрезмерную мистификацию иконописного дела. В частности, она пишет: «Задача иконописца вовсе не в том, чтобы для успешной работы научиться видеть неким „третьим глазом” реальность скрытую и не в том, чтобы добиваться видений» (*Горбунова-Ломакс* 2009: 100–101). Но её мысль, к сожалению, продолжает функционировать в культурологическо-психологическом контексте, не оставляя для себя выхода к собственным богословским смыслам иконы. «Никакое формальное соблюдение канона и определённых стилистических признаков само по себе не может соответствовать духовному образу. Только гармония и жизнь, которым дышит художественная икона, составляет „симпатическую магию”, потребную для контакта с живым и гармоничным образом Божьим, пребывающим в каждой душе» (*Горбунова-Ломакс* 2009: 102).

На это можно сказать, что далеко не художественные списки с высокохудожественных икон не могут лишить икону своего главного молитвенного призвания, если при этом сохраняется богословская верность святоотеческому Преданию — его канону. Тем самым подтверждается вечно живое благовестие иконы, которая всегда остаётся животворящей вестью с Небес.

И в заключение: никому не приходит в голову рассматривать текст Евангелия как некую художественную форму, способную донести Слово Божье в той пропорции, в какой евангелист одарён мастерством художественного изложения. Слово это — духоносно, потому что Богодухновенно. Евангелие обладает исключительным богослужебным значением, и читается каждым христианином вне зависимости от его образования. Её изначальный вектор — богослужебный, он устанавливает верное направление: от образа — к Первообразу, от человека — ко Христу. Так же и икона. Этим и только этим — встречей с самим Христом — определяется её духовность. Богословие же

иконы призвано сохранять и охранять её Богооткровенное содержание. А в наше время, как писал Л.А. Успенский, у иконы появилась ещё одна особая задача: если во времена иконоборчества Церковь боролась за икону, то теперь икона борется за Церковь.

ЛИТЕРАТУРА

Безансон 1999 — Безансон А. Запретный образ. М., изд-во «МИК», 1999.

Бер 2006 — Бер Иоанн, иерей. Становление христианского богословия. Путь к Никее. Герменевтика, 2006.

Горбунова-Ломакс 2009 — Горбунова-Ломакс И. Икона. Правда и вымыслы. СПб., Сатис, 2009.

Успенский 1989 — Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Изд-во Западно-европейского экзархата МП. 1989.

Шмеман 1983 — Шмеман Александр, прот. Собрание статей. 1947–1983. М., Русский путь. 2009.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ ИКОНЫ

Бонецкая Н.К.

Идол как объект. Упрёки в идолопоклонстве сыплются на почитателей икон на протяжении едва ли не всей церковной истории: современные протестанты здесь единомысленны с византийскими императорами Львом Исавром и Константином Копронимом, вдохновителями иконоборчества VIII века. Между тем уже самые изначальные *художественные принципы* иконописи обеспечивают принципиальное отличие иконы от идола.

Вспомним скульптурные образы греческих божеств, — это, действительно, языческие идолы. Какими изобразили их великие ваятели? Аполлон показан стреляющим в Пифона; охотница Артемида преследует лань; Афродита только что вышла из лона моря, — все боги богини, очевидно, заняты своим делом, и жизнь людей им совершенно безразлична. Даже Фидиев Зевс Олимпийский, восседающий на троне правитель мира, хотя и взирает с высоты на предстоящих ему, однако тоже показан со своей «профессиональной» стороны — политиком, чья роль слишком глобальна, чтобы снисходить до нужд конкретного маленького человека.

Эти маленькие люди — древние греки — своих богов воспринимали *объектно*. Неслучайно царство богов древний грек помещал на гору Олимп: их существование тем самым возносилось за пределы очеловеченной области бытия, — бог *объектно* был противопоставлен человеку. Хотя богов изображали антропоморфными существами, ничего не могли сказать об их внутренней жизни. Греческий бог — это прекрасное тело, и только; божественные гнев и милость — единственные феномены божественной душевности — абсолютно немотивированы, непредсказуемы и закрыты от понимания смертными.

Художественно объектность греческих богов передавалась тем приёмом, что бог никогда не глядит на предстоящего ему человека. Боги обитают в своём особом пространстве, которое отделено от эвклидова пространства смертных невидимой, но непреодолимой стеной. Эта стена сродни границе между гносеологическими субъектом и объектом, переступить которую невозможно, что показала вся практика философии XIX века. Скульптурное изображение как правило несколько развёрнуто в отношении к предстоящему; взгляд божества направлен на преследуемую им, божеством, цель. Но даже если бог и занимает фронтальную позицию, он не смотрит на человека: глаза греческих статуй, как известно, были лишены зрачков. Античные боги попросту не видят людей.

Тем не менее, древние греки молились перед подобными священными статуями, приносили им жертвы. *Такое объектное богочитание и есть идолопоклонство.* Это почитание абсолютно безответное, почитание вслепую, — тщетное усилие перебросить мост через метафизическую бездну. И неслучайно народные культы в Греции (а затем и в Риме) восполнялись *ми-*

стериями с их природной мистикой: ведь человек хочет убедиться в реальности своего бога, нуждается в опыте встречи и единения с божеством.

Как известно, эти усилия древнего грека закончились трагически – в буквальном и переносном смысле: из дифирамба Дионисию родилась трагедия (Ницше); мистериальные оргии, вместо того чтобы возводить людей на лучезарный Олимп, сводили их в царство сладострастных бесов — в опознанную уже христианскими аскетами преисподнюю. Христианские апологеты первых веков были вправе усматривать демонизм в идолопоклонстве: ложная духовная практика язычников привлекала в сакральное пространство — в те же идольские капища (как ни красив Парфенон, он является капищем) — тёмных демонов. Мне же важно сейчас то, что, *художественно*, антропоморфный идол изображён как *объект* в отношении к молящемуся перед статуей *субъекту*. В своём таинственном существовании он абсолютно равнодушен к человеку и фактически «не замечает» молящегося.

Фаюмский портрет. Совершенно иным является *иконный* художественный принцип изображения Богочеловека, Богородицы, святого. Данный принцип сразу уясняется, если вспомнить, что протоиконой был позднеегипетский фаюмский портрет (илл. 1). Эти погребальные изображения — почти реалистические по стилю, но условные по смыслу портреты усопших, помещаемые на мумию на уровне головы, — поражают не только красотой людей эллинистической эпохи, но индивидуальностью лиц, экзистенциальной пронзительностью взгляда. На фаюмских портретах мы не увидим старцев: изображения воспроизводят людей, достигших своего личного акмэ, унесённого ими в вечность. Фаюмские персонажи взирают на нас из духовного мира, но назвать фаюмские портреты «окнами» в потустороннее — употребив метафору Флоренского в отношении иконы — язык не повернётся: это не мёртвые «окна», это живые люди. Очевидно, что художественный стиль фаюмского портрета был разработан безутешными родственниками покойных — этих дивных юношей и девушек, интеллектуальных детей, аристократических дам. Канон портрета таков, что образ имеет магическую воскрешающую силу: ведь родственникам хотелось творческим усилием вернуть к жизни дорогого усопшего, — *обеспечить себе возможность общения с покойником*. Для этого лицо изображали почти фронтально, — важно, что взгляд усопшего был обращён к зрителю. Усопший на фаюмском портрете показан как «я», дух, как живая нетленная личность. Зритель-родственник воспринимал это «я» как неподвластное смерти, ускользнувшее от неё «ты». Даже и мы, ныне, через грядущие веки, можем вступить в глубинный диалог с фаюмским персонажем, погружая взор в его бездонные очи и вопрошая о загадке земной жизни и тайне посмертия. Фаюмский портрет передаёт вечное начало в человеке — назвать ли его, на египетский лад, «ка», или «духом» христианской традиции, или «я» в его эзотерическом смысле. Это «я» *не* изображено (а, значит, с неизбежностью и искажено), но непосредственно *внесено* в портрет, без изменений и искажений, из духовной реальности. Позволю себе сблизить подобный духовно реалистический портрет с хорошей

профессиональной фотографией — в отношении присутствия на обоих действительного духа изображённого лица.

Эстетика иконы. Итак, эстетика фаюмского портрета выбиралась таким образом, чтобы через него могло осуществляться реальное общение живых с усопшим: таковы цель и смысл его художественных принципов. Понятно, что эстетика иконы — в отличие от идольской — изначально также была призвана обеспечивать возможность общения *молитвенного*, — как сформулировали впоследствии Отцы VII Вселенского собора — *восхождения от образа к Первообразу*. Главная функция иконы — молитвенная, и именно ей подчинён художественный стиль христианского священного образа. Икона обращена к простому, маленькому человеку, желающему вознести свою горячую просьбу о насущном к высшему Существо. Таким «нищим духом» выступает лирический герой Лермонтова в стихотворении *Молитва*, вручающий дорогую ему «деву невинную» покровительству «тёплой Заступнице мира холодного».

Икона оживает в экзистенциальной ситуации молитвы — в реальном событии диалога молящегося с первообразной Личностью, чей образ воспроизведён на деревянной доске. Фронтальное расположение, взор Лица, устремлённый на молящегося, являются художественными предпосылками для молитвенного диалога. В отличие от идола, у Лица, изображённого на иконе, нет другого дела, кроме как служить страждущему человеку. Из области нетварного Света — золотого иконного фона — Первообраз выступает навстречу предстоящему. Матерь Божия выносит Божественного Младенца; евангелисты держат в руках свитки своего Благовестия; святитель Николай Чудотворец изображён с Церковью, хранимой им от ереси; кресты мучеников, святительские жезлы, потиры священников — всё это суть спасительные дары, предлагаемые молящемуся высочайшими небесными Первообразами.

Икона, как и фаюмский портрет, создаёт эффект реального присутствия первообразной Личности в общем — для иконы и для молящегося — пространстве (илл. 2). Да, Первообраз пребывает в горнем мире, но его динамика устремлена в мир дольний. Преграда между мирами, принципиальная для язычества, разрушена экзистенциальной эстетикой христианской иконы. *Первообраз для молящегося — не запредельный объект, но Субъект, «Я»* — хотя это «Я» является Божественным или святым, но всё же оно родственно его собственному человеческому «я». А в экзистенциальной ситуации молитвенного диалога высокое «Я» превращается для молящегося в «Ты». *Экзистенциализм иконы* — это наглядно, художественно представленная обращённость к молящемуся первообразной Личности, способной внимать молитве, и готовность ответить на неё. В этом смысле, действительно, всякая икона — потенциально чудотворная, чудо от иконы — норма, а не исключение (В. Лепяхин). Именно таким был замысел тех, кто на заре церковности разрабатывал эстетику иконы.

Иконы и идолы. Конечно, ранняя Церковь не избежала ошибок при восприятии смысла иконы. Одной из причин иконоборческого движения VIII

века и была практика, подменяющая икону идолом. Поклонение иконе осуществлялось вне экзистенциальной ситуации молитвы: почитание воздавалось иконным материалам, с иконы соскабливали краски, которые затем принимали внутрь вместе с причастием и т. п. Такое вторичное — уже на основе иконы — идолотворение в философском отношении было *объективированием* иконы. В самом веществе иконы (в раскрашенной доске) усматривали сакральный объект; более тонкое идолотворение абсолютизирует иконные материалы (качество красок, к примеру) и иконописные приемы, обобщая их в понятие иконописного канона. Такую тенденцию мы находим и в концепции о. Павла Флоренского (*Иконостас, Обратная перспектива*), что было и не удивительно при его «античных» склонностях. Согласно Флоренскому, только каноничная икона возводит к Первообразу и может творить чудеса, а отнюдь не любая.

На превращение иконы в идола «работает» и ещё одно представление, согласно которому в иконе как таковой сосредоточена Божественная энергия: отсюда всего один шаг до соскабливания и вкушения иконной краски. Но нисхождение на икону энергий Первообраза лишь подготовлено эстетикой иконы, благодаря которой образ обращён взглядом и эмоциональной интенцией к молящемуся. Этим исходящим от иконы импульсом молящийся вовлекается в диалог уже с Первообразом, который только сейчас, в начавшейся беседе, сходит в экзистенциальное пространство молитвы, т. е. в духовную межличностную область. Пока икона висит на стене пустого храма, Первообраз присутствует в ней лишь потенциально — мёонально. Чтобы его присутствие стало духовно действительным, необходимо участие молящегося, нужна экзистенциальная ситуация молитвы.

Именно опасностью нового идолотворчества было продиктовано постановление Пято-Шестого собора (конец VII века), требующее заменить изображения-аллегории (агнец, рыба), характерные для первохристианских протохрамов (например, катакомбных), конкретным образом Христа Спасителя. Агнец, тем более рыба для человека могут быть только объектом, поклонение таким «символам» — на самом деле идолам — не что другое, как пережиток языческой зоолатрии. Ошибочно и лишено бытийственного реализма переживание аллегорий и символов в качестве «ты», ибо достичь единения с Христом через молитву агнцу и рыбе невозможно. Кроме того, только обращение к «Ты» пробуждает в молящемся его высшее «я» — дремлющий в его душе *образ Божий*. Но именно это, т. е. обожение, признаётся целью христианской жизни.

Здесь не стану подробно говорить об исихазме и умно-сердечной молитве: меня занимает именно *иконопочитание* в качестве духовного делания. Таким деланием является экзистенциальный диалог молящегося с небесным Первообразом через земной образ; возможность подобного диалога обеспечивается эстетикой иконы, разработанной ранней Церковью. Шаг за шагом я пытаюсь в своём размышлении раскрыть смысл общенародной христианской духовной практики.

Иконопочитание как духовное делание. Итак, словесная молитва перед иконой (я взяла за образец лермонтовское обращение «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») есть экзистенциальный диалог человеческого «я» с высоким «Ты», духа с Духом, личности с Личностью. Этот диалог «пространственно» совершается в скрещении взглядов молящегося и образа Первообраза. Дух человека являет себя в его взгляде, глаза человека в видении *другого* — это, действительно, живые окна в духовный мир, в ту его область, которая ведома данной личности. Духовная опасность сопряжена со встречей с чужим взглядом (вспомним крайний случай — гоголевского *Вия*); «хранение очей», предписанное аскетикой, как раз обусловлено такой опасностью. Трудно помыслить беседу двух монахов, заинтересованно всматривающихся в лица друг друга. Повседневный опыт также убеждает каждого из нас в благотворном или злом влиянии прямого чужого взгляда. И икона, передающая именно *взгляд* Богочеловека, Богородицы или святого, тем самым передаёт и *дух* высокой Личности.

Когда преподобный Иоанн Дамаскин, пламенный поборник иконопочитания, утверждает, что икона даёт возможность человеку, восполняя его природную немощь, в *видимом* воспринимать *невидимое*, то его тезис можно понять именно в этом смысле: воспроизводя устремлённый в глаза предстоящему *взгляд*, икона художественно показывает незримое начало высокой Личности — её *дух*. Во время молитвы перед иконой осуществляется встреча духа человеческого с Духом Первообраза. Это и есть то экзистенциальное событие, которое сделалось возможным благодаря особенностям иконной эстетики.

Иконный образ полон духовной жизни, это реальный *субъект* — «Ты» для молящегося «я». Идол же — пусть это прекрасная мраморная статуя — в силу уже своей художественности (создающей образ существа самостоятельного и не нуждающегося в предстоящем, созерцающем), в принципе не может быть субъектом. Икона провоцирует субъект-субъектное, диалогическое общение Бога и человека, обуславливающее действенность молитвы, предполагающее ответ Высших Сил, т. е. чудотворение. Идол же способен создавать лишь безнадёжную субъект-объектную ситуацию. Встреча при этом невозможна, одержимость молящегося неведомыми ему астральными существами ничего общего не имеет с его собственной молитвенной целью.

Слово в иконе. Итак, молясь перед иконой, мы вступаем в реальный диалог с образом, а через его посредство и с Первообразом духовного мира. Однако здесь встаёт острый вопрос: почему иконное изображение соответствует именно взыскуемому мною Первообразу, адресату моей молитвы? В случае фаюмского портрета подобных сомнений у родственников покойного не возникало: они узнавали в изображённом лице знакомые черты дорогого усопшего. Икона, как правило, не передаёт портретного сходства с первообразной Личностью, и обыкновенно считается, что соответствие образа Первообразу онтологически подтверждается нанесённым на доску *именем*. При этом предполагают, что через такое надписание на икону нисходит энергия

Первообраза и образ становится его реальным явлением. Элемент магизма, присутствующий в таких рассуждениях, надо думать, допустим: страх перед ним и желание обойтись одним экзистенциализмом оборачиваются позитивистским отношением к чуду Церкви.

Но сейчас мне хотелось бы указать на собственно экзистенциальную сторону иконопочитания, элиминировав из рассмотрения сверхъестественные допущения. Итак, если размышлять об *экзистенциализме иконы*, рассматривать икону в экзистенциальной ситуации молитвы, для чего она, собственно, и предназначена, то *имя-надписание* на иконе оказывается тем *первым словом*, с которого молящийся начинает своё прошение (это «Матерь Божия» в случае лермонтовской *Молитвы*), – делается, действительно, *призыванием*, возобновляемым при каждом молитвенном обращении и всякий раз заново привлекающим в молитвенное событие Существо из духовного мира, первообразную Личность.

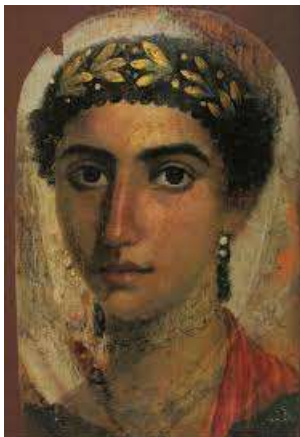
Однако имя собственное как таковое есть, как известно, в действительности имя нарицательное: в сонме святых имеются не один «Николай», не один «Сергий» и т. д. Чин святого уточняет имя: «*царь-мученик* Николай» на имя «*святитель* Николай» не отзовется.

Ещё большую точность указания на призываемого святого обеспечивает обрамление центрального лика иконы житийными клеймами (илл. 3). Эти клейма, выполненные в технике книжной миниатюры, отсылают молящегося к тексту конкретного жития и призваны точно идентифицировать иконный лик в среднике. *Слово* на иконе присутствует двояко: как имя-надписание, явно, и как житийный текст — прикровенно. Имя святого расширяется и уточняется текстом жития; *икона с житийными клеймами* и есть в полном смысле «написанное красками» имя (Флоренский). В этом имени сосредоточено всё то знание о конкретном Лице, которое удержала человеческая память, церковная традиция. Икона с житийными клеймами потому есть самый зрелый и совершенный этап развития иконописного канона.

Конечно, и при учёте иконою всех сохранившихся сведений о святом, икона останется тем «тусклым стеклом» (И. Языкова вслед за апостолом Павлом), через которое мы зрим Первообраз, пытаясь вступить с ним в молитвенное общение. Но усилия человека не безнадёжны: доказательством этого являются факты чудотворений от икон, подтверждённые достоверными свидетельствами.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Фаюмский портрет.



Илл. 2.



Илл. 3. Преподобный Сергий Радонежский с житием.



НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИКОНОЛОГИИ ОТЦА ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ ИЗУЧЕНИЯ ИКОНОПИСИ

Шамардина Н.В.

Отца Павла Флоренского (1882–1937) нередко вспоминают как «русского Леонардо в рясе». Этот всесторонне талантливый человек явил себя миру как философ, богослов, математик, электрофизик. Его путь к Православию, в отличие от других религиозных мыслителей Серебряного века, исходил не из традиционных семейных устоев, а из глубинных внутренних борений. Флоренский не изучал всерьёз церковной археологии и истории искусства, однако стал одним из признанных авторитетов в иконоведении. Заметим, что параллельно с осмыслением православного искусства он не переставал работать над необходимыми для народного хозяйства молодого советского государства проблемами электротехники; в частности, был редактором и автором статей *Технической энциклопедии*.

Пожалуй, для нашего времени из всех его ипостасей наиболее безусловная — создателя оригинальной теории православного искусства. Последнее положение, однако, порой оспаривается скептиками. Дело здесь в том, что Флоренский не оставил академически выдержанных трактатов в этой области. Все главные мысли о. Павла облечены в формы, определённые им ещё в университетские годы как «лекции общего характера, так называемые „ненаучные“, с обобщениями, отступлениями, — словом, наполовину лирические».

Как опубликованные, так и произнесённые с кафедры в студенческой аудитории, идеи Флоренского надолго врезались в сознание захваченных его эрудицией слушателей. Позволим себе предположить, что именно таким зачарованным слушателям мы во многом обязаны триумфальному возвращению наследия Флоренского через пятьдесят лет после его трагического ухода из жизни. Хотя следует признать, что десятилетия запрета на публикацию и даже цитирование его работ не смогли полностью исключить их влияния из культурной атмосферы.

Статьи о. Павла Флоренского, связанные с философией православного искусства, написаны между 1918 и 1925 годами, в период государственного террора по отношению к наследию Православной Церкви.

В 1919 году была написана статья Флоренского *Обратная перспектива*. Оставим в стороне пафос отрицания западноевропейского искусства, принёсшего, начиная с Возрождения, вместе с антропоцентрическим ренессансным индивидуализмом систему линейной перспективы. Важно, что в оппозиции к нему здесь, как и работах 1922 года — *Иконостас* и *Храмовое действо*, — неслыханно поднимался статус русского церковного искусства, обосновывался его высокий смысл и призвание.

Настоящая статья стимулирована поиском тех импульсов и связей, из

которых выросли главные идеи Флоренского об иконе, продолжающие вдохновлять исследователей, в свою очередь, творящих концепции и гипотезы на этом богатейшем духовном поле.

Ради спасения сокровищ Духовной Академии в Сергиевой Лавре, где он в своё время учился, а потом преподавал, о. Павел Флоренский, стал после её закрытия сотрудником Комиссии по охране научных и художественных ценностей. Музейное дело, хранение и реставрацию древних памятников о. Павел осваивал в совместной работе с графом Ю.А. Олсуфьевым (1878–1938), одним из создателей Сергиево-Посадского историко-художественного музея, возглавлявшим в то время Комиссию.

Видимо, в формировании иконологии отца Павла Флоренского, то есть многоуровневого (богословского, культурологического, эстетического) толкования образов и символов иконы, Ю. Олсуфьев, этот выдающийся знаток иконописания, сыграл важную роль. Разрабатываемые Ю.А. Олсуфьевым в то время темы: *Иконописные формы как формулы синтеза, Вопросы форм древнерусской живописи, О линейных деформациях в иконе «Троица» Андрея Рублёва, Параллельность и концентричность в древней иконе как признаки диатактической организованности, Структура пробелов*, — так или иначе, затрагиваются и в иконологических работах отца Павла.

Суть его иконологии может быть определена как «онтология иконы». Понимание иконы как онтологии впервые в русском иконоведении было продемонстрировано Ю. Олсуфьевым по отношению к иконе Святой Троицы преподобного Андрея Рублёва, одним из руководителей реставрации которой он являлся.

Напомним, что к 1920-м годам реставрация и изучение церковной живописи в России уже имели свою противоречивую предысторию. Так, славянофилы ратовали за создание «нового иконописного стиля взамен варварского византийского». Указ Синода 1880 года рекомендовал посредничество Академии Художеств при устройении «иконостасов, киотов и образов». Многозначительный факт: К.П. Победоносцев, будучи обер-прокурором Синода (1880–1905), заказывал полиграфические репродукции западноевропейских картин и рассылал их по монастырям в качестве руководства для написания «икон».

В это же время ценители старины уже занимались открытием мозаик и фресок XI – XII веков в Софии Киевской, Софии Новгородской, Дмитриевском и Успенском соборах во Владимире, Георгиевской церкви в Старой Ладoge и Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря в Пскове. Конец XIX – начало XX века ознаменованы подлинным открытием русской иконы после двух столетий отторжения и забвения. И.С. Остроухов и С.П. Рябушинский финансировали расчистку древних икон от поздних записей. Среди открытых реставраторами шедевров древнерусской иконописи — кремлёвский *Спас Ярое Око* XIV века (М.И. Чириков, 1903), *Святая Троица* преподобного Андрея Рублёва (В.П. Гурьянов, В. Тюлин, И. Изразцов, 1905).

Наиболее значительной фигурой в дореволюционной науке о церков-

ном искусстве был Н.В. Покровский (1848–1917). Анализируя образы икон, стенописей и книжных миниатюр, Покровский с позиции филолога и знатока церковных текстов соотносил их со святоотеческой литературой, произведениями гимнографии, церковными песнопениями.

Новый уровень изучения церковного искусства представляют труды основоположника художественного византиноведения Н.П. Кондакова (1844–1925). Иконопись понималась им как часть всеобщего потока искусства, подчиняющегося требованиям национально-исторического существования.

Русская икона становилась предметом пристального и уже не прекращавшегося общественного интереса. Иконы были представлены в Галерее Третьяковых, в собраниях И.С. Остроухова, Н.П. Лихачева, С.П. Рябушинского, Л.В. Морозова, В.М. Васнецова, И.И. Харитоненко, Б.И. и В.Н. Ханенко, В.А. Прохорова, А.М. Постникова, М.П. Боткина и другие.

13 февраля 1913 года большая выставка икон торжественно открылась в московском Деловом дворе на Солянке: сто сорок семь произведений иконописи XIV – XVII веков! О выставке писали критики, учёные, писатели, художники: Д.В. Айналов, А.Н. Бенуа, М.А. Волошин, Н.Н. Пунин, Я.А. Тугендхольд и другие. В работах искусствоведов П.П. Муратова и Н.М. Щёктова, в отличие от историко-иконографического подхода XIX века, когда иконопись расценивалась в научных кругах как безыскусный памятник церковной археологии, икона начинает восприниматься как высочайшее художественное явление. Исследование иконографии было вытеснено скрупулёзным анализом, для которого характерно внимание к живописно-формальной стороне искусства, к его эстетическим оценкам. Становилось явным, что вызывавшие неприятие псевдоклассицистской Академии деформации форм и искажения пропорций не что иное, как элементы особого художественного языка. Как выразился П. Муратов: «Иконопись желала говорить непременно на особом, возвышенном языке». Можно сказать, что в дальнейшем в исследовании церковного искусства, противоборствуя и дополняя друг друга, сосуществуют эстетическое и конфессиональное отношение к иконе.

По словам Леонида Успенского, начало проникновению в смысл и содержание православной иконы положил Е.Н. Трубецкой (1863–1920). Название одной из его работ — *Умозрение в красках* — уже включает определённую концепцию: русская икона как христианское мировидение. Статьи Трубецкого (*Умозрение в красках*, 1915; *Два мира в русской иконописи*, 1916; *Россия в её иконе* 1917) отражают напряжение духовных поисков высших смыслов.

Выявляя то главное, что открывает икона миру, Трубецкой идёт по пути противопоставления иконописи — искусства аскетичного и духовного — европейской живописи Нового времени, прежде всего — воспевающей «жрущую» плоть живописи Рубенса. «Задача иконописца — изобразить новый, неведомый нам строй жизни. Изобразить его он может, конечно, только символическим письмом». Трубецкой мечтает о времени, «когда мы рас-

шифруем непонятный доселе и всё ещё тёмный для нас язык этих символических начертаний и образов», но он же кладёт начало его изучению. Ищет собственную логику символики цвета, затрагивает тему о роли золота в иконописи. Он впервые раскрывает символическую роль ассиста — золотой штриховки, которая понималась прежде исключительно в качестве декоративного элемента. «Ассист... это — как бы эфирная, воздушная паутинка тонких золотых лучей, исходящих от Божества и блистанием своим озаряющих все окружающее». Как близко сходятся здесь его размышления со сформулированными несколько лет спустя мыслями о. Павла Флоренского об иконе!

После 1917 года, рубежа, отделившего церковное искусство от Церкви, для реставрации и изучения изъятых икон создается специальная Комиссия, преобразованная в 1921 году в Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ). Здесь теперь уже по государственному заказу расчищались древнейшие иконы из соборов Московского Кремля: икона *Владимирская Богоматерь* XII века, *Спас Златые власы* начала XIII века, *Нерукотворный Спас* и *Устюжское Благовещение* XII века, *Одигитрия Пименовская* 1380-х годов, иконы рублёвского Звенигородского чина около 1420 года.

Для ценителей (среди которых был и Флоренский) в этих произведениях открылся мир величественный и утончённо духовный, который превосходил все самые смелые прозрения об иконе. Именно в таких условиях противоречивой действительности 1920-х годов: агрессивной атеистической пропаганды и открытия уникальных шедевров церковного искусства, на волне софийного православно-романтического истолкования смысла иконы, в пору служения делу сохранения гбнущего в кострах векового наследия и рождается «онтология иконы» о. Павла Флоренского.

Уже в 1918 году он декларирует своё понимание иконы в работе *Моленные иконы преподобного Сергия*: «Искусство — не психологично, но онтологично, воистину есть откровение первообраза. ...Художник не сочиняет из себя образа, но лишь снимает покровы с уже, и притом премирно, сущего образа: не накладывает краски на холст, а как бы расчищает посторонние налёты его, „записи“ духовной реальности». Отметим здесь в универсальных формулах православной экзегетики обращение к терминологии реставрации икон, с которой Флоренский познакомился в окружении Ю.А. Олсуфьева.

Онтологический подход в исследовании произведений художественной культуры в европейском искусствознании обозначился в начале XX века. Особенности осмысления феномена иконы Флоренским находят параллели в положениях неогегельянской эстетики, что, вероятно, объясняется близким интеллектуальным общением с убеждённым «западником» историком и теоретиком искусства А.Г. Габричевским (1891–1968), его коллегой по преподаванию в Черкизовском музыкальном техникуме и Московском институте музыки (МИХМ). Габричевский во время учёбы в Германии занимался в Мюнхенском университете у выдающегося теоретика искусства П. Франкля

(1878–1962). В 1920-х годах, на основе западноевропейского искусства, вдохновляясь немецкой философией, А.Г. Габричевский, основатель отечественного теоретического искусствознания, готовил работу по философии искусства *Введение в морфологию искусства. Опыты по онтологии искусства*. В отсутствии документальных подтверждений, позволим себе предположить, что Флоренский и Габричевский, коллеги по преподавательской работе и единомышленники в сфере философского осмысления феноменов художественной культуры, щедро питывали друг друга напряжённо переживаемыми эпохой идеями.

«Иконопись существует как наглядное явление метафизической сути ею изображаемого», — считал Флоренский. Для его иконологии отправной точкой стала формула св. Дионисия Ареопагита: Иконы суть «видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ». Профессор О.Г. Ульянов считает, что отцу Павлу удалось опереться на корпус сочинений Дионисия Ареопагита — краеугольный камень для экзегетики образа в иконе — благодаря патристической эрудиции Олсуфьева.

«На иконе... конструируется то, что не дано чувственному опыту». Иными словами икона — окно из нашего мира в мир горний. Флоренский противопоставляет идею окна в ноуменальное пространство — «окну в природу» ренессансной живописи: его интересовала метафизика иконы, вопросам которой в большой степени посвящён *Иконостаc*.

«Итак: в консистенции краски, в способе её нанесения на соответствующей поверхности, в механическом и физическом строении самих поверхностей, в химической и физической природе вещества, связывающего краски, ...и в прочих его „материальных причинах” уже непосредственно выражается и та метафизика, то глубинное мироощущение, выразить которое стремится данным произведением, как целым, творческая воля художника». «Кратко говоря, иконопись есть метафизика бытия, — не отвлечённая метафизика, а конкретная. <...> Писание иконы, этой наглядной онтологии, повторяет основные ступени Божественного творчества: от ничто, абсолютного ничто, до Нового Иерусалима, святой твари», — утверждает Флоренский в *Иконостаcе*.

История культуры в XX веке пришла к пониманию сакральной деятельности как символизирующей космогонические процессы. Пространственно-временные явления, соотношения, образы стали восприниматься как ёмкие символы, как «символические формы культуры, иконические схемы духовных ценностей», не менее, если не более, смылосодержательные, чем естественный язык или логические символизмы рассуждающей мысли. Можно сказать, что именно Флоренский впервые в отечественной рефлексии по поводу иконописания оформил путь от зрительных практик — к умозрительной иконологии (термин О. Генисаретского).

Павел Флоренский рассматривал этапы создания иконы как символы ступеней творения, что стало определяющим не только для теоретиков (Л. Успенский), но и для реставраторов иконы. Адольф Николаевич Овчинников,

один из авторитетнейших отечественных знатоков технологии иконы, знакомый с запрещёнными в то время текстами о Павла, отмечает: «В иконописи в подборе соотношений пигментов видно мистическое понимание элементов, составляющих колорит живописи, желание обозначить каждым минералом стихии мироздания — огонь, воду, воздух и т. д. ...Ведущие мастера крупных художественных центров видели в них олицетворение стихий, способных изобразить „подобие” Божественной гармонии». «Главной целью художников с древнейших времён было наглядное раскрытие идеи света как одной из субстанций Бога. Отсюда их пристальный подбор именно таких минералов, частицы которых наполняли живописную поверхность постоянным свечением и связывали разнородные, некристаллические пигменты (будучи к ним подмешанными) в единую идею. Характер материала определял характер образа и делал его сущность причастной вселенской гармонии. Последовательно накладываемые слои краски, всё более светлой, завершающиеся пробелами, движками и отметинами, — все они создают во тьме небытия образ, и этот образ — из света».

Вызревшие в горниле напряжённого духовного опыта идеи о Павла Флоренского об иконе отразились в работах самых разных исследователей последующих десятилетий. Исследование таких глубоких по своему философскому смыслу сюжетов иконописи, как *София Премудрость Божия* (А.И. Яковлева, Л.И. Лифшиц) стимулировано и питается идеями о Павла.

Но особенно явно влияние Флоренского на изучение проблем иконописного пространства. Проблема изображения пространства, прежде всего в связи с использованием оптической перспективы — постоянно возникающая в истории и теории искусства тема. Гуманитарная и математическая эрудиция Флоренского позволили ему впервые в отечественной философии исследовать тему перспективы в живописи. Павел Флоренский в исследовании перспективы в живописи показал её условный характер и определил необходимость обратной перспективы для теоцентристского искусства. Стоит упомянуть его замечательную фразу о том, что с помощью обратной перспективы мы видим «фонтан реальности, бьющий в мир».

Отступления иконы от привычной в европейской (с эпохи Возрождения), а потом и в русской живописи, линейной перспективы, объясняются о Павлом Флоренским в статье *Обратная перспектива* присутствием в изображении не одной, а многих точек зрения. Показаны и другие, свойственные иконе, «неправильности»: «распластанность» форм, соединение поверхностей профиля и фаса, противоречивость освещения. «Эти нарушения правил перспективы составляют применение сознательного приёма иконописного искусства». «„Неправильные” и взаимно противоречивые подробности рисунка представляют сложный художественный расчёт».

Математическая логика приводит Флоренского к парадоксальному выводу: «изобразить пространство на плоскости возможно, но не иначе как разрушая форму изображаемого. А между тем именно форма, и только форма занимает изобразительное искусство <...> Изображение, по какому бы прин-

ципу ни устанавливалось соответствие точек изображаемого и точек изображения, неминуемо только означает, указывает, намекает, наводит на представление подлинника, но ничуть не даёт этот образ в какой-то копии или модели».

Если в обоснование невозможности адекватного воспроизведения пространственных форм на плоскости Флоренский использует тонкие приемы математического анализа, то существование «обратной» перспективы по существу им просто декларируется.

Одним из исключаяющих онтологическое толкование художественных приёмов оппонентов Флоренского в вопросах иконописного построения пространства выступил историк искусства, основоположник отечественной науки о народном искусстве, а также видный педагог и теоретик эстетического воспитания, — А.В. Бакушинский (1883–1939). Обратившись к изучению особенностей зрительского восприятия произведений живописи, он связал обратную перспективу иконописцев с фактической бинокулярностью человеческого зрения. По его мысли, каждый глаз человека видит мир по законам линейной перспективы, но наложение двух изображений друг на друга приводит к эффекту обратной перспективы.

Оправдание «обратной» перспективы как особой системы, построенной на специфических закономерностях, стало задачей следующего поколения исследователей.

Начиная с середины 1960-х годов в научных кругах проявляется интерес к семиотическим проблемам культуры, к знаковым системам, что нашло отражение в публикациях Трудов Тартусского университета. Там появляются исследования художника и искусствоведа Л.Ф. Жегина (Л.Ф. Шехтеля, 1892–1969), слушавшего лекции Флоренского по анализу пространственности в искусстве во ВХУТЕМАСе.

«В 1928 году вчерне была закончена моя работа о кривом пространстве живописного произведения. Вдохновителем работы был П.А. Флоренский, и, конечно, ему первому она должна была быть показана. Центральным пунктом этой работы был момент так называемой трансформации, т. е. преобразование кривой, динамической системы в прямую, статическую. Флоренский принял!», — вспоминал Л.Ф. Жегин.

В своих работах Жегин развил теорию о Павла Флоренского о множественности точек зрения, ввёл представление о вогнутости заднего плана и выпуклости переднего. Автор полагал, что в каждый данный момент зритель видит мир по строгим правилам линейной перспективы, однако, перемещаясь, меняя положение точки зрения, он видит несколько разных картин и, мысленно суммируя их, создаёт на плоскости некоторый синтетический образ, обладающий свойствами обратной перспективы.

Заметим, что близкий ход мысли о построении пространства в средневековой живописи, в том числе и в иконе, продемонстрирован и в теоретических работах выдающегося художника-графика В.А. Фаворского (1886–1964), интересовавшегося этой проблемой ещё со времени учёбы в Мюнхен-

ском университете в начале 1910-х годов. Именно по приглашению Фаворского о. Павел Флоренский читал во ВХУТЕМАСе свой курс по анализу пространственности. Можно говорить об общем направлении исследовательских поисков Фаворского, Флоренского и Жегина. Но близкие подходы в анализе пространственных форм искусства не нейтрализовали специфической направленности исследований каждого из авторов. Если Жегин увлекался оптико-геометрическими конструкциями, Фаворский изучал процессы восприятия зрительных впечатлений на плоскости, исходя из исторической изменчивости представлений о пространстве, Флоренский углублялся в семиотические аспекты искусства иконописи.

Книга Л.Ф. Жегина *Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства)* вышла в свет в 1970 году уже после смерти автора. Предисловие к книге Жегина написал известный филолог, лингвист, семиотик Борис Успенский, во многом опираясь на уже опубликованную к тому времени, хотя и с купюрами, работу Флоренского *Обратная перспектива*. «Условные приёмы передачи пространственных и временных отношений, — пишет он, — и есть язык церковной живописи». В другом месте под языком живописного произведения он понимает «некоторую формальную систему передачи содержания» этого произведения или, более полно, «гибкую формальную систему, способную потенциально передать любое содержание».

Б. Успенский указывает, что в работе Жегина исследуется целый комплекс явлений, связанных с «так называемой обратной перспективой». Обратная перспектива, так же как перспектива прямая, есть условная система передачи пространственных характеристик реального мира на плоскость картины. «В системе обратной перспективы... особенно важным представляется передать то впечатление от предмета, которое мы реально получаем, осматривая его с разных сторон». «Тем самым конкретный объект даётся в древней картине не с отдельной точки зрения какого-то лица (как это имеет место при прямой перспективной системе), но изображается в специальном микромире картины, и, следовательно, изображение это, в общем, не зависит от какой-то индивидуальной точки зрения», — пишет, практически дословно цитируя Флоренского, Б. Успенский.

Заинтересованный читатель, долгое время лишённый доступа к семиотическим исследованиям отечественных авторов, был ориентирован теперь на то, что русское средневековое искусство обладает собственным языком, собственной лексикой и синтаксисом, без знакомства с которыми понять его, как любую знаковую систему, невозможно. Книга Жегина сразу стала важным фактом отечественного знания об искусстве и открыла целый ряд конкретных исследований приёмов средневековых мастеров.

Особую страницу в исследованиях систем перспективы, стимулированную полемическим восприятием толкований Флоренского и его последователей, составляют труды выдающегося русского физика-механика, академика АН СССР Б.В. Раушенбаха (1915–2001).

Чуждый по его собственному утверждению «всякого идеализма и ми-

стики», он полагал, что значение общефилософских причин появления обратной перспективы в средневековом искусстве сильно преувеличено и показал, что и аксонометрия (то есть способ передачи пространственности в эпоху античности и средневековья) и «обратная (то есть иконная) перспектива» получаются из тех же исходных положений, теми же математическими приёмами и описываются теми же уравнениями, что система научной перспективы, созданная в эпоху Возрождения. В соответствии с его выводами, аксонометрия — это система перспективы для изображения небольших предметов, наблюдаемых с близких расстояний преимущественно в закрытых помещениях. Обратная перспектива, полагал он, является, как и аксонометрия, вариантом единой научной системы перспективы.

Одним из факторов появления в иконе обратной перспективы Б.В. Раушенбах считал стремление к увеличению информативности. Древнерусская и византийская живопись полны примеров изображений поверхностей, которым явно приданы искусственные повороты, имеющие информационную природу.

В 1980-е годы идея отца Павла, изложенная им в работе 1922 года *Мнимости в геометрии. Расширение области двухмерных образов геометрии* (оформленная, добавим, при участии единомышленника в теоретическом осмыслении искусства художника В. Фаворского), послужила основой новых иконологических построений академика Б.В. Раушенбаха. Флоренский выдвинул идею двусторонней плоскости, моделирующей характер соприкосновения нашей и мистической реальности. Все пространство оказывается двойным, составленным из действительных и из совпадающих с ними мнимых гауссовых координатных поверхностей; переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен через разлом пространства и выворачивание тела через самого себя. Явления и тела в двух мирах не разные, а одни и те же, только обретающие разные свойства в соответствии с природой каждого мира. Ноумен есть тот же феномен, но созерцаемый в ноуменальном пространстве и тем самым в своей смысловой структуре; равно как и феномен есть тот же ноумен, но созерцаемый в своём чувственном облике.

Б. Раушенбах принимает математическую аргументацию Флоренского, и в продолжение её показывает, как с точки зрения математики в конкретных иконах получают отображение граничащие миры: мир земной и мир ноуменальный изображаются как два взаимопроницаемых трёхмерных пространства. Их изображение на иконе является изображением разных трёхмерных сечений четырёхмерной реальности.

Раушенбах предложил для описания четырёхмерного пространства модель, где вместо двух трёхмерных миров существуют два двухмерных, то есть две плоскости, которые находятся в трёхмерном пространстве. Если их сблизить настолько, что расстояние между ними будет стремиться к нулю, то в такой потенции получается двухсторонняя плоскость. Фактически эта плоскость — из четырёхмерного мира, в котором вместо двух плоскостей

имеют место два объёма, но с минимальным расстоянием по четвёртой оси координат. На иконах каждой точке единого пространства соответствуют две различные жизни — «мистическая» и «обыденная». Эти пространства в иконописи передаются различным цветом и очерчиваются чётко выписанными границами.

Идеями Флоренского стимулированы и другие направления исследований Раушенбаха, например, так называемая «векторная модель троичности», вызывающая самое заинтересованное отношение в широких кругах, обращающихся к проблемам изучения отечественного наследия.

В настоящее время продолжают исследования теоретиков в области иконописного пространства, при этом всё выше оценивается вклад в эту тему о. Павла Флоренского и его единомышленников, положивших начало подлинному прорыву в глубинные смыслы иконы.

ИКОНА: ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЯ, ЭНОТОПОС

Арпентьева М.Р.

Мир человеческий и мир духовный — две тесно связанные, но феноменологически разные реальности. Художественное произведение, его ценность, на наш взгляд, определяются во многом тем, есть ли в них эта связь и какова она. Поэтому рассматривая произведения величайших прозаиков, художников и т.д., исследователи отмечают их «вневременной» и «внепространственный» характер. Сегодня создаются и иные произведения: написанные, например, разными авторами (спорный жанр коллективного романа): в этом случае и писатели, и читатели сталкиваются с проблематикой организации диалога разных точек зрения, разных хронотопов. Однако ни один из созданных таким путем романов в мировую историю литературного творчества не вошёл: даже знаменитые авторы не стали гарантией сиюминутного успеха таких произведений, а относительный успех таких произведений сохранился лишь благодаря необычности способа их написания, чем достоинств и содержания написанного (так, в контексте современной масскультуры рекомендуется изображать «как можно больше секса, насилия, отсылки к скандалам со знаменитостями» используя «литературных клише и грамматические корявости») (*Лихачёв 2015: 1*). Это произошло и происходит, на наш взгляд, потому, что в текстах такого типа принципиально отсутствует ориентация на «энотопическое»: преобладание масс-культурной ориентации приводит творцов на «дно», сворачивая творчество и пропагандируя подчас заурядное или полностью лишённое смысла. Напротив, обращение автора к проблемам духовного развития, общечеловеческим смыслам жизни, образам и мотивам духовного искусства, апокрифическим и каноническим религиозным текстам, само по себе служит предвестником того, что работа, вместе с энотопическим в ней, также способна внести свой вклад с общечеловеческую культуру.

М. Давидова и Е. Шлычкова пишут, что «Канон в иконе — это не только целостная система правил создания изображений, определяющая их форму, символику и возможности сочетаемости друг с другом, но также стройное мировоззрение. ...иконописный канон как особое художественное мировоззрение — это пространственно-временная формула, существующая в разных творческих версиях» (*Давидова, Шлычкова 2018: 1*). При этом обычно пространство иконы раскрывается при помощи обратной или сферической перспективы и «неглубокого», плоскостного пространства. Плоскостное пространство иконы ограничено сзади «фоном»; «фон» — это сверхсветлое, золотое пространство Божьего света, «сияние вечности» пространство наибольшей свободы. Из сверхсветлого пространства Бог выходит в ответ на молитву верующих. Святые изображены не в какой-то момент своей жизни, а прославленными, в Раю. Поэтому икону можно рассматривать как посмерт-

ное изображение. Отец Павел Флоренский полагает, что этот приём используется в иконописи сознательно: такая перспектива является «приёмом подчеркивания» того, что несравненно более важно то, что стоит за центральным образом. Поэтому в иконе основное внимание привлекают изображения, находящиеся «за гранью» понимания. Обратная перспектива — это не просто приём, при котором удалённые объекты кажутся более масштабными, а невидимые грани предмета — видимыми; «обратное» изображение выполняет функцию реалистичности, оно говорит о намеренном отказе от иллюзионизма, «казания». Это особый способ видения вещей, мгновенное постижение их сути, а не поверхностное созерцание.

По мнению святых Отцов такое «умное видение» было свойственно человеку до грехопадения, первозданный человек сразу проникал в истинную сущность вещей. А прямая перспектива, напротив, выражает субъективный взгляд на мир. «Эвклидово пространство», согласно о. Павлу Флоренскому, отличается безликостью, неподвижной бескачественностью, неполнотой пространства, отражающего не его сущность, а внешнюю, фрагментарную оболочку, падшим человеческим умом, утратившим целостность, принимаемую за суть. С точки зрения времени, обратная перспектива «есть образ Священной истории, которая направлена на ожидание одновременно близкого и далекого Страшного суда. Апокалиптические события превосходят для человека все другие события своей глобальностью и масштабностью, хотя являются последними в исторической перспективе и удалены от нас более, чем другие знамения времени». При этом человек способен переживать пространство Страшного суда в церкви литургически каждый день. Икона также реализует такую возможность, она проявляет эсхатологическую реальность Второго Пришествия и Воскресения в любой отдельный отрезок времени (Флоренский 1993а: 249, 255). (См. илл. 1).

Время в иконописном изображении — отражают цвета богослужебного круга, но также — движение фигур, которое передается посредством иконографических формул, а именно формулы диалога (передачи благодати) и формулы явления (предстояния), формулы «трапезы Богообщения» и формулы шествия. При этом данные формулы и композиционные схемы могут быть представлены как в свёрнутом, так и развёрнутом виде, они могут взаимодействовать между собой и сливаться друг с другом, то есть — трансформироваться, переходить одна в другую (Бычков 2008). «Иконографическая схема в иконе по своему смыслу может быть приравнена к обрядовой формуле, которая может видоизменяться — расширяться или сокращаться, составляя более развернутый, торжественный, или более сокращенный будничные варианты». Икона при этом отражает «внутренний план и чертёж событий» (Данилова 1984: 35), событий души, а не внешнего мира, как отмечал архимандрит Рафаил Карелин (Карелин 1998: 44)

М.В. Никольский пишет, что «Икона по своей сути рассматривает и изображает предметы нематериальные, но с помощью материальных символов. Чтение этих символов далеко не всегда может быть однозначным и

иметь единственную трактовку в силу их (символов) значительной понятийной разветвлённости, а также персонифицированных и исторических трактовок... символ — это тот инструмент, который делает икону „больше самое себя”, т.к. он изображает неизобразимое, т.е. горний мир». (Никольский 2012: 396). При этом понятия «пространство и время... рассматриваются церковью как духовные, а следовательно, могут быть выражены изобразительно-символическим способом» (Никольский 2012: 397), икона отражает сакральные, «надпространственные» и «надвременные» характеристики.

Художественное пространство иконы — это пространство бесконечности. «В иконе, в отличие от картины, возможны все случаи построения пространства, искусство иконы не знает ограничений... Поэтому икона не изображает отдельный миг (как картина), а являет всё изображаемое событие от начала до конца» (Флоренский 1993а: 247, Никольский 2012: 397). Так, в иконе могут присутствовать клейма, которые раскрывают все этапы духовной жизни святого, от рождения до кончины. Часто используется изображение всего действия от начала до конца, центробежность иконописной композиции запечатлевает всё событие: «вся последовательность события представлена одновременно, поэтому создаётся впечатление своеобразной отрешённости персонажей друг от друга — каждый занят своим делом... центробежность композиции воспринимается как центростремительная, т.к. все разновременные события выстраиваются относительно основной сути изображаемого духовного действия» (Никольский 2012: 397).

Кроме того, «святые лики и сами персонажи имеют минимальное количество возрастных особенностей... важно только то духовное откровение, которое являет икона». Часто также «изображённое событие на иконной плоскости выносится за рамки того окружения, в котором оно исторически состоялось», что выводит изображённое событие на вселенский уровень и не замыкает его в рамки сюжета. Временные рамки иконы расширяются до бесконечности — пока будет актуален сюжет и его духовное содержание (для человека)» (Никольский 2012: 398). При этом «изображённые персонажи знают будущие события, а также изображаются те события, которые произойдут позже»; так например, Богородица знает о том, что в будущем Её Сына ждёт Распятие, и поэтому Она, за редким исключением, изображается на иконах соскорбным ликом.

При этом используется «развёрнутость иконического пространства во времени»: так, во время Страшного суда, на его иконах и фресках, ангелы сворачивают небо со светилами так, словно небо — это ковёр, а все персонажи иконы обычно смотрят одновременно друг на друга, а также на молящегося. Это усиливает плоскостность, двухмерность временного пространства иконы. Кроме того, молящийся, благодаря обратной перспективе, находится субъективно на точке схода линий «обратного горизонта», что наводит его на мысль, что «икона смотрит на него», человек сам превращается для иконы в объект рассмотрения. При этом на иконах отсутствует единая система координат: объекты, предметы выглядят по-разному в зависимости от ракурса,

который берётся за точку отсчёта (см. *Бычков* 2012). В итоге «Духовное время в уставном православном иконописании понимается как пространственно-временное взаимодействие между духовным событием и его нравственными ценностями, выраженными с помощью изобразительно-выразительных средств иконописи на иконной плоскости» (*Никольский* 2012: 398). Время и пространство иконы подчинены духовному событию, течение времени и построение пространства зависит от духовного (и даже литургического) ритма (метавремени) и описываемого сюжета (как метасюжета, метапространства) (*Бычков* 2008).

А.И. Симонов пишет, что «отражение пространства и времени в ней (иконе. — *М.А.*) не является полной калькой с этих же характеристик нетварного бытия, не сводится к далёкому от истины наивному отражению невыразимого и в то же время не теряет с ним связи, которая предстаёт как взаимопроникновение, что делает его определённой возводящей ступенью к Первообразу (отношение сущность-явление)» (*Симонов* 2016: 60). Реальность иконы должна пониматься как «своеобразная, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение» (*Флоренский* 1990: 2, 81). В этой реальности структура мира, обратна миру обыденному (отец Павел Флоренский, Б.В. Раушенбах, Л.Ф. Жегин, Г.К. Вагнер и др.). По мнению Л.Ф. Жегина и Г.К. Вагнера, обратная перспектива есть особая методология организации художественного пространства иконы (*Вагнер* 1987: 111; *Жегин* 1970: 42–48), пространственность же выступает отражением событийности, включённости событий христианской истории в ход вселенской истории.

Отец Павел Флоренский, отмечая недостатки линейной перспективы, обосновывает правомерность обратной: она «...выражает природу вещей и потому должна всегда и везде быть рассматриваема как безусловная предпосылка художественной правдивости» (*Флоренский* 2000: 3/1, 48), выступая себя неким третьим, стоящим между человеком воспринимающим и миром воспринимаемым. Икона уходит от перспективы как рождающей кажимости «преграды» между человеком и миром: через применение перспективы обратной, она максимально приближает её к отражению мистического соприкосновения, проживания реальности духовного идеального мира.

Линейная перспектива учитывает только индивидуальный взгляд субъекта, как пишет М. Мерло-Понти: «...Нет такой проекции существующего мира, которая учитывала бы все его аспекты и могла бы заслуженно стать фундаментальным законом живописи» (*Мерло-Понти* 1992: 33). Обратное пространство иконы призвано ухватить «сгустки бытия» (*Флоренский* 2000: 3/1: 51), целостность которого всегда остается лишь целью. «От действительности — к картине в смысле сходства, нет моста: здесь зияние, перескакиваемое первый раз — творящим разумом художника, а потом — разумом, со-творчески воспроизводящим в себе картину» (*Флоренский* 2000: 3/1: 88). К иконе нужен особый подход: личность «встречается с вне-пространством, входит и со-пребывает в нём через созерцание иконы» (*Симонов* 2016: 63).

Икона — «символ символа», «плоскостное» выражение пространственных характеристик идеального бытия (*Флоренский* 2000: 3/1: 86).

Б.В. Раушенбах усматривает путь к пониманию пространства и времени иконы лежит через разработку аксонометрии и перцептивной перспективы (*Раушенбах* 2002: 84). Икона призвана помогать человеку в молитве, концентрировать внимание на Боге, иконописное изображение должно уменьшать расстояние между стоящим человеком и Богом. Аксонометрия вызывает у смотрящего чувство предельной близости предмета к созерцающему его. Отсутствие изображения глубины создаёт возможность выхода за пределы пространственных законов тварного мира. Поэтому глубина предстает «взятой в профиль шириной» (*Мерло-Понти* 1999: 329), человек понимает мир далеко не всегда линейно, «глубина рождается в моём взгляде, поскольку он стремится что-то увидеть» (*Мерло-Понти* 1999: 329). «Человек, созерцая икону, включается в её пространственность, ведет с ней диалог» (*Симонов* 2016: 65). Поэтому уместны слова французского феноменолога о том, что «искусство — это не схема, а нечленораздельный крик» (*Мерло-Понти* 1999: 329).

Б.А. Успенский полагает, что тварный мир играет роль зеркала идеального, которое имеет искажения, а не наоборот (см. *Успенский* 1995: 254). Отец Павел Флоренский отмечает также, что «икона есть образ будущего века: она дает перескочить время и увидеть, хотя бы и колеблющиеся, образы будущего века. Эти образы насквозь конкретны, и говорить о случайности некоторых частей их — значит совершенно не считаться с природой символического» (*Флоренский* 1993б: 110). «Икона отражает время и вечность одновременно... Икона в своих темпоральных характеристиках рождает два образа: образ времени-вечности и образ времени — потока души... время сакрально, оно вмещает в себя как и историческое время, так и духовно-мистические прозрения о нём, что рождает христианский концепт «истории спасения»... Икона — это бытописание устремленности человека к Богу. Созерцание её рождает в человеке практику соизмерения своей жизни с вечностью, чувство сиюминутности мирского» (*Симонов* 2016: 66–67). «Время души человека — попытка отчасти воспроизвести на уровне персонального мира время Бога, преодолеть рассеяние, в котором находится все сущее» (*Симонов* 2016: 69).

Интересно отметить, что католицизм и православие породили две разных культуры и, соответственно, два разных типа иконописи. В католической и католико-протестантской традиции сформировался художественный стиль, который позже начал постепенно замещать традиционную каноническую иконопись в России. Поэтому сейчас иконы условно делятся на два типа — реалистичные (выполненные по традиционному живописным правилам) и канонические (выполненные по правилам традиционной иконописи). При этом реалистичные иконы отражают субъективное, временное, ситуативное, а канонические — состояние духа, вневременное и внепространственное. Реализм пытается понять, как это событие могло быть, а канон стремится

ся показать, каков смысл события. Реализм изображает человека, через которого действует Бог, а каноническая икона отображает Бога, действующего через человека. Поэтому для реализма важен «антураж», в том числе пейзаж и т.д., а в иконе канонической антураж не является самоцелью; важна иерархия деталей изображения, а антураж как декорации могут использоваться лишь для более яркого выражения основной мысли. И само изображение подчас откровенно схематично, ведь икона пытается изобразить не этот, а тот мир.

Реалистичная икона представляет собой «как бы фотографию», она пытается показать, как святой выглядел в какой-то определённый момент своей жизни, но она не может изобразить древних святых, о внешности которых или обстоятельствах их жизни почти ничего неизвестно. Каноническая иконопись создаёт образ древнего святого, стремясь передать не его внешность, а дух, исходя из свидетельств о жизни этого человека, его поступков, из его наставлений и творений. Особый интерес вызывают «житийные» иконы: они представляют собой как бы множество небольших икон со сценами жизни святого, изображённого в центре. При этом не на всех житийных иконах можно точно определить границы «сцен». Многие перетекают друг в друга: несколько разных по времени и месту событий изображены как бы происходящими одновременно (Бобров 1996; Успенский 2007).

В работах В.В. Лепяхина, посвящённых искусству иконописи, по аналогии с бахтинским термином «хронотоп» вводится иной термин — «эонотопос»: «эонотопос — это двуединство святого места и вечности, такое единство, в котором одно освящается другим и одно без другого не существует. Время в эонотопосе тесно связано, переплетено с вечностью. Оно не мыслится вне вечности или вне хотя бы слабой связи с ней» (Лепяхин 2017: 1–3). Поэтому «События, которые в реальности происходили в разное время в эонотопосе могут восприниматься и изображаться как одновременные, поскольку они находятся внутри вечности и в любой момент могут быть одновременно актуализированы, не порывая своей связи с вечностью. Диахрония и синхрония в эонотопосе совпадают. Индивидуальные характеристики иконичных топосов в эонотопосе могут приглушаться, они могут выходить из-под власти времени, накладываться друг на друга, просвечивать один сквозь другой» (Лепяхин 2017: 3). «Принцип иконичности — двуединства Первообраза и образа, Божественного и человеческого, небесного и земного» (Лепяхин 2002б: 291) — характерен не только для иконы, но и для всей древнерусской литературы, в частности, для трактовки времени и пространства. Чтобы обозначить особенности понимания и изображения времени и пространства в Православии и древнерусской литературе, можно было бы говорить просто о «сакральном хронотопе», но такое словосочетание не выражает суть явления, поэтому мы предложили термин эонотопос». В определённой части литературных текстов, многие из которых связаны с проблемами духовного развития человека, начиная с текстов Древней Руси и иных средневековых литератур, «...время не существует, не воспринимается и не изображается вне со-

причастия вечности, а пространство можно скорее назвать внепространственностью ...» (Левахин 2002б: 291).

Важно что «Иконичный топос освящается вечностью и в свою очередь освящает и этернизирует время, протекающее внутри него. Вечности противостоит хронос, физическое время, царствующее за пределами эонотопоса. Святое место является пространственным катализатором для прорыва вечности во время и присутствия её в видимом мире, в эонотопосе. Эонотопос имеет все перечисленные признаки иконичного образа: двуединство, антиномичность, литургийность, соборность, синергийность, символизм и каноничность». При этом «Основой примирения двух миров в онтологическом плане становится Боговоплощение. Апостол Павел пишет, что Бог послал Сына Своего «дабы все небесное и земное соединить под главою Христом» (Еф. 1: 10). Сын Божий, Богочеловек и Посредник (1 Тим. 2: 5) «примиряет», «умиряет» и «соединяет» в онтологическое единство видимое и невидимое, Царство Небесное и мир сей. Видимый мир — как единство небесных первообразов и их земных иконичных образов — наглядно являет величие своего Творца и духовную идею будущего века», «иконичность выступает как принцип такой взаимосвязи между образом и первообразом, когда образ присутствует в первообразе и связан с ним синэнергийно» (Левахин 2017: 3). «Суть иконичного художественного образа в том, что он находится в максимально достижимом единстве с Первообразом, а это единство предполагает личную иконичность творца», — отмечает В. Левахин (Левахин 2017: 3).

Понятие «эонотопос» применимо не только для изучения средневековой, но и для анализа современной литературы, хотя он не есть чисто художественное явление и тем самым принципиально отличается от хронотопа. У Бахтина есть сходные идеи: термин «сакральный хронотоп» он использует в работах, посвящённых творчеству Достоевского: «Действие совершается в хронотопических точках, изъятых из обычного хода жизни и из обычного жизненного пространства, в эксцентрических точках, в инфернальных, райских (просветление, блаженство, осанна) и чистилищных точках» (Бахтин 2000б: 233), «Это не обычное художественное земное пространство, в котором человек прочно локализован и окружён. Эта организация пространства связана с Inferno. Всё действие совершается в Магометово мгновение. Время ничего не умерщвляет и не рождает, оно в лучшем случае только проясняет. Вся жизнь в одном мгновении» (Бахтин 2000а: 244). Поэтому понятие «эонотопос», как пишет С.В. Кекова, обладает значительным герменевтическим потенциалом (Кекова 2008: 29) и в отношении светской художественной литературы, в том числе развёрнутые и «яркие эонотопосы встречаются в поэзии Пушкина и Лермонтова, в прозе Гоголя, Лескова, Достоевского, Л. Толстого, а XX веке в стихотворениях таких поэтов, как Вяч. Иванов, Пастернак, Клюев, Есенин ...» (Измайлов 2010; Левахин 2002а; Левахин 2002б: 308). При этом хотя хронотоп существует всегда, в любом произведении искусства, эонотопос сопутствует только некоторым произведениям: «если художественное произведение воплощает эонотопос, то в его силовом поле проис-

ходит преобразование слова. Суть этого преобразования в том, что слово приобретает духовную составляющую (кроме семантической и эстетической)», отмечает С.В. Кекова (Кекова 2008: 29–30).

В эонотопосе — «время не существует, не воспринимается и не изображается вне сопричастия вечности, а пространство можно скорее назвать внепространственностью» (Ленахин 2002б: 291; Lerahin 2006: 20–30). В итоге, «в силовом поле эонотопоса все остальные слова поэтического текста претерпевают различные метаморфозы, исследование типологии которых является насущной задачей духовно-эстетического анализа поэтического текста» (Кекова 2009: 214). Более того, эта задача напрямую связана с появлением новых поэтов, прозаиков, художников, скульпторов: двуединство, антиномичность, литургийность, соборность, синергийность, символизм и каноничность — не просто черты иконичного образа в текстах «сакрального» типа, они — необходимое условие рождения истинного художественного произведения. Сверхзадача искусства — сотворение универсального, вселенского иконичного художественного образа. Времена модерна и постмодерна пытались отодвинуть эту задачу в тень, однако пустота и бесцельность пути, по которому постмодерн пытается увлечь современное искусство, заставляет художников вспомнить о сверхзадаче для искусства, вернуться к её переосмыслению, вспомнить, что призвание художественного произведения — вечность, эонотопос — его родная среда.

ЛИТЕРАТУРА

- Арпентьева 2017 — Арпентьева М.Р. Стихотворная психотерапия в практике кризисной помощи // Международный рецензируемый, реферируемый научный журнал по теории литературы и компаративистике «Sjani» («Размышления»). 2017. №18.
- Бахтин 2000а — Бахтин М.М. Вопросы самосознания и самооценки // Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., Азбука, 2000.
- Бахтин 2000б — Бахтин М.М. Риторика в меру своей лживости // Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., Азбука, 2000. Бобров 1996 — Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., Аксиома, Мифрил, 1996.
- Бычков 2008 — Бычков, В.В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. М., ВРС, Российская акад. наук, Ин-т философии, 2008.
- Бычков 2012 — Бычков, В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов. М., Прогресс-Традиция, Российская акад. наук, Ин-т философии, 2012.
- Вагнер 1987 — Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., Искусство, 1987.
- Давидова, Шлычкова 2018 — Давидова М.Г., Шлычкова Е. Пространство и время в иконе [Электронный ресурс] // Образовательный портал «Слово». URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/35907.php> (дата обращения 10.01.2018)
- Данилова 1984 — Данилова И.Е. Искусство Средних веков и Возрождения: Работы разных лет. М., Советский художник, 1984.
- Жегин 1970 — Жегин Л.Ф. Язык живописного изображения (Условность древнерусского искусства). М., Искусство, 1970.
- Измайлов 2010 — Измайлов Р.Р. Хронос и Топос: поэтический мир И. Бродского. Саратов: Научная книга, 2010.
- Карелин 1998 — Карелин Р., арх. О языке православной иконы // Православная икона. Канон и стиль. М., «Паломник», 1998.
- Кекова 2008 — Кекова С.В. Эонотопос в поэтическом мире А. Тарковского: к проблеме религиозно-философской герменевтики поэтического текста // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. Философия.

- Психология. Педагогика. 2008. №2.
- Кекова 2009* — Кекова С.В. Метаморфозы слова в зонотопосе поэтического текста (на материале поэзии А. Тарковского) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009, №2.
- Левахин 2002a* — Левахин В. Икона в русской художественной литературе. М., Отчий дом, 2002.
- Левахин 2002б* — Левахин В.В. Икона и иконичность. СПб., Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002.
- Левахин 2017* — Левахин В.В. Иконология и иконичность [Электронный ресурс] // Tjaarke Maas Arts. Assisi materials. P. 1–3. P. 3. URL: <http://www.tjaarkemaas-arts.net/Assisi%20materials/FA91C093-AC72-45D7-9EF3-2EB67236DF6F.html> (дата обращения 10.12.2017)
- Лихачёв 2015* — Лихачёв С.С. Романы, написанные коллективами авторов [Электронный ресурс] // Литературный наставник. 2015. 21 марта. P.1. URL: <https://literarymentoring.wordpress.com/2015/03/21/романы-написанные-коллективами-авто/> (дата обращения 10.12.2017)
- Мерло-Понти 1992* — Мерло-Понти М. Око и дух. М., Искусство, 1992.
- Мерло-Понти 1999* — Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., Ювента; Наука, 1999.
- Никольский 2012* — Никольский М.В. Символика категорий пространства и времени в иконах // Вестник ТГУ. 2012. №12 (116).
- Раушенбах 2002* — Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., Азбука-классика, 2002.
- Симонов 2016* — Симонов А.И. Время-пространство иконы как особой онтологической реальности // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2016. № 1.
- Успенский 1955* — Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., Языки русской культуры, 1995.
- Успенский 2007* — Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви /Л.А. Успенский. М., ДАРЬ, 2007.
- Флоренский 1990* — Флоренский П.А. Сочинения в 2-х томах. М., Правда, 1990. Т. 2.
- Флоренский 1993a* — Флоренский П., свящ. Обратная перспектива // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Антология. Серия. Сокровищница русской религиозно-философской мысли. Вып. I. / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М., Прогресс, 1993.
- Флоренский 1993б* — Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., Мифрил; Русская книга, 1993.
- Флоренский 2000* — Флоренский П.А. Сочинения в 4-х томах. М., Мысль, 2000. Т. 3 (1).
- Эрн 2000* — Эрн В. Г. Сковорода. Жизнь и учение // Борьба за Логос. Г. Сковорода. Жизнь и учение. Минск, М., Харвест, АСТ, 2000.
- Lepahin 2006* — Lepahin V.V Basic Types of Correlation between Text and Icon, between Verbal and Visual Icons // An International Journal of Religion, Theory and Culture., Literature and Theology, Oxford University Press, 2006. Vol. 20 (1).

ЛИТОГРАФИЧЕСКАЯ ИКОНА: ОТ ОБРАЗА К ЗНАКУ

Цеханская К.В.

Единственное средство спасти русскую церковную живопись от всего пошлого, бессмысленного, ослабленного и смешного — это основательное изучение русской иконописи в её лучших источниках.

Буслаев Ф.И.

Литографическая икона — одно из самых неоднозначных явлений церковной шире — духовно-религиозной жизни России нового и новейшего времени. И бытование, и функциональное назначение, и эстетическая составляющая бумажных печатных икон всегда порождало и до сих пор порождает (острые) вопросы богословско-канонического характера. Почему полиграфический иконный продукт так широко участвует в молитвенно-обрядовой практике православных? Существует ли сакрально-аутентичная связь между подлинной иконой и её печатной копией? Подобны ли они друг другу? Могут ли они равночестно взаимозаменяться? То есть, присутствует ли метафизика настоящей иконы в её литографической копии? И наконец, — насколько печатная иконографическая продукция соответствует каноническим представлениям Церкви о традиционном иконописании и иконопочитании? Несомненно, перечисленные вопросы остаются сегодня, как сто и двести лет назад, некой скрытой, «непроговорённой», а потому неразрешимой проблемой русского православного самосознания.

Казалось бы, какое значение для воцерковлённого человека имеет форма, вид и качество иконописного образа, освящённого Церковью, будь то классическая икона на дереве или её полиграфический оттиск или вообще фотография? Но представляется, и форма, и вид, и даже вещество, из которого делается или создаётся икона, имеет чрезвычайно важное, можно сказать, — *онтологическое* значение для всего соборного мирозерцания православных. Но прежде чем более конкретно рассмотреть все духовно-канонические минусы литографической иконописной продукции, кратко проследим «эволюцию» её возникновения и вхождения в религиозную жизнь народа.

На рубеже XVI – XVII веков не только протестантский, но и православный мир наполнился огромным количеством печатных бумажных образов в духе немецкой лютеранско-кальвинистской «духовности». В России, охваченной пока ещё едва видимой волной секуляризации, появляются новые иконографические «идеалы», например гравюры из Библии Пискатора, стиль которых стал явственно направлять творчество и иконописцев, и мастеров монументальной церковной живописи.

Против западного влияния на традиции русского благочестия выступили патриархи Иоаким (†1690) и Адриан (†1700). Так, в Духовной грамоте от 1674 года патриарх Иоаким возглашал: «Многие торговые люди покупают

листы на бумаге печатные немецкие, а продают немцы еретики, лютеры, и кальвины, по своему их проклятому мнению и не право наподобие лиц своей страны и в одеждах своих странных немецких, а не с древних подлинников, которые обретаются у православных» (*Ровинский* 1900: 34).

Со времён патриарха Иоакима вопрос о печатных иконах больше не поднимался в дальнейшем, начиная с синодального периода вплоть до начала XX века русские монастыри свободно распространяли литографическую продукцию, но уже своего приукрашенного или упрощённого иконографического извода. В 30-х, 40-х годах XVIII века открываются первые монастырские типографии, начавшие массовый, неостановимый выпуск литографических и хромолитографических икон. Всё это время бумажные иконы пользовались большим спросом как в деревенском, так и в городском социуме, формируя и поддерживая низкий, примитивный уровень народного благочестия.

С 70-х годов XIX века иконный рынок пополняется массовым потоком хромолитографированных бумажных образков, наклеенных на доску. Подобная продукция штамповалась в крупных типографиях Е. Фесенко и И. Тиля. С 90-х гг. в иконную индустрию страны активно вторгаются немецкие фирмы Жако и Бонакера, наладившие выпуск хромолитографированных икон на жести, создающих иллюзию писаных икон в дорогих эмалевых окладах. Первоначально иконы Жако и Бонакера печатались по иконописному подлиннику, но Синод заметил грубые иконографические искажения. Тогда в фирму пригласили иконописцев из Палеха и Мстёры, благодаря которым было быстро налажено тиражирование копий «подстаринных» икон, отвечавших вкусам и требованиям Церкви. Установив прочные связи с частью Синода и государственного аппарата, фирмы Жако и Бонакера добились широкой рекламы своей продукции, которая якобы несла в русский народ «европейскую культуру» (*Тарасов* 1995: 256).

Состояние иконного рынка к концу XIX века приобрело столь плачевные формы, что высшая государственная власть в лице императора озабочилась проявлением жёстких охранительных мер. В 1901 г. высочайшим указом Государя страстотерпца Николая II был основан Комитет попечительства о русской иконописи, который разработал обширную программу мер по возрождению традиционного иконописания, укреплению истинного православного благочестия в народе, которое должно было стать залогом единения всей нации в целом. Здесь следует отметить личный вклад царя в этом необходимом для всей русской культуре начинании. Известна глубокая набожность царя-страстотерпца, его тяга к простой, народной вере. Известно также, что идеалом благочестия для последнего российского императора был царь Алексей Михайлович, в честь которого и называли цесаревича Алексея. Николай II любил и ценил подлинную икону. Как и в «золотой век» московского благочестия, иконы составляли сакральную часть дворцовых интерьеров. Так, в опочивальне самодержца иконы — а их насчитывалось более 130! — почти сплошь, шпалерами закрывали стены (*Тарасов* 1995: 243–244).

Возрождение иконного дела под покровительством монархии должно было дать импульс для расцвета «правильной», «чистой», «исконно-традиционной» массовой ремесленной иконы. Комитет обозначил свои цели по трём направлениям: 1. Предлагалось запретить печатные литографические иконы на бумаге и жести как подрывающие фундаментальные начала православного опыта. 2. Начать издание нового иконописного подлинника. 3. Открыть учебно-иконописные мастерские, где будет подготовлен новый тип иконописца. Но, к сожалению, Комитет так и не смог осуществить хотя бы сотую часть задуманных преобразований. Ремесло традиционного иконописания вело «непосильную борьбу с машинным производством подобию рукописной иконы на жести» (Тарасов 1995: 256). Конкуренцию еле-еле могли выдерживать лишь суздальские фабрики, выпускающие недорогие иконы. Неравное соперничество иконописцев с печатным станком со всей неизбежностью вело к их обнищанию, к утрате основ ремесленного мастерства, заставляло делать «на потребу» дешёвые «подфолёжные» и «расхожие» иконы.

В 1898 г. сообщество суздальских иконописцев обратилось к Государю с просьбой: запретить иконы на жести. В ходатайстве царю подчёркивалось, что от этого запрета зависит не только само будущее Мстёры, Холуя, Палеха, но и существование почти 3000 крестьян пяти уездов Владимирской губернии, занимающихся развозом, сбытом и «променой» суздальских образов. Государь одобрил инициированную Комитетом записку о требовании запретить ввоз напечатанных за границей икон и ограничить их печать в России. С 1 января 1903 года по указу Синода воспрещалось печатать иконы на жести при церквях и монастырях. Но действия Комитета вызвали сопротивление как в среде церковной монастырской элиты, так и в Министерстве финансов. Инспекции Комитета вынуждены были признать полный захват иконного рынка жестяными иконами как на юге, так и в центре страны. В огромной степени этому способствовали именно монастыри, переключившиеся с продаж бумажных икон на жестяные. Ремесленное производство писанных деревянных икон, претерпевшее к концу XIX – нач. XX века почти полную утрату каноничности и художественности, не могло соперничать даже с худшими изделиями на жести Жако и Бонакера. Никакие компромиссы и половинчатые меры Комитета в виде предполагаемой ликвидации немецкой монополии, введение строгой цензуры и предложения печатать иконы в главных лаврах империи, не привели ни к каким положительным результатам. Неудивительно, что в мае 1909 г. Комитет был вынужден признать, что иконы Жако и Бонакера продолжают успешно конкурировать с ремесленными писанными образами. Все попытки влияния на епархиальные власти закончились ничем (Тарасов 1995: 261).

Печатные иконы прочно утвердились в церковно-религиозной жизни народа, полностью овладев пространством русского благочестия.

Вместе с большевистским переворотом проблемы церковного искусства, исконной православной почвенности веры, идеалов спасения и обóжения надолго ушли в мистические глубины советской катакомбной жизни

Русской Церкви. Но во время Великой Отечественной войны литографическая икона, вернее, её, можно сказать «заместительное подобие», обрела новые формы бытования. Так, В 1944 года в подвале Успенского собора Новодевичьего монастыря открываются художественно-производственные мастерские, и в 1949 году в Советской России появляется первая монастырская иконная продукция: чёрно-белые фотографические изображения, расписанные вручную методом шелкографии. К началу 60-х годов XX века в колокольне Новодевичьего монастыря расположился производственный печатный цех, выпускавший *полмиллиона* печатных икон в месяц. При этом литографические образки повторяли лишь восемьдесят традиционных иконографических типов. Отметим, что цифра *полмиллиона* красноречиво свидетельствует о возросших потребностях верующих в Советском Союзе. Пусть эта духовная жажда обладания иконой удовлетворялась лишь её печатной репродукцией, знаком, но в условиях хрущёвских гонений даже этот блёклый суррогат иконы обретал большую духовную силу и значимость как символ упорного стояния в вере. Пожалуй, 40-е, 50-е, 60-е годы XX века — единственный период в истории русского благочестия, когда выцветшая литографическая иконка, хранимая в гимнастёрке солдата или в крестьянском красном углу, превращалась в нечто большее, чем печатный знак. Она становилась, пусть бедным, скудным, но настоящим религиозным подспорьем в духовной жизни крещёного советского социума.

В 1980 году при попечительстве патриарха Пимена (Извекова) создаётся производственно-хозяйственное предприятие «Софрино», которое быстро наладило массовое тиражирование литографических икон на картоне, реже на дереве. В начале 90-х годов происходит настоящий бум софринского производства. Возросли нужды Церкви, и помимо отдельных образков предприятие стало выпускать целые печатные иконостасы. К концу 90-х годов Церковь предприняла попытку усовершенствовать иконопечатание, так как, к сожалению, Софрино выпускало миллионы малохудожественных, блёклых, низкокачественных экземпляров. Софрино оснастили высокотехнологичными печатными станками из Австрии — *Гейдельберг* и уникальной системой цветоделения *Линотайп Хелл*. В постсоветское время вся печатная иконная продукция переходит под строгий контроль Церкви. И всё же, несмотря на усилия художественной комиссии, на консультации практикующих иконописцев Троице-Сергиевой лавры, цензоров Духовной Академии, миллионы софринских икон не отмечены ни эстетическими признаками, ни тем более статусом подлинно сакрального искусства Церкви (*Стародубцев 2001*).

Это связано с самой природой литографической иконы, с её автоматически-машинной искусственностью, приукрашенной лощёностью, намеренной ориентацией на невзыскательные вкусы и предпочтения людей.

Своеобразный «выход» из подобного эстетического тупика предложен в наши дни. Это цифровые технологии печати, бесконечный в своей вариативности язык графического дизайна, позволяющие создавать настоящие «шедевры» полиграфической иконы. Причём не только точные копии из-

вестных икон, но их «улучшенное», «по заказу клиента» редактирование. Так, например, поступает известная саратовская Фирма *Люксор-консалтинг*, работающая над высокотехнологическим тиражированием цифровых икон. Цифровые иконы намного дешевле литографической печати, да и создаются они во много раз быстрее. Цифровые иконы уже украшают интерьеры некоторых саратовских храмов. Их отличительное качество — высочайшая степень полиграфической имитации. Покрытые толстым слоем лака, они ничем на первый взгляд, не отличаются от писаных оригиналов. Следует отметить, что указанная фирма предлагает свою продукцию в качестве *временной* замены иконостаса строящегося храма, как недорогая помощь в восстановлении и открытии приходов. А на долгое время подобные цифровые репродукции предлагаются для небольших поселковых или домовых церквей, больших и воинских храмов, молельных комнат, — во всяком случае, срок службы дизайнерских литографий — целых 10 лет — для этого как бы вполне годен (*Новейшие технологии* 2008).

Какой же следующий шаг совершит искусство литографической имитации иконы? Возможно, это будет особая компьютерная икона, продаваемая в интернете. Почему нет? Ведь миллионы крещёных православных людей смотрят по телевизору или через компьютер праздничные Божественные Литургии, празднуя даже то, что должно быть скрыто от глаз молящегося — сугубые молитвы священников у престола, пресуществление Святых Даров. В этом же ряду информационных услуг верующим сегодня предлагается «исповедь по телефону». Интересно, что практика исповеди по телефону в своё время существовала в Коптской монофизитской церкви, но некоторое время назад глава коптов Египта папа Шенуда III запретил прихожанам исповедоваться по телефону или интернету из-за опасений быть прослушанным какой-либо враждебной стране спецслужбой (эл. ресурс: Pravoslavie.ru). То есть церковное Таинство низводится до обрядового действия и более того, — просто до доверительного разговора с батюшкой, когда полностью устраняется чинопоследование Исповеди, с возложением на главу епитрахили, с целованием Евангелия и Креста, как свидетелей присутствия Божия.

Литографическая и цифровая иконная продукция, равно как и обновленческие нововведения в Церкви — всё это даже не уступка невзыскательному, порой просто ленивому и невежественному духовному состоянию православного социума. Это настоящее постмодернистское глумление над самой сущностью христианства, когда вместо хлеба насущного человеку предлагается его искусная имитация. Несомненно, современное церковное сознание русских и других православных этносов страны, ежеминутно искушаемое соблазнами постмодернизма, либерализма, массовой культуры, напрямую отражается в формах благочестия, иконопочитания и, конечно же, на состоянии иконописного искусства.

Каково же истинное лицо и содержание литографической иконы? Ещё в начале XX века Н.П. Кондаков называл печатные образки на бумаге и же-

сти «мёртвыми призраками», «настоящей подделкой образов». В машинно-фабричной продукции учёный видел не только безвкусно приторный суррогат иконы, портивший религиозный вкус народа: «Просматривая печатные образки, с особенно неприятным чувством видишь почти во всех тот слащаво-прикрашенный вкус, который сложился в живописи конфетных коробок. В угоду этому вкусу переделаны и лики святых, и даже снимки с чудотворных икон». Н.П. Кондакова также возмущало проникновение западного, чужого благочестия, распространявшегося через массовое литографическое воспроизведение слащаво-миловидных образов католического пошиба (*Тарасов* 1995: 258).

Известно, иконопись — это особый вид человеческого творчества, предполагающий наличие церковно-канонического устроения художника. Без этого условия процессы иконописания превращаются в самостоятельную художественную деятельность или в прагматический коммерческий проект. Но православные должны помнить, что существуют твёрдые границы истинной иконы, которые замыкаются на рукотворном каноническом образе, молитвенно написанном растительными красками на деревянной доске (*Анатоллий* 1993: 115).

Согласно Оросу VI Вселенского Собора святые Отцы также допускали и другие равночестные техники создания иконы, помимо живописного образа «...Подобно изображению честнаго и животворящего креста, полагать во святых Божиих церквях, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях, честные святые иконы, написанные красками и сделанные из мелких камней или всякого другого соответствующего цели вещества» (*Успенский* 1989 104).

Л.А. Успенский справедливо отмечал, что в создание иконы традиционно вовлекался весь тварный природный мир, растительный — в виде дерева; животный — в виде клея, яйца; минеральный — мел, краски. Всё это бралось в своём естественном виде и лишь очищалось и обрабатывалось человеком, который своим трудом вводил эти вещества в Богослужение. Учёный и иконописец настаивал: так же, как подлинность образа связана с Евхаристией, так же необходимо связана с ней и подлинность всякого вещества, входящего в культ. Когда же вещество, приносимое человеком в связи с современным развитием технических средств, теряет своё органическое сродство с материей, созданной Богом, оно уже не может служить проводником освящения, а наоборот преграждает ему путь. Отсюда употребление искусственной материи, как например, пластмассы, безжизненной и безличной, есть извращение... (*Успенский* 1989: 426, 443).

Также категорично к вопросу материальной стороны иконописания относился о. Павел Флоренский, утверждая, что ни техника иконописания, ни применяемые тут материалы не могут быть случайны в отношении культа. Отец Павел подчёркивал: трудно себе представить, что даже в порядке формально-эстетического исследования, чтобы икона была написана чем угодно, на чём угодно и какими угодно приёмами (*Флоренский* 1972: 115).

Таким образом, с позиции православной сакраментологии, когда искуплённый Боговоплощением тварный мир вовлекается в служение Богу, в Литургию невозможно считать настоящей иконой то множество освящённых литографических образков, которые так обильно присутствуют и в храмах, и в бытовой обстановке. Почему? Потому что полиграфическая машина или цифровой механизм, печатающее многотысячные тиражи бумажных икон — это всего лишь множительный аппарат, автоматически штампующий то, что по своей природе и сущности не может быть подвержено никакой подделке, никакому клише. Именно поэтому даже в освящённых литографических копиях *Троицы* преподобного Андрея Рублёва или Владимирской иконы Богородицы отсутствует не только святость самих образов, но и сакральная метафизика Первообразов. В строгом смысле печатные иконы представляют собой всего лишь знак, репродукцию, напоминающую, что в мире существует спасительный подлинник, живой первоисточник святости.

В стихире утрени на «стиховне» на «Слава, и ныне» во вторник Пятидесятницы поётся: «Вся подаёт Дух Святой: точит пророчества, священники совершает, не книжные мудрости научи, рыбаки Богословца показа, весь собирает народ церковный». Благодать Святого Духа подавалась великим русским иконописцам — святителям Петру Московскому и Феодору Ростовскому, преподобным Алипию Печерскому, Андрею Рублёву, Дионисию Глушицкому, Антонию Сийскому, Андриану Пошехонскому и многим другим. Несомненно, действие благодати отпечатывалось и в молитвенном труде множества безымянных русских иконописцев. О нисхождении даров Святого Духа молил всякий православный иконописец. Существовало, существует и никем пока ещё не отменялось каноническое требование и к процессу создания иконы, и к целям религиозного искусства, и, наконец — к внутренней духовной чистоте художника. «Обнимая небо и землю, иконописание должно стремиться к проявлению вечного, нетленного... Иконописание берёт на себя задачу воплотить духовное, одухотворить земное, осуществить, подобно вере, ожидаемое, проявить невидимое, вознести мысль и сердце человека в область мира духовного, приблизить к душе нашей вечность...» (*Анатолий* 1993: 83). Высота указанных целей и задач иконописания, безусловно, требует и соответственного духовно-религиозного состояния православного иконописца: «Посему кисть иконописца должна быть непорочной, святою, как провозвестница великих истин и деятельности Христианской... Так, если иконописец, по цели своей есть проводник истин Христианства, то Христианское вероучение требует от него, как от своего служителя, чтобы он самой жизнью соответствовал внушениям Евангелия... Только тогда иконописец будет приближаться к идеалам Христианского вероисповедания, когда он, вполне обладая механизмом своего художества, более и более будет достигать совершенства в Христианской деятельности» (*Анатолий* 1993: 83).

Могут ли православные «иконопечатники» стремиться к достижению подобных целей хотя бы в процессе наблюдения за автоматической штамповкой литографических образков? Возможно, в Софрино существует чин

совершения специальных молитв, сопровождающих работу печатных станков? Но это вряд ли...

Литографическое или цифровое тиражирование репродукций икон полностью исключает догматические требования Церкви к иконописному искусству. Печатная икона по сути своей *онтологически мертва*. Она уничтожает тройственную связь между молитвенным служением иконописца, самой иконой и молитвой предстоящего перед святым образом человека. Литографические образки, так же как и целые, законченные иконостасы, — это «нерукотворное деяние» в отрицательном значении данного эпитета. Продукт массового машинного или цифрового производства не является ни творческим, ни духовным феноменом. Это всего лишь печатный оттиск иконы, её знак, её механически клишированная репродукция. Несмотря на то, что литографические иконы освящаются Церковью, то есть воцерковляются, они от этого отнюдь не получают статус настоящей, подлинной иконы.

Очевидно, литографический знак иконы существовал и существует до сих пор исключительно на потребу слабому, немощному, неразвитому духовному состоянию огромного числа православных — как воцерковлённых, так и не дошедших до порога храма. К сожалению, «снисхождение» к «духовным немощам» православного народа уже давно приобрело форму естественной нормы церковной жизни. Главный аргумент в защиту «законности» присутствия литографических изделий в сакральном и бытовом пространстве верующих то, что они имеют силу церковного освящения. Это действительно так. Но следует отметить, — освящение иконы не является настоящим Таинством, это обрядовый чин Церкви, знаменующий, что тот или иной освящаемый предмет становится воцерковлённым или получает особую, оградительную от стихии зла, силу. Полагать, что вместе с освящением на предмет нисходит такая же благодать как при совершении Таинств, — неправомерно и даже кощунственно, ведь в таком случае нам придётся признать «благодатными» огромное количество автомобилей, домов, квартир, офисов, заводов, кораблей и т. д., освящённых церковным чином.

Особо подчеркнём: в результате церковного освящения никакие картины религиозного содержания или репродукции, наподобие «святого семейства» или «мадонн» мастеров Возрождения не становятся иконой. Так же не могут именоваться иконописным образом скульптурные памятники святым, особенно круглая пластика (Цеханская 2014: 28–37; Цеханская 2015: 126). Л.А. Успенский справедливо предостерегал — чин освящения не есть магическая формула, превращающая один предмет в другой: изображение, которое иконой не является, ею стать не может (Успенский 1989: 115).

Защитники литографической иконной продукции могут возразить, что дешёвые образки бумажных икон востребованы бедными, неимущими людьми, у которых нет средств заказать и приобрести настоящую деревянную писаную икону. Что можно на это ответить? Возможно, бумажная икона, как и фотографии святых старцев или харизматических духовников, в какой-то степени и подкрепляют молитву верующих зрительными образами Бога, свя-

тых. Но воцерковлённые православные должны понимать сотериологическую разницу между благодатной энергией подлинной, канонической иконы и её механическим оттиском, да ещё с надписью на обороте — «Софрино». Далеко не случайно верующие практикуют благочестивое «прикладывание» литографической иконы к её иконописному первоисточнику, к настоящей иконе, интуитивно ощущая полное отсутствие благодати на отпечатанном образке.

Протоиерей В. Зеньковский подчёркивал, что церковное сознание должно вмещать всё, что есть в Церкви — вероучение, богослужебные чины и Таинства, церковный строй. Анализируя причины кризиса православного сознания в XX веке отец Василий отмечал, что значительная часть верующих страдает незнанием — вероучения и богослужебного устава и что на этой почве легко ущемляется церковное сознание, возникают духовные кризисы. «Христианская доктрина сложна, — размышляет он, — её нелегко усвоить; если возникают религиозные сомнения, если совершаются целые обвалы во внутреннем мире, то именно от того, что не хватает часто элементарных богословских знаний. Когда нет привычки к ежедневному чтению Евангелия и апостольских посланий, то на всякие вопросы, естественно встающие в уме в силу полной разнородности евангельской правды и современной идеологии, — не ищут ответа в Священном Писании, не идут к тем, кто богословски подготовлен... а наоборот, дают в себе простор всему, что углубляет кризис. Почему? Уже по тому одному, что легче идти путём легкомыслия, чем быть серьёзным в своих духовных исканиях. Между тем христианское освещение проблем жизни, чтобы напитать душу и зажечь её подлинным вдохновением, действительно, требует труда, настойчивого углубления в историю Церкви, в догматику» (Зеньковский 2002: 173).

Безусловно, постижение канонически-догматических основ Православия требует от каждой православной личности волевого самопонуждения, причём понуждения не только к познанию этих основ, но и к постоянному, неослабеваемому насыщению вновь открывающимися знаниями. Без возрастающего духовного просвещения невозможно стояние в религиозной Истине. Нам представляется, что литографическая икона есть серьёзная, трудно устранимая преграда на путях истинного благочестия и веры. Привыкание к бумажной иконе влечёт оскудение и опрощение духовной жизни верующих. Если народ потеряет чувство, строй, ритм своего родного языка, то исчезнет и самобытный характер русской культуры. Если уничтожится стремление верующих к познанию и восприятию символических образов Церкви, то тогда исчезнет и сам дух Православия. И тогда Русская Церковь окажется в положении застывшей культурной ценности, превратится в этнографическое музейное сокровище далёкого великого прошлого.

Несомненно, проблема массового распространения и бытования литографических икон — это вопрос «качества» религиозных чувств верующих. Представляется, что размывание границ между иконой и её оттиском упрощает молитву, притупляет восприятие духовной красоты как исключительно-

го феномена церковного искусства. Предстояние верующих перед бумажными образами, а тем более, перед лощёно-глянцевым «красивеньким» иконостасом, неизбежно вносит некоторую *недостоверность* в религиозно-молитвенные переживания людей. В связи с проблемой определённого воздействия литографических икон на характер благочестия, духовное состояние верующих, отметим ещё один, весьма противоречивый и даже удручающий факт современных процессов иконопочитания. Речь идёт о появлении в России XXI веке «кровоточащих» и «мироточивых» бумажных икон и фотографий.

Не будем касаться вопроса «истинности» подобных «чудес» или лжечудес, хотя, честно говоря, трудно увидеть Промысел Божий в мироточении не только десятков бумажных образков в квартирах верующих, но и в сопутствующем зачастую мироточении потолков, стен помещений, где наблюдаются эти загадочные процессы. Из огромного множества зафиксированных «мироточений» литографических икон выделим один особенно вопиющий пример. Быть может, вызывая неудовольствие части православной общенности, но всё же посмеём заметить, что известный с начала XXI в. «кровоточивый» литографический образ Спасителя, неоднократно носимый в крестных ходах, представляет собой факт кощунства над самим существом иконы, её смыслом и назначением. Кощунство состоит в том, что Лик Христа *полностью* закрыт потоками или подтёками бурой жидкости, то есть, как уверяют апологеты данного образа, «кровью» Богочеловека. И верующие, подходившие к «кровоточивому» Спасу, лобызали как бы «кровь» Его. Получается, что православные обрели свой, русский аналог мистической чаши Грааля, с чем не хочется никого поздравлять. Мало того, что верующие вместо иконы Христа поклоняются «иконе крови», но её почитатели уверяют, что истекающая из печатной репродукции кровь — человеческая, да ещё четвёртой группы! Невольно возникает вопрос: так чья же всё-таки это кровь?

А. Любомудров очень точно передал то впечатление, которое оставляет у воцерковлённого человека образ «кровоточивого Спасителя»: «...Икона по сути своей есть образ, являющий первообраз, но Лик Господа сейчас полностью скрылся под кровавыми струями... Случаи кровотечения икон зафиксированы в Предании, нередко они происходили после нанесения раны иконе, наиболее известный из них — образ Иверской иконы Божией Матери. При одном взгляде на образ Спасителя, скрывшийся под кровавым потоком, становится, действительно, страшно. Мы созерцаем раны Господа на Распятиях, читаем о них в Евангелии... Мы приобщаемся Его Честной Крови и Тела, но Господь положил принимать их под видом Вина и Хлеба; жидкость с образа имеет цвет и запах крови...» (*Любомудров 2006: 279–295*).

В русской церковной истории не зафиксированы случаи кровотечения икон, да ещё такого обильного, как на «кровоточивом» Спасе. Православным в России привычны другие чудотворения от икон: мироточения, слезоточение, обновления, выделение тепла, отпечатывание на стёклах киота. Летописи упоминают и о других неподвластных разуму чудесах — о звучании икон,

о перемещении и стоянии святых образов в воздухе, о таинственной силе, поражающей грешников и восстанавливающей кающихся. Поэтому традиционному русскому благочестию абсолютно чужды и даже неприемлемы католические формы; проявления «благодати» в виде кровоточений. Не следует забывать, что кровь как физиологическая жидкость имеет свойство свёртываться, а затем разлагаться. Невозможно представить, каким «благоуханием» проникаются так называемые «кровоточивые образы» и скульптуры.

Профанация иконы в виде дешёвой, недолговечной печатной продукции со всей очевидностью «вымывает» из мирозерцания верующих осознание святости православных символов и святынь, устраняет саму необходимость благоговейного отношения ко всей образно-знаковой системе Церкви. Литографическая икона — тот материал, посредством которого суетно-бытовой план жизни как бы на равных входит в сакральную жизнь Церкви и верующих, занимая в ней удобную, комфортабельную, широкую нишу. Это можно видеть в том, как изображение креста, церквей, икон в изобилии печатаются на бытовых предметах, участвующих в обыденной жизни людей — на сумках, календарях, футболках, целлофановых и бумажных пакетах, то есть, на вещах хозяйственно-утилитарного назначения. Автор являлся свидетелем того, как в городском мусорном контейнере валялись пакеты с изображением известного русского монастыря — они были набиты остатками еды. Представляется, так же кощунственно и недопустимо использование икон в качестве заставок на мобильном телефоне или размещение репродукций икон, а тем более, их фрагментов, на обложках книг, журналов и газет нецерковного содержания.

Понимание и восприятие иконописного символа в качестве бытового элемента жизнедеятельности крещёного социума со всей неизбежностью формирует поверхностное, обрядовое, облегчённое, «без всякого напряжения» отношение к Истинам Православия. Духовный вред манипуляций с иконой — её оттиском, фотографированием, праздным, пусть даже научным, но не благоговейным интересом в своё время ясно понимали насельники Святой Горы Афон. Так, в новое время, во второй половине — конце XIX века российские учёные и паломник, писатель В. Барский предприняли попытку фундаментального изучения иконописного наследия Афона. Но монахи-святогорцы опасались отдавать иконы на исследование, так как главным способом научной «обработки» памятников было их фотографирование. И монастырские власти Афона, и рядовые монахи отказывали в разрешении снимать и фотографировать монастырские святыни. Традиционно считалось, что светские фотографические издания икон «обесценят» их святость. Как отмечал Н.П. Кондаков, — Барский долго не мог получить разрешение на съёмку из-за излюбленного на христианском Востоке поверия, что фотографическому аппарату не место в Церкви, что Синод афонских старцев благословлял только рисовать с икон и церковных предметов, запрещая любую съёмку. Барский всё же добился своей цели, заручившись поддержкой Константинопольского Патриарха (Кондаков 1902: 16).

Вся Россия ко времени экспедиции Барского уже была переполнена штампованной литографической продукцией. Афон оставался последним оплотом спасения канонической иконы от её десакрализации и вовлечённости в коммерческий конвейер, в суетно-обрядовые потребности «бедных», «простых» людей. Возможно, эти первые фото афонских памятников произвели окончательный, невидимый сдвиг в благочестии православных.

Игнорирование канонических требований к иконописному образу, соборно выработанных и утверждённых Отцами Вселенского Православия — прямой путь к «размыванию» смысла христианского вероучения. Снисхождение к так называемой «простоте» и «доступности» православной иконы, потакание упростившимся массовым требованиям и ожиданиям верующих, приспособление к их примитивным духовным запросам и самое главное, коммерциализация иконописания, — начало разрушения охранительно-соборных основ самосознания русских. Миллионные тиражи литографических ламинированных иконок, самочинное почитание ложных образов, некритическое отношение к сомнительным проявлениям «чудес» и, наконец, добавим, — практика возведения православных монументов, подавляющих своим натуралистическим живоподобием всякие начатки молитвы — всё это в комплексе сегодня составляет мощную деструктивную силу внутри Русского Православия. Представляется, это не просто невежественное отношение к каноническому строю церковной жизни, но один из факторов манипуляции социо-религиозным сознанием народа, что позволяет определить все вышеуказанные явления как органический продукт массовой культуры постмодерна. Несомненно, вопрос о состоянии иконографического канона, об иконопочитании, благочестии, об отношении к феномену святости является сложнейшей проблемой общецерковной и мирской жизни русского и других православных этносов страны. Данный вопрос тесно связан с целым комплексом других, не менее сложных проблем, а именно новым раскрытием сотериологической сущности православной иконы, с возвращением к святоотеческим принципам в понимании благочестия и святости, с необходимостью религиозного просвещения верующих и самое главное, — с обретением истинно-ортодоксального понимания бытия, позволяющим русским сохранить свой традиционный морально-религиозный этнотип и наполнить собственную историю подлинно *христианским* смыслом.

В завершении хотелось бы ответить на вопрос: существует ли выход из мёртвого мира печатных образов? Представляется, что есть. Необходимо вернуться к начинаниям Государя Николая II и попытаться вернуть настоящую, писаную икону в бытовую и церковную среду. Нужно развернуть православный план монументальной пропаганды традиционной иконы, чтобы верующие, даже небогатые и просто бедные, стремились не к покупке сотовых телефонов или компьютеров, а к обладанию настоящей канонической иконой, которую, как семейную святыню, можно будет передавать из поколения в поколение.

ЛИТЕРАТУРА

- Анатолий 1993* — Анатолий (Мартыновский), преосвященный / Об иконописании // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. М., Прогресс. Культура. 1993.
- Зеньковский 2002* — Зеньковский В., протоиерей. Апологетика. М., Изд. дом «Грааль». 2002.
- Кондаков 1902* — Кондаков Н.П. Памятники христианского искусства на Востоке. СПб., 1902.
- Любомудров 2006* — Любомудров А. Мироточение икон в восприятии современников // Искушения наших дней. В защиту церковного единства. М., Даниловский благовестник. 2006.
- Новейшие технологии 2008* — Новейшие технологии в древних храмах. Эл. ресурс: www.vzsar.ru/special/200809/litografia_na_sluzhbe_vechnogo.html10.02.18
- Ровинский 1900* — Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Под ред. Н.П. Собко. СПб., 1900.
- Стародубцев 2001* — Стародубцев О.В. Печатные иконы: история и современность. Эл. ресурс: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2001/10/29/pechatnye_ikony_istoriya_i_sovremennost
- Тарасов 1995* — Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорский России. М., Прогресс-Культура, Традиция. 1995.
- Успенский 1989* — Успенский Л.А. Богословие иконы Православной церкви. Издательство западно-европейского экзархата Московской Патриархии. 1989.
- Флоренский 1972* — Флоренский Павел, священник. Иконостас // Богословские труды. М., 1972. №9.
- Цеханская 2014* — Цеханская К.В. Православная скульптура в городском ландшафте: новизна и традиции // Традиции и современность. № 15, 2014.
- Цеханская 2015* — Цеханская К.В. Новая традиция изображения святых и православный канон // Дары. Альманах современной православной культуры. М., 2015.
- Pravoslavie/ru* — Pravoslavie/ru/live_jornal.com/3567899.html от 13.12.17.

ТРИ МИФА О ФЕОДОРОВСКОЙ ИКОНЕ БОЖИЕЙ МАТЕРИ

Фёдоров А.В.

Согласно церковному преданию Феодоровский образ Божией Матери (илл. 1) — это домонгольская икона, одна из самых древних святынь нашего Отечества, которая появилась на Руси примерно в то же время что и Владимирская икона Богородицы. Существует первая служба этой иконе, созданная не позднее конца XV века¹, которая сохранила для нас древнейшие сведения об иконе и послужила основой для составления *Сказания* о Феодоровском образе в XVII веке (*Сказание* 1909: 208–260). В позднейшие времена, в XIX и XX веках, вокруг образа возникли различные мифы. Они были призваны ещё более прославить икону, но вместо этого поставили под сомнение её древнее почитание.

Речь пойдёт о трёх мифах, которые роковым образом повлияли на современное почитание Феодоровского образа.

Миф первый: Феодоровская икона была явлена великому князю Василию Ярославичу. Согласно Сказанию, история явления образа вкратце такова. Икона, чье имя в переводе с греческого *Божий Дар*, прежде находилась в волжском Городце. После его разорения Батыем, святыня была перенесена св. вмч. Феодором Стратилатом в Кострому в праздник *Успения Богородицы*. А на следующий день, 16/29 августа 1239 года, она была явлена в пригородном лесу на речке Запрудне.

В древней службе имя князя, обретшего икону, не упоминается. Но в *Сказании* XVII века появляется «костромской великий князь Василий Георгиевич, рекомый Квашня» — участник всех событий, связанных с иконой. Со временем выяснилось, что такой князь русской истории неизвестен. В середине XIX века костромской священник Павел Островский предложил в легендарном «Василии Георгиевиче» видеть Василия Ярославича (1241–1276), ставшего костромским князем в 1272 году, и соответственно передвинуть дату явления иконы с 1239 года на 25–30 лет вперёд (*Островский* 1855: III–XV). То есть, между разорением Городца и явлением образа в Костроме, являлся большой временной разрыв. Это не смутило и некоторых других исследователей, поддерживавших ревизию церковного предания об иконе².

Сторонники этой ревизии, сосредоточившись на генеалогии русских великих князей, упустили несколько моментов. В древней службе князь «Василий», причем без отчества и прозвища, появляется только при описании

¹ Датировка Д.Г. Демидова, доцента СПб.ГУ, д. фил. наук.

² «Наименование князя в некоторых повестях, сказаниях и подписях под иконами Василием Георгиевичем есть явная ошибка, непримиримая с течением исторических событий... вместо него нужно читать „Василий Ярославович“ (род. 1241), а явление чудотворной иконы нужно относить не к 1239 году, как показано в некоторых памятниках письменности, а к концу 50-х или даже к 60-м годам XIII века» (цит. по: Покровский 2018).

двух последних чудес, которые хронологически могут относиться к княжению Василия Ярославича, а до этого фигурирует безымянный великий князь. Эти детали присутствуют, по меньшей мере, в двух разновременных списках древней службы (*Соколов* 1901; *Миняя. Август* 2002: 157–177). Вполне возможно, что за фигурой «Василия Георгиевича» скрываются два князя, — неизвестный нам князь, обретший икону, и Василий Ярославич — участник битвы на Святом озере и строитель Успенского собора.

Кроме того, в сказаниях о явленных иконах Богородицы, прежде бывших в иных краях, никогда не умалчивается о том, как долго они находились в пути (Тихвинская, Иверская, Лиддская). Сказание о явлении и чудесах Феодоровской иконы так же подробно. Ничто в нём не указывает на многолетнее отсутствие образа. И в древней службе перенесение иконы св. вмч. Феодором Стратилатом из Городца в Кострому описано как единовременное событие: «Феодор Стратилат Тебе служит / и, почитая Тя, от места на место икону Твою приносит Богомати» (*Миняя. Август* 2002: 160).

Так же, существует городецкая легенда, известная с XVII века, согласно которой специально для Городца, вскоре после явления образа в Костроме, был изготовлен список Феодоровской иконы Божией Матери. Со временем, он стал главной святыней возрождённого Городецкого Феодоровского монастыря, в котором в 1263 году почил св. блгв. Александр Невский с молитвой перед этим чтимым списком.

Эта легенда одинаково признавалось и в Церкви, и в среде старообрядцев всех толков и согласий. До конца 1980-х годов городецким староверам принадлежала икона, которая по их убеждению была тем самым древним списком, к которому прикладывался святой Александр Невский (илл. 2). По свидетельству человека осматривавшего икону, этот многократно записанный образ был перенесён из-за ветхости на новую доску, которая так же производила впечатление давней старины. На обороте иконы имеется резная надпись (илл. 3), сделанная, вероятно, старообрядцами: «ИСТИННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЮДОТВОРНЫЯ ИКОНЫ ПРСТЫЯ БЦЫ ФЕОДОРОВСКІЯ НАПИСАСЯ ОТ АДАМА В ЛЕТО 6747 [1239] ГОДА» (Местонахождение образа в настоящее время неизвестно). Как мы видим, датировка написания списка для Городца и, соответственно, год явления Феодоровской иконы в Костроме для старообрядцев были абсолютно незыблемы (*Фёдоров* 2012: 28–31).

Вышесказанное вполне позволяет не воспринимать гипотезу о Павле Островского как единственно правильную. Тем не менее, она прижилась, и в настоящее время в Костроме именно Василий Ярославич считается тем человеком, который обрёл Феодоровскую икону, несмотря на то, что в официальном церковном календаре годом явления Феодоровского образа по-прежнему значится 1239-й.

Всё, чего добились сторонники ревизии, имевшие самые добрые намерения, — это возникшее недоверие к содержанию *Сказания*. В XX веке образовавшийся временной вакуум между исчезновением иконы из Городца и яв-

лением её в Костроме заполнился сведениями совершенно фантастического характера, не подтверждаемыми никакими документами. И здесь мы сталкиваемся ещё с одним мифом.

Миф второй: Икона принадлежала св. блгв. князю Александру Невскому. Эта идея впервые была высказана искусствоведом С.И. Масленицыным. В 1977 году он подробно изложил её в статье *Икона «Богоматери Феодоровской» 1239 г.* (*Масленицын 1977: 155–166*). Масленицын предположил, что икона была написана в 1239 году по заказу вел. кн. Ярослава Всеволодовича (†1246) и своё название получила по второму имени князя — Фёдор. Этой иконой он благословил на брак своего сына, св. князя Александра, после смерти которого, её унаследовал Василий Ярославич.

Никаких новых документов Масленицын не представил. Вся его гипотеза строится на том, что свадьба св. Александра Невского случилась в год явления Феодоровской иконы. Слабость этой гипотезы очевидна — это и благословение на брак двусторонней запрестольной иконой¹ (илл. 4), и наречение образа по второму имени князя, хотя, как правило, богородичные иконы в те времена именовались по месту их пребывания (*Бахарева 1994*).

Полное отсутствие критики сделало статью Масленицына единственным научным источником. Через два года, в 1979 году, вышел в свет третий том *Настольной книги священнослужителя*, где в *Месяцеслове* на 14 марта приводятся все положения гипотезы Масленицына, за исключением истории написания образа, как неоспоримые факты: «Чудотворная Феодоровская икона Божией Матери — благословение отца — постоянно находилась при святом Александре, была его моленным образом. После его смерти <...> икона, в память о нём, была взята его младшим братом Василием». *Сказание о явлении и чудесах 1670 года*, упоминается в конце этого текста в ироническом тоне: «Не все содержащиеся (в *Сказании*. — *А.Ф.*) сведения совпадают с изложенными выше, у народной памяти — своя хронология, свои законы» (*Настольная книга 1979: 73–76*). То есть, веками почитавшееся чудо явления иконы, было представлено как вымысел. Эта информация, более похожая на диверсию, была дважды повторена в «зелёных минеях» (*Минея. Март 2002: 374–375; Минея. Август 2002: 177–178*)², начавшихся издаваться в те же годы. Несколько поколений священников приняли на веру эти «новейшие» сведения об истории образа. И совершенно не удивительны шаги, предпринятые пришедшим в 1989 году на костромскую кафедру архиепископом Александром (Могилёвым). Согласившись с версией о. Павла Островского, он отменил во вверенной ему епархии памятную дату — 1239-й год, передвинув событие явления иконы на неопределённые 20–25 лет.

Кроме того, мнимая принадлежность образа св. Александру Невскому, который якобы не расставался с ней в своих походах, позволила архиеписко-

¹ На оборотной стороне Феодоровской иконы — образ св. вмц. Параскевы. До 1990 г. икона имела древко с металлическими креплениями, свидетельствующее о том, что в древности она была выносной, запрестольной.

² Минеи подготовлены на основе издания, выпущенного в 1978–1989 годах.

пу Александру начиная с 2001 года путешествовать с иконой по городам и весям¹. Вероятно, памятуя о княжеских походах в Орду, костромской владыка в 2005 году планировал посетить с древнейшей русской святыней США². По счастью, эта инициатива была остановлена Министерством культуры РФ. С приходом в 2010 году на Костромскую кафедру владыки Алексия (Фролова), практика вывоза образа за пределы епархии была прекращена, но после его кончины († 2013), вновь возобновилась.

В действительности, традиция почитания явленных икон не позволяет так просто перемещать их с места на место. Она покоится на простом понимании того, что местоположение образа определяется волей Самой Богородицы. Ни князья, ни цари, ни патриархи не могли по своему произволу менять это правило. Они смиренно паломничали в Кострому, не помышляя привезти образ в Москву или Петербург. До 2001 года Феодоровский образ никогда не покидал костромской земли, за исключением двух эпизодов советского времени, связанных с необходимостью экстренной реставрации³ (илл. 5, 6) (Фёдоров 2012: 58–78). Феодоровская икона выносилась из храма лишь на крестные ходы в пределах Костромской губернии⁴.

Помимо искажения церковного предания об иконе, существует и проблема материальной сохранности древнейшего памятника. Ещё при императрице Елизавете Петровне, в 1742 году Святейший Синод издал указ, который существенно ограничивал количество костромских крестных ходов, «чтоб за ветхостию оной святой чудотворной иконе от частых хождений не учинилось бы какого наивящшаго повреждения» (*Сохранение памятников* 1997: 27). В 1995 году специальная комиссия, обследовавшая Феодоровский образ, настоятельно рекомендовала «изготовление для чудотворного образа нового специального киота, который бы обеспечил максимальную сохранность иконы, стабильный температурно-влажностный режим...»⁵ по примеру хранения Владимирской и Тихвинской икон Божией Матери. Однако решения комиссии 1995 года, к сожалению, остались без внимания. «Ветхий» образ по-прежнему хранится, а с 2001 года и перевозится в простом деревянном

¹ «С 2001 года была возрождена традиция (?) принесения Феодоровской иконы в разные города России. Святыня посетила Москву, Санкт-Петербург, Киев и более 40 других городов Украины, Нижний Новгород, Екатеринбург, Казань, Краснодар, Саратов, Самару, Тверь, Белгород, Архангельск, Кемерово, почти весь Дальний Восток России» (эл.ресурс: <http://www.pravoslavie.ru/news/31718.htm>)

² 25 февраля 2005 года в Москве состоялась рабочая встреча архимандрита Закхей, представителя Православной Церкви Америки, с архиепископом Александром Костромским и Галичским по поводу посещения США Феодоровской иконой Божией Матери. См. сайт *Храм св. влц. Екатерины на Всполье* (Новости 25.02.05, <http://www.st-catherine.ru>).

³ Реставрация 1929 года в ЦГРМ — ОР ГТГ ф. 67, № 250; Реставрация 1964 (1963?) года в ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря — без реставрационного паспорта.

⁴ Только с 1861 г. образ стал переноситься в Галич — вторую кафедру епархии.

⁵ *Протокол работы комиссии по обследованию чудотворной Феодоровской иконы Божией Матери XIII века от 13 октября 1995 года*. Комиссия была сформирована администрацией Костромской области. В неё вошли представители епархии, Костромского государственного историко-архитектурного музея-заповедника (КГИАМЗ), НПЦ по охране и использованию памятников истории и культуры и ТОО «Костромареставрация».

киоте.

Миф третий: Феодоровский образ Божией Матери — семейная икона Дома Романовых. В современной «отредактированной» истории образа это утверждение вполне логично, — сначала Феодоровская икона была семейной у св. Александра Невского, а затем — семейной у Романовых. То есть древнейшую всероссийскую святыню постоянно пытаются вывести из общегосударственного дискурса, превратить её в частную икону. Но древнее Предание и вся доромановская история рисуют совершенно иную картину.

Уже при обретении святыни в 1239 году выявился её статус как покровительницы верховной власти: поскольку она была явлена князю рода Рюриковичей, а не крестьянину, клирику или купцу. Причём князю икона не далась. В руки её смогли взять только священники, пришедшие из Костромы. В этом легко прочитывается образ взаимодействия светских и духовных властей, их симфонии. Эта символика была очевидной для наших предков. По традиции, по сию пору образ могут брать в руки только священники. Алтарь Успенского собора, выстроенного специально для пребывания иконы, был обращён не на восток, а на север, — в сторону места явления святыни. Это уникальный случай в церковной жизни того времени. Сохранились свидетельства о жалованных царских грамотах, даровавших права и преимущества костромскому Успенскому собору, подписанных в более позднее время государями Василием III Иоанновичем, Иоанном Васильевичем Грозным, Феодором Иоанновичем, Борисом Феодоровичем Годуновым и Василием Шуйским (*Островский* 1855: 130, 195–199, 207–213). Первая служба Феодоровской иконе, созданная в XIV–XV веках свидетельствует о возникшем уже тогда общерусском почитании образа. Об этом же говорят сохранившиеся списки XIII, XV и XVI столетий, находившиеся в разных городах Руси и даже на Афоне (илл. 7–11). В конце XVI века по заказу Бориса Годунова в дар Ипатьевскому монастырю была впервые написана тронная Феодоровская икона Божией Матери¹ (илл. 12) (см. *Виноградова, Губарева, Фёдоров* 2014).

Со временем вокруг Успенского собора вырос Костромской кремль. Несмотря на то, что он не был самым защищённым, именно здесь княжеская и боярская знать устраивала для себя осадные дворы. Несколько поколений «власть имущих» во время смут и внешних опасностей находилась тут под защитой своей иконы. Здесь укрывались семьи Дмитрия Донского (1382), его сына Василия I (1408), Василия II Тёмного (1433, 1447). К концу Смутного времени количество осадных дворов в костромском кремле, принадлежавших самым известным русским фамилиям, приблизилось к двум сотням (*Островский* 1855: 34–35). Один из них принадлежал инокине Марфе — матери будущего государя Михаила Феодоровича.

Как мы видим, Феодоровская икона Божией Матери в 1613 году отнюдь не была малоизвестным, местночтимым образом. Она стала монархиче-

¹ Икона находилась в Ипатьевском монастыре вплоть до его закрытия в 1919 году, после чего бесследно исчезла. Фотография этого образа начала XX века хранится в петербургском архиве ИИМК.

ской святыней задолго до воцарения Дома Романовых. Именно поэтому явленная икона была принесена в Ипатьевский монастырь, а затем прославлена. Поскольку Соборная клятва предполагала верность государям Дома Романовых до скончания века, то вполне естественно образ стал восприниматься в качестве покровителя Царствующего Дома. Но, к сожалению, со временем подлинный статус святыни оказался утрачен и вполне закономерно образ Покровительницы власти и государственности превратился в «семейную» икону Дома Романовых.

И несколько слов в заключении. На 16/29 августа 2019 года, согласно церковному календарю, выпадает знаменательная дата — 780-летие явления Феодоровской иконы Божией Матери. Но скорее всего, никакого празднования не будет. И это конкретный пример того, как мифы, созданные из самых лучших побуждений, объективно умаляют древнюю святыню, препятствуют её возвращению на своё законное место в истории Церкви и государства.

ЛИТЕРАТУРА

Бахарева 1994 — Бахарева Н.Н. К вопросу о происхождении иконы «Богоматери Федоровской» // Городецкие чтения. 1994 (<http://radilov.ru/biblioteka/gorchtenya1994/778-kvoprosu-proishozhdeni-ikony-bogomateri-fed.html>).

Виноградова, Губарева, Фёдоров 2014 — Виноградова Е.А., Губарева О.В., Фёдоров А.В., Феодоровская икона Божией Матери. СПб., Метропресс: ООО «Метропресс», 2014.

Масленицын 1977 — Масленицын С.И. Икона «Богоматери Фёдоровской» 1239 г. // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1976. М., 1977.

Миня. Август 2002 — Миня. Август. Ч. 2. М., Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002.

Миня. Март 2002 — Миня. Март. Ч. 1. М., Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002.

Настольная книга 1979 — Настольная книга священнослужителя // Месяцеслов I (март–август). Т. 3. М., 1979.

Островский 1855 — Островский П., свящ. Историческое описание Костромского Успенского кафедрального собора. М., 1855.

Покровский 2018 — Покровский Н.В. Феодоровская чудотворная икона Богоматери в Костроме // Чудотворные иконы. эл. ресурс: <http://www.pavel-ko.net>. (Дата обращения: 15.01.2018).

Сказание 1909 — Сказание о явлении и чудесах Феодоровской иконы Пресвятой Богородицы. Предисловие Баженова И.В. // Вестник археологии и истории, вып. XIX. СПб., 1909.

Соколов 1901 — Соколов В.А., свящ. Описание и критический разбор рукописей, содержащих службу и сказания о явлении и чудесах Феодоровской иконы Божией Матери // Костромская старина, Вып. 5, Кострома, 1901.

Сохранение памятников 1997 — Сохранение памятников церковной старины в России XVIII – нач. XX вв. // Сборник документов, М., 1997.

Фёдоров 2012 — Фёдоров А.В., Тайна царской святыни. История Феодоровской иконы Божией Матери, СПб., Царское Дело, 2012.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Феодоровская икона Божией Матери. Чудотворный образ. Фото — С.М. Прокудин-Горский. 1913 г.



Илл. 2. Феодоровская икона Божией Матери. Городецкий список. Фотография конца 1980-х годов.



Илл. 3. Надпись на обороте Феодоровской иконы Божией Матери. Городецкий список. Фотография конца 1980-х годов.



Илл. 4. Святая великомученица Параскева Пятница. Оборот Феодоровской иконы Божией Матери. Фото — в процессе раскрытия в ЦГРМ, 1929 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, Москва.



Илл. 5. Феодоровская икона Божией Матери. Фото — после реставрации в Костроме, 1919 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, Москва.



Илл. 6. Феодоровская икона Божией Матери. Фото — после реставрации в ЦГРМ, 1929 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, Москва.



Илл. 7. Феодоровская икона Божией Матери («Страстная»). Середина XIII в. Из Дмитровского монастыря г. Кашина. Тверской государственной объединенный музей. (Воспроизводится по изданию: Виноградова Е.А., Губарева О.В., Фёдоров А.В., Феодоровская икона Божией Матери. СПб., Метропресс: ООО «Метропресс», 2014).



Илл. 8. Феодоровская икона Божией Матери. XV–XVI вв. Волоколамск. Государственная Третьяковская галерея, Москва. (Воспроизводится по изданию: Виноградова Е.А., Губарева О.В., Фёдоров А.В., Феодоровская икона Божией Матери. СПб., Метропресс: ООО «Метропресс», 2014).



Илл. 9. Феодоровская икона Божией Матери. XVI в. Государственная Третьяковская галерея, Москва. (Воспроизводится по изданию: Виноградова Е.А., Губарева О.В., Фёдоров А.В., Феодоровская икона Божией Матери. СПб., Метропресс: ООО «Метропресс», 2014).



Илл. 10. Феодоровская икона Божией Матери. XVI в. (183x134 см.). Из Дюдиковой пустыни. Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. (Воспроизводится по изданию: Виноградова Е.А., Губарева О.В., Фёдоров А.В., Феодоровская икона Божией Матери. СПб., Метропресс: ООО «Метропресс», 2014).



Илл. 11. Феодоровская икона Божией Матери. Конец XVI – начало XVII вв. Балканы. Хиландарский монастырь, Афон. Греция.



Илл. 12. Богоматерь Феодоровская с предстоящими святыми апостолом Филиппом и священномучеником Ипатием Гангрским. Конец XVI в. Вклад в Ипатьевский монастырь Бориса Годунова. Фото начала XX в. Архив Института истории материальной культуры РАН, Санкт-Петербург.



ВИДЕНИЕ ПОНОМАРЯ ТАРАСИЯ КАК ОБРАЗ-НАПОМИНАНИЕ В НОВГОРОДСКОМ ИСКУССТВЕ XVI – XVII ВЕКОВ

Моторина А.А.

От создания мира человек, наделённый свободой воли, оказался перед выбором: быть с Богом или без Него. История показывает, что если от Бога отпадают не отдельные люди, а целая нация, то рано или поздно такой народ бывает наказан и, если всё же он не внимлет предостережениям, истреблён. Подобные уроки долго хранятся в народной памяти, передаваясь через художественные и литературные источники для назидания потомкам. Этому учат библейские сказания о древних иудеях, которые неоднократно терпели наказания за отступничество от Бога. Об этом же напоминает и гибель Византийской империи, занявшей избранное место иудейского царства после Воскресения Христова. Принятие равноапостольным князем Владимиром крещения в 988 году стало не просто личным религиозным выбором, но определило и последующее культурно-историческое развитие страны. Монотеистическая вера христианства способствовала укреплению на Руси государственности, а близость с Византийской империей раскрыла перед славянскими народами достижения античной цивилизации.

Начиная с XVI века, в России набирает популярность теория преемственности, рассматривающая Москву как «третий Рим», а русский народ, соответственно, как богоизбранный, народ Богоносец. Несмотря на предсказания псковского старца Филофея о том, что «два Рима падоша, а третьей стоять, а четвёртому не быти» (*Филофей* 1984: 441), примеры богоотступничества встречаются и в русской истории. Яркий пример Божьей кары над городом сохранили для потомков новгородские летописные и иконописные источники.

В 1471 году, не желая подчиняться власти Москвы, новгородские бояре заключают договор с великим князем Литовским и королём Польским Казимиром IV. Руководимые вдовой посадника Марфой Борецкой, жители приглашают польского наместника на правление. В это время в городе появляется иудейская ересь, направленная на подрыв устоев Православия. Многие простые новгородцы и жители окрестных сёл были соращены в учение жидовствующих своими духовниками, так как именно из среды диаконов и священников шло основное распространение духовной смуты. Дважды за это время опустошаем был город пожаром, но это не останавливало отступников от веры православной, пишет автор жития архиепископа новгородского Геннадия (*Святые* 2006: 771–804). С точки зрения Великого князя Ивана III и его сторонников, стремившихся к укреплению Руси путём объединения всех русских земель вокруг Москвы, союз с католической Польшей был предательством национальных и православных интересов.

В 1478 году Новгород, пытаясь противостоять всем полкам русским,

терпит поражение. Приходит конец Новгородской вольности, которую горожане хотели сохранить во что бы то ни стало, даже путем союза с неправославными государствами. В наказание за это Иван III выселяет повинных бояр за пределы новгородских земель, а земельную собственность передает московским служивым людям.

Однако на этом не заканчиваются новгородские беды. С 1506 по 1508 год в городе свирепствовала моровая язва. Об этом ужасающем по продолжительности и количеству погибших событии сохранилось следующее свидетельство в летописи: «При великом князе Василье Ивановиче всея Руси и при архиепископе Новгородском, владыце Серапионе, бысть в Новегороде мор велми велик, паде же и людей безчисленно, и того бысть по три осени. Последнюю же осень, лето 7016 (1508), паде людей, мала и велика, мужеска полу и женьска, 15000 душъ и 400 без четырёх голов» (*Летопись* 1925: 460).

В том же 1508 году в Новгороде на Торговой стороне произошёл пожар, о котором летописец пишет, что такого страшного пожара ещё никогда не бывало. Страшная буря усиливала свирепость огня, вихрь сокрушал дома и с корнем выворачивал деревья, Волхов взволновался так, что разбились многие суда. Назвав число сгоревших — 2314, летописец добавляет: «утопших же и сгоревших в пепел число Бог весть, а горело день да ночь да на завтрее до полуден» (*Летопись* 1925: 461).

Помимо документальных свидетельств о бедствиях, постигших вольнолюбивый город, данные события по-своему отразились в литературных и иконописных источниках. Основой сюжета стало сказание о *Видении пономаря Тарасия*, прославляющее чудесное избавление города от гибели по молитвам преподобного Варлаама Хутынского. Данное чудо было сотворено уже через несколько веков после преставления святого. Записанное в начале XVI века, оно не только вошло в состав *Жития преподобного Варлаама*, но и издавалось как самостоятельное произведение. Содержание *Видения пономаря Тарасия* таково. Однажды пономарь церкви Спаса Преображения в Хутынском монастыре «некия ради потребы церковныя» был «в полунощи» (*Памятники* 1984: 416) в церкви. Вдруг сами зажглись все свечи и паникадила, храм наполнился благоуханием и из гробницы вышел преподобный Варлаам. Святой долго со скорбью и слезами молился перед святыми иконами, после чего обратился к объятому страхом пономарю со словами: «Брате Тарасие, хочет Господь Бог погубити Великий Новьград; взыде, брате Тарасие, на самый верх церковный и узриши пагубу Великому Новуграду, что хочет ему Господь Бог сотворити» (*Памятники* 1984: 416). Поднявшись на кровлю церкви, Тарасий увидел, что над Новгородом нависло озеро Ильмень, готовое обрушиться на город. Пономарь в ужасе сбежал вниз и рассказал святому об увиденном. Преподобный Варлаам вновь долго молился и затем вторично послал пономаря на верх церкви. На этот раз пономарь заметил грозных ангелов, стреляющих огненными стрелами «на множества народа людского, на мужи и жены и на дети их» (*Памятники* 1984: 418), а около каждого человека стоял его Ангел Хранитель с книгой в руках. И если человек был «написан

в живых», то ангел окроплял такого человека «кистью из сосуда, приемля мира небесного» (*Памятники* 1984: 418), и тот исцелялся. Если же человек был записан «ему же умерети», то ангел, «не помазав его миром» (*Памятники* 1984: 418), отходил, и человек этот был обречён на гибель.

Вернувшись к преподобному Варлааму, пономарь рассказал ему и об этом видении. Святой разъяснил, что Бог пощадил новгородцев, «еже не потопил потопом града, но посылает Господь Бог на люди казнь — мор, но с милостью» (*Памятники* 1984: 420). В третий раз поднимается Тарасий по повелению святого на верх церкви и видит над Новгородом огненную тучу. Это видение пономаря Варлаам истолковывает так, что через три года после мора в Новгороде случится великий пожар: вся Торговая сторона сгорит и множество людей погибнет, но всё-таки город не будет стёрт с лица Земли, потому что «Пречистая Богородица со всеми святыми умолила Сына Своего и Бога Нашего Иисуса Христа и избавила град свой от потопа» (*Памятники* 1984: 420).

Советские исследователи древнерусской литературы и иконописи (см. Дмитриев, Лихачёв, Порфиридов и др.) рассматривали *Видение пономаря Тарасия* как страшную легенду, возникшую «под свежим впечатлением от несчастий, обрушившихся на Новгород, то есть вскоре после 1508 года» (*Памятники* 1984: 724). Моровая язва, затем страшный пожар — эти «события, хронологически следовавшие одно за другим, очевидно, объединились в сознании новгородцев в единое бедствие и послужили основой <...> видения пономаря Тарасия» (*Памятники* 1984: 724), — обобщает общепринятое в XX веке мнение Л.А. Дмитриев. Одним из главных доводов в пользу этой теории считается наблюдение Д.С. Лихачёва, в котором он весьма убедительно соотносит время возникновения сказания с постройкой в Хутынском монастыре в 1515 году нового Преображенского собора: «Это был один из немногих поздних новгородских храмов, имевших внутренний ход на кровлю, с которой открывался <...> неповторимый вид на Новгород: город расстилался на юг от собора, был виден во всех своих деталях, а за городом, как бы нависая над ним, на самом горизонте стояло казавшееся выпуклым Ильмень-озеро. Открывавшаяся с крыши Хутынского собора панорама могла быть поводом к созданию легенды» (*Лихачёв* 1959: 90).

Однако вне зависимости от того предшествовало ли *Видение пономаря Тарасия* бедствиям, выпавшим городу, или было записано уже после случившихся событий, в данной истории содержится важный, бережно хранимый для потомков опыт. Новгород к концу XV века оказался настолько несправедным городом, что все несчастья, обрушившиеся на него в начале XVI века, жители восприняли как небесную кару. Когда ради временной вольности горожане были готовы предать не только национальные интересы, но и отступить от православной веры, все жители Новгорода и даже городские стены, и святые церкви оказались осквернены нечестием. Как уничтожил Господь Содом и Гоморру, так Он был готов стереть с лица Земли и несправедный Новгород. Лишь заступничество преподобного Варлаама Хутынского

спасло город от окончательной гибели. Но для вразумления жителей и их потомков новгородцев постигают три года подряд страшные бедствия, во время которых каждый явно ощущает над собой проявление воли Божией.

Изобразительность рассказа о видении пономаря Тарасия нашла отражение в новгородской иконописи. Уже в конце XVI века появляется первая икона, повествующая о страшных бедствиях, постигших новгородцев; всего же до нас дошло семь новгородских икон и книжные миниатюры, посвящённые этому сюжету (илл. 1). В церкви Покрова на рву, именуемой храмом Василия Блаженного, также имеется икона *Видения*, датируемая XVI веком (илл. 2).

Икона *Видение пономаря Тарасия* — это не просто молельный образ, а образ-напоминание, предупреждающий новгородцев о грядущих бедах, в случае если они вновь впадут в гордость и отступят от православной веры.

Вероятно, данный сюжет не был забыт горожанами, так как у них сохранялась надежда на молитвенное заступничество за город и за каждого православного всем сонмом новгородских святых.

Композиционная схема всех вариантов иконы одинакова. Изображение разделено на две зоны: «небесную» и «земную» (см. илл. 1). В верхней части иконы, в ширину её, в девяти разноцветных сферах изображаются чины ангельские, с *Отечеством* в центральной сфере (*Отечество* дополнено предстоящими Богородицей и Иоанном Предтечей, что можно воспринять как своеобразный *Деисус*). Непосредственно под ними на более крупных клеймах расположены стоящие на облаках группы святых. По положению их фигур и рук становится понятно, что они изображены не в момент пения хвалы Богу, а во время молитвенного прошения, на которое они встали по призыву преподобного Варлаама Хутынского. И молитва их, безусловно, о помиловании Новгорода. Интересно, что преподобный Варлаам в этот момент и духом, и телом присутствует на земле, а не в небесных сферах, являясь как бы посредником между Богом и грешными новгородцами.

Большая часть иконы занята собственно сценами видения. С необыкновенной любовью иконописец изображает панораму средневекового Новгорода с многочисленными храмами и окрестными монастырями. «Главнейшие постройки города переданы столь узнаваемо и точно, что рисунок их может служить и служит в качестве документа для истории многих новгородских архитектурных памятников», — отмечает Д.С. Лихачёв (*Лихачёв* 1959: 90). Особый интерес вызывают изображения новгородцев, занятых своими повседневными делами. До бедствия горожане живут своей обыденной жизнью, не желая изменять в ней ничего: в городе множество церквей, но молящихся в них не видно. Значительное место в композиции иконы отведено изображению Хутынского монастыря, в центре которого возвышается Спасо-Преображенский собор с многоярусным иконостасом. Здесь около десяти раз представлены восставший из гроба и молящийся за грешный Новгород преподобный Варлаам Хутынский и пономарь Тарасий — беседующий с преподобным, поднимающийся по лестнице, стоящий на кровле храма и наблюда-

ющий оттуда уготованные Новгороду казни: нависшие над городом и готовые поглотить его воды озера Ильмень; грозящую сжечь город огненную тучу; ангелов, поражающих стрелами жителей города.

Достичь детального архитектурного сходства иконописцам было необходимо, чтобы вызвать у молящихся чувство умиления от узнавания улиц и зданий родного города. Каждый смотревший на икону новгородец зримо чувствовал угрозу кары Божией и силу заступнической молитвы преподобного Варлаама, святых угодников и Божией Матери. Отображая красоту своего города, иконописец как бы молитвенно призывал Силы Небесные увидеть чудный град, который должен остаться для потомков, а не быть погружённым в водную пучину.

Однако со временем мистическая сторона *Видения* отходит на второй план. К середине XVII века — времени создания миниатюр к рукописным текстам *Жития преподобного Варлаама Хутынского* — главной задачей художника становится точная передача архитектурного ансамбля Новгорода и его окрестностей. Если в начале XVII века миниатюрист ещё пытается повторить композицию иконы, то к концу XVII века интерес художника становится архитектурно-«историческим» (Лихачёва 1966: 341), небесная сфера изображается лишь в виде двух живописных облаков, нависших над городом. Сохраняя «иконописный» плоскостной стиль, условность в трактовке, в духовном плане миниатюры оказываются уже далеки от иконы, теряя её основной вероучительный смысл. Изображение перестает быть «окном в вечность», постепенно превращаясь в художественную, обладающую эстетической и исторической ценностью картину.

ЛИТЕРАТУРА

Летопись 1925 — Летопись Новгородская IV // Полное собрание русских летописей. Л., 1925. Т. 4, ч. 1, вып. 2.

Лихачёв 1959 — Лихачёв Д. С. Новгород Великий // Очерк истории культуры Новгорода XI – XVII вв. М., 1959.

Лихачёва 1966 — Лихачёва Л. Д. Миниатюристы — читатели новгородских литературных произведений // ГОДРЛ. М.–Л., 1966. Т. 22.

Памятники 1984 — Памятники литературы Древней Руси. Конец XV – первая половина XVI века. М., 1984.

Святые 2006 — Святые Новгородской Земли, или история Святой Северной Руси в лицах X – XVIII вв. В двух томах // Том 2. Новгород, 2006.

Филофей 1984 — Филофей, старец. Послание великому князю Василию об исправлении крестного знамения и о содомском блуде // Памятники литературы Древней Руси: Конец XV – первая половина XVI века. М., 1984.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Видение пономаря Тарасия. Конец XVI – начало XVII века. Новгородский музей-заповедник.



Илл. 2. Видение пономаря Тарасия. XVI век. Храм Василия Блаженного. Фрагмент.



О ПОЖАРЕ 1796 ГОДА В НОВОДЕВИЧЬЕМ МОНАСТЫРЕ

Гувакова Е.В.

В правление царевны Софьи Алексеевны (1657–1704), третьей дочери Алексея Михайловича, бывшей регентом при малолетних братьях Иване и Петре с 1682 по 1689 годы, в Новодевичьем монастыре произошли значительные изменения. В это время в монастыре работало около двухсот мастеров, которые построили два надвратных храма, колокольню, Успенский храм и крепостную стену, а также выполнили внутреннее убранство храмов, что сделало Новодевичий самой красивой обителью столицы.

В настоящей работе рассматривается иконостас работы неизвестных мастеров 1796 года из церкви Сошествия Святого Духа. Поводом для его рассмотрения стало обнаружение нами интересного архивного источника в Историческом архиве Москвы: *Дело о ликвидации пожара 13 мая 1796 года в Новодевичьем монастыре и восстановления Успенской и Амвросиевской церквей* (ОХД до 1917 г. Ф. 203. Д. 263). Свято-Духовский храм — один из четырёх небольших, домовых храмов монастыря, появившихся при царевне Софье, предназначенных для уединённой молитвы. Кроме него, это храм Царевича Иоасафа и пустынника Варлаама, расположенный в колокольне, а также два надвратных храма — Покровский и Преображенский, чей великолепный восьми-ярусный барочный иконостас дошёл до нашего времени без изменений.

Напомним, что у сестёр Милославских, живших в монастыре, были в монастыре келейные храмы, где они могли молиться в любое время, помимо общемонастырских служб. Так, для Софьи Алексеевны был создан иконостас в Софийском приделе Смоленского собора, уникальный по количеству представленных в нём святых жён, среди которых есть святые, соимённые её матери, сёстрам и тёткам. Эти церкви не были рассчитаны на большое количество молящихся, изначально предназначаясь для избранных членов царской семьи, подобно Кремлёвским домовым храмам русских цариц.

Но и из названных церквей Новодевичьего храм Сошествия Святого Духа — особенный, т.к. расположенный над Успенской церковью, полностью скрыт от посторонних глаз, подняться в него можно по лестнице, о которой знают немногие. Нет сомнений, что иконостас Духовского храма был создан мастером Оружейной палаты Карпом Золотарёвым (или, возможно, по его проекту) одновременно с убранством Успенского храма (*Снегирёв 1857; Шведова 2001, 31–48*).

Напомним, прославленный придворный живописец Карп Иванович Золотарёв (*Павленко 1984: 133–146; Павленко 1984а: 301–316*), известный как один из основоположников «фряжского» иконного письма XVII века, возглавил работу Золотописной палаты, организованной в 1687 году на Посольском дворе в Китай-городе. Она была приписана к Посольскому приказу, который

возглавлял сподвижник и фаворит царевны Софии Алексеевны В.В. Голицын, оказывавший покровительство талантливому мастеру, положив ему огромное по тем временам жалованье — 138 рублей 26 алтын в год. Талантливый иконописец и резчик по дереву, мастер Оружейной палаты второй половины XVII века, в период правления царевны Софии К.И. Золотарёв выполнил ряд престижных заказов.

Помимо иконостасов Новодевичьего монастыря им был создан проект резьбы иконостаса Филёвской церкви Покрова в Филях, где на Распятии, венчающем восьмьярусный иконостас сохранился резной автограф мастера (см. *Ильенко* 1975), он написал иконы местного ряда иконостаса. Кроме того, сохранились иконостасы церкви Иоасафа, царевича Индийского, в дворцовом с. Измайлове (*Токмаков* 1889: 17). Два великолепных иконостаса созданы мастером в подмосковных вотчинах В.В. Голицына: в Покровском храме в Медведкове, в церкви иконы Божией Матери *Животворный Источник* в с. Чёрная Грязь, ныне Царицыно (*Козлова* 2006: 37–143). Также он написал ряд икон для Нового Большого собора Донского монастыря (*Налётов* 1985: 66–67).

Созданные им яркие цельные памятники, выполненные в живописном стиле в мажорных тонах маслом по дереву, с активным использованием свето-теневых моделировок, придающим ликам т. н. живоподобие, многократно привлекали внимание искусствоведов, и признаны вершиной нарышкинского барокко, с его многоголосной пышностью и красотой. Однако политическая ситуация того времени — противоборство боярских группировок, сплотившихся после смерти Алексея Михайловича вокруг его двух вдов, даёт все основания называть этот стиль «голицынским», — ведь В.В. Голицын поддерживал царевну Софию Милославскую.

В сентябре 1687 года Золотарёв возглавил все работы по изготовлению иконостаса Преображенской надвратной церкви Новодевичьего монастыря (*Калишевич* 1961; *Павленко* 1984), а последней его работой, уже после отстранения Софии, стало оформление церкви царевича Иоасафа и пустынника Варлаама в колокольне (*Шведова* 1998: 166–184). К весне 1686 года. был создан иконостас в трапезной Успенской церкви (отдельные иконы хранятся в фондах ГИМ). Нет сомнений, что и Свято-Духовский храм был расписан Карпом Золотарёвым, однако в обширной литературе, посвящённой выдающемуся живописцу, к сожалению, не встречаются ссылки на него. Форма иконостаса близка иконостасам вышеуказанных храмов, характерным является венчающий иконостас образ Распятия. Выполненный в виде отдельных вырезанных по контуру живописных фигур предстоящих, он характерен для золотарёвских работ того периода. Но из-за пожара 13 мая 1796 года, иконостас не сохранился, поскольку был заменён ныне существующим.

Прежде всего, скажем о виновнице пожара — ею (конечно, невольно), оказалась генеральша М.Д. Ляпунова, наказанная за связь с иностранцем Вульфом заточением в обитель на исправление (ОХД до 1917 г. ф. 203. д. 249). Поскольку монастырь не был общежительным, и насельницы сами го-

товили себе еду, то при приготовлении для неё трапезы по всей видимости, в Ирининских палатах, где и проживала виновная генеральша), произошёл пожар.

21 июня 1796 года игуменья Елизавета (Самойлова) подала рапорт о пожаре в одной из келий, произошедшем 13 мая 1796 года, где она сообщала: «С восходом 12 часа <...> под началом вдовы генеральской жены Марии Дмитриевны Ляпуновой с небольшого очага во время приготовления пищи выкинуло в трубу огонь на трапезную ц. Успения БМ и по причине прилучившийся тогда ветреной бури на означенном церковной трапезе деревянная крыше сгорела, да над церковью небольшая церковь Сошествия Св. Духа покрыта железом, под которую решетины сгорели, да на бражном каменном флигеле крыша местами со внутренностью и также деревянная конюшня и на каменном сенном сарае крыши сгорели. При больничной церкви на трапезе деревянная крыша загорелась. Усилиями множества народа разломана, в Успенской и больничной церкви иконостасы местами выбраны, местами повреждены» (Ф. 203 оп. 244 д. 263. Л. 1). Она объяснила, что «выкинуло в трубу огонь на трапезную и крышу Успения Божией Матери... Спешилися тогда множество народа святых престолов несколько мест тронуту».

В этом же рапорте игуменья жалуется, что генеральша Ляпунова «обещалась впредь вспоможение учинить, а на требование помочь исправлению от пожара объявила, что она теперь денег не имеет, ей самой выдают по положенному числу помесечно» (Ф. 203 оп. 244 д. 263. Л. 8).

Однако уже через месяц, 26 июля настоятельница подает донесение рапорт Платону, Московскому и Калужскому первосвятителю, и священноархимандриту Сергиевой Лавры, что деньги на устранение последствий пожара и возобновление иконостаса собраны: «Императорские Величества отпустили на возобновления погоревших мест монашеский большой корпус 11 тыс. 788 руб., на исправление церкви Сошествия Св. Духа и трапезную Успения Божия Матери 9.521 р., на больничную церковь с трапезной 1.376 р. 20 к., на дворцовой по ветхости 1.322 на угольной, где часть была архива так же. По ветхости 2.327 р. 20-ь к., и непредвиденные случаи и инструменты 2 тыс. руб. и се оное повелено исправить нынешним летом... иг. Елисавета Самойлова». Теперь ясно, почему ранние архивные документы уже никогда не будут найдены.

Также из рапорта известно, что большое участие в пожертвованиях принял коллежский советник, действительный камергер М.М. Измайлов, который выносил «пострадавшие иконостасы ...престолы и жертвенники.., а во время починки пожертвовал 28 тыс. 315 р. 25 к. гр.» (обратим внимание, что сумма его пожертвований была больше вклада императоров). На эти средства был сделан ремонт и заказаны новые иконы, и уже 9 ноября 1796 года настоятельница подала рапорт «о приведении надлежащего в исполнение: иконостасы и жертвенники поставлены» в Святейший синод о том, что все работы выполнены (Ф. 203 оп. 244 д. 263. Л. 21–22 об.). Успенская церковь была освящена преосвященным Серапионом еп. Дмитровским, больничная цер-

ковь. Амворисия — благочинным.

Иконостас 1796 года сохранился в целостности, его не тронули бури революционных лет, прежде всего, благодаря труднодоступности. Уже после передачи Новодевичьего монастыря Церкви в 2011 году в обители начались масштабные реставрационные работы, и при их проведении в храме Сошествия Святого Духа этот иконостас был разобран, и после реставрации представлен в Иринских палатах на выставке *Огненные языки благодати* в 2012 году. Здесь экспонировались царские врата, дьяконские двери, иконы из пророческого, деисусного, праздничного рядов, местный ряд иконостаса, в том числе и храмовая икона *Сошествия Святого Духа*.

Хотя иконы были написаны заново на холстах, форма высокого многоярусного иконостаса сохранилась, в нём представлены местный, деисусный, праздничный, пророческий, страстной и завершающее иконостас резное Распятие. Интересной особенностью данного иконостаса является т. н. «подместный» ряд, где среди шести изображений, написанных на досках, представлены как библейские (*Обращение Савла, Жертвоприношение Авраама*), так и сюжеты, характерные для католического искусства, например, *Чудо Евстафия Плакиды, Преп. Зосима у преставившейся Марии Египетской*. По нашему осторожному предположению, они могут принадлежать к XVII веку, ведь, как ясно из документов, пожар начался с крыши, и иконы нижнего ряда могли под записью сохранить подлинную живопись. Однако эта гипотеза нуждается в тщательном изучении.

После передачи Новодевичьего монастыря, с 1932 года являвшегося филиалом Государственного Исторического музея, в 2012 году Русской Православной Церкви, одной из первых церковных выставок стало представление данного иконостаса в зале Иринских палат. После проведённой реставрации около пятидесяти памятников были представлены на выставке *Огненные языки благодати*.

При рассмотрении иконостаса 1796 года отметим близость его стиля белорусскому искусству того времени. Очень интересны украшения икон «флемской» объёмной резьбой по дереву, с использованием растительно-цветочного орнамента, придающего иконостасу рельефный объём и праздничную нарядность. Отметим характерность типажей, с их повешенной эмоциональностью выражения радости, печали, тревоги, и других чувств. Заметим, что несколько «простодушный» реализм, с которым они переданы, можно отнести к провинциальным иконописным школам. Эта особенность, а также монументальность крупных фигур, где значительными являются большие цветочные поверхности одежд с их торжественным колоритом, сочность и яркость живописи, несомненно, ориентированной на западноевропейские традиции, могут быть отнесены к т. н. «низовому барокко», характерному для белорусских мастеров.

В качестве протографа отметим иконостас белорусского Жировичского монастыря, близкий по стилю иконам Свято-Духовского храма, созданный иконописцем Григорием Медвецким и резчиком Арсений Барщевским. В ли-

тературе из-за смешения традиций православного и католического искусства его стиль обозначали даже как «униатский», т. е. отразивший влияния Православия, католицизма и униатства, распространённых в белорусских землях, где велико было их взаимное влияние. Однако искусство, сформировавшееся под влиянием различных школ, скорее, является региональным, и вряд ли может классифицироваться по конфессиональному признаку.

Не имея архивных данных, нельзя с точностью говорить о мастерах, создавших данный памятник. Возможно, это были выходцы из Мещанской слободы Москвы, в которой жили белорусские мастера, или приглашённые белорусские иконописцы, выполнявшие крупные заказы, как, например, барочный деревянный иконостас Софийского собора Вологды, который расписывал в конце XVIII века белорус Максим Искрицкий. Данная тема лишь намечена в нашем исследовании и нуждается в дополнительном изучении.

В настоящее время иконы храма Сошествия Святого Духа находятся в фондо-хранилище Исторического музея в Измайлово, и будут возвращены в иконостас по окончании ремонтных работ в храме.

ЛИТЕРАТУРА

Забелин 1893 — Забелин И.Е. Историческое описание московского ставропигиального Донского мон-ря. М., 1893.

Ильенко 1975 — Ильенко И.В. Автограф Карпа Золотарёва в церкви Покрова в Филях // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1975.

Калишевич 1961 — Калишевич З.Е. Художественная мастерская Посольского приказа в XVII в. и роль золотописцев в её создании и деятельности // Русское государство в XVII в. М., 1961.

Козлова 2006 — Козлова Ю.А. Иконостас церкви Богоматерь Живоносный Источник в с. Богородицкое (Чёрная Грязь) // X науч. чт. памяти И.П. Болотцевой: Сб. ст. Ярославль, 2006.

Налётов 1985 — Налётов А.Г. К истории создания иконостаса нового собора Донского монастыря // ВМУ: Ист. 1985. № 2.

Павленко 1984 — Павленко А.А. Карп Иванович Золотарёв — московский живописец конца XVII в. Материалы творческой биографии // ГММК. Произведения русского и зарубежного искусства XVI – начала XVIII века: Материалы и исследования. Вып. 4. М., 1984.

Павленко 1984а — Павленко А.А. Карп Золотарёв и московские живописцы последней трети XVII в. // ПКНО. 1982. Л., 1984.

Снегирёв 1857 — Снегирёв И.М. *Новодевичий монастырь* в Москве. М., тип. Вед. Моск. гор. полиции, 1857.

Шведова 2001 — Шведова М.М. Иконостас работы Карпа Золотарёва из Успенской церкви Новодевичьего монастыря // Исторический музей — энциклопедия отечественной истории и культуры. Труды ГИМ. Вып. 126. М., 2001.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Вид на Успенский (нижний ярус) и Свято-Духовский (расположенный над ним) храмы Новодевичьего монастыря.



Илл. 2. Фрагмент иконостаса храма Сошествия Святого Духа Новодевичьего монастыря до реставрации.



Илл. 3. Храмовая икона *Сошествие Святого Духа на апостолов*. Неизвестный художник. 1796.



Илл. 4. Иконы пророческого ряда (после реставрации) на выставке *Огненные языки благодати*, проходившей в 2012–2013 годах в Ирининских палатах Новодевичьего монастыря.



СМОЛЕНСКАЯ ИКОНА КНЯЗЯ ЕФИМА МЕЩЕРСКОГО И ЕЁ ПОЧИТАНИЕ МОСКВИЧАМИ В XVIII ВЕКЕ

Сергазина К.Т.

О князе Ефиме Мещерском и его истории известно благодаря очерку Григория Есипова *Кликуши*, опубликованному в сборнике *Раскольничьи дела XVIII столетия* (Есипов 1861: 2, 189–202.), а также по корпусу документов Российского государственного архива древних актов («Дело о князе Ефиме Мещерском, имевшем в своём доме дароносицу с церковными дарами») и Российского государственного исторического архива («Дело по доношению Тайной канцелярии о князе Ефиме Мещерском, 1721–1730»).

Из современных исследователей документы архивных дел были знакомы А.С. Лаврову, Е.Б. Смилянкой (*Смилянская* 2003: 269–270) и М.А. Федотовой (*Федотова* 1997: 45–59), причём А.С. Лавров определяет главных участников дела как «хлыстов», а Е.Б. Смилянская и М.А. Федотова видят в них староверов. В документах дела Алёна¹, Пелагея и Григорий Ефимовы значатся как принадлежащие к христовщине.

Дело о князе Мещерском представляет собой интересную иллюстрацию того, как разные пласты народной религиозности (церковные христиане, староверы и христоверы, кликуши) сосуществовали в одном месте и в одно время. Местом оказался дом князя Ефима Мещерского, а временем фиксации — 1721 год.

Князь Ефим Васильевич Мещерский не был ни «хлыстом», ни старовером, хотя такие слухи по Москве ходили (в том числе потому, что его личная религиозность была в некотором смысле нетипична). Он был участником Северной войны. М.А. Федотова (*Федотова* 1997: 51) со ссылкой на В.В. Румеля и В.В. Голубцова (*Руммель, Голубцов* 1886) указывает, что «князь Евфим Васильевич [был] стряпчий (1681), стольник (1682–1696) и ротмистр 20-й роты стольников в Азовском походе (1696). Война в значительной мере повлияла на его религиозность. Князь был убеждён, что не погиб в Нарвском походе только благодаря иконе Смоленской иконы Богородицы, который носил „на рамах“. На вопрос следствия о том, „с какого году он у себя богомолье в дому учинил“, князь отвечал: „После Нарвского походу, вскоре, как в том походе через избавление от образа Пресвятой Богородицы, который на рамах своих носил, избавлен бысть от смерти“» (РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 93. Л. 38).

По всей видимости, икона была небольшая и князь носил её на груди.

Конечно, мы знаем целые сюжеты о чудесных исцелениях на войне — во многих часовнях в Европе можно встретить votivные таблички, на которых написаны благодарения — чаще всего Богородице — за то, что избавила от смерти, в некоторых из них говорится, что пуля отлетела от медальона или

¹ Алёна Ефимова сочинила молитву за царя Петра Алексеевича (см. *Федотова* 1997: 57–58).

что-то подобное. Автор статьи хранит дома золотой браслет, который когда-то стал оправой для украшенной финифтью иконки. Её обладатель благодаря этому небольшому образу (сантиментов десять в диаметре) не погиб на Русско-Турецкой войне — пуля попала прямо в икону, разбив её. Спасённый воин заказал гравировку на этой оправе и подарил жене как свадебный подарок, тем самым сохранив в семье память о чудесном событии.

Князь же Ефим Мещерский поступил ещё интереснее. После окончания войны он дал обет построить церковь и поставить туда икону. «А богомолье у себя в доме имел для того, что обещался построить церковь, тот образ поставить в ней, для того, чтоб пред тем образом без пения (т.е. без богослужения. — *К.С.*) не было», — рассказывает он следователям (РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 93. Л. 38). Мы знаем, что для сбора денег на церковь князь «ездил по деревням с образом за пазухой, веля бирючам (зазывалам, глашатаям. — *К.С.*) кликать, чтобы народ собирался к нему поклониться чудотворной иконе» (*Лавров 2000: 301*). Таким образом он рассказывал и о чуде, которое с ним произошло.

Домовая церковь князя Мещерского, куда и поместили икону, была построена, в том числе на собранные пожертвования. Перед иконой регулярно служили акафисты и вечерние богослужения «крестовые попы», т.е. священники, которые не имели постоянного прихода и временно подрабатывали — в основном при домовых церквях и часовнях.

Икону считал чудотворной не только князь, многие шли поклониться святыне, а князь не только не препятствовал народному почитанию иконы, но и сам вёл запись чудес, сотворённых по молитвам Богородице. К 1721 году в тетрадку князя было записано 283 чуда.

Князь Ефим Мещерский жил в селе Космодемьянском, расположенном на реке Химке неподалёку от Воскресенского Новоиерусалимского монастыря, поэтому почитание чудотворной иконы, находившейся у князя Мещерского, могло быть и частью паломничества к монастырским святыням.

Кто приходил к князю? Конечно, в доме Мещерского собиралась разная публика, в том числе и гетеродоксальных взглядов. Князь принимал у себя странников, в том числе тех, кто крестился двоеперстием, монахинь, юродивых и кликуш (напомним, что это было время, когда и к кликушам, и к юродивым государство относилось настороженно: в 1721 году, согласно Духовному регламенту, почитание притворных юродивых и кликуш было запрещено). Кроме того князь даже практиковал особый обряд исцеления кликоты — кликуш бил чётками, кропил святой водой, помазывал маслом из лампы, горевшей возле иконы, а также одаривал кусочками просфоры (это были просфоры из монастырей и хлеб, который освящался на домашних вечернях). Все это для властей казалось подозрительным.

В результате в 1721 году в доме князя Ефима Мещерского были пойманы и арестованы:

— монахиня Рождественского девичьего монастыря в Москве Досифея, которую, если верить Г. Есипову, в монастыре все очень любили, и которая

- приютила в монастыре юродивую Марью Босую;
- сама московская юродивая Марья Босая, которая тридцать лет зимой и летом ходила босиком;
- монахиня Евпраксия, которая названа в деле «притворной кликушей»;
- Пелагея Ефимова, названная в деле «кликушей»;
- её сестра Алёна Ефимова (обе они в деле названы раскольницами, крестились двоеперстием, но ходили на исповедь); известно также, что муж Алёны был иконоборец из круга Настасьи Зимихи, или Зимы (т.е. икон не почитал) и что домой к ним ходил «пустынник Михайло <...> и говорил Алёне, что троеперстным сложением не умолишь у Бога, а простирая ум свой, смотри на иконы» (РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 93. Л. 19);
- Григорий Ефимов, брат Алёны и Пелагеи, о котором Алёна показала, что «брат её того ж раскольнического (т.е. христовщины. — *К.С.*) согласия»;
- зарайский подьячий Фёдор Григорьев, о котором Алёна говорила на допросе, что «он читал только Псалтырь» и что «согласия он не христовщины», а сам подьячий дополнял, что «человек он не богомудренный и о раскольничей вере истязаться не может, и согласия он не христовщины и расколу он не учил» (РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 93. Л. 17 об.);
- наконец, крестьяне села Борисова Данила Васильев и Филипп Климов.

То есть были арестованы самые разные люди — преимущественно, духовного сословия.

Рассуждая о значимости монастыря для народного религиозного сознания, исследователи в первую очередь упоминают получаемые в монастыре «святыни» — просфоры и масло. О причастии речь не идёт. А.С. Лавров на основании просмотренных архивных документов приходит к выводу, что для XVIII века нормальным, т.е. наиболее частым, было причастие не раз в год, а раз в жизни — обычно, в случае тяжёлой болезни, можно сказать, что причастие функционально уподоблялось соборованию.

В домашней часовне князя Мещерского «паломники» получали тот же набор: «святыню» (чудотворную икону), просфоры, масло и святую воду.

Согласно показаниям священника Александра Алексеева, который ссылается на получившего исцеление от паралича священника Семёна Иванова, «когда церкви ещё и в зачине не было, [князь] держал в доме дароносицу и таинства» (*Лавров 2000: 302*). Видимо, имелись в виду всё-таки не до-раскольничьи дары, которые сохраняли староверы, а что-то другое.

К тому же приходящих на поклонение встречал радушный приём самого князя Ефима Васильевича, почитаемого за «богомудренного». Мещерский как бы играл роль наставника: будучи мирянином, он решал, какая служба должна быть совершена перед иконой и когда, сам кропил приходящих святой водой и одаривал частицами просфор, сам исцелял кликуш.

Вот как описано это в деле: «Пойманы бабы и кликуши, они же раскольницы, Елена Ефимова и сестра её Пелагея, которые у себя имели таким же пристанище и учили раскольническому и притворному кликанью, и по многим монастырям и церквам собравшись, ходили и оное притворство чи-

нили, а именно ходили к князю Ефиму Мещерскому, который у себя имел образ богородичен и сказывал многим приходящим, что от одного образа беснующиеся исцеление приемлют, о чём у него и книга тех чудес учинена, которая с оным образом взята в приказ, да у него взято сухарей пшеничных с полчетверика, которые он раздавал, и маслом помазывал, и водою кропил, и от этого, будто, приходящие исцеление получали» (РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 93. Л. 15).

Похожее описание находим и в расспросах старицы Досифеи и священника Семёна Иванова: «А поп сказал, давал де он ему, попу, из лампады масла и сухари и он де маслом тем мазался, а сухари ел и получил ноге малое здравие» (РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 93. Л. 25); «Старица Досифея сказала, что с показанной жёнкой Алёной и с другими с нею людьми она хаживала, и в доме князя Ефима была, из них ломало помянутую верижницу (Ирину. — К.С.) и оный князь бил её чётками... [и сказала, что] и верижница Ирина была у ней и у Босой в келье... [и что] пристанище всяким бродящим старицам и белицам (т.е. монахиням и послушницам. — К.С.) у оной Босой есть» (РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 93. Л. 24).

Из этих показаний следует, что в начале XVIII века существовало некоторое количество бродячих монахов и монахинь (их число, вероятно, значительно возросло после секуляризации 1764 года) и что многие из них находили пристанище в московских монастырях. В то же время образ жизни московских монахинь позволял им уходить за пределы монастыря, ведь сказано, что Досифея была у князя, а не князь у неё.

Об этом же говорится в расспросе старицы Евпраксии: «Евпраксия сказала, пострижена де она в Ростовском Спасском монастыре и из того монастыря ходила она тайно в Соловки для моления, и в Москву пришла перед днём Успения Богородицы, и жила в Рождественском монастыре у показанной Босой и у старицы Досифеи, и принесла того монастыря игуменье Панфилии из Архангельского монастыря от старца Прова, который ей, игуменье, духовник, письма, а о чём, не знает» (РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 93. Л. 27 об.).

Из показаний видно, что монахи исполняли роль распространителей религиозной культуры (подобно странникам и юродивым) и были связующим звеном между монастырями.

Заканчивая разговор о князе Ефиме Мещерском, нужно сказать, что Тайная канцелярия решила всех участников дела разослать по «знатым монастырям, где есть тюрьмы»: князь Мещерский был сослан в Соловецкий монастырь, Григорий Ефимов — в Кириллов, Данила Васильев — в Вологодский Каменный, Алёна Ефимова — в Вологодский Горский, Пелагея Ефимова — в Суздальский Покровский, Марья Босая — во Владимирский Успенский.

В 1730 году князь Мещерский был освобождён из ссылки по просьбе его жены Авдотьи.

Любопытно наблюдение А.С. Лаврова о том, что именно с делом князя Ефима Мещерского связан петровский указ от 21 февраля 1722 года, запре-

щающий оглашение икон чудотворными. Указ предписывал в случае, если в частном доме объявится чудотворная икона, провести освидетельствование и передать икону в приходскую церковь или монастырь (*Лавров 2000: 413*).

ИСТОЧНИКИ

РГАДА. Ф. 7. Оп. 1. Д. 93. Дело о князе Ефиме Мещерском, имевшем в своем доме дароносицу с церковными дарами, 1721 г.

РГИА. Ф. 796. Оп. 1. Д. 387. Дело по доношению Тайной канцелярии о князе Ефиме Мещерском, 1721–1730 гг.

ЛИТЕРАТУРА

Есипов 1861 — Есипов Г. Раскольничьи дела XVIII столетия, из дел Преображенского приказа и тайных розыскных дел канцелярии. СПб., 1861. Т. 2.

Есипов 1880 — Есипов Г. Люди старого века. СПб., 1880.

Есипов 1885 — Есипов Г. Тяжёлая память прошлого. СПб., 1885.

Есипов 2010 — Есипов Г. Тайная канцелярия. Из дел Преображенского приказа и Тайной канцелярии. СПб., 2010.

Лавров 2000 — Лавров А.С. Колдовство и религия в России. М., 2000.

Руммель, Голубцов 1886 — Руммель В.В., Голубцов В.В. Родословный сборник русских дворянских фамилий. СПб., 1886.

Смилянская 2003 — Смилянская Е.Б. Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность и «духовные преступления» в России XVIII в. М., 2003.

Федотова 1997 — Федотова М.А. О расспросных речах старообрядцев. По материалам первой половины XVIII века фонда канцелярии Синода // *Revue des Études slaves*. Paris. Vol. LXIX. № 1–2. 1997.

СВЯТЫЕ ИСЛАНДСКОЙ ЗЕМЛИ: ХРАМОВЫЙ ОБРАЗ НИКОЛЬСКОЙ ЦЕРКВИ В РЕЙКЬЯВИКЕ

Гелюта Л.Ю.

Исландия — это единственная в мире страна, которая была необитаема, пока её не открыли православные монахи и не обосновались там. В этой стране, где ледники граничат с гейзерами и вулканами, а чёрные скалы цветут разноцветными мхами, они искали уединения. Упоминания об этих анахоретах встречаются в исландских хрониках *Ислендингабок* и *Ланднамабок*. В них говорится, что когда скандинавы впервые высадились в Исландии, они обнаружили христиан, «но они ушли, потому что не хотели оставаться среди язычников».

Однако трагедия Исландии состояла в том, что она пришла к вере и крестилась в 999 году, как раз тогда, когда вера в Западной Европе стала менять направление и иссякать. Ныне православная жизнь в стране возрождается.

Храмовый образ святителя Николая для церкви в Исландии написан с иконы святителя, хранящейся в Новгородском музее-заповеднике. Древний образ был написан в 1294 году для церкви Николы на Липне, находящейся недалеко от Великого Новгорода (илл. 1). На иконе представлено поясное изображение святителя Николая благословляющего правой рукой и держащего в левой руке Евангелие. По сторонам от его головы помещены ростовые фигуры Спасителя и Богородицы, вручающие святителю Евангелие и омофор в память о чуде, произошедшем на Первом Вселенском соборе.

Образ притягивает взгляд своей графичностью и нарядностью. Живопись имитирует скань и эмаль на нимбе святого. Облачение святителя украшено золотыми с жемчугом крестами и ромбами и, по мнению академика В.Н. Лазарева, «разукрашено так, как будто художник воспроизводил народные вышивки» (*Лазарев 1976: 7*).

Художественный строй и иконография *Николы* отличаются с одной стороны строгим следованием византийской традиции, с другой стороны она вызывает ассоциации с западным искусством (*Смирнова 1975: 104*).

Своеобразие рисунка фигуры святителя находит аналоги, скорее, в романской художественной традиции, а не в византийской или русской. Например, жест благословляющей руки. Он очень выразителен и выделен, что отличает его от сдержанного греческого благословения.

Нельзя обойти вниманием и характер облачения святителя на иконе. Фелонь высоко поднята и разрезана по бокам, так что руки видны до плеч. Это скорее «латинский», а не «греческий» покрой. Ни на одной русской иконе святителя Николая не изображали в таких одеждах.

Все эти иконографические особенности древнего образа святителя Николая дают основание предположить связь новгородского искусства с запад-

ной художественной сферой.

Тесные контакты Новгорода и Запада — факт широко известный. Липненская икона позволяет зафиксировать романские черты в новгородском искусстве конца XIII века. Конкретные пути этих связей выявить сложно. Очевидно, что немалую роль в проникновении романских идей в Новгород играли впечатления мастеров от миниатюр, образов, эмалей и произведений прикладного искусства, а может даже и от витражей. Не стоит забывать, что в начале XII века в Новгороде (по свидетельству исландских саг и русских летописей) появилась церковь св. Олава, принадлежавшая готландским купцам, и храм святого Петра на немецком купеческом дворе.

На полях новой иконы святителя Николая изображены святые, жившие до разделения Церквей и прославленные Православной Церковью: святой король Олаф Харальдссон, преподобный Торвальд Путешественник, епископ Фридрек, преподобный Колумба и преподобный Брендан Мореплавателю.

Святой король Олав (Олаф) Харальдссон — собиратель и просветитель Норвегии. В молодости был язычником и совершал набеги. Впервые с христианством он познакомился после захвата викингами епископа-мученика Альфеге в Кентербери. Затем, находясь на службе у английского короля Эгельреда, Олав имел возможность глубже изучить основы христианства. Святое Крещение он принял в Руане, скорее всего в 1013 году, о чём упоминается в *Деяниях Нормандских Герцогов*.

После долгих странствий, вернувшись на родину в 1015 году, Олав Харальдссон задался целью создать христианское государство и объединить Норвегию. Как государственный деятель святой Олав является, пожалуй, наиболее яркой фигурой норвежской истории. По мнению исследователей жизни конунга, «Олав обладал нестигаемой волей, смелостью, в бою против превосходящего противника — решимостью, которую только смерть смогла остановить, он был выносливым воином, выдающимся военачальником, политическим гением, какие встречаются крайне редко; одним из величайших людей, рождённых Норвегией» (Lund 1994: 56).

После этого король направил свою миссионерскую деятельность дальше на север. Как известно из саг, побывал он и в Исландии, которая к тому времени хоть и была крещена, но люди не вполне оставили языческие обычаи.

Невероятные успехи св. Олава в деле объединения разрозненных земель не всем пришлось по нраву, у него было много врагов среди знати. Разногласия усиливались и привели к тому, что король был вынужден бежать сначала в Швецию, а оттуда на Русь, где жила сестра его жены, Ингигерд, дочь шведского конунга, ставшая женой св. благоверного князя Ярослава Мудрого.

Олав был очень тепло принят великим князем и княгиней, с которой его связывала большая дружба, и провёл на Руси почти целый год. Именно этот период жизни, непосредственно предшествовавший возвращению Олава в Норвегию, гибели в последней битве и его прославлению в лике святых,

некоторыми исследователями считается ключевым: «Это был решающий год в жизни конунга» (*Steen* 1958: 34).

Значение этого периода на внутреннее духовное возрастание Олава Снорри описывает следующим образом: «Говорят, что Олав конунг был набожен и благочестив всю свою жизнь. Но когда он увидел, что теряет власть, а враги его становятся всё могущественнее, он все свои помыслы устремил к Богу» (*Steinsland* 2000: 78).

В 1030 году святой Олав вернулся в Норвегию. В июле он был убит в битве, а через год прославлен в лике святых.

Святой Олав считается покровителем Норвегии и очень почитается по всей Скандинавии. На Руси его тоже почитали, в его честь были построены храмы в Новгороде и Старой Ладогe. Сведения о наличии в Новгороде (Хольмгарде) варяжской церкви святого Олава, содержатся в нескольких книгах, таких как *Древненорвежская книга проповедей* архиепископа Эйстейна, *Легендарная сага*, руническая надпись из Шюсты (в Упланде). Кроме того упоминания о существовании такой церкви (или таких церквей) есть и в русских летописях. *Новгородская летопись* под 1152 г. сообщает о пожаре «въ сред Търгу», в котором «церквии съгоре 8-я, а 9-я Варязьская»; под 1181 годом имеется запись: «зажъжена бысть церкы от грома Варязьска на Търговищи»; под 1217 годом: «в Варязьской божници изгоре товаръ вьсь варязьский бецисла». Анализ более поздних источников приводит исследователей к выводу о существовании в Новгороде с конца XII века двух торговых иноземных дворов: немецкого с церковью святого Петра и готского с церковью святого Олава (*Джаксон* 2000: 81).

Преподобный Торвальд Путешественник и епископ Фридрек. Жизнь этих святых описывается в *Пряде о Торвальде Путешественнике*.

Торвальд родился на севере Исландии. В молодости состоял на службе у короля. Уже тогда, он отличался милосердием, выкупал пленных и отпускал их, чем несказанно удивлял своих соплеменников. В Ирландии Торвальд познакомился с христианством и был крещён в Саксонии епископом Фридрекком. Оттуда они вместе отправились в Исландию для проповеди христианства. Там ими была построена первая церковь. Однако сородичи-язычники с насмешкой отнеслись к делу Торвальда и в результате конфликта проповедникам пришлось спешно покинуть Исландию.

В 985 году епископ Фридрек отправился в Саксонию, где по свидетельству саги «окончил свою жизнь в добродетельной святости». А Торвальд отправился через Иерусалим в Византию, затем двигаясь по Днепру прибыл в Полоцк. Полоцкий князь Рогволод оказал ему поддержку и он решил остаться. Здесь им была построена церковь и основан монастырь в честь Иоанна Предтечи. Умер он предположительно после 1002 года.

Позже в Полоцке побывал скальд Бранд-путешественник, который утверждал, что Торвальд похоронен «в горе у церкви Иоанна» и почитается как святой.

Преподобный Колумба («голубь церкви») — величайший из ирланд-

ских монахов. В одном из песнопений составленных сразу после его смерти он называется последователем святителя Василия Великого и преподобного Иоанна Кассиана.

Он родился в 521 году в Ирландии и принадлежал к знатному роду. Преподобный получил блестящее образование и имел поэтический дар (ему приписывают авторство нескольких сочинений). В юности стал монахом и был рукоположен в священный сан. Свой первый монастырь основал на севере Ирландии в 546 году.

В 563 году он покинул Ирландию и отправился в добровольное странничество-изгнание в Шотландию. Основал множество монастырей. Прожил на острове Айона тридцать четыре года, проповедуя христианство по всей округе. Был удостоен от Господа дара прозорливости и исцеления. Преставился в 597 году.

Преподобный Брендан Мореплаватель — ирландский миссионер и проповедник. Точное место и время его рождения неизвестны, предположительно он появился на свет в 489 году на западе Ирландии.

Летописи свидетельствуют о его многочисленных путешествиях. В 530 году вместе с семнадцатью монахами он построил лодку с деревянным каркасом, обтянутым бычьими кожами и на таком судне отправился в семилетнее плавание. В этом путешествии он побывал на всех островах севернее Ирландии, включая Исландию и Гренландию, согласно некоторым сведениям, он достиг берегов Северной Америки. Описание его путешествий дошло до нас в ста двадцати рукописях. Скончался он между 570–583 годами и похоронен в Ирландии.

История взаимоотношений России и стран Скандинавии насчитывает более тысячи лет. Почитание святых неразделённой Церкви — тема заслуживающая особого внимания. Тысячи православных людей, принадлежащих к Русской Православной Церкви, живут в странах Скандинавского региона, и для них история христианства, святых просветителей и покровителей этих стран не является отвлечённым вопросом.

Храмовый образ святителя Николая призван напомнить исландцам утраченную связь между ними и их православными монахами-первооткрывателями.

ЛИТЕРАТУРА

Джаксон 2000 — Джаксон Т.Н. Четыре норвежских конунга на Руси. Из истории русско-норвежских политических отношений последней трети X – первой половины XI в. М., 2000.

Лазарев 1976 — Лазарев В.Н. Новгородская иконопись. М., Искусство, 1976.

Пряди истории 2008 — Пряди истории. Исландские саги о Древней Руси и Скандинавии. Под ред. Кузьменко Ю.К. М., 2008.

Смирнова 1975 — Смирнова Э.С. Икона Николая 1294 г. // Древне-русское искусство. Зарубежные связи. Отв. ред. Попов Г.В. М., Наука, 1975.

Lund 1994 — Lund K. Katalog over sankt Olavs mirakler. Magisteravhandling. Oslo, 1994.

Steen 1958 — Steen S. Tusen års norsk historie. Oslo. 1958.

Steinsland 2000 — Steinsland G. Den hellige kongen. Oslo. 2000.

Илл. 1. Святитель Николай Чудотворец из церкви Николы на Липне. 1294.



Илл. 2. Список образа святителя Николая со святыми Скандинавии на полях. 2017. Иконописец Л. Гелюта.



ДРЕВНИЕ СВЯТЫЕ В СОВРЕМЕННОЙ ИКОНЕ

Выставочный проект *Святые неразделённой Церкви*

Языкова И.К.

История христианства насчитывает более двух тысяч лет. И, вступив, в третье тысячелетие, мы невольно оглядываемся назад: сколько пройдено, сколько выстрадано, сколько создано и, увы, сколько утрачено христианами. Часто историю христианства воспринимают как историю соборов и догматов, расколов и войн, империй и государств, словом, как историю политическую. И это, как правило, печальная история, потому что идеал Евангелия практически нигде не был воплощён. Но в глубине своей история христианства — это история святости. Если и говорить об осуществлении Евангелия, хотя бы в какой-то мере, то это можно увидеть только в отдельных личностях, в тех людях, которых мы почитаем как святых, они — граждане Небесного Царства, жившие на земле, стяжавшие Святого Духа и прикоснувшиеся к вечности уже во временной жизни. Конечно, немало и неведомых миру праведников, мы их не знаем по именам, но мир держится ими. Церковь за две тысячи лет прославила великий сонм святых, только в Русской Православной церкви их более пяти тысяч. И в каждой Поместной церкви почитается сонм святых. Есть святые, имеющие вселенское почитание.

Церковь I тысячелетия принято называть неразделённой, не потому что в ней не было разногласий и расколов, но потому что при всём разнообразии культур, языков, богословских взглядов сохранялось понимание, что христианство распространяется из единого источника и движется к единой цели. И всех святых этого периода можно считать общехристианскими, независимо от того, жили они на Востоке или на Западе, потому что все они стали тем добрым плодом, который дала проповедь апостолов, понёсших Благою Весть во все концы земли, разным народам и племенам. Когда святой Иоанн Богослов описывает в Откровении образ Небесного Царства, он не говорит, что в него входят империи и политические системы, но множество людей, которых Бог призвал в Свой свет, и они откликнулись и пошли за Ним: «После сего взглянул я, и вот, великое множество людей, которого никто не мог перечесть, из всех племён и колен, и народов и языков, стояло пред престолом и пред Агнцем в белых одеждах и с пальмовыми ветвями в руках своих. И восклицали громким голосом, говоря: спасение Богу нашему, сидящему на престоле, и Агнцу!» (Откр. 7: 9). И в этом сонме есть место для живших во все времена вплоть до нашего, и для тех, кто будет жить в будущем. Поток святости не иссякнет до скончания века, поэтому не иссякает благодать Божия.

Вместе с тем святые неразделённой Церкви занимают в этом сонме особое место, потому что они несут дух и память вселенского христианства. И хотя христианский мир и тогда не был духовно сплочен, эти святые — свидетели единства, пусть хрупкого, но такого важного, такого ценного, заповеданного самим Господом в первосвященнической молитве «Да будут все

едино» (Ин. 17: 21). И это хорошо ощущается сегодня, когда христианский мир сужается под натиском разных сил, часто враждебных по отношению к нему.

Выставочный проект *Святые неразделённой Церкви* был задуман ещё в 2016 году Содружеством в поддержку современной христианской культуры *Артос*. Был объявлен конкурс: за год иконописцы должны были написать икону древнего святого и предоставить компетентной комиссии, которая отбирала лучшие образцы на выставку. И вот к осени 2017 г. основной корпус выставки был сформирован, а площадку для выставки предоставил Минский национальный художественный музей. 20 декабря 2017 года, в день памяти святителя Амвросия Медиоланского выставка *Святые неразделённой церкви* торжественно открылась. В течение двух месяцев экспонирования выставку посетило несколько тысяч человек.

Уникальность выставочного проекта *Святые неразделённой Церкви* отмечали уже неоднократно и специалисты, и простые зрители, вовсе не избалованные современным церковным искусством. А его актуальность состоит в том, что в обращении к древним святым иконописцы были поставлены перед задачей соединения традиции и современного прочтения образа, который пишется сегодня для наших современников.

Проект представляет образы христианских подвижников, просиявших в разных странах Западной Европы в I тысячелетие Христова благовестия. Это миссионеры и пастыри, короли и воины, монахи и миряне, учёные и простецы, люди разных сословий и разных культур. Все они, каждый по-своему, последовали за Христом, и многие из них приняли мученический венец.

Столь масштабная выставка иконы, включающая в себя почти 120 работ художников из 15 стран, проводилась впервые. В проекте приняли участие ведущие российские мастера: архимандрит Зинон (Теодор), Ирина Зарон, Александр Солдатов, Александр Чашкин (илл. 1), Сергей Чёрный, Антонида Токарева-Хрунова (илл. 2) и др. Это сложившиеся мастера, давно работающие в церковном искусстве, имеющие мировую известность. А также известные художники из других стран: Виктор Довнар, Екатерина и Антон Дайнеко (Беларусь), Георгий Кордис (Греция), Тодор Митрович (Сербия), Вентуро Таламо (Италия), Лиза Корпелайнен (Финляндия) и др. Немало среди участников и молодых иконописцев, за плечами которых небольшой опыт иконописания, но их участие в таком масштабном проекте стало для многих стимулом для творчества и хорошей школой.

Участники проекта *Святые неразделённой Церкви* вдохновлялись общей задачей: написать иконы святых, живших до разделения Церквей Востока и Запада, когда христианский мир при всей разнице локальных традиций, ощущал себя единым. При этом многие из них, благодаря этому проекту, по-настоящему открыли для себя наследие неразделённой Церкви.

Большую часть образов пришлось создавать заново, поскольку их изначальные иконографические изображения не сохранились, а более поздние не отвечают требованиям иконографического канона, поскольку создавались

уже не как иконы, а как картины, скульптуры, витражи. Создание иконописного произведения – это двуединая задача, творческая и духовная одновременно. И она требует от иконописца не только мастерства, но и некоторого дерзновения, большой подготовительной работы с историческими материалами (житиями, хрониками) и художественной свободы.

Работая над образами древних святых, иконописцы должны были соблюсти требования иконографического канона, каким он сложился уже в период неразделённой Церкви, вникая в исторические и литургические реалии той эпохи, концентрируясь на духовном значении личности святого. И при этом постараться сказать о подвиге древних святых, учитывая контекст XXI века. Написание новой иконы древнего святого — это ни в коем случае не реконструкция, это создание образа, в котором святой предстанет как свидетель своего времени, несущий послание людям нашей эпохи.

Кроме этих требований участники проекта ничем не были ограничены. Многие из них признавались, что впервые писали образ свободно, так, как они его видели и понимали, без диктата заказчика. К сожалению, сегодня в церковном искусстве роль заказчика столь велика, что нередко практически исключает творческую свободу художника, которым иконописец остаётся, несмотря на, казалось бы, жёсткие требования канона. В данном проекте художникам была дана полная свобода, и в результате представленные работы оказались творческими, интересными и разнообразными. Возможно, не все они являются шедеврами, но большая часть работ отличается профессионализмом и высоким качеством исполнения, оригинальностью трактовки и глубиной образа.

Условия проекта никак не ограничивали участников и в выборе техники и материала, поэтому в экспозицию вошли не только иконы, исполненные темперой или энкаустикой, но и мозаичные, резные, керамические, исполненные акварелью. В целом работы участников проекта дают представление о широком художественном спектре современного иконописания.

Прежде всего, видно, насколько разнообразен стилистический диапазон иконописцев и различны векторы их творческого поиска. Многие участники проекта использовали арсенал европейского средневекового искусства, романского и дороманского, что вполне оправдано для создания образов древних западных святых. Как правило, одеяния на таких иконах приближены к историческим, нередко применяется стилизованный шрифт и характерный орнамент. И образ сразу воспринимается как западный и при этом относящийся к древней Церкви.

Другие, напротив, привычно следовали иконописной традиции, какой она сложилась в восточнохристианском (православном) искусстве, глубоко не задумываясь о поиске художественного языка. Но если элементы восточной иконографии механически переносятся на изображение западного святого, то образ порой выходит не совсем точным в историческом смысле, а значит, теряет и в своем духовном содержании. Так, например, на некоторых иконах западные святые представлены в греческих облачениях, что не соот-

ветствует историческим реалиям. Но поскольку в современном мире понятие иконы чаще всего ассоциируется именно с византийской и древнерусской стилистикой, то такой образ кажется привычным и понятным.

Часть мастеров использовали стилистику, связанную с художественными традициями, возникшими уже после разделения Церквей, возможно, оттого, что иконописцы привыкли работать с образцами, а ранних образцов не оказалось. Тем не менее, некоторые из них явно предприняли попытку адаптировать поздние западные образцы к требованиям иконописного канона.

Следует особо отметить тех участников проекта, а их немало, кто имел смелость не привязываться к какой бы то ни было исторической традиции, а попытался, не игнорируя канон, создать новый образ древнего святого, написать современную икону — современную в смысле художественных средств выражения. В этом есть определенный риск, но в творчестве он неизбежен, потому что при создании нового образа не всегда есть возможность опереться на уже привычные отработанные формы. Тем более что форма и стиль, в отличие от канона, категории изменяемые во времени. Сегодня некоторые иконописцы всерьёз разрабатывают новую стилистику иконы, отвечающую духовным потребностям современности. На выставке можно увидеть и радикальные решения, и более деликатные; все они объединяются ярко выраженным авторским подходом. Вероятно, кто-то не согласится с тем или иным художественным решением, но, даже не соглашаясь, многие задумаются о том, в какой мере современные художественные средства могут обогатить иконописный язык. Одна из задач проекта — обратить внимание на творческие поиски, которые ведутся иконописцами последние десять-пятнадцать лет, и это наглядно свидетельствует, что иконописное искусство не стоит на месте, что оно способно развиваться и вовсе не обречено бесконечно повторять исторически застывшие формы.

Но прежде всего выставка дает возможность увидеть, как прекрасен и разнообразен мир христианской святости. Ведь основная задача проекта — познакомить современных людей с древними святыми. Поэтому некоторые иконописцы не ограничились написанием образа святого, а представили также и сцены из его жития, как это можно видеть на иконе святого Вита, написанной Антонидой Токаревой-Хруновой (илл. 2), или святого Вилиброда работы Александра Голышева, или святой Цецилии (Кикилии) — Ирины Обуховой и др. Особенно наглядно образ святого раскрывают различные атрибуты, например, святители представлены, как правило, с Евангелием и епископским жезлом в руках, короли или особы королевского рода с короной на голове, мученики с крестом или пальмовой ветвью. Но иногда мученики предстают с орудиями страстей, что характерно именно для западной иконографии. Например, святой Коломан на мозаичной иконе Дениса Иванникова изображён с веревкой, свисающей с дерева, так как по преданию, этот святой, паломничавший в Иерусалим через австрийские земли, был схвачен, повешен на бузине, а затем стал почитаться как мученик.

Символы и атрибуты на иконах могут раскрывать смысл проповеди святого. Например, святой Патрик, просветитель Ирландии, написан Филиппом Давыдовым с золотым трилистником в руке. Это листок клевера, который, как гласит житие, Патрик показывал, объясняя тайну Святой Троицы. А золотым художник сделал его, чтобы подчеркнуть, что речь идёт именно о Божественной тайне.

Нередко на иконах можно видеть изображение святых, держащих в руках храм, как правило, это храмоздатели или устроители монастырей. Таким Татьяна Барышникова написала святого Вилехада, епископа Бременского, просветителя саксов, строителя первого собора в Бремене, а Ольга Шаламова представила с храмом святую Хильду Уитбийскую, основательницу нескольких обителей в Британии (илл. 3). На иконе, написанной Ольгой Спиридоновой, святой Кадок Лланкарванский также держит храм, а внизу изображены олени. Св. Кадок считается одним из основателей монашества на юге Уэльса. По преданию два оленя помогали святому при строительстве обители. Название Лланкарван в переводе с валлийского и означает «церковь оленей». А вот на иконе письма Натальи Влезько святой Кевин Глендалохский изображён с выдрой. Житие гласит, что когда святой молился, стоя в холодной воде озера (обычная практика кельтских подвижников), он уронил молитвослов в воду, но тут же из озера вынырнула выдра, держа в зубах целым и невредимым молитвослов. Тема взаимоотношений святых и животных в древней западной агиографии одна из самых увлекательных, она показывает святость как восстановление райских отношений в мире.

Некоторые художники соединили в своём произведении образы святых Востока и Запада, как мы видим в керамическом *Алтаре корабелов* Сергея Шихачевского (илл. 4), где в центре представлена Богородица, *Стелла Марис*, *Владычица морей*, как Её именует западная гимнография, а с двух сторон — святитель Николай Мирликийский и святой Эразм Формийский, первый почитается покровителем морских путешествий в Восточной Церкви, а второй — в Западной.

Собранные вместе, в одном выставочном пространстве, образы древних святых являются отражением полифонии христианства, которое не сводимо к одной традиции, к одной культурной матрице. Это настоящий «луг духовный». И в этом зримом цветении святости проявляется великий замысел Божий о мире, в котором многообразие не исключает единства, но предполагает, утверждает его. «В доме Отца Моего обителей много» (Ин. 14: 2), — говорит Господь.

Почитание святых издревле было направлено не только на возвеличение их жизни и подвига, но и на установление духовной связи с ними. Святой, в честь которого человека нарекали, становился его небесным покровителем. Небесных покровителей имели монашеские конгрегации и ремесленные союзы, города и даже страны. Изображение святых помещали не только в храмах и часовнях, но и в домах, на дорогах, на воротах городов и замков, на гербах и монетах. Хочется надеяться, что многие иконы, созданные специ-

ально для проекта *Святые неразделённой Церкви*, не останутся лишь выставочными экспонатами, но смогут обрести своё место в храме или в доме, то есть, станут молитвенными образами.

Рост интереса к древним святым наблюдается сегодня и в Европе, в том числе в православных приходах, и в России, что свидетельствует о желании людей глубже понять суть самого христианства, древнего и вечно нового. Путешествуя по разным странам, эти образы будут соединять людей, помогая тем самым восстанавливать изначальное богосотворённое единство нашего жестоко раздираемого мира. Выставочный проект *Святые неразделённой Церкви* призван напомнить христианам всей Европы о наших общих духовных корнях, о нашем единстве, лицом и знамением которого были и остаются эти древние святые.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Святитель Мартин Турский († 397). Иконописец А. Чашкин.



Илл. 2. Св. мч. Вит с житием († 303). Иконописец А. Токарева-Хрунова



Илл. 3. Св. мч. Албаний, Веруламский и Британский (III в.). Иконописец О. Шаламова.



Илл. 4. Алтарь корабелов. Богородица со святителями Николаем Чудотворцем и Эразмом Формийским и Антиохийским († ок. 303). Иконописец С.Шихачевский.



Илл. 5. Преподобная Вальбурга († 779). Иконописец Г. Макарова



ОСОБЕННОСТИ ХРИСТИАНСКОГО ОТНОШЕНИЯ К ЖИВОТНЫМ И ИЗОБРАЖЕНИЕ ЖИВОТНОГО МИРА В ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЕ И СТЕНОПИСИ

Ленахин В.В.

Животных любите: им Бог дал
начало мысли и радость безмятежную.
Ф.М. Достоевский

Несмотря на обилие иллюстративного материала, данная статья носит не столько иконографический, сколько, литературоведческий и историко-искусствоведческий характер. Для автора, прежде всего, имеет значение сам факт изображения животного в церковном искусстве, вопросы же иконографии образа, времени его создания, датировки, атрибуции, особенностей стиля и техники отходят на второй план, почти не затрагиваются. Возможно, эти проблемы будут рассмотрены в следующей статье. Здесь же поставлена более простая задача: собрать и классифицировать максимальное число примеров изображения животных в русской и византийской, древней и современной иконе, а также в стенописи.

Человек и животный мир. Мироздание, согласно христианскому учению о бытии носит двуединый характер. «В начале сотворил Бог небо и землю» (Быт. 1: 1). В святоотеческом Предании «небо» понимается как мир невидимый, в котором обитают ангелы и другие чины небесных сил, «земля» же отождествляется со всем видимым миром, доступным непосредственному восприятию. Бог сотворил мир исключительно по своей благодати, сотворил не для Себя, а для человека, и — Бог сотворил мир по законам красоты и упорядоченности как великий Художник (см. Евр. 11: 10). Между двумя мирами — видимым и невидимым — не было непроходимой пропасти, мир был двуедин. Адам говорил с Богом. Первозданный мир был совершенен, в нём, как и в человеке, не было зла. Всё необходимое для человека природа давала ему в изобилии и безвозмездно.

Изначально установленное Богом равновесие между Творцом и творением, миром видимым и миром невидимым, природой и человеком было нарушено грехопадением прародителей, которое имело космические последствия: весь видимый мир был заражён грехом. Господь говорит Адаму: «...Проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от неё во все дни жизни твоей. Терния и волчцы произрастит она тебе...» (Быт. 3: 17–18). Человек стал причиной искажения природы, и драматизм их отношений усилен тем, что природа без человека не может вернуться к Богу, преобразиться, обрести изначальную красоту и совершенство. Как пишет апостол Павел, «вся тварь совокупно стенает и мучится донныне» (Рим. 8: 22). Природа с надеждой смотрит на человека, так как спасение человека означает спасение всего тварного мира, восстановление

первозданной гармонии. Об этом читаем в том же Послании апостола: «...Тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих, — потому что тварь покори-лась суете не добровольно» (Рим. 8: 19–20). Но как в человеке, сотворённом по образу и подобию Божию, в грехопадении не был утерян этот образ, но лишь затемнён, так и в природе осталась красота, которая, несмотря на свою ущербность, всё же способна свидетельствовать о своём Творце, о Его величии, о своём былом совершенстве и гармонии. Вселенная остаётся иконой Творца.

Удивительно точно определил значение грехопадения прародителей для животного мира преподобный Макарий Великий: «Когда пал Адам и умер для Бога, сожалел о нём Творец; Ангелы, все силы, небеса, земля, все твари оплакивали смерть и падение его. Ибо твари видели, что данный им в царя — стал рабом сопротивной и лукавой тьмы» (*Добротолюбие* 1963: 120). И животные разделились. Часть осталась верной Адаму, другие восстали против павшего «царя» (как можно служить и повиноваться такому!) и превратились во врагов человека — диких и хищных зверей, во врагов своих братьев животных, безжалостно поедая их. Впрочем, как и человек.

До сих пор экзегеты спорят о том, как точнее перевести 28-й стих первой главы книги Бытия. Что значит: «обладайте ею» (Быт. 1: 28), то есть землёй. Ведь неверно понятое «обладание» ныне ведёт мир к экологической катастрофе. Господь не мог дать человеку такую заповедь о Своём творении. Если обратиться к другому стиху, то мы увидим, что Господь поселил человека в саду Эдемском, чтобы Адам *возделывал и хранил* его (Быт. 2: 15). И в первом случае, не означает ли «обладание» — возделывание и хранение творения Божия, в том числе и животных, а не бездумную и хищническую власть над ним? Татьяна Горичева даже предположила, что человек «призван стать священником для всей твари» (*Горичева* 2015: 257).

Вследствие грехопадения кардинально исказилась связь человека с природой в целом. Отношение к природе без Бога выливается или в страх, ужас перед неуправляемой природной безжалостной силой, или же в языческое поклонение ей, обоготворение природных явлений. Это две стороны одной медали. Яркий пример — религия египтян, в которой животные почитались вначале за их мощь и силу, они вызывали страх и ужас. Затем в них признали носителей божественного начала, посланников богов. Наконец их обожествили, и они сами стали персонифицированными богами потустороннего и земного мира. Им поклонялись как богам, а их изображения нередко представляли собой гибрид животного и человека.

После потопа Господь заключает завет не только с Ноем. Обратим внимание на такую подробность: «И сказал Бог Ною и сынам его с ним: вот, Я поставляю завет Мой с вами и с потомством вашим после вас, и со всякою душою живою, которая с вами, с птицами и со скотами, и со всеми зверями земными, которые у вас, со всеми вышедшими из ковчега, со всеми животными земными» (Быт. 9: 8–10). Итак, завет заключается также и *со всеми зверями земными, со всеми животными земными*. Кроме того, что с животными заключается завет, они названы в этих стихах *живой душой*.

Последствием грехопадения стало и деление животных на чистых и нечистых. И это естественно: в Раю, в саду Эдемском не могло быть нечистых животных. В жертву за грехи в ветхозаветные времена приносились только чистые животные. Но Господу дорого всё творение, поэтому в преддверии всемирного потопа он спасает *всех* животных: «И сказал Господь [Бог] Ною: войди ты и все семейство твоё в ковчег, ибо тебя увидел Я праведным предо Мною в роде сем; и всякого скота чистого возьми по семи, мужского пола и женского, а из *скота нечистого* по два, мужского пола и женского; также и из птиц небесных [чистых] по семи, мужского пола и женского, [и из *всех птиц нечистых* по две, мужского пола и женского], чтобы сохранить племя для всей земли...» (Быт. 7: 1–4). Разница только в том, что чистых животных и птиц предлагается взять заметно больше, чем нечистых. И стоит ли ещё раз говорить, что в картине, нарисованной пророком Исайей — «волк будет жить вместе с ягнёнком» — различия между чистым и нечистым опять исчезнут, ведь их не было изначально в творении, нечистота вошла в мир, как вошло зло, как вошёл грех.

Весь Ветхий Завет полон сообщениями о принесении в жертву Богу животных. На иконе *Гостеприимства Авраама* в ногах у трёх Ангелов мы часто видим тельца, которого закалывает слуга (илл. 30). Чем кардинально отличается Новый Завет от Ветхого? Сам Господь Иисус Христос, Сын Божий приносит Себя в жертву за спасение мира, тем самым отменяет ветхозаветные жертвы, отказывается принимать их в качестве покаяния за грехи. Господь изгоняет из храма торгующих. Читая об этом, мы забываем иногда о том, а чем именно торговали в храме? Там продавали жертвенных животных, приготовленных на заклание. И Христос спасает животных, освобождает их от обязанности становиться жертвой: больше не надо приносить в храм агнцев, тельцов и горлиц. Иоанн Предтеча провозгласил, что отныне есть только один Агнец: «Вот Агнец Божий, Который берёт на Себя грех мира» (Ин. 1: 29). Животные — свободны. Конечно, Спаситель совершает это не из любви к животным, а из любви к человеку, из любви к миру, созданному Творцом. Но ведь мир, вселенная включают в себя и животных.

Наше отношение к животным во многом зависит от ответа на один вопрос: есть ли душа у животных? Если нет, то убить животного легче, хотя и в этом случае человек лишает жизни живое существо. Пусть даже себе в пищу, что дозволено Богом после всемирного потопа. Но если мы принимаем ветхозаветное понимание проблемы (животные имеют зачатки души, и душа животного пребывает в его крови — Лев. 17, 11–14), то следует сказать себе, что мы не только убиваем живое, но губим душу, мы душегубы¹. В этом случае во весь рост встаёт вопрос об отношении к животным. Ведь так, как человек бездумно потребляет природные ресурсы, так же «потребляет» он и животных, убивая их. Да, запрет Божий касается только крови, ибо в ней ду-

¹ Если обратиться к Новому Завету, то и здесь найдём утверждение: животные имеют «зачатки» души. Нет бездушных животных. Как бы нам ни хотелось утверждать обратное — себе в оправдание.

ша, но всё же дозволение — не есть повеление. Господь позволил принимать в пищу обескровленное мясо, снисходя к слабости человеческой.

Идеальные отношения между человеком и хищными животными, а также между самими дикими зверями описывает святой порок Исайя: «И произойдёт отрасль от корня Иессеева, и ветвь произрастёт от корня его; и почиет на нём Дух Господень, дух премудрости и разума, дух совета и крепости, дух ведения и благочестия; и страхом Господним исполнится, и будет судить не по взгляду очей Своих и не по слуху ушей Своих решать дела. Он будет судить бедных по правде, и дела страдальцев земли решать по истине; и жезлом уст Своих поразит землю, и духом уст Своих убьёт нечестивого. И будет препоясанием чресл Его правда, и препоясанием бёдр Его — истина. Тогда волк будет жить вместе с ягнёнком, и барс будет лежать вместе с козлёнком; и телёнок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их. И корова будет пастись с медведицею, и детёныши их будут лежать вместе, и лев, как вол, будет есть солому. И младенец будет играть над норою аспида, и дитя протянет руку свою на гнездо змеи. Не будут делать зла и вреда на всей святой горе Моей, ибо земля будет наполнена ведением Господа, как воды наполняют море» (Ис. 11: 1–10).

Святой пророк пишет о будущем. Его Рай — иконичный топос, в котором мирно, в полной гармонии между собой живут люди и звери. Здесь можно найти заметное сходство с античными представлениями о «золотом веке» у Вергилия, Овидия, Гесиода, только они относили данный топос не к будущему, а к утерянному прошлому человечества.

Показательно крестьянское отношение к животным. «Праведный печётся и о жизни скота своего» (Притч. 12: 10). Домашних животных берегли, за ними ухаживали, ведь гибель животного могла стать трагедией для семьи. Всё крестьянское хозяйство держалось на животных. Здесь были частично восстановлены *естественные* отношения между человеком и животным. Конечно, это далеко не райские отношения, существовавшие до грехопадения, но всё же они возводили животное в ранг соратника: в воскресные и праздничные дни, по заповеди Божией, «братья наши меньшие», как и люди, не работали по заповеди (Исх. 23: 10–12). Существуют молитвы «на благословение стада», молитвы при падеже скота, прошения об избавлении домашних животных от насилия дьявольского, от губительного недуга, от вредительства и чародейства. Сюжет молитвы о скоте многократно изображается на иконах или в клеймах.

Романтизм, особенно немецкий, воспел животный мир как нечто молчаливое, бессловесное и *таинственное*. В этом литературном течении происходит романтизация и даже идеализация природы и животного мира. Такова реакция на рационализм классицизма. Животные страдают невинно. Всё зло, которое мы видим в животном мире, произошло из-за грехопадения человека. И если человек страдает за *свои* грехи, то животные — за грехи человека. Они по чувству солидарности покорно и молчаливо несут *чужие* грехи.

В современном мире победило хищническое отношение к природе и

животным. Современная цивилизация работает на истощение природы, убивает её, словно не замечая, что убийство природы есть самоубийство человечества. Насколько пал человек в своём отношении к животным свидетельствует деградация охоты. Если раньше человек охотился ради мяса животного и его шкуры, к тому же он нередко рисковал собственной жизнью, то ныне охота превратилась в развлечение, «охотник» в полной безопасности сидит в вертолёте, он вооружён новейшим карабином с оптикой и совершает бессмысленное убийство. Животное стало для него простой движущейся мишенью. Только зачем это бесчеловечное занятие называть охотой? Риторический вопрос. И потом мы удивляемся (или уже не удивляемся?), что на Земле каждый день исчезает 2–3 вида животных.

Почему люди всё чаще держат в доме животных? В последнее время — даже самых экзотических. Потому что животные помнят об эдемском состоянии, они напоминают человеку о Рае, о единстве всякой Божией твари. Они вызывают восхищение перед премудростью и красотой Божия творения. Своим молчанием они говорят о знании некоей тайны, которая утеряна человеком. Они «с надеждой» взирают на человека: его спасение означает и их спасение, свободу «от рабства тления» (Рим. 8: 22). Они легко снимают наше одиночество. Они часто дают примеры преданности и верности. Некоторые животные являются образцом семейных отношений, единобрачия. А как они умеют радоваться! Они наполняют человека лаской, исцеляют наши явные и тайные болезни, они приходят нам на помощь, даже если мы об этом не просим, они не только страдают ради человека, но часто готовы жизнь свою положить за хозяина или чужого человека. А ведь нет выше той любви...

Животные в иконе и стенописи. В иконописи — так же как и во фресковых росписях — можно выделить три жанра: персональный, исторический (сюжетный) и догматический (символический). Такая классификация предложена много лет назад Г.К. Вагнером. Он называл их символично-догматизирующим, повествовательным и репрезентативным (см. *Вагнер 1974: 253–260*).

В персональном жанре, то есть на иконах, изображающих святых, животные изображаются по той простой причине, что о них говорится в житии святого.

Обратимся к Священному Писанию и вспомним пророка Даниила (VI в. до Р.Х.). Вавилонский царь Дарий осудил его на казнь — растерзание хищными зверями. Но львы не тронули пророка: «Тогда царь повелел, и привели Даниила, и бросили в ров львиный; при этом царь сказал Даниилу: Бог твой, Которому ты неизменно служишь, Он спасёт тебя! ...Поутру же царь ...подойдя ко рву, жалобным голосом кликнул Даниила, и сказал царь Даниилу: Даниил, раб Бога живаго! Бог твой, Которому ты неизменно служишь, мог ли спасти тебя от львов? Тогда Даниил сказал царю: царь! вовеки живи! Бог мой послал Ангела Своего и заградил пасть лвам, и они не повредили мне, потому что я оказался пред Ним чист, да и перед тобою, царь, я не сделал преступления» (Дан. 6: 16–24).

В этом эпизоде Ангел защищает пророка, он восстанавливает изначальные отношения между человеком и хищным зверем. Кроме того, поведение львов доказывает невиновность Даниила. Сюжет получил своё иконографическое решение: пророк стоит во рву, а львы ластятся к его ногам, как например, на миниатюре XV века (илл. 26).

Пророк Илия из-за преследований со стороны жены царя Ахава Иезавели удалился в пустынное место в горы. Пропитание, сухой хлеб, ему приносил ворон (см. 3Цар. 17: 6). Изображение ворона присутствует на многих иконах святого пророка (илл. 01).

Библейский мотив ворона повторяется в житии святого Павла Фивейского, отшельника. Ему также приносил пищу ворон. Свидетелем стал преподобный Антоний Великий, который и написал житие Павла из Фив (см. *Димитрий* 1904а: 4–11). На иконах святого видим также двух львов. Согласно житию пустытника, эти львы приходили к святому, а после его кончины выкопали ему могилу. И ворона, и львов можно видеть на иконах преподобного Павла (илл. 07), а также на гербе Ордена паулинов, который основан в XIII веке в Венгрии.

В житии преподобного Герасима Иорданского рассказывается, как однажды он встретил в пустыне льва, вынул у него занозу из лапы и перевязал её (илл. 08). С тех пор лев верно служил старцу (см. *Димитрий* 1906: 79–85). Иногда на иконах святого можно видеть других животных — верблюда и осла. Житие святого повествует, что старец Герасим поручил льву охранять осла, пока тот отдыхал на берегу. Однако лев уснул, а проходивший мимо человек с верблюдами, увидев осла одного, увёл его в Аравию. В обители святого Герасима решили, что лев съел ослёнка. Старец же повелел льву выполнять все работы, которые лежали на осле. Прошло время, и тот купец направился в Иерусалим. Проходил он и мимо монастыря. Лев, увидев осла, схватил его под уздцы (купец же и его спутники от страха бежали) и привёл в монастырь. К ослу были привязаны верблюды, нагруженные пшеницей. Так раскрылась невиновность льва. После блаженной кончины преподобного Герасима лев умер на могиле святого. На житийных иконах преподобного Герасима лев изображается и на месте упокоения старца.

Святой мученик Мамант с детства уверовал во Христа и многих привёл ко Господу. Когда его жизни стала угрожать опасность, ангел Господень увёл его в пустынное место на горе близ Кесарии. Там он жил среди хищных зверей, и они не трогали его. Молва о святом ширилась, и его вновь решили взять под стражу. Мамант добровольно решил явиться в город. Он «приехал» к правителю-язычнику, восседая на льве. Чаще всего святой изображается именно в такой иконографии (илл. 10). Когда он сидел в темнице, а заключённых морили голодом, по молитвам святого голубь принёс пропитание, так что насытились все. Но и на этом не кончается чудесная связь святого с животными. Когда за отказ поклониться языческим идолам его бросили в ров с дикими зверями, они стали ласкаться к святому, как ранее львы к пророку Даниилу. На Руси святого называли Мамонтием-овчарником и считали его

покровителем овец и коз по той причине, что в *Прологе* повествуется о том, как дикие козы сами приходили к нему в пустыне, он доил их и делал сыр, которым питался сам, продавал его, а вырученные деньги раздавал бедным (*Пролог* 1895: 3). В подлиннике Долотова XVIII века указывается: «...Около него (мч. Маманта. — *В.Л.*) олени и дикие козы, и прочие звери». В византийской иконописи, как говорилось, Мамант чаще изображается восседающим на спине льва. Сохранились иконы святого Маманта, со львом, в монастыре Дохиар на Афоне (1568), в храмах Кипра, широко известна грузинская чеканка с этим сюжетом (Гелати, XI в.).

В русской агиографии и иконографии также встречается распространённый мотив дружбы человека и зверя. В житии преподобного Сергия Радонежского рассказывается, что к нему приходил медведь, и святой давал ему есть. Этот сюжет изображается в клеймах житийных икон святого. Подобный мотив встречается и в житии преподобного Серафима Саровского. М. Волошин в поэме *Святой Серафим* подробно описал отношение святого к животным: «Раз в неделю он ходил за хлебом / И, питаясь крохами, делился / Со зверьми и птицами лесными. / В полночь звери к келье собирались: / Зайцы, волки, лисы да куницы, / Прилетали вороны и дятлы, / Приползали ящерицы, змеи, / Принимали хлеб от Серафима... / Раз пришла монахиня и видит: / Серафим сидит на пне и кормит / Сухарями серого медведя» (*Волошин* 1984: 123).

Святитель Димитрий Ростовский пишет об ученике преподобных Сергия Радонежского и Кирилла Белозерского Павле Обнорском: «К отшельнической келии преподобного пустынника во множестве слетались лесные птицы, сюда же приходили и дикие кровожадные звери, которые становились кроткими по молитвам святого, и исполняли всё, что приказывал им блаженный отец» (*Димитрий* 1904: 305–308).

Здесь можно вспомнить также преподобного Германа Аляскинского. Из его рук принимали пищу одни из самых пугливых животных — горностаи. Подкармливал святой и медведя. Известны случаи, когда святых спасали своим молоком оленихи.

Замечательный пример восстановления райских отношений между человеком и животными рассказывается в житии вмч. Пантелеймона. Святого бросили в ров с дикими зверями, но хищники лизали ноги святому и, оттесняя друг друга, подставляли головы под его ладони, словно испрашивая благословения. Тогда Максимиан повелел умертвить зверей. Святой же воскликнул: «Слава Тебе, Христе Боже, что не только люди, но и звери умирают за Тебя!» И ещё одно чудо последовало за первым. Нечестивый мучитель повелел бросить тела зверей на съедение хищным птицам, питающимся падалью. Несколько дней лежали они на виду, но ни одна птица не прикоснулась к ним. Долго оставались они на палящем солнце, но тление их не коснулось, никакого запаха не исходило от них. Только после этого их погребли в земле (*Димитрий* 1910: 632–633). Не следует ли после этого говорить о *мощах животных*, задаётся вопросом Т. Горичева? (см. *Горичева* 2015: 280).

Боговоплощение восстанавливает прежние райские, «эдемские» отно-

шения между человеком и животными. И святые христианские подвижники своим отношением к диким зверям ярко свидетельствуют об этом. Святые разговаривали с птицами, животными, даже насекомыми, и те понимали их. Птицы переставали уничтожать посевы и находили другую пищу, животные переселялись в другое место, насекомые-вредители покидали местность, в которой они особенно досаждали людям.

Святые воссоздают вокруг себя рай, и животные безбоязненно к ним приходят. Святые и животные понимают друг друга, они говорят на одном языке. Именно святые напоминают, что пропасть между человеком и хищным животным преодолима, она — лишь следствие грехопадения. Здесь можно перефразировать преподобного Серафима Саровского: спаси себя сам, человеке, и ты спасёшь животных, ты восстановишь утерянную гармонию в отношениях с животными и в отношениях между животными травоядными, домашними и хищными, дикими. Святой своей праведной жизнью восстанавливает то взаимопонимание с животными и зверями лесными, которое имел Адам до грехопадения. Даже хищные звери это чувствуют, не боятся человека и со своей стороны свидетельствуют о возможной гармонии в отношениях между человеком и хищным животным.

Приведём одно высказывание протоиерея Понтия Рупышева: «Я наблюдал сегодня, как собака выслеживала по снегу какого-то зверя, и грустно мне стало. И между тварями оказалось преимущественно хищническое направление жизни. Это есть дыхание духа злобы, чрез грехопадение человека, царя видимого мира, распространившееся и глубоко укоренившееся в нём. Христианин призван иное направление дать жизни, в любви вдохнуть в окружающий его мир дыхание Св. Духа. Это и видим в исполнении на преподобных Сергии Радонежском, Серафиме Саровском, Павле Обнорском, Герасиме Иорданском и других, кормивших из своих рук хищных зверей, им повиновавшихся. Будь же царём мира, а не тираном его» (Рупышев 2016: 84). Вот готовая формула: человек царь мира, а не тиран его. Призвание царя — заботиться о подданных.

Довольно часто на иконах изображаются кони. Восседающими верхом на конях пишут святых воинов, князей, например, великомучеников Георгия (илл. 02), Димитрия, Евстафия Плакиду, Феодора Тирона, Феодора Стратилата, Андрея Стратилата, страстотерпцев Бориса и Глеба (илл. 03). Настоящее царство коней представляет образ *Благословенно воинство Небесного Царя* (XVI в.). На нём мы видим целые табуны коней, на которых восседает как небесное, так и земное воинство (илл. 29).

На житийной иконе Евстафия Плакиды в одном из клейм изображается также олень с распятием над головой между рогами. Позже такой олень встречается в житийной иконе святителя Петра Московского, что связано с одним из эпизодов его жития.

Наряду с изображениями святых воинов (здесь кони *служат* воинам-драконоборцам) имеется немало образов святых покровителей лошадей и коневодства в целом. Прежде всего, с лошадьми изображаются мученики Флор

и Лавр, часто вместе с архангелом Михаилом (илл. 04). Святые мученики жили во II веке и были каменотёсами. Однажды, в одном из построенных ими языческих храмов, Флор и Лавр совершили молитву, разрушили поставленных там идолов и водрузили крест. За это их бросили в пустой колодец и засыпали землёй. Не только в России, но и во многих других странах Флор и Лавр стали покровителями коневодства (*Димитрий* 1911: 314–317), поэтому на их иконах всегда присутствуют кони¹. Напомним, что в древности Спасские ворота Кремля назывались Флоровскими.

Широко известно изображение святителя Власия на новгородской иконе XV века. В народе его по-язычески именовали «скотым богом» или «коровым богом». В клейме иконы изображён сидящий святитель, а перед ним домашний скот (илл. 05). Надпись гласит: «о агиос Власиос благословляет стада». В житии святого говорится, что в царствование гонителя христиан Ликиния правитель Севастии Агрикола повелел ловчим поймать хищных животных для казни христиан. В горах, возле одной из пещер, охотники заметили скопление диких зверей. Оказалось, что в пещере молился святой Власий, а животные ждали, когда святой выйдет из пещеры, они хотели получить благословение и исцеление. Власия повели к Агриколе. По пути к нему подошла бедная вдова: волк утащил у неё единственного поросёнка. Святой помолился, и через некоторое время волк принёс в зубах украденного поросёнка вдове (*Димитрий* 1905: 211–220). Во многих странах священномученик Власий считается покровителем как домашнего рогатого скота, так и диких зверей.

Представляет интерес также икона святителя Модеста Иерусалимского (илл. 06), на которой изображены скотный двор, конюшня, водопойная колода, овцы, коровы, лошади. Святитель в полном богослужебном облачении с Евангелием в руках, стоя, благословляет животных. Одна из лошадей изображена вверх ногами, слева от неё возле колодца виден крылатый змий, который, видимо, отравил воду, настав на скот болезни. Святитель изгоняет его².

Святые Косма и Дамиан Асийские никогда не брали платы с исцелён-

¹ Стоит вспомнить, сколько шуму наделала картина Петрова-Водкина *Купание красного коня*. Но возьмём русские иконы святых мучеников Флора и Лавра и увидим, что по их иконам задолго до художника гуляли и красные, и вороные, и золотистые, и синие, и даже иногда зелёные кони. А ведь ещё в середине XIX века Теофиль Готье, путешествовавший по России, собиравшийся писать историю русского искусства, отмечал: «Художники, которых дала Россия, пока немногочисленны и не могут создать свою школу: они ездят учиться в Италию, а в их картинах нет ничего собственно национального... Можно ли на этом основании утверждать, что Россия не займёт своего места среди других школ живописи? Мы верим, что ей это удастся, как только она освободится от подражания иноземцам, а её художники, вместо того, чтобы ездить копировать итальянские образцы, захотят взглянуть вокруг себя...» (перевод с французского наш. — В.Л.). То есть, захотят углубиться в древнюю русскую иконопись. Без сомнения, Петров-Водкин нашёл своего красного коня на русской иконе. Кстати, в поэзии того времени также родился красный конь: назовём имена только Кузьмина, Цветаевой, Есенина.

² Святой священномученик Модест, патриарх Иерусалимский. XIX в. Икона из серпуховской старообрядческой моленной А.Н. и А.В. Мараевых, находилась в собрании художественного музея города Серпухова, в 1933 году передана в музей-заповедник «Коломенское».

ных, соблюдая евангельскую заповедь: «Даром получили, даром давайте» (Мф. 10: 8), поэтому их называли бессребрениками или безмездниками. Однажды святых пригласили к женщине по имени Палладия, которая находилась в безнадёжном состоянии. По вере своей женщина выздоровела. В знак благодарности она принесла Дамиану три яйца и сказала: «Прими этот малый дар во Имя Святой Живоначальной Троицы — Отца, Сына и Святого Духа». Услышав имя Пресвятой Троицы, Дамиан не посмел отказаться от символического дара. Косма же, узнав об этом, подумал, что брат нарушил заповедь и их строгий обет — не брать мзды. Перед кончиной Косма завещал, чтобы брата не хоронили рядом. Когда же скончался и Дамиан, народ не мог решить, где выкопать могилу для него. И тут с помощью животного Господь разрешил недоумение: к людям пришёл верблюд, которого святые вылечили от бешенства, и проговорил человеческим голосом, чтобы положили Дамиана рядом с братом, ибо не ради мзды принял он дар женщины, а во славу Пресвятой Троицы.

На Руси святых почитают покровителями скота, так как они помогали не только людям, но и домашним животным. Они также известны как хранители кур, а день их памяти (1/14 ноября) называют в народе *Куриным праздником* или *Куриными именинами*. В старину наши предки собирались на молебны вокруг храмов святых Космы и Дамиана с курами, а потом рассылали их родне и знакомым в качестве подарка.

На житийной иконе Космы и Дамиана (Кострома, 1630-е годы) в одном из клейм изображено исцеление верблюда, в другом — они в одеждах воинов на конях копьями поражают хищных зверей, напавших на табун лошадей (Брюсова 1984: 119, 120).

Вернёмся к мотиву льва на иконе. Если в изображении пророка Даниила лев показывает смирение перед святостью, то на других образах он может быть представлен как орудие казни. Такая казнь возникла на Востоке примерно в VI веке до Р.Х., отсюда она была заимствована Римской империей лет за двести до Рождества Христова, а во времена гонений на христианскую веру — наряду с распятием на кресте — стала одним из наиболее распространённых видов казни. Например, лев довольно натуралистично терзает тело мученика Василия Анкирского на миниатюре, иллюстрирующей его житие (илл. 11). Также на миниатюрах и на одной современной иконе терзают тело святителя Игнатия Богоносца даже два льва (илл. 09). Тем самым фигуре льва придаётся амбивалентность: он может выражать как свою дикую, хищную и античеловечную природу, так и свидетельствовать о возможности дружбы между зверем и человеком. Перед святостью падшая природа хищника отступает, он как будто вспоминает о том состоянии, в котором пребывал до грехопадения Адама, в те времена, когда прародитель нарекал животным имена.

Очень редко в иконе изображаются собаки. Вероятно, это связано с тем, что они считаются нечистыми животными. На житийных иконах святителя Николая в клейме, посвящённом Агрикову сыну, иногда изображается

лающая собака. В житии святителя рассказывается, что однажды сарацины увели в плен сына благочестивого Агрика — Василия. Два года о нём не было вестей. Агрик же молился святителю Николаю о возвращении сына. В день памяти святителя Агрик молился в церкви, потом созвал родню, знакомых, нищих. Во время трапезы на дворе стали лаять собаки. Слуги посмотрели, но ничего не увидели. Собаки же продолжали лаять. Тогда отец сам вышел во двор и увидел сына с кувшином вина. В плену он служил виночерпием у сарацинского князя, и вот святитель в мгновение ока перенёс его домой (илл. 25). Надпись в клейме гласит: «Святый Николае принесе Агрикова сына Василия от сарацины». Сохранился и духовный стих с этим популярным сюжетом (*Стихи* 1991: 157–160).

В притче о нищем Лазаре (Лк. 16: 20–23) говорится: «...И псы, придя, лизали струпья его». Как истолковать это место. Конечно же, собаки жалели Лазаря, сочувствовали ему, своими способами пытались помочь ему, лечили его. Ведь и свои раны они зализывают, это первое лекарство. В другой раз псы упоминаются в притче о женщине-хананеянке. В ответ на просьбу помочь, Господь говорит женщине: «...Нехорошо взять хлеб у детей и бросить псам. Она сказала: так, Господи! но и псы едят крохи, которые падают со стола господ их» (Мф. 15: 22–28). Сюжет на эту притчу не встречается в иконе и стенописи.

А если вспомнить Ферраро-Флорентийский собор? Год 1439. Последнее заседание собора. Зачитывается акт об унии. В ногах византийского императора лежит собака. Во время чтения собака начинает выть, как воют по покойнику. Православные участники, предательски поддержавшие унию, в ужасе. Собака оказалась единственным существом, выступившим против унии. Во всяком случае, именно так поняли они собачий лай и вой. Другие защитники православной веры, как известно, покинули собор ранее. И всё же различные эпизоды, в которых действуют собаки, не нашли отражения в иконописи, вероятно, по той же причине деления животных на чистых и нечистых. Как известно, если собака забежала в храм, то, согласно древнейшей традиции, церковь следует заново освятить.

Теперь перейдём к сюжетному (историческому) жанру. В нём также при изображении различных ветхозаветных и новозаветных событий присутствуют животные, если о них говорится в тексте. И это естественно, поскольку визуальная икона должна соответствовать иконе словесной.

Прежде всего, на этом уровне следует назвать сцену наречения имён животным. Адам до грехопадения обладал дарованной от Бога способностью видеть внутреннюю сущность вещей и существ тварного мира, поэтому Господь доверил ему назвать животных, дать им имя по своему усмотрению (Быт. 2: 19–20). Причём Адам нарекал имена животным ещё до сотворения Евы. Этот эпизод Священного Писания довольно часто встречается в стенописи, гораздо реже в иконе. Причём на некоторых изображениях можно наблюдать не только реальных природных животных, но и фантастических, мифологических. На одной фреске легко узнать слона, змею, льва, зайца,

пантеру, оленя, медведя, обезьяну, грифа, лошадь, вола, верблюда и нескольких птиц, среди которых видны павлин, сокол, сова, петух и др. (илл. 12). Впереди над слоном художник изобразил крылатого змия, почти такого же, как на упоминавшейся иконе святителя Модеста Иерусалимского. Те же животные изображаются на поздних многофигурных иконах *Сотворение мира*. Конечно, в Ветхом Завете упоминается гораздо больше животных и птиц, но стенописец не стремится изобразить всех названных зверей и птиц небесных.

Существует изображение, связанное с *Зачатием праведной Анною Пресвятой Богородицы*. На иконе написан отец Девы Марии, благочестивый Иоаким. После того как Рувим отверг его жертву, он удалился с пастухами и стадами своими «в пустыню». После явления Ангела Иоаким намеревается вернуться в Иерусалим. На иконе он разговаривает с пастухами и отбирает животных, которых собирается принести в жертву (илл. 24). *Протоевангелие Иакова* следующим образом передаёт его слова: «Приведите мне десять овец чистых и без недостатков, и будут они Господу Богу моему. И приведите мне двенадцать тельцов без недостатков, и будут священникам и старейшинам дома Израилева, и приведите мне сто козлов, и сто козлов будут для всего народа» (*Апокрифы* 2001: 15). Эти слова в церковно-славянском переводе и читаются на иконе.

Обратимся к новозаветным сюжетам. На иконе *Бегства в Египет* изображается осёл, иногда вол (илл. 13). На иконе *Входа в Иерусалим* Спаситель восседает на осле (илл. 14). На иконе *Рождества Христова* можно видеть вола и осла¹ у яслей Младенца, овец возле пастуха, наконец, коней, на которых путешествуют волхвы (илл. 15). На образе *Богоявления* видим Святого Духа в виде голубя, который слетает на главу Спасителя. Голубь изображается и на иконе *Благовещения*, хотя Евангелие от Луки о голубе не упоминает.

Иногда голубь изображается на иконе *Сошествия Святого Духа* на апостолов. Это влияние поздней западноевропейской живописи. В *Деяниях апостолов* ясно говорится, что Дух сошёл в языках пламени, что мы и видим на канонических иконах *Пятидесятницы*: и византийских, и древнерусских. Голубь появился на иконах от «самомышления» — так называли это явление в XVI веке, имея в виду полуобразованных иконников, опиравшихся в иконописи не на Священное Писание, догматические постановления соборов и творения святых Отцов, а на собственные размышления по поводу церковного учения. Наконец, на иконе *Сретения Господня* праведный Иосиф держит на руках двух горлиц, которые приносятся в жертву.

Петух в стенописи встречается редко, обычно в сцене отречения апостола Петра (Мф. 26: 33–34). У протестантов он занял почётное место, вплоть

¹ Здесь можно вспомнить Валаамову ослицу, заговорившую человеческим голосом, но интересно, что этот эпизод не стал предметом церковного искусства, хотя осёл (ослица, ослёнок) довольно часто упоминаются в Священном Писании и изображаются на иконах и в стенописи. Также редко и только в стенописи или в миниатюре изображается трёхдневное пребывание Ионы во чреве китовом, хотя это повествование в Новом Завете (Мф. 12: 40) и в богослужебных песнопениях стало символом трёхдневного воскресения Спасителя.

до того, что взлетел на колокольни и наверхия храмов, заняв место святого креста Христова.

Особый случай представляет изображение *медного быка* в качестве орудия казни христианских мучеников (Илл. 22). Приговорённого бросали в полого, выкованного из меди быка, а под ним разводили костёр. Во рту быка оставляли отверстия, которые искажали крики казнимого, и создавалось впечатление, что ревёт бык. На одной из миниатюр изображена святая мученица Пелагия, стоящая в раскалённом красном медном быке. В раскалённом быке изображается святитель Ипатий Гангрский на его житийной иконе в одном из клейм (см. *Лазарев* 1983: 143–144). Медный бык в качестве орудия казни изображается на иконах и других мучеников.

Третий вид «присутствия» животных в иконописи — символический: животные изображаются как определённые символы. Например, на некоторых иконах *Рождества Богородицы*, *Благовещения*, начиная с XVI века, изображаются лебеди, как символ целомудрия, чистоты, верности; лебеди символизируют также души людей, которые прибегают к Богородице с молитвой о помощи, заступничестве и покровительстве (илл. 16).

На житийной иконе Бориса и Глеба (XIV в.) в шестом клейме над фигурой лежащего Бориса видим чёрную собаку. Она символизирует смерть. Надпись говорит, что Борис видит сон о своей гибели (илл. 17).

Самый яркий пример символических животных — символы Евангелистов (илл. 18): у Марка лев, у Луки телец, у Иоанна орёл (у Матфея, как известно, ангел). Они описаны в *Откровении святого Иоанна Богослова*: «И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лице, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему. И каждое из четырёх животных имело по шести крыл вокруг, а внутри они исполнены очей; и ни днём, ни ночью не имеют покоя, взывая: свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, Который был, есть и грядет» (Откр. 4: 7–8). Символами евангелистов этих животных считал уже священномученик Ириней Лионский († 202). Правда, льва он относил к евангелисту Иоанну Богослову, а орла — к Марку. Такое соотнесение евангелистов и их символов сохранили старообрядцы.

Символы евангелистов изображаются также на других иконах. Например, на иконе *Спас во Славе* (илл. 19) и *Неопалимая Купина* они присутствуют в углах красного вогнутого прямоугольника. Их также пишут в парусах храма там, где столп соединяется с барабаном купола. Евангелистов с их символами (чаще без символов) пишут на Царских вратах иконостаса. Указ Святейшего Синода 1722 года запрещает изображать тетраморфные¹ символы с надписанием имён евангелистов. Символы могут только сопровождать человеческие образы четырёх апостолов. Самостоятельные изображения тетраморфного прообраза евангелистов сохранила старообрядческая иконопись.

Задолго до святого Иоанна Богослова подобные животные описаны в

¹ Тетраморф — от греч. *тетράμορφος*: четырёхобразный, четырёхвидный, четырёхликий.

книге пророка Иезекииля: «...Облик их был, как у человека; и у каждого четыре лица, и у каждого из них четыре крыла; а ноги их — ноги прямые, и ступни ног их — как ступня ноги у тельца, и сверкали, как блестящая медь. И руки человеческие были под крыльями их, на четырёх сторонах их; <...> Подобие лиц их — лице человека и лице льва с правой стороны у всех их четырёх; а с левой стороны лице тельца у всех четырёх и лице орла у всех четырёх» (см. Иез. 1: 4–28). На основе этого видения возникла иконография тетраморфа, то есть существа с четырьмя лицами. Его изображали в ранней христианской живописи. На миниатюре *Вознесения* из Евангелия Равулы (VI в.) Спаситель в мандорле поднимается поддерживаемый тетраморфом.

Первым изображением тетраморфа на Руси обычно считается миниатюра в Трирской Псалтыри (XI в.) — Христос, венчающий Ярополка и его супругу Ирину. В Новгороде самый ранний тетраморф был изображён на фреске храма Спаса Преображения на Ковалёве (1345). Позже он появился в иконописи: на иконе *Едиnorodный Сыне* Спаситель держит в руке тетраморф.

К символическим изображениям животного надо отнести икону Архангела Михаила на красном крылатом коне с трубой в устах (илл. 20). Икона символизирует предвестие Второго пришествия Спасителя и наступление Страшного Суда. Сюда же следует отнести четырёх всадников из Откровения Иоанна Богослова: после снятия Агнцем первых четырёх печатей появляются соответственно конь белый, конь рыжий, конь вороной и конь бледный со всадником, имя которому смерть (Откр. 6: 1–8).

Особый случай представляет собой изображение святого Христофора с пёсью головой (илл. 21). Это одновременно и персональное, и сюжетное, и символическое, и фольклорное изображение. В восточной традиции Христофор был человеком огромного роста из племени кинокефалов, то есть людей с пёсью головой¹. Согласно другой легенде, родившейся на Кипре, святой был очень красив и, чтобы избежать соблазнов и женского внимания, просил Господа обезобразить его внешность, что и случилось (см. *Кутковой* 2008: 384–417). Икона не раз вызывала смущение у верующих. Действительно, святой Христофор пребывает в Царстве Небесном, Господь вернул ему первоначальный облик. Возникает вопрос: зачем же изображать его с пёсью головой? Ведь эта примета стала прахом, ушла в землю, а Христофор царствует со святыми, пребывая в образе Божиим, по которому он сотворён изначально.

Несколько слов следует сказать об аллегорических образах раннехристианского искусства. Спасителя изображали в виде пеликана, разорвавшего себе грудь, чтобы накормить птенцов, дельфина, спасителя утопающих, ягнёнка под якорем — символом Креста и спасения, рыбы, поскольку греческое слово по буквам можно было расшифровать следующим образом: Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель.

¹ Возможно, в представлениях о Христофоре отразились древнеегипетские верования: многие египетские боги представляют собой гибрид человека и животного. Напомним лишь об Анубисе — мужчине с головой чёрной собаки, шакала или волка.

Также Христос нередко изображался в виде Доброго Пастыря, который держит на плечах овцу (илл. 23). Это та заблудшая и обретенная овца, ради которой Пастырь оставил девяносто девять других овец стада. Хотя иконография Доброго Пастыря не закрепилась в православной иконе, но в облачениях архиерея она занимает важное место. Омофор епископа символизирует заблудшую овцу, принесённую пастырем на плечах в дом свой (см. Лк. 15: 4–7), то есть спасение Господом всего человеческого рода. Омофор знаменует также благодатные дарования епископа как священнослужителя, поэтому без него архиерей не может священнодействовать.

Наиболее широкое распространение получило изображение Спасителя в виде жертвенного Агнца, ягнёнка. Так его назвал Иоанн Креститель (Ин. 1: 29). В Откровении Иоанна Богослова описывается Агнец, «как бы закланный», именно Он смог взять у Сидящего на престоле книгу, снять печати и открыть её. У Агнца — «семь рогов и семь очей, которые суть семь духов Божиих (Откр. 5: 6). 82-е правило Трулльского собора специально постановляет: «...Повелеваем отныне образ Агнца, вземлющего грехи мира, Христа Бога нашего, на иконах представлять по человеческому естеству, вместо ветхого агнца» (*Книга* 1993: 109–110). Во-первых, правило запрещает аллегорическое изображение Спасителя. Во-вторых, отодвигает в тень ветхозаветное понимание жертвы за грехи. В-третьих, подчёркивает значение иконы как свидетельства Боговоплощения, поэтому и повелевается изображать Господа «по человеческому естеству».

Надо также сказать об изображении мифических существ на иконе. Прежде всего — это крылатый змей, дракон, который изображается под ногами святого Георгия и некоторых других святых (например, великомученика Феодора Тирона) и символизирует язычество, неверие или врага Церкви Христовой — дьявола. Его можно видеть и на фреске *Наречение имён животным* (илл. 12) и на разных по сюжету поздних иконах. На иконах *Страшного суда* мифический змей, символизирующий ад, поглощает грешников (илл. 27). Он же заглатывает нерадивых монахов, падающих с лестницы на иконе *Лествица преподобного Иоанна Синайского* (илл. 28).

Змеи редко изображаются в церковной живописи. В стенописи встречается сюжет искушения Адама и Евы в Раю. Дьявол, как правило, изображается в соответствии с текстом Священного Писания в виде змея, который «был хитрее всех зверей полевых» (Быт. 3: 1). Здесь нельзя не вспомнить, что в Греции, в Кефалонии (село Макропуло) наблюдается следующее явление: на праздник *Успения Богородицы* после полуночи с гор спускаются змеи, заползают в храм на ночную службу и остаются там до конца. Они становятся ласковыми, заползают на иконы, на кресты, их можно брать в руки. Особенно любят заползать на храмовую святыню — икону Богородицы¹.

¹ Согласно преданию, однажды, когда мужское население деревни было в море, на монастырь напали пираты. Монахини молились перед иконой Божией Матери. Сломав ворота, разбойники ворвались в обитель, но вместо молодых красивых монахинь увидели змей, встретивших их угрожающим шипением. Пираты в страхе бежали. Икону после этого случая стали называть

Особое место в раскрытии данной темы занимает *Откровение Иоанна Богослова*. Кроме Агнца, четырёх животных, ставших символами евангелистов, и четырёх коней заметное место в нём занимают дракон и два зверя. После появления Жены, облечённой в солнце (Откр. 12: 1), тайнозритель Иоанн увидел красного дракона с семью головами, увенчанными диадемами, и десятью рогами. Дракон своим хвостом «увлѣк с неба третью часть звѣзд и поверг их на землю» (Откр. 12: 3–4), а затем стал перед Женой, ожидая, когда она родит младенца, чтобы пожрать его.

Далее архангел Михаил и ангелы победили дракона. В этом стихе дракон отождествляется с сатаной: «И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый *диаволом* и *сатаной*, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним» (Откр. 12: 9).

В *Откровении* упоминаются также два «зверя». Один из них выходит из моря: «И стал я на песке морском, и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами: на рогах его было десять диадем, а на головах его имена богохульные. Зверь, которого я видел, был подобен барсу; ноги у него — как у медведя, а пасть у него — как пасть у льва; и дал ему дракон силу свою и престол свой и великую власть...» (Откр. 13: 1–4). Итак, первый зверь представляет собой помесь, гибрид барса, медведя и льва. Но, главное, он имеет силу и власть сатаны.

Второго зверя апостол Иоанн описывает следующим образом: «И увидел я другого зверя, выходящего из земли (*первый вышел из моря*. — В.Л.); он имел два рога, подобные агнчим, и говорил как дракон. Он действует перед ним со всею властью первого зверя и заставляет всю землю и живущих на ней поклоняться первому зверю...» (Откр. 13: 11). Число этого зверя — шестьсот шестьдесят шесть (Откр. 13: 18). Экзегетика видит в этих трёх животных олицетворения, аллегории сатаны, антихриста и лжепророка.

Первый зверь упоминается в *Откровении* ещё раз: «И повѣл меня в духе в пустыню; и я увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами. И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотою блудодействия её; и на челе её написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным» (Откр. 17: 3–5). Названные животные, «звери» изображаются довольно редко в сюжетах *Страшного суда*, который писали обычно на западной стене храма. Сохранилось немало икон *Страшного суда*, в основном XVI – XVII веков. На них можно видеть извивающегося древнего змия, разделяющего поле иконы на две части — правую и левую. Кольца на теле змия символизируют смертные грехи, в которых человек будет «отчитываться» во время мытарств. В левом (от Судии) нижнем углу изображается пасть красного дракона, заглатывающего грешников. На красном фоне ада иногда пишут плоскую чёрную фигуру

Фидитисой — Змеевой, а рептилий называют «змейками Богородицы» (см. <http://greatgreece.ru/chudesa-v-gretsii/3-chudo-ot-ikony-ruchnye-zmejki>).

ру сатаны, который держит в объятиях душу грешника.

Подобные мифические существа изображены на иконе Никифора Савина *Чудо о змие Феодора Тирона* (см. Брюсова 1984: 6). В композиции использованы мотивы духовного стиха, посвящённого святому. В нём святой змеборец освобождает из плена у нечистой силы родную мать (см. *Стихи* 1991: 86–93). На иконе изображено несколько разного вида мифических чудовищ.

В заключение обратим внимание на изображения природных и сказочных зверей в каменной резьбе Владимиро-Суздальского зодчества XII–XIII веков. Наконец, многочисленные примеры изображения реальных и фантастических зверей даёт тератологический орнамент (см. Кутковой 2008: 431–443). Мы не затрагиваем эти проблемы, хотя в широком смысле, бесспорно, они относятся к теме данной статьи.

Попробуем подвести некоторые итоги.

Животные в их райском превозданном виде изображаются в стенописи и иконах в таких сюжетах, как *Сотворение мира*, *Наречение имён животным*, *Страшный суд* (в той части образа, в которой изображается рай).

Хищные звери и дикие животные изображаются вместе со святыми (очень популярный сюжет), ибо святые преодолели греховное разделение твари, а животный мир способен пребывать в гармонии только со святыми.

Хищные животные могут стать орудием казни, они способны растерзать человека, но они отступают перед святостью.

Животные на иконах с удовольствием становятся добровольными слугами человека и честно выполняют свой долг перед ним.

Часто животные становятся символами или добродетели, или призвания человека, или качества характера, или конкретного человека, или же события. Они могут стать символами как земного, так и духовного мира: так голубь стал символом Святого Духа.

Заметное место в стенописи и иконописи занимают мифические животные. Прежде всего, это дракон. Его пасть становится на разных иконах символом врат ада.

Изображение животных в иконописи тесно связано с текстом, который лёг в основу композиции: изображаются животные, которые упоминаются в Священном Писании, в житии, в богослужебном песнопении.

ЛИТЕРАТУРА

Апокрифы 2001 — Новозаветные апокрифы. СПб., 2001.

Брюсова 1984 — Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. М., 1984

Вагнер 1974 — Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.

Волошин 1984 — Волошин М. Стихотворения и поэмы в двух томах. Париж, 1984.

Горичева 2015 — Горичева Т.М. О священном безумии. Христианство в современном мире. СПб., 2015.

Димитрий 1904 — Житія святыхъ, на русскомъ языкѣ, изложенныя по руководству Четыхъ-Миней св. Димитрія Ростовскаго. Книга пятая. Часть первая. М., 1904.

Димитрий 1904a — Житія святыхъ, на русскомъ языкѣ, изложенныя по руководству Четыхъ-Миней св. Димитрія Ростовскаго. Книга пятая. Часть вторая. М., 1904.

Димитрий 1905 — Житія святыхъ, на русскомъ языкѣ, изложенныя по руководству Четыхъ-

- Миней св. Димитрія Ростовскаго. Книга шестая. М., 1905.
Димитрій 1910 — Житія святыхъ, на русскомъ языкѣ, изложенныя по руководству Четыхъ-Миней св. Димитрія Ростовскаго. Книга одиннадцатая. М., 1910.
Димитрій 1911 — Житія святыхъ, на русскомъ языкѣ, изложенныя по руководству Четыхъ-Миней св. Димитрія Ростовскаго. Книга двѣнадцатая. М., 1911.
Добротолубие 1963 — Добротолубие в русском переводе, дополненное. Т. 1. Джорданвиль, 1963.
Достоевский 1958 — Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений. В десяти томах. М., 1956–1958.
Есенин 1980 — Есенин С.А. Собрание сочинений в 6-ти томах. М., 1977-1980.
Клюев 1969 — Клюев Николай. Сочинения. Т. 1–2. А. Neumanis Buchvertrieb und Verlag. 1969.
Клюев 1977 — Клюев Николай. Стихотворения и поэмы. Л., 1977.
Книга 1993 — Книга Правил святых апостол, святых Соборов Вселенских и поместных и святых отец. СПб., 1993.
Кутковой 2008 — Кутковой В.С. Краски мудрости. М., 2008.
Лазарев 1983 — Лазарев В.Н. Иконопись среднерусских княжеств // Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., Искусство, 1983.
Прологъ 1895 — Прологъ. Книга первая. Септемврій – Февруарій. СПб., 1895.
Рупышев 2016 — Рупышев Понтий, протоиерей. Духовное наследие. М., 2016.
Стихи 1991 — Стихи духовные. М., 1991.
Тургенев 1982 — Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. 10. М., 1982.
Тютчев 1984 — Тютчев Ф.И. Сочинения в двух томах. М., 1984.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Пророк Илия с житием



Илл. 2. Святой великомученик Георгий. XVI век.



Илл. 3. Святые стратотерпцы Борис и Глеб на конях. XIV в.



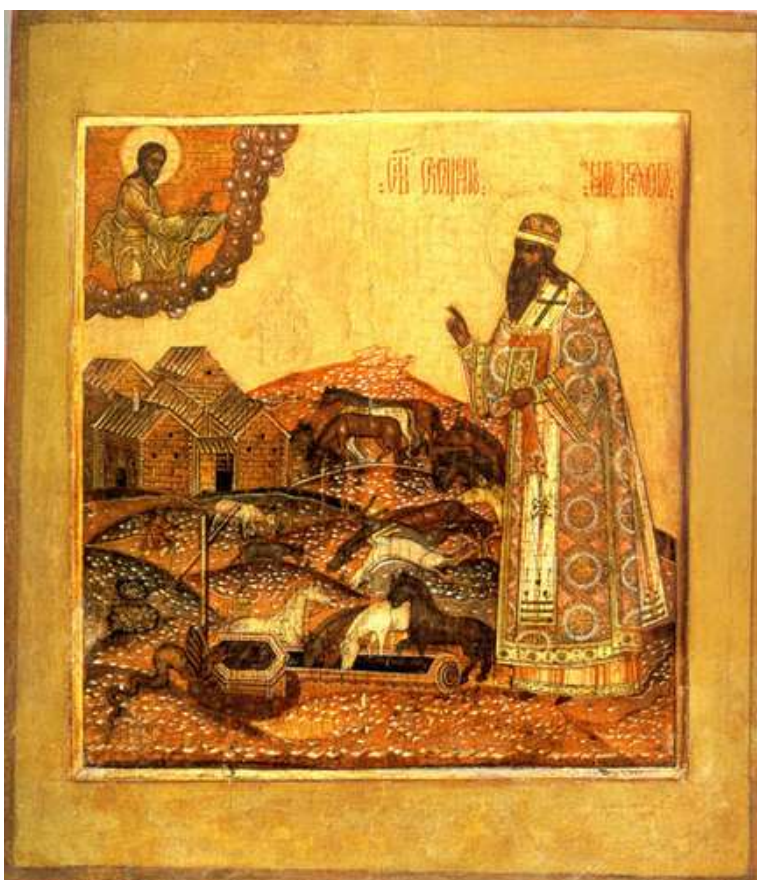
Илл. 4. Святые мученики Флор и Лавр с архангелом Михаилом. XV в.



Илл. 5. Святитель Власий благословляет стадо. XV в.



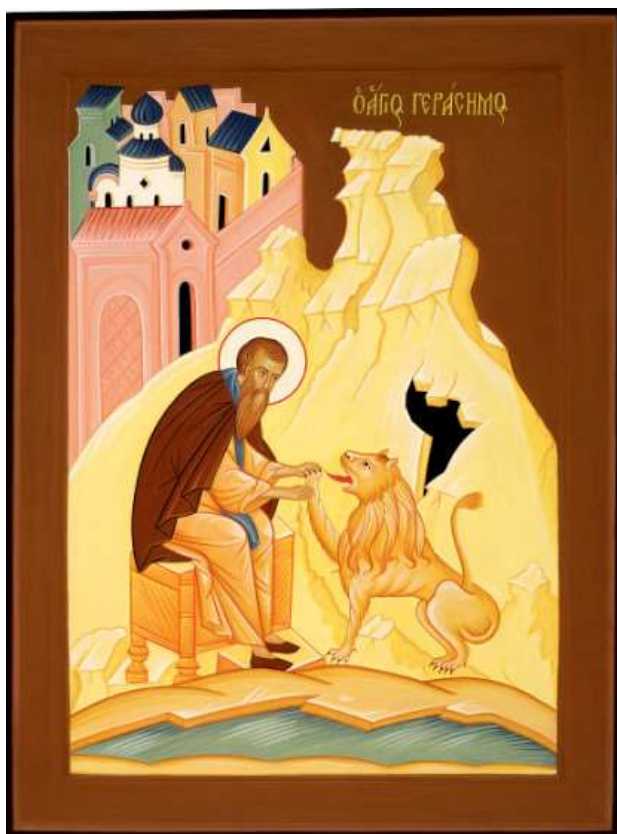
Илл. 6. Святитель Модест молится о домашних животных. XIX в.



Илл. 7. Преподобный Павел Фивейский с вороном и львами.



Илл. 8. Преподобный Герасим Иорданский со львом.



Илл. 9. Священномученик Игнатий Богоносец, терзаемый львами.



Илл. 10. Святой мученик Мамант.



Илл. 14. Вход в Иерусалим. XV в.



Илл. 15.



Илл. 16. Рождество Богородицы. Из Лукиановского монастыря под Александровом.



Илл. 17. Святой Борис видит сон о своей смерти. Клеймо иконы Святые страстотерпцы Борис и Глеб с житием. XIV в.



Илл. 18. Символы Евангелистов. Миниатюры из Евангелия Хитрово. XIV в.



Илл. 19. Преп. Андрей Рублёв. Спас в силах. 1410–1415.



Илл. 20. Архангел Михаил Архистратиг.



Илл. 21. Святой Христофор в виде воина.



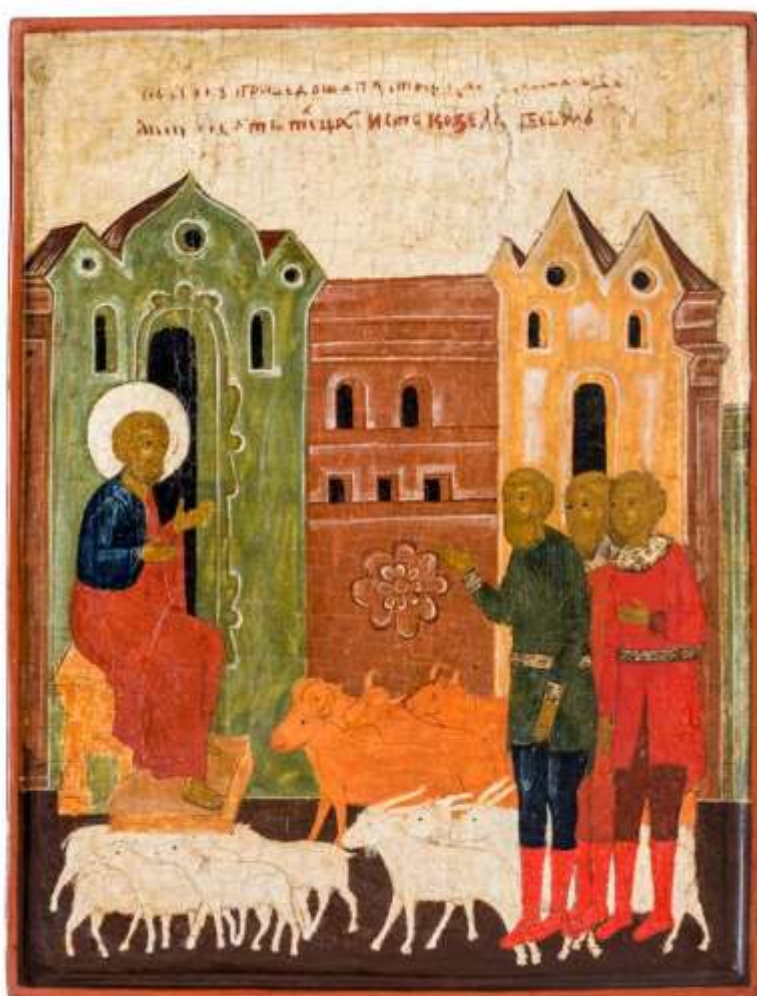
Илл. 22. Мучение святой Пелагии в медном быке.



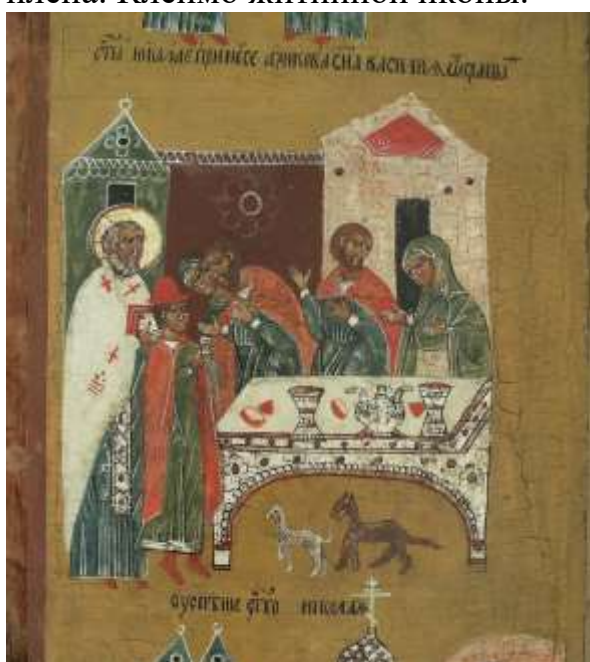
Илл. 23. Иисус Христос — Добрый Пастырь.



Илл. 24. Иоаким с пастухами выбирает чистых животных для принесения их в жертву.



Илл. 25. Свт. Николай Чудотворец приносит Агрикова сына из сарацинского плена. Клеймо житийной иконы.



Илл. 27. Страшный суд. XV в.



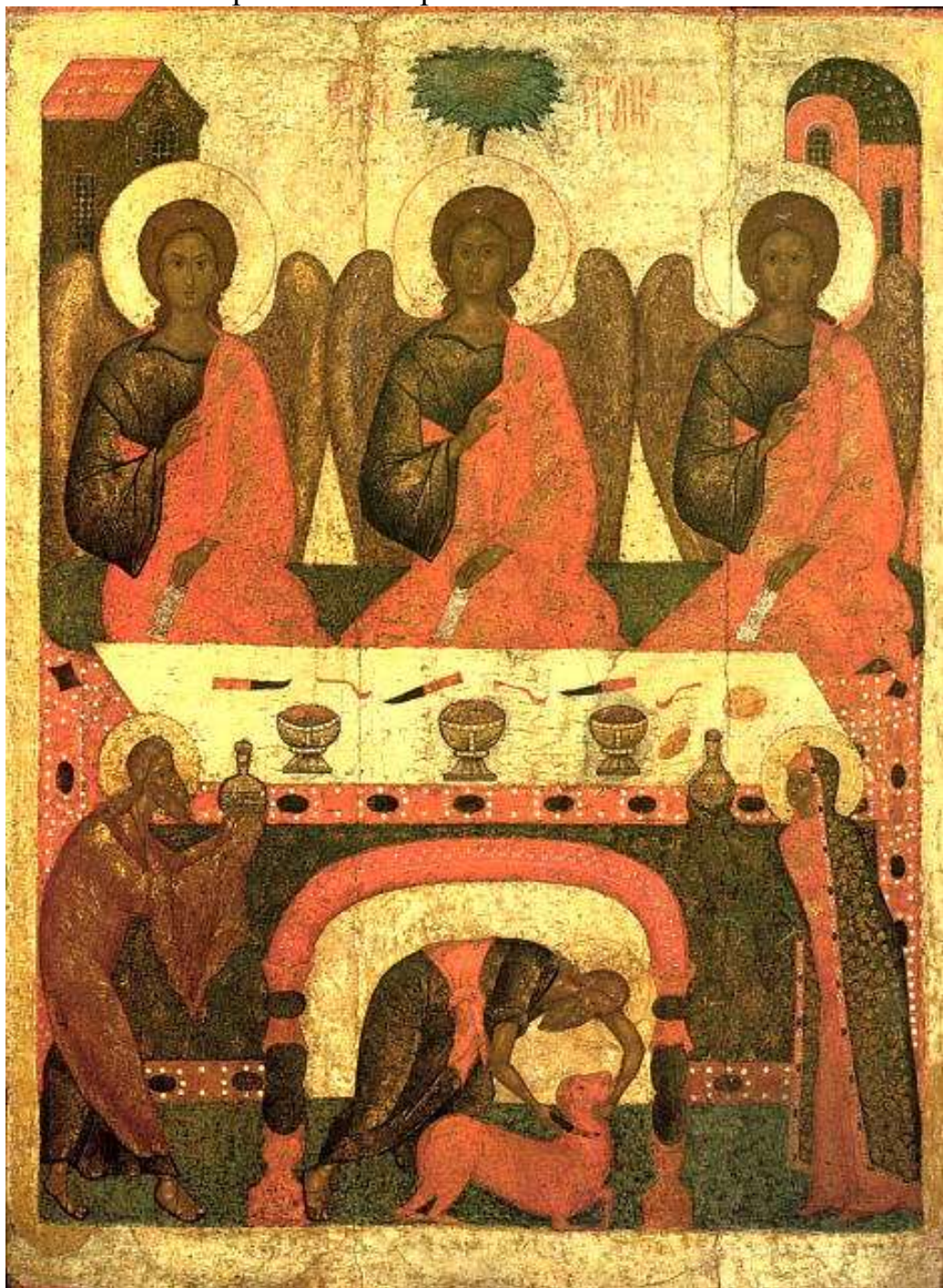
Илл. 28. Лествица преп. Иоанна Синайского.



Илл. 29. Благословенно воинство Царя Небесного. XVI в.



Илл. 30. Гостеприимство Авраама. XV – XVI в.



КОНЦЕПЦИЯ РОСПИСЕЙ СОБОРА АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ

Ренёв В.В.

Собор Александра Невского заслуживает самого пристального внимания — это одна из визитных карточек Нижнего Новгорода. Изначально храм строился как ярмарочный, так как располагался на территории Нижегородской ярмарки. В те времена Нижний Новгород именовался третьей столицей, или иначе — «карманом России». Именно поэтому в Нижнем Новгороде возводится третий по высоте собор, соответственно после столичного Исаакиевского собора Санкт-Петербурга и храма Христа Спасителя Москвы — соблюдалась строгая иерархичность. Храм начали возводить в 1868 году, а его освящение состоялось в 1881 году, то есть на его постройку потребовалось в общей сложности тринадцать лет. Главный придел посвящён Александру Невскому, святому покровителю императора Александра II, правый — святой Марии Магдалине, покровительнице супруги императора и его дочери, а левый — святителю Николаю Чудотворцу, святому покровителю старшего сына Александра II.

Собор построен в эклектическом стиле. Для него характерны: «крестовокупольная структура храма, тройное „византийское” окно западного придела, чисто „русские” детали фасадов: шатры, луковичные главы, восьмигранные барабаны, украшенные кокошниками» (Жехарева), и ряд других элементов. Архитектор Роберт Яковлевич Килевейн проявил «высокий уровень строительной культуры и инженерного искусства» (Жехарева), и им был правильно определён «общий облик собора, удачно найденные габариты и силуэт, масштабность основных пропорций» (Жехарева). Особенно поражает то, как архитектор решил внутреннее пространство храма — оно выполнено в чисто византийских формах, несмотря на внешнюю его эклектичность. Интерьер собора создан по аллюзиям сицилийских, равеннских храмов. Правда, там формы храмов базиликальные, а здесь классические крестово-купольные, но при этом используются похожие архитектурные элементы: очень высокие своды, стрельчатые арки, крупные плоскости для освящения внутреннего храмового пространства композициями, фигурами, медальонами. Поэтому у иконописцев при составлении программы росписей не возникало вопросов, в какой манере их выполнять — только в стиле византийской столичной школы XII века, с элементами XIV столетия.

Композиционно росписи храма выполнены таким образом, что, чем выше они находятся, тем более крупный масштаб фигур и композиций использует художник. Это продиктовано древне-византийским принципом восприятия стенописи, когда более крупный модуль располагается в верхней части храма и, по мере движения глаз вниз, он несколько уменьшается и, таким образом, молящийся как бы приподнимается над полом. Набор художествен-

ных средств используется так, чтобы верхние композиции и фигуры приблизить непосредственно к зрителю.

Самое сакральное место в храме — алтарь. В самом верху алтарной апсиды фреска *Сошествие святого Духа на апостолов* или иначе *Пятидесятница* — рождение Церкви, а свод венчает большая композиция *Вознесения Господня*. В конхе — *Богородица на престоле* в окружении архангелов — Михаила и Гавриила. Эту миндалевидную по форме композицию, словно поясом, окружают ветхозаветные пророки и праотцы. Ниже в нишах — вселенские отцы и учителя Церкви: Григорий Богослов, Василий Великий, Иоанн Златоуст. Центральным сюжетом является изображение *Евхаристии*, главного христианского таинства, бескровной жертвы, которая совершается на каждой Литургии. Тайной вечери сопутствовали два события: *Омовение ног* и *Гефсиманское моление*, они изображены по бокам, как предшествовавшее и последующее.

С обратной стороны иконостаса изображена фреска *О Тебе радуется* (илл. 1). Смысловым центром композиции является восседающая на престоле Пресвятая Богородица, на Её коленях — Младенец Христос. Вокруг трона — собор архангелов во главе с Михаилом и Гавриилом, выше — символическое изображение Небесного Иерусалима. Вся верхняя часть композиции заключена в белый круг, символизирующий райскую обитель. У подножия престола с развёрнутым свитком — преподобный Иоанн Дамаскин — автор песнопения *О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь*. Ниже представлен человеческий род, апостолы, святители, преподобные, мученики и другие, их молитвенные взоры устремлены к Восседающим на троне. Размеры фрески впечатляют: больше двадцати метров высотой и пятнадцати метров шириной — впечатляющая композиция! Размер фигур достигает четырёх метров, крупнее только храмовые композиции в сводах, в шатрах боковых нефов и в подкупольном пространстве: около пяти метров и больше.

Особое внимание следует уделить средней части храма, увенчанной пятью шатрами. В самом верху, в куполе, помещена фигура Христа-Пантократора размером около семи метров. Вокруг Христа изображены восемь архангелов: Михаил, Гавриил, Рафаил, Варахиил, Селафиил, Иегудиил, Уриил и Иеремиил, размер их фигур достигает пяти метров. Они являются представителями мира небесной иерархии, вестниками Божией воли, они постоянно сопутствует Господу. В межколонных проёмах изображены фигуры восемь праотцев, среди них особо узнаваем праведный Ной, а ниже шестнадцать пророков, у них в руках развёрнутые свитки с текстами пророчеств. В примыкающих к подкупольному пространству трёх сводах расположены сцены, посвящённые главным событиям христианской истории. В правом приделе Марии Магдалины: *Введение Пресвятой Богородицы во храм*, *Крещение Господне* и *Преображение Господне*, в западном своде: *Воскрешение Лазаря* и *Вход Господень в Иерусалим*, а в левом приделе Николая Чудотворца: *Тайная Вечеря*, *Распятие*, *Воскресение Христово*. Такое расположение образуется благодаря круговому движению. Отправной точкой композиций

дванадцатого цикла служит сюжет *Рождества Христова* (илл. 2), расположенный в правой апсиде, его высота по дуге составляет приблизительно четырнадцать-шестнадцать метров. Художественным центром является полусидящая фигура Богородицы, она достигает трёх с половиной метров, другие — двух с половиной. Здесь, кроме традиционных сюжетов: поклонения волхвов, предстояния ангелов, омовения Младенца Христа, благовестия пастухам, сомневающегося Иосифа ещё представлено: избивание Вифлеемских младенцев, Ирод, посылающий воинов на это избивание, бегство Елисаветы с младенцем Иоанном, а также бегство в Египет. Все эти события помещены в цилиндрическую по конфигурации форму, напоминающую Вифлеемскую пещеру. Соответственно, замыкает цикл Господских и Богородичных праздников — *Успение Пресвятой Богородицы* (илл. 3), расположенное напротив *Рождества Христова*, в левой апсиде. В центре композиции опять изображена фигура Богородицы, но уже возлежащая на смертном одре. На фреске Рождества Младенец Христос возлежит рядом со своей Матерью — Пресвятой Богородицей. Здесь же — Господь держит на руках ребёнка — душу Богородицы. «Тот, Кто есть Жизнь, несёт душу Той, Которая лежит без жизни в ожидании руки, которая воздвигнет Её. Потрясающий переворот! Ныне именно Сын несёт Свою Мать, как новорождённую, обвитую пеленами (явный знак Её нового рождения)» (Кено 2001: 207).

Купол соединяется с колоннами при помощи парусов — конструктивных элементов в виде сферических треугольников, на которых изображены евангелисты Матфей, Марк, Лука и Иоанн Богослов. Паруса осмысливаются также символически как соединение небесной и земной сфер, на них располагают фигуры всех четырёх евангелистов, которые также соединяли небо и землю, распространяя по миру Благовую весть.

Арки — как мосты между мирами и не случайно на них в круглых медальонах расположены новомученики Российские, пострадавшие в годы богоборческой власти и являющиеся ближайшими к Богу ходатаями за нас. Среди них есть изображения новомучеников и исповедников земли Нижегородской. Круглое купольное пространство, символизирующее небесную церковь и венчаемое образом Спасителя, едва соприкасается с подпружными арками, образующими квадрат, символизирующим земную церковь, выстроенную на крови христианских мучеников, как на неких живых камнях (см. 1Петр. 2: 5). В наше время обращение к теме мучеников XX века актуально, потому что в 2017 году исполнилось сто лет со дня установления власти, пролившей кровь этих святых.

Своды и арки плавно переходят в колонны, на которых расположены святые, потрудившиеся для распространения и укрепления христианской веры на нижегородской земле. Своими подвигами они укрепляют Церковь, как столпы способствуют незыблемости храма. На колоннах, в самом верху, в полный рост новомученики: святитель Евгений (Зернов), митрополит Горьковский, святитель Пётр Воронежский, Лаврентий (Князев), епископ Балахнинский. На колонне рядом — святитель Серафим (Чичагов), митрополит

Петроградский, святитель Макарий (Гневушев), епископ Орловский. Этим священномученикам, пострадавшим в XX веке, уделено особое внимание, так как их деятельность и подвиг очень значимы для сохранения Церкви на Нижегородской земле.

А вот ниже, на столбах, представлены святые более раннего времени: благоверные князья Александр Невский и Георгий Всеволодович; святители Алексей Московский, Симон Владимирский, Дионисий Суздальский; преподобные: Серафим Саровский, Макарий Желтоводский, Варнава Гефсиманский, Варнава Ветлужский, Сергей Радонежский, Иоасаф Печерский. Ниже, в круглых медальонах — священномученик Алексей Порфирьев, праведный Алексей Бортсурманский, преподобные Дивеевские: Александра Мельгунова, Елена Мантурова, Марфа Милюкова и блаженные: Параскева, Мария и Пелагия.

Западную стену собора украшает фреска *Страшного Суда*. Наиболее необычными представляются следующие фрагменты росписи: слева — *Море отдаёт своих мертвецов*. Здесь представлена персонификация морской стихии и её обитателей. Морские животные и рыбы, которые поглотили людей, как бы отдают их тела по мановению Создателя. Напротив фрагмент росписи *Земля отдаёт своих мертвецов*. Здесь — те, кто в земле погиб, кого съели сухопутные животные, и они тоже готовы предстать на суд Божий. Размер изображаемых фигур в этих сценах — два с половиной метра.

Особое внимание уделено житию благоверного князя Александра Невского, оно представлено в некоем своеобразном поясе, по всему периметру храма. Высота клейм в регистрах — два с половиной метра, длина каждого клейма — более трёх метров, размер фигур около полутора метров. Таким образом, житие Александра Невского является более мелким модулем по сравнению с храмовыми композициями Господских и Богородичных праздников, расположенных выше. Данный приём позволяет создать такой ритм, который уравнивает крупные фигуры по отношению к более мелкой динамике небольших фигур, то есть создаёт дополнительную динамику храмового пространства. Такого развёрнутого, подробного, цикла жития, как здесь, не существует в других храмах, это, бесспорно, первый опыт такого рода.

Обзор жития святого князя Александра Невского начинается с правой стороны и читается справа налево. Житийный цикл, посвящённый святому князю, берёт своё начало в правой апсиде — это *Рождение Александра Невского, Отдание в научение, Обучение ратному делу, Поставление в князья Новгородские, Благословление на битву со шведами, Явление Бориса и Глеба Пелгусию*. Затем оно плавно переходит на стены и размещается между Никитой Готфским и Димитрием Солунским, изображёнными на прямоугольных выступах стены — это *Битва со свеями (шведами), Благодарственный молебен, Изгнание новгородцами Александра, Освобождение града Пскова*. Далее — продолжается в Никольском приделе и помещается между образами великомучеников Георгия Победоносца и Фёдора Стратилата: *Изгнание папских легатов, Возвращение от немцев пленных русичей, Возведе-*

ние храмов Александром Невским, Возвращение на Новгородский престол. В северной апсиде завершается житийный цикл Александра Невского. Здесь такие сюжеты: *Александр Невский водит монгольских численников, Рождение сына Даниила, Пленение русских людей монголами, Ходатайство перед ханом за пленников в Орде, Монашеский постриг святого благоверного князя Александра, Преставление благоверного князя Александра. Чудо о деснице.* В росписях собора акцент сделан не только на личности Александра Невского, но и в целом на княжеской теме — она представлена в боковых апсидах. Справа, в нишах, изображены пять русских князей, среди них: князь Дмитрий Донской, преподобный Даниил Московский, князь Андрей Боголюбский, царевич Димитрий Угличский, князь Довмонт Псковский, а по бокам — святые русские княгини, такие как: преподобные Ефросиния Московская и София Суздальская, княгини София Слуцкая и Евфросиния Старицкая (илл. 4). Та же идея просматривается и в левой апсиде, там представлены: Василько Ростовский, Михаил Черниговский, Михаил Тверской, княгини: Ефросиния Полоцкая, Анна Кашинская, Христина Владимирская. Более того, здесь в полный рост представлены также равноапостольные князья Владимир и Ольга, страстотерпцы Борис и Глеб. Напротив: муромские князья Константин, Михаил, Фёдор и равноапостольные Константин и Елена. Надо сказать, что это справедливое решение, потому что собор был построен по распоряжению императора Александра II, а на его освящении присутствовал его сын Александр III. Также по всему периметру храма изображены святые, как Вселенской, так и Русской Церкви, среди них — святители, преподобные, мученики и блаженные.

Особый колорит придаёт росписи многоплановый и удивительный декор и орнамент. В особенности полотенца, выполненные в виде мрамора — они завершают всю систему росписей. Все фрески в храме — это одна целостная икона, очень многосложная, многосюжетная, но пронизанная одной мыслью, одной целью, единым чувством, едиными художественными средствами. Наполнение интерьера образами, фигурами, сюжетами меняют, сакрализуют пространство храма, делают его именно священным.

ЛИТЕРАТУРА

Жехарева 2018 — Жехарева Н.А. История строительства собора Александра Невского в Нижнем Новгороде. <http://www.gorbibl.nnov.ru/soboristoriyal> (дата обращения 19.02.2018).

Кено 2001 — Кено М. Воскресение и икона. М., 2001.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл.1. «О тебе радуется...»



Илл. 2. Рождество Христово



Илл. 3. Успение Пресвятой Богородицы



Илл. 4. Русские князья



РОСПИСИ ХРАМА ТРОИЦЫ ЖИВОНАЧАЛЬНОЙ В ГОРЕТОВЕ

Илья Шапиро, протоиерей

Росписи центральной части храма Троицы Живоначальной в Горетове являются важной частью трёхчастной композиции всех храмовых росписей (Пасха Распятия — Пасха погребения — Пасха Воскресения). Таким образом, главными темами росписей центральной части являются Троица (храмовый праздник) и Великая Суббота (Пасха погребения) (илл. 1, 2, 3).

В куполе — классический образ Спасителя (илл. 4), а ниже — ряды: архангельский — с изображением восьми Архангелов (илл. 5) и праотеческий (изображения от Адама и Авеля до Иосифа Прекрасного) (илл. 6,7,8). В восточной части праотеческого ряда — явление трёх ангелов Аврааму (илл. 9).

Ниже верхнего оконного ряда — пророки (с акцентом на проповедников Сошествия Святого Духа — например, Иоиль), и, в один уровень с ними — Господские праздники, являющие Бога — Троицу (Крещение, Преображение, Вознесение и Сошествие Святого Духа) (илл. 10). Последний праздник как храмовый, естественно, — с восточной стороны.

В углах, находящихся на обычном месте парусов, появляются, таким образом, восемь поверхностей, а не четыре, на которых традиционно помещаются евангелисты (илл. 9, 11). Было принято решение на оставшихся четырёх поверхностях этого уровня изобразить толкователей Евангелия — четырёх Григориев (Нисского, Шлиссельбургского, Паламу и Богослова). Сами собой получились удивительные совпадения (например, текст на свитке Григория Богослова: «Возносится Христос и Дух преемствует», — расположен между изображения Вознесения и Сошествия Святого Духа).

Ниже — евангельские притчи и темы Великого Четверга (илл. 12). Притчи (женские и мужские) построены по принципу: обращение человека к Богу — снисхождение Бога к человеку — единение Бога и человека. Такому принципу соответствует построение: мытарь и фарисей — милосердный самарянин — блудный сын (с южной стороны) и вдова и неправедный судья — потерянная драхма — десять дев (с северной). С восточной же — умовение ног — двухчастное причащение апостолов — моление о чаше.

Под притчами — ряды мучеников (по подобию равенских из Апполиналио Нуово), на которых новомученики, идущие за Христом в Иерусалим (вхождение в Царство — тема Великой Субботы) и новомученицы, устремлённые к идеалу женского служения — Божией Матери (Рождество) (илл. 13).

На клиросе и под ним — покровители певчих и благодетелей храма соответственно (илл. 14).

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Подкупольное пространство.



Илл. 2. Спас Вседержитель в куполе храма.



Илл. 3. Сошествие во ад.



Илл. 4. Сошествие Святого Духа на апостолов.



Илл. 5. Преображение Господне.



Илл. 6. Вознесение Господне.



С другими росписями можно познакомиться на эл. ресурсе:
<https://yadi.sk/d/Q01er03q3Ukc9>

ИКОНА В ДОМЕ СИБИРСКОГО ОХОТНИКА XIX ВЕКА (Байкальский Государственный заповедник)

Шаповалова О.В.

Байкальский государственный природный биосферный заповедник создан в сентябре 1969 года. Сам заповедник, так же как и его охранная зона, включены в список объектов Всемирного природного наследия ЮНЕСКО (см. *Щепин* 2013). В рамках этого государственного проекта появилась идея создания этногородка, состоящего из нескольких построек: бурятской юрты, эвенкийского чума, русской избы.

Задачей нашего творческого коллектива было создание реплики интерьера дома сибирского охотника XIX века. Сама изба постройки 1902 года была куплена в бурятском селении Торбагатай, разобрана по бревнам и перевезена в заповедник (илл. 1). В 2014 году организатором проекта по воссозданию в ней внутреннего убранства дома охотника стал Алексей Александрович Аверьянов. Он взял на себя всю основную работу (илл. 2), он собрал и руководил коллективом, состоящим из следующих специалистов: руководитель проекта и керамист — А. Аверьянов, Н. Конькова — художник-проектировщик интерьеров, Е. Серафимович — столяр и плотник, Т. Шевчук — керамист, И. Авдеева — реконструктор одежды, В. Филозов — реконструктор обуви и О. Шаповалова — реставратор и иконописец. Каждый в сфере своей профессиональной компетенции трудился над воссозданием интерьера позапрошлого века.

Передо мной была поставлена задача написать в качестве неотъемлемой части интерьера русской избы святые иконы. Их количество в рамках проекта было ограничено тремя. По причине того, что образы святых выбирались именно для дома охотника, а не для крестьянской семьи, не было обязательным присутствие в красном углу венчальной пары отдельно писаных образов Спасителя и Богородицы. Таким образом, выбрав в качестве основной иконы триптиха Богородицу с Младенцем, мы смогли для двух оставшихся образов предложить святых, особо чтимых охотниками и промысловиками данной местности. Большую роль в выборе святых ликов сыграл тот факт, что среди икон, представленных в экспозициях художественных и краеведческих музеев Сибири, в том числе Иркутска, Томска и Красноярска, образы святителя Николая Мир Ликийских Чудотворца и святого мученика Трифона встречаются чаще, чем образы других святых.

На выбор икон также некоторым образом оказало влияние обращение к литературному наследию того времени. Из русской литературы, также как из православной религиозной практики Святой Руси, мы знаем, что в восприятии нашего народа исключительное место занимает образ святителя Николая Чудотворца, «почитание которого приближается к почитанию Богородицы и даже самого Христа» (*Успенский* 1982: 6). Ему молились во всех трудных обстоятельствах жизни, Николай Угодник был заступником во многих бедах,

имеющим дар избавлять от смертельной опасности. Значимость предстательства святителя Николая в русском религиозном сознании нашло также широкое отражение в фольклоре, в том числе в пословицах и поговорках, таких как: «Попроси Николу, а он скажет Спасу» (*Сарбаиш* 2012: 302).

Вторым образом для красного угла дома охотника была выбрана икона святого мученика Трифона. В Сибири было много переселенцев из центральной части России, а в Московской Руси святой Трифон традиционно почитался как целитель, покровитель охотников и повелитель гадов. «Молитва святого Трифона от гадов» очень популярна в среде русских земледельцев и охотников. В Сибири большая часть года приходится на зимний период. Память мученика празднуется второго февраля по старому стилю, по этой причине его также называли Перезимником. В народном фольклоре день его памяти был тесно связан с ожиданием грядущей весны, с чем связано множество народных обычаев, примет и поговорок: «На Трифона звёзд много — весне поздняя дорога», «Если на Трифона идёт снег — весна будет дождливая», «Каков Трифон, таковы и оставшиеся дни февраля».

Выбор образа Пресвятой Богородицы с Богомладенцем был сделан в пользу Казанской иконы Божией Матери, олицетворяющей заступничество за Русь и одной из наиболее известных в нашем Отечестве. Упоминание этого Образа в интересный нам исторический период мы встречаем, в частности, в творчестве А.Ф. Писемского. В одном из своих произведений он описывает, что Казанский образ Богородицы был одним из самых почитаемых как среди народа, так и кругах дворянства (см. *Писемский* 1911), его часто брали с собой в качестве походного образа, совершая в пути перед ним молитвенное правило.

Таким образом, для расположения в красном углу дома охотника были выбраны три образа: Казанская икона Пресвятой Богородицы, святитель Николай Чудотворец и мученик Трифон (Илл. 3). Следующим шагом было написание этих святых ликов на моленных иконах.

В процессе работы для выбранных образов были использованы старые иконные доски, лики святых на которых были утрачены во времена лихолетья, в связи с чем сами доски были предназначены для сжигания. Все иконы написаны на паволоке с левкасом яичной темперой, работа выполнена в народной манере крестьянским письмом. В этой стилистике написано много святых образов того времени, поэтому она и была взята в основу нашего варианта реконструкции. Для того, чтобы с первого взгляда было понятно, что иконография выполнена современным мастером, иконы были покрыты не олифой, а смесью копалового лака и лавандового масла. Обратная сторона каждой из иконных досок подписывалась: по центру доски рисовалась печать, на которой было указано, для кого и когда были написаны эти образы. В качестве прототипа использовались печати обратной стороны икон Оружейной Палаты Московского Кремля. Такая же печать была обнаружена на иконной доске, находящейся в экспозиции одного из иркутских музеев. Все надписи на тыльной стороне образов были выполнены в стиле скорописи

XIX века, даты поставлены славянскими цифрами.

Необходимо отметить, что в красном углу традиционной русской избы XIX века можно было увидеть не только три святых образа. Так же и дом охотника интерактивного этногородка Байкальского заповедника недавно только начал свое бытие с одного малого триптиха молельных икон. Как автору этого скромного начинания хотелось бы выразить надежду, что дом-музей и далее будет пополняться святыми образами. Сравним его век с жизнью человека, который вносит для моления в свой дом новые иконы в зависимости от событий и изменений в его земной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Писемский 1911 — Писемский А.Ф. Масоны. Роман в 5-ти частях // Писемский А.Ф. Полное собрание сочинений в 8 томах. Т. 6. СПб., изд-во Т-ва А.Ф. Маркса, 3-е изд. 1910–1911.

Сарбаш 2012 — Сарбаш Л.Н. Русские писатели XIX века о религиозно-христианских верованиях поволжских народов: Николай чудотворец как «Русский Бог» // Вестник Чувашского университета №1. 2012.

Успенский 1982 — Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., изд-во Моск. ун-та, 1982.

Щепин 2013 — Щепин А. Байкальский заповедник: доступная сказка // Сайт «Твой Иркутск». Эл. ресурс: <http://www.irk.ru/tourism/blog/20131217/reserve/> (Дата обращения: 15.01.2016).

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Дом охотника в интерактивном этногородке Байкальского заповедника.



Илл. 2. Интерьер дома охотника.



Илл. 3. Казанская икона Божией Матери, образы святителя Николая Чудотворца и мученика Трифона в красном углу русского дома.



ОБРАЗ СВЯТОГО СЕРАФИМА САРОВСКОГО В ЖИЗНИ СВЯТОГО СТРАСТОТЕРПЦА ЦАРЯ НИКОЛАЯ II

Загородняя А.И.

Царя-страстотерпца Николая II иногда изображают на иконах вместе с преподобным Серафимом Саровским. Так происходит не только потому, что Серафим был канонизирован именно при последнем Императоре Русской земли. Факты жизни обоих святых позволяют сочетать их изображения на одной иконе благодаря многим общим душевным чертам, в особенности — смирению и непоколебимой вере в Промысл Божий. Преподобный Серафим любил размышлять о значении царя в жизни народа и государства, а святой император Николай видел в жизни и духовном облике старца пример для подражания.

Николай Александрович Мотовилов, близкий человек и сотаинник преподобного Серафима, засвидетельствовал отношение старца к царю Давиду — прообразу всех святых царей в истории человечества: «Часто поминал мне о святом Царе, Пророке и Богоотце Давиде и тогда приходил в необыкновенный духовный восторг. Надобно было видеть его в эти неземные минуты! Лицо его, одушевлённое благодатию Святого Духа, сияло тогда подобно солнцу, и я, — поистине говорю, — глядя на него, чувствовал лом в глазах, как бы при взгляде на солнце» (*Нилус* 1992: 4).

В святом царе Давиде старец видел образцовое проявление образа Божия в человеке, к чему должен стремиться и каждый христианин. В 30-е годы XIX века Мотовилов записал прекрасное поучение старца Серафима о цели христианской жизни: «Молитва, пост, бдение и всякие другие дела христианские, сколько не хороши они сами по себе, однако не в делании только их состоит цель нашей христианской жизни, хотя они и служат необходимыми средствами для достижения её. Истинная же цель жизни нашей христианской состоит в стяжании Духа Святого Божьего» (см. *Беседы* 2018).

Стяжание Духа Святого это приобретение благодати (см. *Даниленко* 2016). Обычный человек трудится, достигая своих целей, удовлетворяя потребности. А верующий в труде непрестанно молится Богу, достигая душевного спокойствия, обретая благодать Божию. Это и есть духовное стяжание, которое необходимо праведному христианину.

Дочери Императора выписывали в свои тетради нравственные наставления из поучений старца. В тяжёлом 1917 году тетрадь Ольги Николаевны начиналась большой выпиской из наставления Серафима Саровского «Надо всегда терпеть, и всё чтобы ни случилось, Бога ради с благодарностью...» (*Капков* 2017: 89).

Есть в этом наставлении такие строки, которые, несомненно, читал царь: «В молчании переноси, когда оскорбляет тебя враг, и единому Господу открывай тогда своё сердце. Кто унижает или отнимает твою честь, всеми

мерами старайся простить ему, по словам Евангелия: от взимающего твоя, не истязуй» (*Серафим* 2005: 130). После отречения царь, следуя Божьему завету и наставлениям Серафима Саровского, будет молиться о своих обидчиках и молча переносить унижения.

По свидетельству Мотовилова, к праведной христианской жизни батюшка Серафим относил, помимо стяжания Духа Святого, кротости и терпения, ещё и служение Царю: «Батюшка отец Серафим пространно любил объясняться о сем, хваля усердие и ревность верноподданных к Царю и, желая явственнее истолковать, сколько сии две добродетели христианские угодны Богу, говаривал: „После Православия они суть первый долг наш русский, и главное основание истинного христианского благочестия”» (*Нилус* 1992: 5).

Преподобный Серафим Саровский почитал больше царя только Бога нашего, Иисуса Христа, да Богородицу. «Пресвятая Богородица трижды исцеляла его от смертельных болезней, многократно являлась ему, наставляла и укрепляла его. Ещё в начале своего пути он услышал, как Божия Матерь, указывая на него, лежавшего на одре болезни, сказала апостолу Иоанну Богослову: „Сей от рода нашего”» (*Житие* 2018).

19 июля 1903 года Серафим Саровский был прославлен как преподобный. Это произошло через 70 лет после его кончины. Способствовал же канонизации — несмотря на противодействие внутри Церкви — последний русский император Николай II, который, как и весь верующий простой народ, проникся святостью старца. Он «лично выразил желание, чтобы дело о прославлении отца Серафима было доведено до конца, о чём сообщили „Церковные ведомости” в № 30 за 1902 год. Дело ускорилось, но противодействие не прекратилось» (*Фомин* 2000).

Известно, что в императорском роду Саровского старца почитали давно: благодаря молитвам Серафиму Саровскому, как считалось, получила исцеление семилетняя дочь Александра Второго (*Сысоев* 2016). В связи с особым почитанием этого старца, его хотели причислить к лику святых ещё в правление Александра Третьего. Однако, злые языки обвинили Старца в принадлежности к старообрядцам, и процесс канонизации остановили. Только Николай II смог повлиять на происходящее. И, как заметил В. Фомин, «если бы не решительность и настойчивость государя, кто знает, когда бы православная Россия смогла бы возносить церковные молитвы к преподобному Серафиму?» (*Фомин* 2000). После 1918 года Церковь была лишена возможности канонизации святых вплоть до 1970 года.

У Императора была и политическая причина канонизировать старца Серафима. Внутри страны нарастало недовольство, остро встала необходимость сближения с народом. Серафим Саровский пользовался уважением у простого народа, его просили о помощи. Таким образом, «широкое народное почитание Серафима Саровского в глазах самого императора давало возможность найти точку соприкосновения между простым народом, интеллигенцией и дворянством» (*Сысоев* 2016).

Некоторые исследователи считают, что немалую роль в деле канонизации Старца сыграла императрица Александра Фёдоровна. Будучи весьма религиозным человеком, она непрестанно молила Бога о помощи. Обращалась Александра Фёдоровна и ко святому Серафиму. Она верила, что благодаря его небесными молитвами в семье наконец родился мальчик — будущий наследник престола (Сысоев 2016). Когда молитвы были услышаны, долгожданный мальчик появился на свет, вера в чудотворную силу старца укрепилась. И тогда в кабинете Императора появился большой портрет с образом святого Серафима. Известно, что образ святого не покидал царя и в ссылке. После мученической кончины царской семьи в Екатеринбурге в вещах были найдены, помимо других икон, два образа преподобного Серафима Саровского (Капков 2017: 115).

Образ саровского Старца задолго до официальной церковной канонизации был запечатлён в живописных произведениях, причём даже ранние образы преподобного Серафима, как правило, имеют иконописный характер. Портрет, написанный Серебряковым, стал излюбленным образцом для копирования, а затем — основой самого распространённого иконописного извода образа святого. Что известно об этом, скорее всего, утраченном изображении? Автор *Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря* священномученик Серафим (Чичагов), цитируя житие преподобного, составленное Н.В. Елагиным, писал, что «О. Серафим изображён в мантии, епитрахили и поручах, как он приступал к причастию Св. Тайн. По этому портрету видно, что лета и иноческие подвиги имели влияние на внешний вид старца. Здесь лицо представлено бледным, удручённым от трудов; волосы и на голове, и на бороде густые, но не длинные и все седые. Правая рука положена на епитрахили у груди» (*Житие* 1893: 238–239; Серафим 2005: 429).

Сохранился ещё один иконографический образец: большой посмертный портрет, созданный саровскими иноками, висевший на стене кельи святого. На нём преподобный был представлен стоящим на дощатом полу, в белом балахоне и тёмной скуфье, с поднятой благословляющей десницей и чётками-лестовкой в левой руке, на его груди меднолитой крест, материнское благословение (Зеленина 2004).

Старца часто изображают стоящим на камне на коленях. Этот житийный сюжет получил особое значение, стал наиболее распространённым. Ещё до канонизации изображения Серафима ставили рядом с иконами, где были изображены уже прославленные церковью святые, зажигали перед ним лампы, читали молитвы. Народ наравне с царской семьёй верил, что Серафим Саровский — чудотворец, святой.

Отметим, что наблюдалось схожее отношение и к царской семье до их канонизации. После их мученической кончины, несмотря на господствовавшую идеологию, люди молились царю и его семье, испрашивали всевозможные блага, молили о здоровье и благополучии. «В домах в красном углу можно было видеть фотографии Царской семьи, а в последнее время стали появляться и иконы с изображением Царственных мучеников» (Фомин 2000).

Конечно, прежде чем принять решение о канонизации Серафима Саровского, Николай II ознакомился со всем духовным, учительным наследием Старца. Поскольку главной ценностью для царя всегда была семья, он обращал внимание на заветы для супругов и родителей, например, такой: «Христианские супруги, уважая в себе общечеловеческие достоинства, — а особенно искупление наше, без различия полов, Господом Иисусом Христом и сыновство наше Богу, — должны взаимно и в одинаковой мере уважать и любить друг друга; с другой же стороны, сообразно своим природным свойствам и отличию от жены, муж должен защищать, руководить и управлять женою, как немощнейшею его» (*Завет* 2018).

Как истинно верующий человек Император вёл смиренную жизнь. Именно Серафим Саровский стал для него примером смирения и послушания, искренней веры в Бога. Если сравнить жизнеописания обоих, то увидим, что святой царь Николай II действительно следовал примеру преподобного. Оба были аскетичны, хотя Император и не в такой степени, как Серафим. Оба ценили физический труд, одухотворенный молитвой. Святой Серафим «постоянной работой <...> ограждал себя от скуки» (*Житие* 2018). В себе, детях и супруге царь воспитывал смирение, послушание, терпеливость и кротость, какие мы видим и в преподобном Серафиме. Жизнь царя была одухотворена прошениями, молитвами к Богу. Он мог молиться денно и ночью, подобно Серафиму Саровскому, ведь государственные дела решать можно было тоже с внутренней сердечной молитвой. Она помогала успокоить душу и разум. По замечанию супруги царя, Александры Фёдоровны, «только те, у кого в душе царит мир, могут хорошо выполнять свою работу. Беспокойный ум не годится для хорошей работы» (*Государыня Императрица* 2008: 23).

Удивительно, что и посмертные судьбы старца и царя схожи. И Серафим Саровский, и Николай II были канонизированы спустя долгое время после смерти. Император отказался от престола ради спасения страны, а старец трижды отказывался от начальственной должности настоятеля монастыря (*Фомин* 2000). Мощи старца Серафима вскрывали, прятали, едва не потеряли — и лишь чудом Божиим церковный народ не лишился их совсем. Останки же Николая II и его семьи нашли, захоронили, а после вскрыли. Сейчас их подвергают сомнению, как когда-то сомневались в подлинности мощей преподобного Серафима Саровского. И поразительно, что все сомнения исследователей и власть предрержащих не могли и не могут поколебать народную веру в святость двух великих угодников Божиих.

ЛИТЕРАТУРА

Беседы 2018 — Беседы Преподобного Серафима Саровского о цели христианской жизни с симбирским помещиком и совестливым судьёй Николаем Александровичем Мотовиловым (Из рукописных воспоминаний Н.А. Мотовилова). [Эл. ресурс] // http://russianorthodoxchurch.ca/wp-content/uploads/2011/08/beseda_sarovskogo_motovilovim.pdf (дата обращения 05.01.2018).

Государыня Императрица 2008 — Государыня Императрица Александра Феодоровна Романова. Сад Сердца. [Электронная книга] / Государыня Императрица Александра Феодоровна Романова. М., Издательский дом Русский Паломник, Валаамское Общество Америки, 2008.

Даниленко 2016 — Даниленко Н. Стяжание — это что? Стяжание Духа Святого. <http://fb.ru/article/284207/styajanie-eto-cto-styajanie-duha-svyatogo>.

Житие 1893 — Житие старца Серафима, Саровской обители иеромонаха, пустынножителя и затворника: С приложением его наставлений и келейного молитвенного правила, С изображением отца Серафима и снимком его почерка. Издание четвёртое. Муром, 1893.

Житие 2018 — Полное житие преподобного Серафима Саровского. [Эл. ресурс] // <https://azbyka.ru/days/sv-serafim-sarovskij> (дата обращения 05.01.2018).

Завет 2018 — Завет преподобного Серафима христианским супругам, родителям и детям. [Эл. ресурс] // <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/2006> (дата обращения 05.01.2018).

Зеленина 2004 — Зеленина Я. «Всем в сладость бысть видение лика твоего...»: Преподобный Серафим Саровский — от портрета к иконе // Наше наследие. 2004, № 70. <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7001.php> (дата обращения 05.01.2018).

Капков 2017 — Капков К.Г. Духовный мир Императора Николая II и его Семьи. Изд-во Ливадия, М., 2017.

Нилус 1992 — Нилус С.А. Великое в малом. Сергиев Посад, 1911 (переизд.1992).

Сысоев 2016 — Сысоев Т. Серафим Саровский: трудности канонизации. <https://foma.ru/trudnosity-kanonizatsii.html>.

Серафим 2005 — Серафим (Чичагов). Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря. Нижний Новгород, 2005.

Фомин 2000 — Фомин В. Убогий Серафим и многострадальный Николай. http://www.pravoslavie.ru/put/sv/seraphim_nikolai.htm.

ХРАМЫ КАК ОБЪЕКТЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

Робежник Л.В.

В структуре древнего города храмы и ансамбли монастырей формировали композиционную основу поселения, являлись градостроительными доминантами и значимыми компонентами при выявлении обобщающего понятия «образ города». В современном историческом городе в связи с изменением масштабной шкалы застройки композиционная и градостроительная значимость иногда оказывается утраченной. Вместе с тем древняя церковь или собор являются объектом архитектурного наследия. И здесь становится необходимым выявление ценности конкретного объекта архитектурного наследия.

Данная статья посвящена выяснению проблем, вопросов и возможностей, определяющих существование храмов в структуре современного города.

Федеральный закон от 25 июня 2002 г. № 73-ФЗ *Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации* определяет порядок включения храма в единый государственный реестр объектов культурного наследия (*Федеральный закон 2002; Порядок 2016*). Однако, критерии, на основании которых проводится государственная экспертиза объекта, не определены на законодательном уровне. Данный вопрос находится в сфере научных интересов и анализа уже давно, но многие детали определения исторической, градостроительной, культурологической ценности и выявление результатов комплексной оценки до настоящего времени не определены.

К проблеме определения историко-культурной ценности объектов культурного наследия обращались отечественные и зарубежные специалисты в области истории, архитектуры, философии, культурологии, среди них — Е.В. Михайловский, В. Фродль, А. Ригль, О.И. Пруцын, М.С. Глазман, А.В. Иконников, А.Г. Раппопорт, Г.Ю. Сомов, Н.Ю. Лысова, С.В. Зеленова, А.Н. Панфилов, А.Ю. Ложкин, Е.А. Найданова-Каховская, А.В. Слабуха и др. С.С. Подъяпольский как основные выделял историческую и художественную ценности, О.И. Пруцын рассматривал и описывал историческую, градостроительную, архитектурно-эстетическую, эмоционально-художественную, научно-реставрационную, функциональную ценность.

В последние годы в связи с изменениями экономических условий и ценностных ориентиров исследователи обращаются к теме определения критериев оценки объектов культурного наследия, стараясь более объективно и определённо выявить эти критерии и обосновать авторскую шкалу оценки. При этом, безусловно, учитывается и временная принадлежность памятника, и степень его уникальности и аутентичности, сохранности среды, в которой расположен объект.

С.В. Зеленова в статье *Методика определения категории историко-культурной ценности объектов историко-архитектурного наследия* даёт развёрнутый перечень критериев оценки историко-культурной ценности, включающий исторические, архитектурно-градостроительные, функциональные, художественно-эстетические, культурологические и другие критерии оценки (Зеленова 2017).

А.В. Слабуха приводит краткий сравнительный анализ методик определения историко-культурной ценности и сопутствующей этому процессу эволюции используемой терминологии, приводит авторский подход к данной проблеме. В качестве основной задачи он видит разработку и утверждение единой методики определения историко-культурной ценности объекта. Автор акцентирует внимание на том, что методика должна обладать следующими характеристиками: удовлетворять требованиям Федерального закона *Об объектах культурного наследия*, отражать современный научно-методический уровень разработок и представлений о системах ценностей и критериях историко-культурной ценности этих объектов, содержать критерии оценки всех основных характеристик объекта для установления его историко-культурной ценности, обеспечивать однозначный вывод о наличии (или отсутствии) историко-культурной ценности объекта, быть формализованной (иметь форму и структуру, удобные и понятные для использования как аттестованными экспертами, так и членами общественных экспертных советов при государственных органах) (Слабуха 2017: 5).

Единые критерии ценностных характеристик объекта важны при экспертной оценке состояния памятника, для определения необходимости внесения в реестр памятников культурного наследия, для обоснования начала работ по реконструкции и реставрации памятника архитектуры. Кроме того, для дальнейшей судьбы памятника культурного наследия важна формулировка того, что (какие части или сохранившиеся элементы, конструкции, планировочная структура, первоначальный облик и т.д.) является предметом охраны. В итоговом документе предмет охраны подробно описывается на основании проведённой экспертной оценки. Именно эта формулировка уникальности и ценности памятника является основанием для дальнейших работ по реконструкции или реставрации объекта, останавливает работы по изменению его аутентичных составляющих.

При достаточно хорошей сохранности памятника ещё более важна включённость архитектурного объекта, в частности храма, в контекст города с существующими визуальными связями, опорными точками при формировании целостного понятия «образ города». Здесь становится важным восприятие объекта с основных въездов в города, с основных транспортных артерий, восприятие с набережных, с видовых площадок, включённость рассматриваемого объекта в архитектурный ансамбль. В современной архитектурной практике в Польше на уровне формирования технического задания на проектирование архитектурного объекта в исторической среде анализируются визуальные точки и коридоры и ставятся конкретные задачи по сохранению ви-

зуальных коридоров и точек раскрытия объектов.

Г.Е. Русанов в статье *Структура города и архитектурный ансамбль* отмечает, что традиционный архитектурный ансамбль рассматривается как объект эстетического характера, либо в контексте архитектурной композиции города, либо как категория искусствоведения как особое качество синтеза искусств. Однако, понятие ансамбля связано и с общим понятием развития архитектуры в советский и постсоветский период в России. В советский период существовало явное разделение архитектурных объектов на общественные доминанты и рядовые типовые, безликие, фоновые архитектурные объекты. Архитектурный ансамбль становился синонимом архитектурного акцента. Русанов анализирует этапы формирования советского архитектурного ансамбля. Основой формирования ансамбля города автор считает повышение комфортности городской среды и оптимизацию протекающих в этой среде процессов (см. *Русанов 1991: 73–76*). Именно в советский период была разрушена композиционная структура города, в которой храмы и монастыри являлись опорными точками композиционного каркаса.

В современной городской структуре доминирующая композиционная роль храмов оказалась утраченной. И. Уралов отмечает, что «многие вновь построенные и возвращённые к жизни церкви, лишённые статусного права на архитектурное доминирование, масштабно проседают в архитектурной среде» (*Уралов 2012: 18*). Вместе с тем, существует несколько тенденций, влияющих на процесс изменения и развития городской среды, которые определяют процесс частичного восстановления роли храмовой архитектуры в композиции города.

В современной архитектурной практике большое внимание уделяется вопросам организации пешеходных пространств и городских набережных. Во многих городах прибрежные территории оказались заброшенными, не обладающими пешеходной доступностью загрязнёнными пространствами. Набережные — одно из значимых мест восприятия панорам и силуэтов. В городском силуэте в гармонии протяженностей, редких вертикалях и редких контрастных фону архитектурных масс зашифрован пульс и уникальная «кардиограмма» города. При разработке проектов ревитализации набережных важно продуманное размещение новых объектов с учетом масштабных характеристик храмов и иных объектов исторической застройки. В заданиях на проектирование должна быть обозначена необходимость раскрытия визуальных коридоров и восстановление визуальных связей исторических объектов. Следует отметить, что не только хаотичная и несомасштабная застройка может нарушать условия восприятия храмов, но и разросшаяся за годы неблагоустроенности зелень, а также объекты инженерной инфраструктуры (которые с учётом современных технологий и возможностей могут быть визуально убраны или замаскированы).

М.В. Пономарёва отмечает, что подход к городу как к динамическому организму требует не только сохранения отдельных объектов и окружающей их среды, но и закрепление планировочной и объёмно-пространственной

структуры исторической части современного города (*Пономарёва* 1991: 62–65).

Иерархия смыслов и духовных ценностей в современном городе постепенно обретает естественное воплощение в иерархии масштабов архитектурных сооружений. Но городская ткань очень ранима. В Великом Новгороде мощным сдерживающим фактором, препятствующим разрушению масштабов исторической застройки, является запрет на строительство в пределах исторической зоны без предварительных археологических исследований. Сейчас на Торговой стороне Великого Новгорода историческая застройка преимущественно двух-трёх этажная (за исключением объектов на главной магистрали — современной улице Б. Московской). Утвержденные регламенты по ограничению высотности застройки допускают строительство зданий до пяти этажей. Да, допускается застройка средней этажности, но масштабность традиционной застройки иная. Если начнутся масштабные археологические исследования и освободятся участки под строительство, то масштаб архитектурной среды центра города может существенно измениться.

Вопросы музеефикации городской среды часто связаны с необходимостью определения, что более ценно: будничная жизнь горожан или отдых и познавательная деятельность туристов. Увлечение идеей создания туристической среды приводит к опасности игнорирования потребностей горожан. Необходима визуальная (семиотическая) связь музеефицированной зоны не только с прилегающими территориями, но и с духом города. Театрализация среды не всегда уместна. Исследователи приходят к выводу о том, что изменяя архитектурную среду города под потребности туристической сферы важно не забывать о жителях города. Интересно, что храмы в советское время функционирующие как музеи (в лучшем случае) при возвращении функции действующего приходского храма спокойно переносят присутствие туристов, так как сама атмосфера храма располагает к сдержанности, терпимости и одухотворённости.

В градостроительной структуре современного города храмы постепенно восстанавливают свою роль как места притяжения верующих, туристов, людей, интересующихся культурой родного края. Необходимо поддержание корректного соседства с иными общественными объектами городской инфраструктуры. Непосредственное соседство храма и крупного торгово-развлекательного комплекса согласно действующим строительным правилам (СП) допустимо, но согласно неписанным нравственным нормам некорректно. Если храм является объектом культурного наследия, то зона охраны памятника немного отдаляет его и от небольших торговых точек, является буферной зоной духовной перенастройки от будничного к вечному.

Архитектурные образы значительных сооружений можно воспринять как послания, обращённые одновременно к личности и к обществу, как своеобразные тексты, передающие определенные смыслы (*Уралов* 2012: 16). Храм как носитель культурной идентичности в период возрождения национального самосознания приобретает большую семиотическую значимость. Продуман-

ное решение пространства вокруг храмового комплекса предполагает привнесение в облик конкретного городского участка черт индивидуальности. Здесь могут быть использованы средства ландшафтного дизайна для кардинального изменения облика территории и повышения комфортности среды пребывания человека (Нефёдов 1998: 14–16).

Великий Новгород известен своими уникальными храмами и ансамблями древних монастырей, многие из которых с 1992 года находятся под охраной ЮНЕСКО. Исторические памятники Новгорода и окрестностей (англ. Historic Monuments of Novgorod and Surroundings) — собирательное название, под которым ЮНЕСКО в 1992 году внесло в список объектов Всемирного наследия средневековое архитектурное наследие города Новгород (с 1999 года — Великий Новгород). Однако, организация территории у этих памятников во многом не отвечает современным требованиям как с точки зрения визуального комфорта, так и с позиции организации современной планировочной инфраструктуры вокруг объектов. Под планировочной инфраструктурой понимается организация туристических пешеходных подходов к объектам, визуальное раскрытие объектов с оптимальных ракурсов, организация видовых площадок, мест отдыха туристов, создание парковочных мест в пешеходной доступности от объекта исторического наследия, организация вечерней подсветки и т.д.

Из первоочередных проблем, которые необходимо решать в Великом Новгороде — это организация современных набережных и благоустройство территорий у объектов, включённых в список всемирного наследия (см. *Культура* 2017). Набережная Александра Невского на Торговой стороне Великого Новгорода нуждается в современной реконструкции. Изменение уровня воды в реке Волхов, износ береговых укреплений, обветшание отделки набережной, непродуманность сценария отдыха и туризма, скудность и не современность приёмов озеленения создаёт необходимость обновления набережной. На Софийской стороне организация прибрежной территории отсутствует полностью. На фотографии (см. илл. 1) представлена береговая линия непосредственно рядом с Новгородским кремлём. Отсутствие организованных подходов к воде, видовых площадок, заросли кустарника, загрязнённость и высокая трава при достаточной привлекательности места для отдыха горожан и гостей города оставляет ощущение дискомфорта и беспорядка.

Аналогичная проблема выявлена и у многих храмов в черте города. Церковь Петра и Павла в Кожевниках (1406) также является объектом культурного наследия ЮНЕСКО. В пешеходной доступности у памятника отсутствует парковка для автомобилей, нет организованных подходов к храму, площадок для туристического осмотра, озеленение непродуманно и не организовано, вечерняя подсветка храма отсутствует (илл. 2). На примере этого объекта можно обозначить ещё одно противоречие, которое возникает при современной организации территории. Церковь находится в непосредственной близости от автомагистрали с интенсивным автомобильным потоком, проходящим вдоль реки Волхов. Храм частично защищён от разрушающих

постройку выхлопных газов плотной посадкой деревьев. Но эти же деревья полностью скрывают церковь Петра и Павла в Кожевниках при восприятии панорамы города с противоположенного берега реки. Визуальная историческая связь оказывается полностью утраченной. Искажается и историческая панорама города. Транспортную схему города на данном участке изменить невозможно. Соответственно, сохранение объекта от загрязнения становится более ценным, чем включение его в историческую панораму города.

Профессиональный подход при архитектурной организации набережных, формировании пешеходных улиц и туристических маршрутов определяет продуманное включение храмовых комплексов в контекст современного города. Важно перед началом работ определить ценность храма как объекта архитектурного наследия и процесс проектных решений необходимо направить на повышение ценностных характеристик на основе корректировки масштаба окружающей застройки, восстановления визуальных связей, повышения комфортности пребывания людей рядом с храмом, сохранение архитектурного контекста, гармоничного церкви. На уровне города включение исторических храмовых комплексов в жизнь современного города связана с разработкой многовариантных туристических маршрутов, создание сети современных информационных устройств, облегчающих ориентацию в городской среде и знакомящих туристов и жителей города с историческими фактами объектов культурного наследия и их ценностными характеристиками.

ЛИТЕРАТУРА

Зеленова 2009 — Зеленова С.В. Формирование системы критериев оценки историко-архитектурного наследия в России. Диссертация... кандидата архитектуры. Нижний Новгород, 2009.

Зеленова 2017 — Зеленова С.В. Методика определения категории историко-культурной ценности объектов историко-архитектурного наследия// URL: <https://studfiles.net/preview/2554266/> (дата обращения: 28.12.2017).

Инспекция 2017 — Инспекция государственной охраны культурного наследия Новгородской области// URL: <http://okn53.ru/zony-okhrany-ob-ektov-kul-turnogo-naslediya.html> (дата обращения: 28.12.2017).

Культура 2017 — Культура Новгородской области. Информационный портал// URL: <http://culture.natm.ru/30.-cerkov-svyatogo-dmitriya-solunskogo-s-kolokol-ney-1462-g.html> (дата обращения: 28.12.2017).

Нефёдов 1998 — Нефёдов В.А. Дизайн архитектурного пространства // Дизайн России: проблемы теории и практики. Первая всероссийская научно-практическая конференция. 9–10 декабря 1998 года. Тез. докл. и выступл. Отв. Ред. Манько Ю.В. СПб., СПГУТД, 1998.

Пономарёва 1991 — Пономарёва М.В. Проблемы музеефикации городской среды // Архитектура на пороге 2000 года. Л., ЛИСИ, 1991.

Порядок 2016 — Порядок определения предмета охраны объекта культурного наследия, включенного в единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации в соответствии со статьей 64 Федерального закона от 25 июня 2002 г. № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» (утверждён приказом Министерства культуры Российской Федерации от 13.01.2016, № 28).

Русанов 1991 — Русанов Г.Е. Структура города и архитектурный ансамбль // Архитектура на пороге 2000 года. Л., ЛИСИ, 1991.

Слабуха 2017 — Слабуха А.В. Установление историко-культурной ценности объектов архитектурного наследия (часть 2): критерии и метод в современной экспертной практике // URL:

http://e-notabene.ru/ca/article_20767.html (дата обращения: 28.12.2017).

Уралов 2012 — Уралов И. Немое противостояние: об антиподах в петербургской архитектуре // Капиталь: архитектура, строительство, реставрация, дизайн. 2012. №2 (22).

Федеральный закон 2002 — Федеральный закон от 25 июня 2002 г. № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации».

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Береговая линия у Новгородского кремля (фото автора).



Илл. 2. Территория у храма Петра и Павла в Кожевниках (1406). Великий Новгород (фото автора).



ЧАСТЬ II

ИКОНА В СЛОВЕСНОСТИ, СЛОВЕСНОСТЬ ОБ ИКОНЕ

ЭВОЛЮЦИЯ «КАРТИНЫ ПРИРОДЫ» В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XI – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА

Ужанков А.Н.

Уже долгое время перед культурологами-медиевистами стоит важнейшая проблема — *создание теоретической истории древнерусской культуры*. На мой взгляд, такая история древнерусской культуры до сих пор не написана по причине отсутствия её обоснованной теоретической платформы (в XX в. в её основу была положена неудачная «теория истории стилей» (см. *Вагнер 1987*). Попыткой создания такой теоретической платформы и является разрабатываемая мною «Теория стадийного развития», основанная на изучении стадийного развития средневекового мировоззрения и художественного метода, и уже апробированная при построении теоретической истории древнерусской словесности (*Ужанков 2008; Ужанков 2011*).

В её основу положена идея доминанты сознания в средневековом культурном процессе, выражавшемся становлением на разных исторических этапах определённого доминирующего синкретического метода познания-отражения действительности в литературе и средневековом изобразительном искусстве. Средневековый метод отражения выполнял ту же функцию, что и «художественный метод» в Новое время. Он формировал на стадии своего господства определённую культурно-художественную систему (в которую входили: жанры, изобразительные средства, стиль и т.д.), отличающуюся от предшествующей системы и подготавливающую последующую.

В этом и заключается идея стадийного развития древнерусской культуры и литературы.

Поскольку культура (как и её часть — литература) является продуктом осознанной интеллектуальной деятельности человека, логично было бы вывести универсальную формулу взаимосвязанного развития сознания (выраженного в мировоззрении, способах мышления и познания и т.д.) и культуры (литературы) на дифференцированных (по определённому ряду признаков) стадиях:

мировоззрение



синкретический метод познания-отражения
(в переходный период — художественный метод)



художественная форма
(жанр, элементы художественной образности, стиль)

Такой подход в изучении литературных (шире — культурных) явлений позволяет увидеть не только конкретный результат развития литературы в виде конкретных произведений, но и выявить и объяснить происхождение их литературно-художественных особенностей. А в сфере изобразительного искусства — рассмотреть путь преобразований образно-изобразительного ряда от символического к реалистическому.

По моему глубокому убеждению, развитие художественного начала в литературе (культуре) обусловлено эволюцией сознания, то есть, причина изменений лежит в смене способов осознания (познания) мира и методов его отражения, в нашем случае — «умозрением в красках» — в иконописи, фресках, книжной миниатюре.

Русскому средневековому онтологическому сознанию конца X — 30-х годов XVII в. соответствовало идеалистическое мышление и иррациональное мировоззрение. Секуляризованному сознанию переходного периода — 40-м годам XVII — первой трети XVIII века — присущ когнитивный (адекватный научному) тип отношения к реальности и рациональное (метафизическое) мировоззрение. Естественнонаучное мировоззрение стало складываться в Новое время, уже в XVIII веке, в основу его положено естествознание (как система научных знаний). С этого времени стал формироваться естественнонаучный метод познания, но в старообрядческой среде сохранялось и религиозное мировоззрение.

Сказанное, однако, не означает, что иррациональное мировоззрение на протяжении семи столетий было неизменным. Условно его можно разделить на пять стадий. Каждая стадия отличается от предыдущей и последующей как способом познания мироздания, так и господствовавшим синкретическим методом познания и образного отражения действительности. Однако господство одного метода не исключает, но, зачастую, и подразумевает развитие в этот же период иного, возможно даже антагонистического метода, становящегося доминирующим на следующей стадии. Причём в стадиях, совпадающих с переходным периодом от одного типа мышления к другому (их две) могут параллельно сосуществовать как минимум два метода.

Учитывая особенности мышления, способа и метода познания-отражения, характерные только для определённых временных отрезков, можно дифференцировать пять стадий в эволюции русского мировоззрения XI — первой трети XVIII века и развитии средневековой культуры (и литера-

туры). Их проще выделить на основе анализа творений древнерусских писателей путём определения доминирующего на той или иной временной стадии синкретического метода познания-отражения мира, как наиболее подверженного временным изменениям. Но эти стадии развития присущи, как увидим ниже, и изобразительному искусству.

С разделением единого метода познания-отражения на два самостоятельных, начавшемся в 40-е годы XVII века, заканчивается средневековый период в русской философской мысли и литературе. В 40-е годы XVII века начался переходный период от Средневековья к Новому времени, в течение которого формировался не только самостоятельный метод познания, который привёл к зарождению естествознания и теоретической науки в Новое время, но и художественный метод отражения, способствовавший развитию, начиная со второй половины XVII века, художественной литературы. Тот же процесс мы наблюдаем и в изобразительном искусстве.

Таким образом, на древнерусский, или средневековый период, приходятся четыре стадии:

- **мировосприятия** (XI – XII вв.);
- **миросозерцания** (XIII – первая половина XIV в.);
- **миропонимания** (вторая половина XIV – до 90-х годов XV в.);
- **миропостижения** (с 90-х годов XV в. – до 40-х годов XVII в.);
- **миропредставления** — переходная стадия от Средневековья к Новому времени (с 40-х годов XVII по 30-е годы XVIII в.).

Дифференциация мировоззренческих стадий по доминирующему синкретическому методу познания-отражения обусловлена тем, что он наиболее подвержен временным изменениям, в то время как определённый тип мышления, а тем более религиозный способ познания мира, охватывает, зачастую, не одну, а две или три стадии.

Первой стадии мировосприятия соответствует идеалистическое (религиозно-символическое) мышление. Стадия миросозерцания представляет собой переходный период к новому — объективно-идеалистическому мышлению, охватывающему две стадии (со второй половины XIV до 40-х годов XVII в.) — миропонимания и миропостижения. Затем опять следует переходный период (стадия миропредставления), но уже к естественнонаучному мышлению

Три первые стадии (XI в. – 80-е годы XV в.) характеризуются идеалистическим (или религиозным) способом познания мира «умом» — «очами духовными» через Божественную благодать — веру. Этому периоду соответствует теоцентрическое мировоззрение. Это период становления первой культурной (в том числе и литературной) формации — **теоцентрической**, в течение которой христиане пребывали в ожидании конца света. Основная проблема, которая занимала умы православных людей, — это спасение души после ожидаемого в 1492 году Страшного суда.

Двум другим мировоззренческим стадиям (с 90-х годов XV в. до 40-х годов XVIII в.) присущ рационалистический способ познания — с помощью

разума (рассудка). Однако их нужно дифференцировать: стадии с 90-х годов XV в. до 40-х годов XVII в. присуще антропоцентрическое мировоззрение. Соответственно, доминирующей стала проблема *личности*, личного спасения путем обожения человека — восстановления его потерянной духовной природы. Именно в этот период на Руси появляются парсуны — портреты исторических *личностей*, а в публицистике доминирует *личная* точка зрения по любой проблеме. Это — вторая культурная (и литературная) формация — **антропоцентрическая**.

Третья культурная (и литературная) формация — **автоцентрическая**. Это переходный период от культуры Средневековья к культуре Нового времени (с 40-х годов XVII в. — по 30-е годы XVIII в.) — начало формирования *эгоцентричного* мировоззрения. В изобразительном искусстве воспроизводится частная мирская жизнь семьи (семейный портрет в домашнем интерьере), а основной темой в литературе становится душевность, пришедшая на смену духовности.

Рассмотрим кратко эволюцию воспроизведения «картины природы», «пейзажа» в русском средневековом изобразительном искусстве во взаимосвязи с эволюцией мировоззрения.

1. Стадия мировосприятия (XI – XII века). С конца X века, со времени принятия христианства, и на протяжении XI – XII столетий Русь проделала путь от языческого (эмпирического) мироощущения к христианскому («умственному») мировосприятию.

Христианство ко времени прихода на Русь имело уже почти тысячелетнюю традицию, с хорошо разработанной системой знаний (христианской антропософией), зафиксированной письменно. Приняв христианство, Древняя Русь приняла и это обобщённое устоявшееся знание с чёткой картиной бинарного мира и представлениями о человеке, как малом мире, «микрокосмосе» — подобии большого мира — «макрокосмоса», давая пищу уже «уму», «очам духовным», а не чувствам — «глазам телесным». Обширное христианское знание, изложенное в книгах, заняло доминирующее положение в сознании образованных писателей и иконописцев. Не человек, а иерархическое мироздание с Богом в центре, оказалось объектом познания.

Доминирующим методом познания-отражения на стадии мировосприятия был *религиозно-символический метод*. Он имеет двуединую сущность: объединяет (синкретизирует) причину и следствие. Для этой стадии идеалистического мышления характерно отсутствие в древнерусских сочинениях указаний на причинно-следственную связь, но, зато, акцентируется смысловая.

Собственно «познание» сводилось к Богопознанию. Бог, согласно Священному Писанию, непостижим, но «познаваем». Однако познание «мыслится не как постижение сущности Бога, что считалось невозможным для человеческого разума, а выявление смысла, который имеет Бог для человека. «Познание», таким образом, интерпретируется в духе истолкования, направленного на понимание» (*Горский* 1988: 100). Можно сказать, Бог не

познавался, а осознавался. И осознавался, прежде всего, через своё творение. Величие Его виделось в окружающем мире, природе. Окружающий мир, как Божественное творение, не мог быть постигнут разумом, но воспринимался (осознавался) «умом» — «очами духовными» («умная сущность мира»). Поэтому отношение к природе — это отношение к Богу: природа не познаваема разумом, как и её Творец. Только умом¹ и можно осознать её величие.

Природа представляла собой загадку. Её явления, особенно бедствия, воспринимались как проявление воли Творца, наказание за грехи.

Бедствиям часто предшествовали знамения «въ небеси, ли звездахъ, ли солнци, ли птицами, ли етеромъ чимъ» (*Памятники* 1978: 178).

Знамения не пытались понять как явления природы, но стремились разгадать их сокровенный смысл: «знаменья бо бывають ова на зло, ова ли на добро» (*Памятники* 1978: 268). В сознании православных книжников XI – XII века они могли выступать и предвестниками событий (нашествия врагов), и природных катаклизмов (засухи, наводнения), и, наконец, человеческой судьбы. И одновременно как бы являются их символами: кровавая комета — кровопролития, затмение солнца — плена или гибели князя и т.д.²

На этой стадии мышления *λόγος* имеет полный приоритет перед *ratio*. Слово воспринималось как символ, несущий в себе Божественную сущность и глубинный смысл,³ ибо словом явил Господь волю — сотворил видимый мир и всякую «вещь» в нём. Отсюда в XI – XII веках такой пиетет перед Словом, особенно — Священного Писания. К нему относились как к Божественному откровению, в котором отражена вся сущность мира. Отсюда приоритет духовного начала перед материальным миром. Поэтому и не пытались постичь материальный мир — «воплощение Божия слова» — «разумом», т.е. рассудком и чувствами, ибо для его «постижения» достаточно было понять «умом», что о нём говорится в Священном Писании — Божественном Откровении. Исследовать не реальный мир, а его отражение, словесный символ.

В XI – XII веке слово воспринималось на нескольких уровнях. На одном — содержательном (нарративном), сохранившемся до сих пор, слово воспринималось как носитель информации. На другом — символическом,

¹ В Древней Руси понятие «ум» и «разум» не тождественны и не выступают синонимами. Достаточно вспомнить хотя бы слова Даниила Заточника: «Въструбимъ, яко въ златокованья трубы въ разумъ ума своего...», или присказку «ум за разум зашёл». «Разум» — это рассудок, умственные способности, т.е. умение мыслить, доходить до сути в процессе размышления. «Разум» руководит чувствами. В основе «разума» лежит когнитивный эмпирико-теоретический тип отношения к реальности. «Разум» станет основой рационализма. «Ум» — это духовная сущность, способность восприятия сокровенного знания (Откровения) не через его понимание и приятие «разумом», а на базе веры, способность мыслью восходить к Богу (см. *Шестоднев* Иоанна, экзарха Болгарского).

² Затмение солнца 1 мая 1185 г. предостерегает Игоря Святославича от выступления на половцев. Исход этого похода был решён ещё до его начала, в чем автор *Слова о полку Игореве* не сомневался. Поскольку предзнаменование — затмение солнца — произошло 1 мая в день пророка Иеремии, то автор в своём повествовании использовал множество скрытых экзегез из книги пророка Иеремии для раскрытия основной идеи произведения — наказания за гордыню (см. *Ужанков* 2000: 435–452).

³ Вдумаемся хотя бы в начальные слова Евангелия от Иоанна: «Въ начале бе Слово, и Слово бе у Бога, и Богъ бе Слово».

характерном только для раннего средневековья, как материализованный символ.

С помощью слова-символа и создавалась (при отсутствии научного объяснения мироздания, когда мир дольний воспринимался как символ мира горнего) упорядоченная система мироздания. Поэтому символизм был единственным возможным для XI – XII века способом построения целостной картины мира, в центре которой пребывает Бог Творец.

Отсюда *способом познания* сущего выступало *умозрение* (Мудрагей 1989: 18). Отсюда и природа воспринималась как символ. Скажем, сменяющиеся, но ежегодно повторяющиеся времена года — это символ священной истории, отражённый в ежегодно повторяющихся христианских праздниках.

Отношение к действительности в рассматриваемый период носило ценностный (аксиологический) характер. Это видно на примере понимания категорий «времени» и «пространства», воспринимаемых в смысловом единстве. Время началось на Востоке, там, где был рай. Конец мира, Страшный суд в средневековом сознании православного человека был связан с Западом (не случайно, алтарь церкви с иконостасом располагался на восток; изображение Страшного суда — на западной стене храма). Центр мира — в Иерусалиме, в храме Воскресения Господня, на Лобном месте, где находится Гроб Господень.

И время, и пространство воспринимались в двух ипостасях, поскольку в представлении христиан существовали и сакральное время — вечность, и сакральное пространство — небеса, рай — наряду с земным (дольным) мирским изменяющимся временем и пространством.

Отношение православного человека ко времени, как и к пространству, в XI – XII веках было религиозно-нравственным, сопряжённым с ожиданием конца мира, т.е. земного времени, и наступлением «будущего века», «жизни нетленной», т.е. вечности, которой удостаиваются только души праведников. О будущем, же земном времени древнерусские книжники предпочитали не задумываться (Ужанков 1988: 78–84). То есть, сквозь призму отношения к *категории времени* проступает проблема греховности человеческой жизни, проблема добра и зла, постоянно присутствующая в древнерусской литературе. Средневековое сознание было интенциональным, поскольку постоянно удерживало в себе конечную цель — спасение души в «будущем веке». Она стала генеральной темой в древнерусской философии и литературе.

1.2. Изобразительное искусство XI – XII веков. Воспроизведение «картины природы» в изобразительном искусстве того времени также исходит из мировоззренческих представлений. Мир видимый находится в тесном соприкосновении с миром невидимым. Возможность их визуального воспроизведения в одной изображаемой плоскости (по вертикали) значительно дополняет литературные описания. Икона (и храмовая фреска) связывает «мир горний» и «мир дольний», выступает образом мира невидимого (ангельских чинов, святых), его зримой фиксацией для визуального наблюдения молящихся.

Сакральность Священного Писания передаётся через символ. Единич-

ное олицетворяет целое. Одна или две «горки» на иконе символизируют гористую местность, одно дерево — деревья, несколько деревьев — лес. Каждому животному (зверю или птице) усвоилось, на основании *Физиолога* сакральное значение: голубь — символ Духа Святого; пеликан — символ детолюбия, орёл — символ обновления, феникс — символ Воскресения и т.д.

1.2.1. Монументальная живопись. До нашего времени сохранилось очень мало фресок XI – XII веков. Тем не менее, мы всё же имеем возможность составить представление о типе «картины природы», отражённой на фресках Софийского собора в Киеве (первая половина XI в.).

Собственно само изображение природы весьма стилизовано и связано с воспроизведением деятельности человека, в нашем случае — с охотой. Охота входила в число княжеских обязанностей (о ней говорит Владимир Мономах в *Поучении*), может быть, поэтому она оказалась изображённой на фресках юго-западной башни Софийского собора. Здесь представлены несколько сцен охоты: с левой стороны при входе в башню — *Охота на вепря*; над нею — *Охота с дрессированными гепардами*; налево от этой сцены изображены два льва с добычей; справа, на противоположной стене, сохранилась фреска с *Охотой на белку*; рядом с нею запечатлено нападение на всадника крупного зверя, похожего на львицу (*Высоцкий* 1989: 134–148).

Изображение всех перечисленных фресок — плоскостное, т.е. все предметы на них расположены в одной плоскости. О трёхмерном пространстве говорить ещё не приходится. Если в изображенных животных, хотя и не без труда, но всё же можно узнать реальных животных — вепря, гривастого льва и львицу, пятнистого гепарда, тарпана или кулана (дикого коня или осла), белку (или куницу), лайку, — то деревья воспроизведены на них весьма схематично: крона деревьев представлена в виде трёх соцветий. Приём этот широко использовался и в миниатюрах рукописей более позднего времени (лицевом *Сказании о Борисе и Глебе* XIV века, в *Радзивилловской летописи* XV в.).

То, что на фресках отражено не сакральное место и время, свидетельствует не только их расположение в храме (не в центральной его части, а на периферии, далеко от алтаря), но и подвижность фигур людей и животных. На фресках передана динамика, а не статика, временность состояния (львица встала на дыбы, готовясь к нападению), а не вечность. Не передана глубина пространства, нет пейзажа. Разновременные события «сгруппировались» в одной плоскости. «Картина природы» получилась символической, а визуально — весьма схематичной.

1.2.2. Станковая живопись. Нам не известна ни одна икона XI – XII веков, на которой была бы воспроизведена «картина природы». Дело, по видимому, не в том, что она не сохранилась, а, судя по уже рассмотренному нами отражению природы в монументальной живописи, её и не могло тогда быть. На иконах XI – XII веков изображены или лики святых, или Праздники. В первом случае, природы не может быть *apriori*; во втором — мы могли бы рассчитывать хотя бы на схематичное её отражение. Однако иконописцы

предпочитают воспроизводить само событие без лишних отвлекающих деталей, используя золотой фон, подчёркивающий сакральность события. Таково *Благовещение* (XII в.) новгородского письма из Третьяковской галереи (*Лазарев* 1981: илл. 6).

Близка этому типу и икона *Прославление креста* (XII в.), тоже из Третьяковской галереи. Она имеет белый фон, на котором в красно-бордовых тонах наложен рисунок: в центре композиции располагается Крест, соединяющий «мир горний» и «мир дольний» своею вертикалью. Над большей переключиной помещены серафимы и херувимы, а под нею, справа и слева — архангелы Гавриил и Михаил. Древко Креста стоит на «Лобном месте», воспроизведённом в разрезе с изображением «лба» (череп) Адама. Это уже третий уровень изображения. Все три уровня находятся в одной плоскости. И хотя на Кресте положены полутени, а архангелы стоят на полоске земли, двухмерного пространства не получилось. Собственно, мы имеем дело с бинарной «картиной мира», отражённой посредством символов, но в ней пока нет места природе.

Плоскостные одномерные «картины природы» появляются только на клеймах житийных икон и реже — в центральной части иконы. Пример тому — *Пророк Илья с житием*, хотя икона датируется XIII веком, но стиль её письма напоминает XII век (*Живопись* 1971: илл. 2).

В центральной части иконы изображён пророк Илья, сидящий в «пустыне» — в окружении «горок». Всего их пять. Присутствует передний план и задний (две «горки»). На них — стилизованная под кусты растительность. Слева, внизу, такая же «горка» служит фоном в клейме. В воспроизведении «картины природы» применён тот же принцип символизма.

1.2.3. Книжная миниатюра и графика. На протяжении XI – XII веков в русских рукописных книгах доминировал так называемый старовизантийский орнаментальный стиль, присущий византийской книжности IX – X веков. «Черты этого стиля: архитектурный принцип построения заставок, инициалов, комбинации *природных, в основном растительных, мотивов, заключённых, как правило, в геометрический каркас. Хронологически этот стиль орнамента соответствует уставу как типу письма*» (*Ильина* 1978: 41). Примеры его мы имеем возможность наблюдать в *Остромировом Евангелии* (1056–1057), *Изборнике Святослава* (1073), *Мстиславовом Евангелии* (начало XII века).

Во всех трёх рукописных книгах в заставках и буквицах используются для их украшения элементы растительного мира, чаще всего — листья и лоза. Но это лишь отдельные элементы, даже в заглавных заставках *Остромирова* и *Мстиславова Евангелий* они не складываются хотя бы в отдалённо напоминающую «картину природы» плоскость. И хотя в заставках *Мстиславова Евангелия* имеются стилизованные изображения деревьев, они использованы только как украшение общей рамки, и не представляют собой попытку воспроизведения «картины природы».

Зато бинарную «картину мира» передают все четыре миниатюры Еван-

гелий: в них присутствуют два уровня мироздания — «мир дольний», в котором находятся сами евангелисты, и «мир горний», из которого они получают благовествование. Особенно интересна в этом плане миниатюра с евангелистом Иоанном Богословом и его учеником Прохором. В обоих Евангелиях она имеет одинаковое композиционное решение — её рама выполнена в виде четырёхлепестковой розетки (типа квадрифолия), воспроизводящей крест, своей вертикалью соединяющий сакральный верх и профанный низ, а в горизонтальной плоскости «отражающий» «мир дольний». В горизонтальной плоскости изображён целый ряд реальных деталей (стол, подстavec, стул, чернильные принадлежности, книги), но нет никаких элементов, которые были бы связаны с природой. Это тем более удивительно, что евангелист и его ученик изображены пребывающими на острове Патмос. Для миниатюриста, по всей видимости, было куда более важно передать сакральный смысл творения Иоанна Богослова (воздетыми руками евангелист принимает книгу из когтей Орла — посланца «мира горнего»), чем воспроизвести место, где это событие происходило.

Особой торжественностью и тщательностью исполнения отличаются четыре архитектурных фронтисписа Изборника Святослава, в основе которых лежит вертикальная храмовая композиция. Её дополняют очень реалистичные изображения самых разнообразных птиц. Птицы располагаются по четырём полям миниатюр и пребывают в застывших подвижных позах. Среди них красотой и величавостью выделяются павлины. Но и на этих миниатюрах птицы использованы как украшающая изображение деталь, а не часть природы. Может быть, как её символ.

К концу XII века в орнаменте ряда древнерусских рукописей «появляются совершенно необычные для византийского стиля мотивы. Рядом с натуралистически переданными павлинами появляются фантастические чудовища с туловищами из лент и головами зверей. Орнамент теряет объёмность, становится плоскостным, условным по форме...» (Ильина 1978: 41). Этот новый стиль русского орнамента получил название тератологического от греческого слова *téras* — чудовище, чудовище. Он станет доминирующим в русских рукописях (особенно новгородских и псковских) в XIII – XIV веках, то есть, уже на следующей стадии эволюции культуры.

2. Стадия мирозерцания (XIII – первая половина XIV в.)

Способом умственного познания, наряду с ещё сохранившимся в начале XIII века умозрением (толкованием) выступало в это время интуитивное созерцание идеи бытия, как эйдоса, т.е. некоего духовного образа. Это переходный период, во время которого религиозно-символический метод познания-отражения стал вытесняться новым — религиозно-прагматическим, а идеалистическое мышление — прагматическим (объективно-идеалистическим).

Уже на раннем этапе, в начале XIII века, в литературе заметно присутствие этих двух методов. Если в предыдущий период наличествовала одна связь — по смыслу (отсюда прослеживалась и «зависимость» события от

символа: пленение князя от затмения солнца), то в переходный период появилась и причинно-следственная связь: одно событие выступало причиной другого. Она отразилась, прежде всего, в летописях (Ужанков 1990: 188–200). Но всё же, чаще поступки князя и явления жизни трактуются в традиционном провиденциализме.

Отношение к окружающему миру, и, в частности, к природе, также претерпело изменение. Относиться к ней стали на бытовом, потребительском уровне. Появилась её оценка, например, с точки зрения удобства ландшафта для строительства города или монастыря и т.д. Но ещё не «научились» любоваться её красотой, нет и оценочных её описаний.

К концу периода, к середине XIV века, прагматизм стал играть весьма заметную роль в мышлении древнерусских писателей, а религиозно-прагматический метод познания-отражения полностью вытеснил религиозно-символический.

2.2. Изобразительное искусство. В изобразительном искусстве XIII – первой половины XIV века сохраняются традиции (точнее, иконописный канон) предшествующего времени.

2.2.1. Станковая живопись. В иконах *Рождества Христова*, святых Флора и Лавра те же горки и отдельные растения (деревья) складываются в одноплоскостную картину, передающую не земное пространство, а временную последовательность земных событий, выражающуюся разными планами. Эти земные события имеют трансцендентный смысл. Символическая картина природы и передаёт сакральность вечно-происходящего, а потому она неизменна — вневременна.

В центре иконы *Рождества Христова* изображена Богородица и ясли с Младенцем. Слева и справа от Него — осёл и вол, пристально рассматривающие Родившегося. Изображение их стремится к реализму, во всяком случае, они легко распознаются (на иконах XV века индивидуальные черты будут прописаны ещё более четко). Вся «картина природы» предстаёт в виде горок и стилизованных деревьев.

Деревьев уже гораздо больше, чем на иконах предыдущего времени. Более тщательно прописаны ствол и кроны деревьев, состоящие из отдельных ветвей и даже листьев. «Зонтичные» кроны встречаются реже.

На иконах святых Флора и Лавра иконописцы всегда изображают много разномастных лошадей, причём в разнообразных позах: пасущихся, грациозно застывших с поднятой передней ногой, со всадниками. Общий же фон — традиционные золотистые «горки» со стилизованной растительностью.

2.2.2. Книжная миниатюра. Чисто условно передаётся земное пространство и в книжной миниатюре. Скажем, в лицевом *Сказании о Борисе и Глебе* Сильвестровского сборника (перв. пол. XIV в.) река изображена не в горизонтальной плоскости и в перспективе, а в виде вертикального среза. Вода оказывается заточённой между двумя «горками», возвышающимися по краям. Но уже предпринята попытка отразить движение волн — голубыми волнистыми линиями (л. 132 об.).

На одной из миниатюр (л. 132) изображены едущие на конях князь Глеб с дружиной. Миниатюрист попытался передать движение коня под Глебом: он, согласно тексту *Сказания*, споткнулся, и его передние ноги подвернулись. Другие же кони идут мерным шагом. Внешний антураж типичен: по краям две горки, земля передана зелёным цветом, что, по-видимому, передаёт зелёную траву. Крона единственного дерева (л. 135 об.) передана тремя крупными листьями.

На миниатюрах нет ни «картины природы», ни даже плоскостного пейзажа. Всё изображено весьма схематично.

Для визуального восприятия события важна не реалистическая деталь (она — временна), а её смысловой образ (дерево — растение, горка — земля).

Именно поэтому иконописные «картины природы» неизменно каноничны, ирреалистичны и выражают сакральный смысл вечно-происходящего действия («со-бытие»).

2.2.3. Книжная графика. Поскольку Новгород менее пострадал от монголо-татарского нашествия, в нём сохранилось и больше рукописных книг. В XIII веке развивается тератологический орнамент — *Пролог* (1262), *Евангелие* (1270), *Паремейник* (1271) и др.

По мнению Т.В. Ильиной, «на рукописных книгах XIII века можно проследить постепенную эволюцию от натуралистичности („полной похожести“) к условности всего изобразительного строя графики <...> В инициалах Службника Софийского собрания <...> ещё четко читаются туловища и головы птицеподобных чудищ, плетения не выходят за границы штампов букв, нет необходимости в фоне <...> Однако оперение передаётся условно, в виде завитков и запятых, <...> хвост уже преобразовался в ремни, которые прочно обвили ноги птицы.

Ещё большее место занимает плетенка в композиции букв *Паремейника* 1271 г. Ремни вырастают из пасти, хвостов, лап. Иногда вводится тёмно-зелёный фон, но он возникает ещё не из необходимости облегчить чтение буквы, а из любви к украшению, к узорочности. Композиция букв становится всё сложнее, рисунок — всё искуснее <...>, однако чудища, рождённые фантазией мастера из форм реальных животных, не смотрятся ещё цельным сказочным образом» (Ильина 1978: 44).

В рукописях XIII века, помимо чудищ, появляется изображение человека, точнее, одного только его лица, а к концу столетия всё чаще появляется изображение человеческой фигуры в полный рост, но явно тератологического стиля. Можно сказать, что книжная миниатюра стала постепенно «открывать» человека. В XIV веке изображение человека «станет почти непременным мотивом каждой рукописи» (Ильина 1978: 56).

В изобразительном искусстве рассматриваемого времени можно обнаружить некоторые сходные с литературой явления, но, в целом, мы не наблюдаем в живописи ни оценочных пейзажей, ни обобщённых «картин природы».

3. Стадия миропонимания (вт. пол. XIV в. – до 90-х годов XV в.).

Господствующим на этой стадии развития мировоззрения становится именно религиозно-прагматический метод, формировавшийся в предыдущий *переходный период* на стадии мирозерцания.

Переходным мы его назвали потому, что он стал пограничным между идеалистическим (словесным) способом познания Бога и материалистическим (эмпирическим) способом познания материального мира.

Стадия миропонимания завершает пятивековой этап в развитии русской средневековой мысли, в основе которого лежало умственное или духовное «познание» Бога через благодать.

На всем этом промежутке времени бинарная картина мира не изменялась в сознании людей книжных ни по сути, ни по способу познания.

В восприятии христианина существовал и мир дольний, видимый, окружавший человека; и мир горний, невидимый, духовный. Оба явились Божественным творением, но с разными функциями. В мире материальном, подвластном течению времени, временном, человек пребывает воплотившейся душой — телом. Временно пребывает. В мир сакральный, невидимый, вечный переселяются души праведников, оставив бренную плоть.

Связь и единство противоположных миров осуществлена и выражена в едином Боге Отце, «Вседержителе, Творце неба и земли, видимого всего и невидимого» (православный Символ веры). Посланный Им в мир Сын Божий — Иисус Христос — явился олицетворением единства двух миров, ибо «совершен в Божестве и совершен в человечестве: истинно Бог и истинно Человек, также из души и тела; единосущен Отцу по Божеству и единосущен нам по человечеству; во всём нам подобному, кроме греха, <...> едиnorodного, во двухъ естествахъ неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно познаваемого» (*Книга* 1992: 5).

На этом этапе сознания, до XV века, мир видимый воспринимался как символ величия Творца, осознавался через Откровение, но не был подвластен разумному познанию. Хотя сознание (и основа мировоззрения), по-прежнему, оставались религиозными, постепенно накапливаемый практический опыт, с одной стороны, и переводная литература по естествознанию, с другой, формировали уже практическое (или рациональное) знание. Оно дало толчок в развитии мирской струи в объективно-идеалистическом мышлении XV в. Это привело к появлению русской оригинальной бытовой повести — нового литературного жанра (*Ужанков* 1991: 5–18) и светской живописи — парсун.

Окружающий мир стал восприниматься и осознаваться не только «духовными очами» — «умом», но и «глазами телесными» — чувствами, и оцениваться разумом, как и практическая деятельность человека.

Эмпирико-теоретический тип отношения к реальности, базирующийся на опытной знании, стал той основой, на которой позднее развился когнитивный способ познания мира видимого.

В XV веке отношение к природе заметно обмирщается. Утвердился утилитарный подход к ней. Человека приводило в восторг её совершенство,

разумность всего сотворённого, но за материальным творением уже не пытались увидеть тайный (сокровенный) смысл. В природе между причиной и следствием была установлена прочная прагматическая связь, равно как и между историческими событиями.

На стадии миропонимания окончательно сформировался и стал доминирующим религиозно-прагматический метод познания-отражения, основанный на дедукции, т.е. когда из общего (например, знания), выводилось частное (представление). Это стадия доминирования рассудка (в допустимых христианской философией пределах) над чувствами. Она подготовила коренную ломку сознания и его реформацию. В XV веке были посеяны семена мирской культуры, взошедшие на последующей стадии миропостижения в виде господствующего рационализма и давшие в новое время ростки естествознания и художественной литературы.

3.2. *Изобразительное искусство второй половины XIV – конца XV века.*

3.2.1. *Монументальная живопись* второй половины XIV в. характеризуется, прежде всего, расцветом искусства фрески в Новгороде и творчеством Феофана Грека. Но ни в том, ни в другом случае мы не имеем примеров изображения «картин природы» на стенах расписываемых храмов. Изображаются сюжеты Священного Писания и портреты святых. «Картины природы» не используются в них в качестве бытового фона.

3.2.2. *Станковая живопись.* Одной из самых замечательных (по своей выразительности и краскам) икон середины XIV века является икона *Борис и Глеб на конях* (Третьяковская галерея). На ней изображены братья-страстотерпцы, воспарившие на конях над землей. Уже этот факт говорит о символичности изображения, а потому и нет на иконе реалистичного пейзажа. Земля представлена традиционными «горками» (но уже многоярусными), растительность символизирует всего один куст. Не чувствуется пространство в изображении.

Так же отражена природа и в клеймах житийной иконы святых Бориса и Глеба (Третьяковская галерея) — на символическом уровне.

Некоторую объёмность обретает изображение на иконе Андрея Рублёва *Преображение* (Благовещенский собор в Кремле — 1405). Это достигается двухплановостью композиции: на переднем плане динамичные фигуры апостолов, павших ниц; на втором — Преображённый Спаситель в белых одеждах. «Горки» вытянулись к нему, создавая линейную перспективу. Они выполнены в традиционном золотистом цвете; растительность символизируют четыре дерева, на которых уже детально прорисованы ветви и листья.

Такою же предстает природа и на знаменитой *Троице* Андрея Рублёва. Всего одно дерево, но детально прорисованное и символизирующее Мамврийский дуб, под которым явилась Аврааму Троица, и одна горка справа — создают *смысловой фон* отражаемого события. Но перспектива на иконе ещё обратная.

Тот же принцип изображения природы присутствует на иконе *Рождества Христова* (нач. XV в., Третьяковская галерея, школа Рублёва). Но в ней

уже чувствуется перспектива: фигуры переднего плана превосходят по величине фигурки заднего плана (особенно едущих в глубине иконы слева волхвов). «Горки» тоже заостряются кверху, что значительно усиливает линейную перспективу.

Примечательна детализация иконного изображения. Внизу, по центру, нарисованы маленькие козы, которые объедают листья с кустов. Стволы деревьев обретают объёмность. На ветвях появляются плоды. Совершенно очевидно здесь стремление к реалистическому изображению.

Сакральный же смысл происходящего передаётся через воспроизведение бинарной «картины мира». Трансцендентная связь осуществляется нисходящим сверху лучом Святого Духа.

В той же изобразительной манере выполнена икона *Чудо о Флоре и Лавре* (XV в., Третьяковская галерея). Здесь поражает обилие лошадей: белых, гнедых, каурых и др.

В XIV в. на Руси появляются святые пустынножители: преподобные Сергей Радонежский, Кирилл Белозерский, Пафнутий Боровский и многие другие. При составлении их житий агиографы уделяют внимание и обживанию святыми пустынных мест дикой природы. Житийные иконы во многих случаях являются иллюстрациями литературных житий. Поэтому в клеймах икон появляется природа. Но её изображение традиционно и типологически восходит к уже описанному нами.

3.2.3. Книжная миниатюра, по типу отражения природы, ничем не отличается от иконописи. Тот же схематизм, те же «горки», та же плоскостная картинка (см. *Радзивилловскую летопись*, XV в.).

Одноплоскостные миниатюры присутствуют в *Книге нарицаемой Козьма Индикоплов* (кон. XV в.) (*Книга* 1997). Природа рая изображена весьма схематично. Правда, на рисунке появились новые детали: крона деревьев стала трёхъярусна, на ветвях поселились птицы, у основания ствола вытянулась трава. Но отсутствует перспектива, фон. Миниатюра осталась невыразительной. Более любопытны изображение диких животных — слона, носорога, единорога, быка, но они очень сильно уступают иконописным изображениям.

В конце XIV – начале XV века наметилось угасание тератологического стиля в оформлении рукописных книг, но появляются животные и растительные мотивы (павлины, цветы, листья), с тенденцией реалистического изображения, с обилием деталей.

В XV веке на смену тератологическому орнаменту пришёл растительный (неовизантийский) и жгутовый (плетёный) балканский стиль (*Ильина* 1978: 85).

4. Стадия миропостижения (с 90-х гг. XV в. – до 40-х гг. XVII в.).

Эта стадия русского средневекового мировоззрения названа стадией миропостижения, поскольку материальный мир в это время стал постигаться «разумом». В основе трёх предыдущих стадий — *мировосприятия, мирозерцания и миропонимания* — лежит умовосприятие как способ познания

мира. Мир воспринимался «умом» через веру, но оставался недоступен для познания разумом. Наблюдение и толкование параллелей между Святым Откровением (Библией), природой, обществом выступало в качестве единственно возможной — словесной — формы «познания» мира. Для этого этапа мировоззренческой мысли важно было не познание истинно-сущего, а постижение через благодать величия Бога, сотворившего всё видимое и невидимое. Мир не познавался, а воспринимался умом, духовной сущностью человека. На смену символическому мышлению и наивному прагматизму на стадии миропостижения пришёл рационализм, основанный «на христианско-платоновской идее предуготовленности человека к адекватному познанию действительности (человек — „духовное подобие Бога”» (*Мудрагей* 1989: 24).

В древнерусской культуре конца XV века и, особенно, XVI столетия, заметно господство разума. И это не случайно. В подходе к действительности наметился практицизм, а в сознании стало складываться прагматическое мышление, которое закономерно привело его к сомнениям, критицизму, проверке веры разумом. Рассудок доминировал над верой в реформационных движениях 80-90-х годов XV века, способствовал развитию мирского начала в сознании. Раскрепощению разума способствовало колебание основ некоторых религиозных убеждений, выразившееся в «нулевом результате» в 1492 году, т.е. в 7000 году от сотворения мира, когда ожидался «конец света» (*Ужанков* 1999: 138–177).

Вот почему на этой стадии мировоззрения господствующим становится религиозно-рационалистический метод познания-отражения. Он основывается на индукции, т.е. заключение строится на обобщении единичных фактов, а мысль стремится от частного (явления) к общему (обобщению). Происходит открытие основ диалектики, отразившейся в полемической литературе. Характерно: если ранее опорой в обосновании мысли или в спорах выступали цитаты из Священного Писания, то в XVI веке публицисты стали опираться на законы природы. На арену выступил когнитивный способ познания мира.

Сочинения XV века ослабили веру в Слово. До XV столетия вымысел в литературе воспринимался как правда, и он был редок. Вера в Слово сменяется убеждениями в доказательности слова. Слова перестали восприниматься как истина. При наметившейся секуляризации сознания «правда» отстранилась от «неправды», «вера» — от «неверия». Создаются официальные индексы книг «истинных» и «ложных», «отречённых».

Для нас важен факт появления на этой стадии вымысла и первых опытов обобщения, как составных «художественного метода».

С конца XV столетия происходят изменения и в представлениях о «картине мира»; теоцентризм сменяется антропоцентризмом. Человек оказывается в центре мироздания, происходит «обнаружение» человека, личности. Соответственно, перемещается и внимание с объекта познания — Бога, на субъект познания — человека. В иконографии это проявляется в смене «обратной перспективы» линейной.

В XVI веке на Руси развивается концепция, согласно которой «познать» (но не постигнуть!) Бога можно не только «умом» через благодать (веру), но и «разумом» — через познание природы¹. Природа стала восприниматься оторванно от её Творца, как данная Богом человеку в услужение, а потому оказалась подвластной его деятельности, преобразуема и познаваема. На первое место выдвигается оценка творения, возможная только при критическом (познавательном) отношении к нему. Природа стала предметом интеллектуального созерцания — ноуменом. Появилось любование её красотой, чего ранее не было, а это повлекло за собой появление в сочинениях литературных пейзажей — вымышленных, ставших элементом литературной композиции, художественным образом (см. пейзажи в *Казанской истории*).

В XVI столетии в объективно-идеалистическом мышлении набирает силу рационально-индуктивный метод с его тягой к частным фактам (явлениям), на основании которых затем уже делаются обобщения. Основой им служит конкретный человеческий опыт.

После первых в истории России выборов «всем народом» русского Государя в 1598 году подверглась серьёзному сомнению теологическая точка зрения на божественное происхождение царской власти. Сомнения — это открытие XVII века. Отныне и писатели станут открыто-субъективно интерпретировать исторические события.

Эта стадия триумфа разума венчает средневековый период развития русского общества.

4.2. В *изобразительном искусстве* конца XV — 40-х г. XVII столетия происходят значительные перемены: окружающий мир воспроизводится на иконах и фресках в трёхмерном измерении и в соответствии с линейной перспективой, открытие которой только что произошло, и которая теперь интенсивно осваивается. Удалённые от наблюдателя предметы рисуются меньшими, чем расположенные на переднем плане. Появляется объёмность фигур. Особенно это характерно для фресковой живописи.

Значительное внимание уделяется реалистическим деталям. «Картина природы» обретает свой реальный смысл, полностью исчезает абстрактность. Но в иконографии двенадцатых праздников и нежитийных иконах святых сохраняется её символизм.

4.2.1. *Монументальная живопись.* Особого внимания заслуживают фрески храма Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1500–1505). Изображение фигур людей на них очень реалистично. Удивительна по своему разнообразию гамма красок и их пастельная тональность. В уже знакомой нам композиции сюжета *Рождества Христова* на фоне голубых «горок» изображены три всадника — волхвы. Кони их запечатлены на скаку, в полёте. Внизу — деревья, наверху — синее небо. Живописец стремился передать

¹ Это положение было сформулировано ещё Фомой Аквинским: «Познание Истины двояко: это либо познание через природу, либо познание через благодать». Оно было усвоено средневековой западноевропейской схоластикой, но не востребовано православной Русью до культурной перерождения в XVI веке с Византии на Западную Европу.

объёмность и фигур всадников, и пространства, чтобы получить объёмную картину в целом.

4.2.2. Станковая живопись. В конце XV века на иконах и фресках появляется экспрессия, динамика движения. Рвутся кони под бичами на иконе Флора и Лавра (кон. XV в., Третьяковская галерея). В движении находятся войска противников (*Битва новгородцев с суздальцами*, кон. XV в., Третьяковская галерея). Ощетинилось копьями войско нападающих.

Весьма реалистично изображение льва на иконе преподобного Герасима (Третьяковская галерея, XVI в.), но пейзаж, как и прежде, передан «горками». Реалистичностью изображения примечательна и икона *Чудо Федора Тирона* (Русский музей, XVI в.). Но и здесь природа передана ещё схематично.

4.2.3. Книжная миниатюра. Самым значительным произведением книжного искусства XVI столетия стал Лицевой летописный свод Ивана Грозного, состоящий из десяти томов и насчитывающий около шестнадцати тысяч миниатюр. В нём уже действительно появляются попытки воспроизвести реальную «картину природы». Так, например, изображается наводнение в Новгороде в 1251 году (Лаптевский том, л. 998). Рисунок имеет пространственное построение с передним и задним планами. На переднем плане — берег реки, поросший камышом и осокой. Бурный речной поток несёт бревна — центр композиции. Вдали, на заднем плане, — город, с нависшим дождевым небом над ним.

Аналогичным образом изображена и засуха 1162 года в Новгороде (Там же, л. 215). Выжженная бурая трава, обмелевшие реки, обеспокоенные люди вошли в композицию миниатюры. А сверху солнце распростёрло свои лучи. Но вторая миниатюра носит более обобщённый характер, нежели первая.

Природа становится неотъемлемой частью и батальных сцен. В этом легко убедиться, просмотрев лицевое *Житие Александра Невского*, помещённое в тот же свод. Миниатюры *Жития*, как правило, содержат несколько смысловых уровней — передают развитие действия. Изображение заднего плана передаёт предшествующие события, передний план отражает последние события. Изобразительная манера напоминает иконописную манеру XV – XVI веков.

Бинарную «картину мира» попытался изобразить художник *Космография Козьмы Индикоплова*, на миниатюре с изображением Моисея. Здесь так же наличествуют два плана: дальний, с Моисеем, принимающим из рук Господа скрижали, и передний, с изображением народа Израилева. Пустыня передана убегающими вдаль «горками», скудость флоры — отдельными кустиками травы.

В XVII веке в миниатюрах дана попытка аллегорически осмыслить и представить четыре времени года: весны — в образе юноши, лета — в виде «средовека», осени — человека пожилого возраста, зимы — старца, с соответствующими их времени атрибутами: цветами, фруктами, урожаем, сту-

жею.

Нужно признать, что и на этой стадии «картина природы» в литературе была значительно богаче, нежели в изобразительном искусстве. Реванш возмёт XVII век.

5. Стадия миропредставления (40-е гг. XVII – перв. треть XVIII в.)

Стадия миропредставления — это переходный период от средневекового *объективно-идеалистического* мышления к *рационалистическому* мышлению нового времени. Главной чертой рассматриваемого периода является секуляризация мировоззрения, которая повлекла за собой бинарное деление синкретического религиозно-рационалистического метода. С одной стороны, произошло размежевание методов познания и отражения, и обретение ими самостоятельности в дальнейшем развитии. С другой, сам метод познания дифференцировался на два параллельных метода: религиозный и рационалистический.

Последний лёг в основу метафизического понимания бытия и явился прообразом будущего естественнонаучного метода. Рационалистический метод способствовал развитию естествознания в новое время. Секуляризованный метод отражения обретает, начиная уже с 50-х годов XVII века, черты художественно-рационалистического метода. Собственно, он и стал основой формирующегося художественного метода культуры переходного периода.

Можно назвать целый ряд признаков художественного развития. Прежде всего, это освоение художественного вымысла, как литературного приёма. До XVI века русская литература была литературой исторического факта. В XVI столетии вымысел проник в литературу, а в XVII веке стал активно ею осваиваться. Использование вымысла привело к беллетризации литературных произведений. В средневековье православная литература была душеполезным чтением, в переходный период появляется лёгкое, развлекательное чтение в виде переводных «рыцарских романов» и оригинальных любовно-приключенческих повестей.

Средневековая литература была литературой исторического героя. В переходный период появился вымышленный герой, с типичными чертами того сословия, к которому он относился (*Ужанков* 1998: 4–17). Обобщение и типизация пришли в русскую литературу следом за вымыслом, и утвердились в ней в рассматриваемый период. Нововведения привели к появлению чисто светских произведений, а в целом — к *светской культуре*.

Использование комплексного культурологического анализа позволяет обнаружить и рассмотреть в дискретном развитии импликационную связь средневекового мировоззрения и принципов художественного воспроизведения мира дольнего. Собственно *художественный метод* литературы и *светской культуры* начал складываться в переходный период к новому времени.

5.2. Изобразительное искусство 40-х годов XVII – перв. трети XVIII в.¹

¹ Валерий Лепяхин подробно проанализировал изменения, происходившие в русской иконописи в XVII веке, и пришёл к выводу, что следует говорить о *кризисе* русской иконописи того времени.

5.2.1. Монументальная живопись. Значительных успехов в создании реалистической (и художественной) «картины природы» в этот период добивается *фресковая живопись*. Свидетельством тому служат росписи церковей Иоанна Предтечи и Ильи-пророка в Ярославле.

Многоплановый трёхмерный пейзаж мы наблюдаем на фреске *Обретение главы Иоанна Предтечи*. На переднем плане — пашущий землю крестьянин. Из земли (а не «горок») прорастает трава, а вдалеке — лес (или дубрава). Постройки переданы с соблюдением пропорций и в трёхмерном пространстве.

Многоплановую «картину природы» мы наблюдаем и на фреске северной паперти церкви пророка Ильи со сценами жизни Адама и Евы. Здесь рельефно воспроизведена земля, реалистично выписаны пасущиеся на ней овцы и трава, а деревья «обрели» толстые объёмные стволы и пышную крону. Адам и Ева изображены за разнообразными домашними делами.

Ещё более впечатляет *Жатва* — сцена из *Деяний пророка Елисея*. На ней запечатлены жнецы. Они полностью ушли в работу, о чём свидетельствуют их динамичные позы, а окружающие предметы удивляют детальной прорисовкой. Например, в снопах изображены даже отдельные колосья.

Столь же живописна фреска пророка Елисея с житием: бурный поток воды расступается перед ним, и он переходит по дну реки на другой берег, где во множестве цветут цветы.

5.2.2. Станковая живопись. Думается, что высшего мастерства достигает в своем творчестве в это время Тихон Филатьев. Об этом свидетельствует его икона *Иоанн Предтеча в пустыне* со сценами жития (1689 г., Третьяковская галерея). На ней мы и видим так долго ожидаемую нами трёхмерную, объёмную с детальной прорисовкой «картину природы». Рассмотрим один только её фрагмент, на котором запечатлён кусочек леса со многими животными.

Под большим ветвистым дубом припал к земле заяц, спрятавшийся, по видимому, от пробегающего невдалеке волка. А вот благородный олень волка (или собаку?) не боится и спокойно щиплет траву. Другой олень стоит в глубине поляны, гордо подняв украшенную тяжёлыми рогами голову. От роскошной кроны дуба падает тень. Могучее дерево вознеслось ввысь, а над ним пролетает стая лебедей.

Столь же реалистичны и иконы Симона Ушакова и иконописцев его школы. Иконописцы довольно охотно используют «картину природы» в качестве фона, на котором воспроизводят событие из Священного Писания (иконы Патриаршей палаты Московского Кремля).

Причём кризисе не только в духовном, церковном, художественном, эстетическом смысле, но и в смысле техническом — новые материалы, новые краски, новое отношение, например, к ковчегу иконы и т.п. (см. *Лепяхин* 2012: 95–105). То же самое можно сказать и о сознании иконописца: на место теоцентрического сознания выступает сначала антропоцентрическое, а вслед за ним сознание эгоцентрическое. Роль личности мастера в иконописи возвышается по европейскому живописному образцу. И это явление также можно считать кризисным.

По сути, в переходный период мы наблюдаем серьёзную попытку создания в произведениях культуры обмирщённую художественную «картину природы», и имеем уже образцы будущей пейзажной живописи Нового времени.

ЛИТЕРАТУРА

- Вагнер 1987* — Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., Искусство, 1987.
- Высоцкий 1989* — Высоцкий С.А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. Киев, 1989.
- Горский 1988* — Горский В.С. Философские идеи в культуре Киевской Руси XI – начала XII в. Киев, 1988.
- Живопись 1971* — Живопись древнего Пскова. М., 1971.
- Ильина 1978* — Ильина Т.В. Декоративное оформление древнерусских книг. Новгород и Псков. XII – XV вв. Л., 1978.
- Книга 1997* — Книга нарицаемая Козьма Индикоплов / Издание подготовили В.С. Голышенко, В.Ф. Дубровина. М., 1997.
- Книга 1992* — Книга правилъ святыхъ апостолъ, святыхъ соборовъ вселенскихъ и поместныхъ, и святыхъ отецъ. Сергиев Посад, изд-во Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1992.
- Лазарев 1981* — Лазарев В.Н. Новгородская иконопись. М., 1981.
- Лепяхин 2012* — Лепяхин В.В. Русская иконопись XVII века: развитие или кризис? // Духовные начала русского искусства и просвещения: Материалы XII Международной научной конференции. В. Новгород, 2012. С. 95–105.
- Мудрагей 1989* — Мудрагей Н.С. Средневековье и научная мысль // Вопросы философии. 1989. № 12.
- Памятники 1978* — Памятники литературы Древней Руси. XI – начало XII. М., 1978.
- Ужанков 1988* — Ужанков А.Н. Будущее в представлении писателей Древней Руси XI – XIII веков // Русская речь. 1988. № 6.
- Ужанков 1990* — Ужанков А.Н. Жизнеописание Даниила Галицкого. К истории биографического жанра в древнерусской литературе // Прометей. № 16. М., 1990.
- Ужанков 1991* — Ужанков А.Н. Истоки русской художественной прозы // Русская бытовая повесть XV – XVII в. М., 1991.
- Ужанков 1998* — Ужанков А.Н. Человеческие отношения в русской приключенческой повести XVII – первой половины XVIII в. (Об истории жанра) // Литературное общение и формирование творческих индивидуальностей писателей XVIII – XIX веков. М., 1998.
- Ужанков 1999* — Ужанков А.Н. «Совестные книги» Древней Руси (Русское летописание и Страшный суд) // Россия XXI. 1999. № 4.
- Ужанков 2000* — Ужанков А.Н. «Слово о полку Игореве» (К интерпретации авторской идеи произведения) // Ежегодная Богословская конференция Православного Свято-Тихоновского института. Материалы 2000. М., 2000.
- Ужанков 2008* — Ужанков А.Н. Стадиальное развитие русской литературы XI – первой трети XVIII в. Теория литературных формаций. М., Литературный институт им. А.М. Горького. 2008.
- Ужанков 2011* — Ужанков А.Н. Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций. М., Литературный институт им. А.М. Горького. 2011.

ЗАВЕЩАНИЯ ДВЕНАДЦАТИ ПАТРИАРХОВ В СМЫСЛОВОМ КОНТЕКСТЕ ТОЛКОВОЙ ПАЛЕИ

Видмарович Н.П.

Завещания двенадцати патриархов, как самостоятельное апокрифическое сочинение, представляет собой одно из наиболее интересных произведений средневековой книжности. Возникнув по предположениям ещё в первом веке до Рождества Христова, оно дошло до нас в переводе на греческий язык. При этом произведение имеет множество более поздних вставок и пояснений, характер которых свидетельствует о возможности участия в тексте христианина — иудея или грека. Кстати, именно это обстоятельство, а также тот факт, что сохранившиеся древнееврейское *Завещание Неффалима* и отрывки *Завещания Левия* на арамейском языке, имеют значительные расхождения с греческим текстом, дают основания некоторым учёным для предположения о том, что *Завещания* «в их нынешнем виде являются христианским произведением» (Ткаченко, Жуков 2016). Оставляя в стороне вопрос собственно о происхождении списков *Завещаний двенадцати патриархов*, укажем, что в корпусе средневековых текстов они пользовались довольно большой популярностью, о чём говорит немалое число их списков. Для нашей темы принципиальное значение имеет тот факт, что текст *Завещаний* является одним из самых обширных и значимых апокрифических включений в Толковую Палею.

Завещания представляют собой двенадцать текстов — непосредственных обращений сыновей Иакова к детям и внукам и одновременно, опосредованно — к их далёким потомкам в будущем. Очевидный пророческий характер всех текстов ставит их в особое положение; составитель *Толковой Палеи* при использовании *Завещаний*, очевидно, исходит из прообразовательности текстов, выступающих связующим звеном между Ветхим и Новым Заветом.

Завещания играют вполне определённую роль в контексте *Толковой Палеи*, имеющей ярко выраженную полемическую направленность, причём острие полемики направлено не столько против иудеев, сколько против неполноты и ущербности в понимании самими евреями Ветхого Завета, ибо он является лишь первой ступенью в истории развития и человечества: «Новый Завет в Ветхом скрывается, Ветхий в Новом раскрывается»¹. Такой же чёткий посыл о степенях духовного возрастания, как указывает И.А. Есаулов, есть уже в первом произведении Древней Руси, *Слове о Законе и Благодати*², ко-

¹ Известные слова блаженного Аврелия Августина (*Сказания* 2007: 81).

² В *Слове о Законе и Благодати* говорится, что Господь «положи Законъ на проуготование истинѣ и Благодати; да въ немь обыкнуть чьловѣчьско еСТЬСТВО, оть мьногобожьства идольскааго укланяяся, въ единого Бога вѣровати. Да, яко съсудь сквьрненъ, чьловѣчьство, помовено водою, Законьмь и обрѣзаніемь пріиметь млеко Благодати и крещенія. Законъ бо предътеча бѣ и слуга Благодѣти и Истинѣ, Истина же и Благодать — слуга будущему веку, жизни нетьленьнѣи. Яко Законъ

торым задан вектор развития всей средневековой (и в значительной мере последующей) русской словесности. Заботясь о спасении человека, Бог «оправдѣ преже плѣмя Авраамле скрижалъми и Законѣмъ, послѣ же Сынѣмъ своимъ вся языки съпаса Еуангелиемъ и крещениемъ въводя я въ обновленіе пакыбытія — въ жизнь вѣчную» (*Слово* 1994: 28–30). То есть, богатое учение распространялось на всё человечество, десять заповедей дополнялись заповедями блаженства, поднимающими человека на принципиально иной уровень межличностных отношений, основанных на милосердии, кротости и любви в следовании за Христом Спасителем. Идея такой любви отражена в палейных *Завещаниях* патриархов, так или иначе строящихся на оценке своей жизни сквозь призму отношения к Иосифу, ставшему пробным камнем в испытании их способности к покаянию и всепрощению; такая любовь открывает перед человеком перспективы возврата в райское состояние через восстановление в себе образа Божия.

Трёхступенчатость «Закон – Благодать – Вечная жизнь» — достаточно чётко проявляется в каждом из *Завещаний Толковой Палеи*: за повествованием патриарха о своей жизни следует его наказ сыновьям уклоняться от греха, а затем пророчество о грядущем. В соответствии с таким замыслом *Завещания двенадцати патриархов* под пером составителя *Палеи* претерпевают изменения, заключающиеся помимо выборки определённых частей текста, в расстановке смысловых акцентов, позволяющих встроить *Завещания* в концепцию составителя. Эта концепция, помимо всего прочего, выражена в конце последнего из *Завещаний* — Вениамина, в словах, обращённых к «жидовину», с которым и полемизирует составитель *Палеи*: «Слышалъ ли еси, о жидовине, како ти прорекоша вси сынове Израилеви поряду и о страсти, и о възкресение, и о възнесении Его на небеса и о шествии Святаго Духа на святыха апостолы, и о собраньи иноязычники въ вѣру, / и о отверженьи вашемъ, и о распятии?» (*Палея* 2012: 305)¹.

Прообразовательный характер *Завещаний* подчёркивается составителем *Палеи* нарушением последовательности «автобиографических исповедей» апокрифического текста. *Завещания* открываются в *Палее* обращением Иосифа к

привожааше възаконенъ къ благодѣтному крещенію, крещеніе же сыны свои препущаетъ на вѣчную жизнь» (*Слово* 1994: 30–32). Анализируя это сочинение митрополита Илариона, строящегося не столько на сопоставлении Закона и Благодати, сколько на обосновании необходимости, исполнив Закон, не замыкаясь в рамках законничества, принять Благодать, И.А. Есаулов отмечает: «Очень интересно, что при этом и сама Благодать отнюдь не является итоговым пунктом духовного пути человечества. Подобно тому, как Закон „слуга Благодети“, сама Благодать — „слуга будущему веку, жизни нетленней“. Благодать посредством крещения „сыны своя препущаетъ на вечную жизнь“, но не является сама по себе уже атрибутом этой „вечной жизни“, „жизни нетленной“. Иначе говоря, Благодать (жизнь во Христе) достижима на земле, являясь второй — решающей — ступенью на пути к вечной, нетленной жизни». (*Есаулов* 2012: 35). Подчеркнём также, что *Слово о Законе и Благодати* прочитывалось ещё и в историческом контексте недавней победы Руси над «иудейским» по духу Хазарским каганатом, что дополнительно утверждало русичей в мысли о реальной преобразующей силе Благодати, не отменяющей Закон, но преодолевающей законничество.

¹ Далее в тексте в конце цитаты из *Палеи* в скобках указывается лишь страница.

сыновьям и братьям, поскольку он выступает одним из «особых избранных Божьих, через которых возвещается небесная Воля» (*Мень* 2003: 86), в повествовании об Иосифе, а также в его истолковании составителем *Палеи*, чётко распознаётся путь будущего служения Спасителя — Иисуса Христа. Символом чистоты душевной и телесной являлась украшенность Иосифа «душевнымъ благооумьемъ» (222), красотой духа, «паче личнаго добраго образа» (223), глубокое же смирение перед волей Божией и преданность Творцу налагало на него печать избранности как прообраза совершенного человечества — Богочеловека.

Параллелями между жизнью Иосифа и Иисуса Христа пронизан весь рассказ о жизни Иосифа в *Палее*: это придаёт тексту особое смысловое наполнение. С миром от отца своего шёл Иосиф к братьям — и Христос с миром пришёл в мир, «и мир Его не познал. Пришёл к своим, и свои Его не приняли» (Ин. 1: 10–11). Не приняли свои и Иосифа: зависть и жестокосердие единокровных, побудившая их замыслить убийство, составитель *Палеи* сравнивает с жестокосердием и завистью фарисеев, обагривших руки невинной кровью Спасителя. Предотвращённое Промыслом Божиим убийство в первом случае, служащее детям патриархов предостережением от будущего, но уже свершившегося убийства Богочеловека, и одновременно предостережением от бесконечно повторяющегося убийства Христа в душах всех, кто уклоняется от истинного пути, обретает вселенское значение, указывая на пагубные следствия полагания права на старшинство (избранничество), всякий раз ведущего к утрате Благодати, а в эсхатологической перспективе — к духовной гибели и утрате вечности. Миротворчество Иосифа служит указанием и на деяния и чудеса Христа (и их последующую оценку праведниками через обращение к древним иудеям, как бы от лица Господа), причём отметим, что толкование этого отрывка, согласно замечанию А.М. Камчатнова в его комментариях к *Палее*, строится на антифонах, звучащих в Великий Пяток¹: «„почто, братия, гнѣваетея на мя? Что оубо зло створи хъ азъ предъ лицомъ вашимъ? Кое ли зло сълышасте на мя? Не от първаго ли и до послѣдняго послушахъ вы? За благое ли мое злое ми вздаете, братье?“ Къ симъ же Господь нашъ Исусъ Хрестосъ глаголаше: „что створи хъ вы или чимъ вѣстужихъ? Слѣпца ваша просвѣтихъ, про/каженыя очистихъ, мужа суца на одрѣ встави хъ, вы же что ми въздасте? За манноу нынѣ золчи ми принесосте и за меррьскоую воду нынѣ оцѣта мя напоисте?“» (224). Знаменательно, что в напоминании о чудесном утолении жажды во время скитания еврейского племени в Синайской пустыне составитель *Палеи* уточняет название источника — Мерра. Подробная картина синайских чудес разворачивается в толкованиях к книге *Исход* уже после *Завещаний патриархов*, и именно это

¹ Текст соответствующего места *Палеи* практически идентичен антифонам: «Люди Мои, что сделал Я вам или чем обидел вас? Слепцам вашим открыл зрение, прокажённых очистил, человека на одре восставил. Люди мои, что Я сотворил вам и что вы Мне воздали: за манну — жёлчь, за воду [в пустыне] — укус, вместо любви ко Мне ко кресту пригвоздили Меня; не буду терпеть вас более, призову Мои народы, и они Меня прославят со Отцом и Духом, и Я дарую им жизнь вечную».

уточнение связывает чудо превращения горькой воды Мерры в сладкую со вставным эпизодом о трёх дощечках кипариса, сосны и кедра, полученных Моисеем от ангела. Соединённые крестообразно во образ Святой Троицы, они предвосхищали великое древо «во спасение миру, тѣмъ древомъ перваго врага леств побѣжена будетъ» (327)¹. Таким образом, чётко звучащая в этом отрывке мысль «Видевший Меня видел Отца» (Ин. 14: 9), протягивает нить от Ветхого Завета к Новому и ко Второму пришествию Христову.

В цепи многочисленных смысловых связей между событиями из жизни Иосифа и Иисуса Христа, в данном контексте следует особо отметить и развёрнутый образ тьмы, как метафоры духовного помрачения, играющего в *Палее* немаловажную роль. Душевный ад, разверзшийся перед Иаковом в момент, когда он услышал о смерти сына, помрачение его очей от горя и скорби, трагедия рода — это прообраз трагедии всего человечества перед лицом утраты человечности, видимым знаком которой стала тьма, спустившаяся на Иерусалим в момент смерти Богочеловека, и разорвавшаяся завеса храма. Вместе с тем внутренняя тьма, переживаемая Иаковом, предваряет светлую радость обретения сына спустя много лет, после страданий и искушений, — подобно ослепительному свету, озарившему тьму в величественный момент схождения Господа во ад, чтобы вывести оттуда души праведников.

Иосиф также, ведомый Промыслом Божиим, сойдя в ад рабства, своими страданиями, всей своей жизнью изводит братьев из тьмы рабства греху. Его спасение от смерти, от безумной страсти жены Потифара, от темницы, является спасением всего Египта, а позднее своих братьев — оно «доставляется им посредством дарования хлеба. Так же и Господь Иисус Христос по воскресении Своём прощает Своих распинателей, даёт им возможность спастись, подавая им в снедь Хлеб таинственный в таинстве Евхаристии. И даже само имя, которое даётся фараоном Иосифу в Египте Цафнаф-панеах (Быт. 41: 45) — Спаситель мира² — говорит само за себя» (*Егоров 2016*). Другими словами, и спасение в данном случае выходит за рамки одной семьи, одного рода, даруемое всем, кто оказывается восприимчив к милостям Божиим.

Однако при этом важно, что своих братьев Иосиф побуждает к сочувствию и смирению³, а через осознание тяжести совершённых грехов — к покаянию, то есть к такому состоянию души, «когда в них открывается способность к самоотвержению — преодолению собственного эгоизма <...>. Опять это можно соотнести с тем, что Христос открывается душе человеческой, ко-

¹ Отметим, что и в *Завете Симеона* ещё раз звучит эта мысль о святом древе, когда он, обращаясь к сыновьям, говорит, что в случае уклонения от греха потомки его «оумножатся, акы кедрѣ святии» (265). Особо подчеркивая это место, составитель *Палеи* напоминает, что Симеон, как и другие патриархи, уже тогда провидел «яко бѣ Исусу Сыну Божію на кипарисѣ и певги кедрѣ распяту быти, да того ради кедрѣ святыи вѣмѣнова» (265).

² Согласно некоторым другим толкованиям — «Бог говорит, он жив», «тайный советник», «пища живущим» и даже «хлеб жизни».

³ Имеется в виду эпизод с чашей, которую Иосиф подбрасывает Вениамину, чтобы, после того, как его обвинят в мнимой краже, заставить братьев ощутить весь ужас предстоящей встречи со своим отцом, и тем самым раскаяться.

гда в ней есть покаяние, когда в ней есть преодоление своей самости, отступление от своей гордыни. Готовность принять спасение, идя путём жертвенной любви» (Егоров 2016).

Интересно, что духовная работа сердца в *Палее* от читателя скрыта, но сами *Завещания двенадцати патриархов* — как наказ страшиться грехов и всячески от них уклоняться, прилепляясь к добродетелям, есть развёрнутое выражение этого покаяния и одновременно результат «умопрены» — метанойи, ибо завистливые и жестокосердные братья, почти братоубийцы, становятся праведными патриархами.

Завещания, таким образом, встроенные в толкование библейского повествования о пребывании Иосифа в Египте, выступают заключительным звеном в цепи «исхода» из плена ненависти (как из языческой духовной тьмы) в масштабах одного рода; звеном, предваряющим исход из Египта в землю обетованную уже целого народа, а в прообразовательном контексте — исход из состояния ветхости всего человечества ради облечения в нового человека для вечности.

Таким образом, вся история Иосифа, дополнительно усиленная апокрифическим текстом, служит недвусмысленным подтверждением слов Христа: «Исследуйте Писания, ибо вы думаете чрез них иметь жизнь вечную, а они свидетельствуют о Мне» (Ин. 5: 39). Завершающая же сцена встречи Иосифа с младшим братом Вениамином, логически и по смыслу подтверждает выстраивание *Завещаний патриархов* в самой *Палее* от Иосифа — к Вениамину, т.е. от прообраза человека, позднее явленного в Богочеловеке (совершенном человечестве), через преодоление страстного состояния (описанного в *Завещаниях*) — к обретению чистого помысла (в *Завете Вениамина*).

Необходимо обратить внимание, что в сцене встречи с Вениамином Иосиф называет его «цветом прекрасным» и «райским благоуханием», особо выделяя его среди остальных братьев и радуясь, что увидел «брата своего». Именно этот эпизод оказывается тесно связанным с призывом Вениамина в его Завете подражать праведному мужу Иосифу; Вениамин подчёркивает, что тот, кто боится Бога и любит брата, не должен ничего бояться, «понеже оубо помагаеть ему яже к Богу юже имѣ къ брату своему любовь» (301). Понятием любви он здесь охватывает не только единоутробного брата, но своего ближнего, в духе евангельской заповеди «возлюби ближнего твоего как самого себя» (Мф. 22: 39). Причём мысль о новом человеческом союзе, основанном не на родстве по крови, но на духовном единении в любви к ближнему и к Богу (в соответствии с движением от Закона — к Благодати, от десяти заповедей — к заповедям блаженства) составитель *Палеи* по сути высказывает устами Иакова, благословляющего на смертном одре своих сыновей, ибо слова, обращённые к Иуде «Яко ты похвалиша братия твоя» (243) составитель толкует так, что «вси бо языци исповѣдаша имя Божие и братия вси быша по крыщени, вси же нынѣ благолѣпными пѣснми своему Творцю и Сдѣтелю похвалу воздаемъ» (243).

Слова в завете Вениамина о чистоте помысла раскрывают глубокий

смысл проповеди Иосифом братского единодушия и долготерпения. Дело в том, что Вениамин указывает на истоки зла в человеческой природе — на Каина, пролившего кровь родного брата и положившего начало череде убийств и ненависти в человеческом роде в целом. «Каинъ за 7 сотъ лѣтъ судъ прїимаше», так что «Сий же оубо судъ / до вѣка есть: подобящеся Каину братоненавидѣниемъ и оубиениемъ мукою осудятся» (303). Семь же зол, перечисляемых Вениамином в конце *Завещаний*, — зависть, погыбель, печаль, плѣнение, безъчьество (наглость), мятежь (смятение), азазель (опустошение) — повторяют или уточняют картину семи духов оболыщения, извращающих семь природных сущностей человека; от порабощения этими духами зла — блуда, ненасытства в чреве, духа вражды, тщеславия и высокомерия, гордыни, лжи, неправды (а с ним воровства и клеветы) предостерегает и патриарх Рувим в самом начале завещаний.

В приводимой цепи повторяющихся земных событий, в которых человеческие действия или сопряжены с грехом или устремлены к достижению праведности, ощутим эсхатологический посыл в духе Божественных слов «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец; жаждущему дам даром от источника воды живой» (Откр. 21: 6). Эсхатологический дух разрывает цикличность событий и времени, открывая перспективу вечной жизни — размышление о которой проходит красной нитью через все речи двенадцати патриархов, предостерегающих потомков от отпадения от Истины, но одновременно говорящих о неизбежности пребывания сынов Израиля в заблуждении в конце веков: все патриархи сходятся в словах о том, что грехопадения будут повторяться до скончания века.

И в этом смысле во всех текстах *Завещаний* настойчиво звучит мысль о необходимости послушания Иуде¹ и Левию — «яко от тою вамъ изидеть агнецъ Божии» (260), как говорится в Завете Иосифа, и «отъ Иуды же избра Господь царствовати всѣмъ людемъ и поклонитися племени его» (262), от колена Иудова восставит Бог «акы царя Бога и челоувѣка, ть спасеть вся языкы и племя Израилево» (266). В Ветхом Завете именно Иуду праотец Иаков отмечает особо, благословляя его перед кончиной — причѣм его слова оказываются пророческими, так как возвещают о приходе Христа, Спасителя мира: «Иуда! тебя восхвалят братья твои. Рука твоя на хребте врагов твоих; поклонятся тебе сыны отца твоего. Молодой лев Иуда, с добычи, сын мой, поднимается. Преклонился он, лёг, как лев и как львица: кто поднимет его? Не отойдѣт скипетр от Иуды и законодатель от чресл его, доколе не придѣт Примиритель, и Ему покорность народов» (Быт. 49: 8–10). От Левия же, как подчѣркивается в Палее, Господь произведѣт «акы старѣшину жречьска» (266), ибо он «разумѣеть законъ Божии, и растроить вы судъ и жъртву прине-

¹ Продажа братьями Иосифа купцам за двадцать сребреников, выступает явной параллелью к предательству Иисуса Христа Иудой Искариотом за тридцать сребреников; правда, следует отметить, что именно в этом месте составитель *Палеи* делает поправку, указывая, что патриарх Иуда, предлагая продать Иосифа купцам, отправлявшимся в Египет, стремился помешать братьям пролить его кровь в отличие от Иуды Искариота, способствовавшего убийству Иисуса Христа.

сеть за всего Израиля до скончания лѣтъ архіерѣя Хріста, его же рече Господь» (262). Как известно, только сыны Левия не поклонились золотому тельцу, что явствует из книги *Исхода*, почему они и были посвящены на служение Господу¹. Кроме того, из колена Левиина и по отцу и по матери происходили Аарон и Моисей, повествование о которых в *Палее* следует непосредственно за *Завещаниями двенадцати патриархов*.

Тема *Завещаний двенадцати патриархов* актуализируется в *Палее* ещё раз в творении Епифания Кипрского — *Сказание о 12 драгоценных камнях*, которыми был украшен наперсник священника. Сами указания об изготовлении и украшении скинии откровения, о священнических одеждах и использовании особых драгоценных камней в наперснике находятся в книге *Исхода*, причём двенадцать драгоценных камней непосредственно связываются с именами двенадцати израильских родов: «и вставили в него в четыре ряда камни. Рядом: рубин, топаз, изумруд, — это первый ряд; во втором ряду: карбункул, сапфир и алмаз; в третьем ряду: яхонт, агат и аметист; в четвертом ряду: хризолит, оникс и яспис; и вставлены они в золотых гнёздах. Камней было по числу имён сынов Израилевых: двенадцать было их, по числу имён их, и на каждом из них вырезано было, как на печати, по одному имени для двенадцати колен» (Исх. 39: 10–14). Там же говорится и об *уриме* и *туммиме* на наперснике, хотя что они конкретно собой представляли, до сих пор не вполне ясно, поскольку в Ветхом Завете о них известно только то, что они служили средством обращения к Богу с вопросами, которые затруднительно было решать обычным путём. Бог непостижимым и таинственным образом сообщал Свою Волю, Свой суд, из-за чего наперсник и назывался «судным». По предположениям, это совершалось через особое сияние урима и туммима, чем подтверждалось незримое присутствие Бога: об их исключительной роли говорит и само их название, обозначающее «свет и совершенство»².

В книгах Священного Писания камни наделяются глубоким символическим смыслом. С красотой драгоценного и редкого камня сапфира сравнивается «место стояния» Бога, описанное в книге *Исхода*, отражающее Его всемогущество, силу и славу, открывающиеся пророкам: «Потом взошёл Моисей и Аарон, Надав и Авиуд и семьдесят из старейшин Израилевых, и видели [место стояния] Бога Израилева; и под ногами Его нечто подобное работе из чистого сапфира и, как самое небо, ясное» (Исх. 24: 9–10). Это место особо выделяет и Епифаний Кипрский, когда характеризует свойства сапфира: «Написано же и в законе, что явленное Моисею на горе видение и данное законоположение отпечатлелось на камне сапфире» (Епифаний 1885:

¹ В Книге *Исход* об этом говорится следующее: «Моисей увидел, что это народ необузданный, ибо Аарон допустил его до необузданности, к посрамлению пред врагами его. И стал Моисей в воротах стана и сказал: кто Господень, [иди] ко мне! И собрались к нему все сыны Левиины» (Исх. 32: 25–26).

² Об особом блеске урима и туммима говорил историк Иосиф Флавий, который «не отделял их от драгоценных камней наперсника <...> Он отмечает, что камни эти перестали сиять лет за двести до того времени, как он начал писать свою историю» (*Энциклопедия* 2001: 676).

272)¹. Сходные описания содержатся и в книге пророка Иезекииля, видевшего подобие Господней славы: «А над сводом, который над головами их, было подобие престола по виду как бы из камня сапфира; а над подобием престола было как бы подобие человека вверху на нём» (Иез. 1: 26); «И видел я, и вот на своде, который над главами Херувимов, как бы камень сапфир, как бы нечто, похожее на престол, видимо было над ними» (Иез. 10: 1). Иносказательно говоря о ниспадении сатаны, но обращаясь к Тирскому царю, пророк Иезекииль в описании Эдема также делает акцент на «огнистых камнях»: «Ты находился в Едеме, в саду Божиим; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями; рубин, топаз и алмаз, хризолит, оникс, яспис, сапфир, карбункул и изумруд и золото, всё, искусно усаженное у тебя в гнёздышках и нанизанное на тебе, приготовлено было в день сотворения твоего. Ты был помазанным херувимом, чтобы осенять, и Я поставил тебя на то; ты был на святой горе Божией, ходил среди огнистых камней. Ты совершен был в путях твоих со дня сотворения твоего, доколе не нашлось в тебе беззакония» (Иез. 28: 13–15).

Попутно упомянем, что сапфир — «блестящий», «сияющий», включённый в совокупную световую символику Священного Писания и Предания, выступает как драгоценный камень, связанный с трансцендентностью, всемогуществом и непознаваемостью Бога. Впоследствии такой же символической будут пользоваться и агиографы, составляя похвалы святым, причём среди драгоценных камней чаще всего будут упоминаться сапфир и жемчуг²: «Съ оубо преподобнии отецъ нашъ, провосіаль е въ странѣ рустѣи. <...> і яко бисръ многоцѣннии. яко измарагдъ, и самфиръ пресвѣтлыи» (Тихонравов 1892: 143) — говорится в *Житии Сергия Радонежского* Епифания Премудрого; в панегирическом произведении середины 15 века *Смирненного инока Фомы Слово похвальном о благоверном великом князе Борисе Александровиче* также можно прочесть: «Азъ же мня: лице великого князя Бориса Александровича, свѣтящеса паче камени сапфира и тѣмпазиа» (Инок Фома 2016)³ и т.д.

В сочинении св. Епифания Кипрского *О двенадцати камнях, бывших на одеждах Аарона*, входившем в состав *Изборника Святослава* 1073 года и,

¹ Необходимо отметить, что Слава Господня в Откровении Иоанна Богослова непосредственно связывалась с иным камнем — ясписом; о Небесном Иерусалиме апостол Иоанн Богослов говорит: «Он имеет славу Божию. Светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному» (Откр. 21: 11), а «Светило Церкви, — как указывает толкователь Откровения св. Андрей Кесарийский — есть Христос, называемый ясписом, как всегда растущий, цветущий, жизнеподательный и чистый» (Андрей 2016).

² В Откровении Иоанна Богослова говорится о жемчужных воротах Небесного Иерусалима.

³ В качестве примера приведём ещё 7-ю песнь Канона святой равноапостольной княгине Ольге, в котором говорится: «Ливанскую ли гору наречем ты? На ты бо роса Небесная сниде. Или Фисон реку, добрейший сапфир камень честный, Владимира имущую, имже просветится Российская земля?». Подобных сравнений в агиографических сочинениях немало, что вполне закономерно. На высшей ступени феории подвижник, видением нетварного света и стяжанием Благодати, обретает светоносность, для описания которой агиографы использовали библейскую образность, что включает и сравнение с драгоценными камнями.

таким образом, хорошо известном в Древней Руси, даётся подробное описание их внешнего вида и внутренних свойств, что не может не иметь связи с упоминанием о драгоценных камнях в Ветхом и Новом Заветах. Вместе с тем в Палее, как отмечает А.М. Камчатнов, этот текст дополнен ещё и характеристиками патриархов, которые «ставятся в связь с камнями, символизирующими соответствующие колена Израилевы» (Палея 2012: 591).

Отметим, что один из первых толкователей Откровения Иоанна Богослова, Андрей Кесарийский детально разобрал символику камней небесного Иерусалима¹. Двенадцать камней, которыми украшены двенадцать оснований его стены с именами апостолов, и камни с наперсника Первосвященника с именами двенадцати патриархов, свидетельствуют, по его мнению, о единстве Нового и Ветхого Завета: «Двенадцать оснований — двенадцать дорогих камней восемь из них были носимы на нарамнике древнего первосвященника, а четыре иные, — чтобы показать согласие Нового Завета с Ветхим и преимущество в нём просиявших. И верно! ибо означаемые драгоценными камнями Апостолы украсились всякою добродетелью» (Андрей 2016). Кроме того, св. Андрей Кесарийский связал камни основания с именами апостолов с символическим значением камней, и при этом подчеркнул, что «указанием частных свойств добродетели каждого из Апостолов, мы не отвергаем их общности и единства, но желаем только раскрыть всецелое тождество, соединяющее их между собой наподобие цепи» (там же).

То же самое, по сути, делает составитель *Палеи*, прибегая к описанию вида и свойств драгоценных камней в объяснении характера, добродетелей, грехов и даже будущей участи потомков колен Израилевых. Во всяком случае между словами из Ветхого Завета «И будет носить Аарон имена сынов Израилевых на наперснике судном у сердца своего, когда будет входить во святилище, для постоянной памяти пред Господом» (Исх. 28: 29) и назиданиями из *Завещаний патриархов* прослеживается смысловая и символическая связь; такая же связь через упоминание имён патриархов на воротах Небесного Иерусалима выявляется и между *Завещаниями* и словами *Откровения*, указывающими на вневременное и внепространственное пребывание праведников в жизни вечной. Таким образом, и данное включение о камнях, находящееся в *Палее* после *Завещаний патриархов*, снова возвращает нас к предшествующему тексту, выстраивая чёткую логическую цепочку: от прихода Иосифа в Египет и преобразования его братьев, запечатлённое в *Завещаниях* (исполнение Закона), исхода из Египта и перехода через Чермное море (образ крещения, Благодать), до повествования о наперснике и драгоценных

¹ В *Откровении Иоанна Богослова* имеется следующее описание Иерусалима: «Он имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов; на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израилевых: с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот. Стена города имеет двенадцать оснований, и на них имена двенадцати Апостолов Агнца» (Откр. 21: 12–14). И далее: «Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое яспис, второе сапфир, третье халкидон, четвёртое смарагд, пятое сардоникс, шестое сардолик, седьмое хризолит, восьмое вирилл, девятое топаз, десятое хризопрас, одиннадцатое гиацинт, двенадцатое аметист» (Откр. 21: 19–20).

камнях, как прообразе устройства нетленного небесного Иерусалима в жизни будущей.

Завещания двенадцати патриархов, таким образом, в контексте Толковой Палеи являются многослойной проекцией как новозаветных событий, совершившихся в чудесах Христа и деяниях святых апостолов, так и апокалиптического видения о будущем человечества. Подтверждая, что избранность еврейского народа связана прежде всего с ответственностью «народа Божьего, призванного участвовать в Домостроительстве Промысла» (Мень 2003: 86), *Завещания патриархов* в сжатом виде отражают основные идеи и мысли Ветхого Завета «о вере как всецелом доверии благодати Божьей и верности Завету; о правде как истинном служении Богу в земной жизни; о грехе как удалении от Бога; о милосердии как высшей жертве; о жертве как символе единения с Богом и молитвенном предстоянии Ему» (там же), «об Исходе как спасающем деянии Бога в истории и времени; <...> о Слове как открывающейся тайне Бога и Его воле; о святости человека как всепоглощающей преданности служению и чистоте; <...> о Царстве Божьем как торжестве замыслов Творца» (там же).

Вплетённость новозаветного откровения в ветхозаветные образы в тексте *Завещаний* через многократный явный и скрытый отсыл к последующим и предшествующим им частям *Толковой Палеи* заключает особый смысл. Ибо слова патриархов, высказанные в *Завещаниях*, будучи итогом и сгустком личного духовного опыта, отношений человека с Предвечным Богом в контексте палейных толкований Ветхого Завета, готовят к восприятию откровения Бога Слова уже в новозаветном слове, в котором ветхозаветные размышления обретают свою завершённость и полноту.

С учётом же того, что *Толковая Палея*, согласно М.Н. Тихомирову (см. *Тихомиров* 1968: 141), могла возникнуть не позднее XII века, т.е. в период ожиданий грядущего конца мира и предуготовлений к нему (см. *Ужанков* 2008: 309–318), понятными становятся и ярко выраженные апокалиптические настроения сочинения, отразившиеся и в *Завещаниях двенадцати патриархов*.

ЛИТЕРАТУРА

Андрей 2016 — Андрей Кесарийский. Толкование на Апокалипсис. Русская идея. [Эл. ресурс] // <http://apocalypse.orthodoxy.ru/kesar/067.htm>. (Дата обращения 27.02.2016.).

Егоров 2016 — Егоров Г., свящ. Священное Писание Ветхого Завета // Седмица. RU. Церковно-Научный Центр «Православная Энциклопедия» [Эл. ресурс] // <http://www.sedmitza.ru/lib/text/430771/> (Дата обращения 27.03.2016.).

Епифаний 1885 — Творения святого Епифания Кипрского. Часть шестая. О двенадцати камнях, бывших на одеждах Аарона. Типография М.Г. Волчанинова. М., 1885.

Есаулов 2012 — Есаулов И.А. Русская классика: новое понимание. Алетейя. СПб., 2012.

Инок Фома 2016 — Инок Фомы Слово похвальное. Подготовка текста и перевод Н.В. Поньрко, комментарии Н.В. Поньрко и Я.С. Лурье // Библиотека Литературы Древней Руси. том 7. С. 13/101. Дата публикации 26.01.2015 [Эл. ресурс] // <http://l.120-bal.ru/voda/2215/index.html?page=13>. (Дата обращения 28.03.2016.).

Мень 2003 — Мень А., протоиерей. Исагогика. Ветхий Завет. М., 2003.

Палея 2012 — Палея Толковая. Согласие, М., 2012.

Сказания 2007 — Апокрифические сказания. Патриархи, пророки и апостолы. Алексан-

дрийская библиотека. Амфора. СПб., 2007.

Слово 1994 — Слово о Законе и Благодати. Столица. Скрипторий. М., 1994.

Ткаченко, Жуков 2016 — Ткаченко А.А., Жуков С.Ю. Двенадцати патриархов завещания // Православная энциклопедия. [Эл. ресурс] <http://www.pravenc.ru/text/171468.html>. (Дата обращения 27.02.2016.).

Тихомиров 1968 — Тихомиров М.Н. Русская культура XI – XVIII вв. М., 1968.

Тихонравов 1892 — Тихонравов Н. Древнія житія преподобнаго Сергія Радонежскаго. М., 1892.

Ужанков 2008 — Ужанков А.Н. Стадиальное развитие русской литературы XI – первой трети XVIII века. Теория литературных формаций. Изд. Литературного института им. А.М. Горького. М., 2008.

Энциклопедия 2001 — Библейская энциклопедия. Олма-Пресс, М., 2001.

ИКОНА В РУССКИХ ДУХОВНЫХ СТИХАХ: СОН БОГОРОДИЦЫ

Гаврюшина Л.К.

Иконичность русской народной словесности, прежде всего, связанной с церковным Преданием, не может не обращать на себя внимание. Образы же иконы встречаются в её различных формах и жанрах: они, несомненно, теснейшим образом связаны со всей совокупностью представлений народа о Боге, церкви и спасении души. Однако поэтическое осмысление этих представлений происходило в широком контексте народной культуры, зачастую далеко выходящем за рамки церковной каноничности. Встречающиеся как в устных поэтических формах словесности, так и шире — в народной речи — образы иконы многообразны, порой необычны; более того, в некоторых жанрах икона может стать идейно-смысловым стержнем народного благочестивого рассказа, не заслоняющего собой канонический сюжет, однако едва ли соответствующий ему в образном и содержательном плане. Чрезвычайно интересным в этом отношении оказывается жанр духовного стиха, возникший, по всей вероятности, ещё во времена Древней Руси.

В известном смысле этот жанр складывается как своего рода форма народного богословия, а также поэтического осмысления вероучительных истин, которые народ черпал из Священного Писания и церковного Предания. Однако крестьянский подход к решению вопросов жизни и смерти, земного и вечного, страдания и спасения души — а древнейшие духовные стихи возникли в крестьянской среде — отличался несомненным своеобразием. Так, выражая религиозное самосознание народа, духовный стих, пожалуй, более, чем канонические тексты, категоричен, определяя место человека в мире как творения Божия, по своим грехам не достойного Его великих милостей (мы остановимся на этом позднее). С другой стороны, народная духовная лирика способна раскрывать всю глубину переживаний человека, касающихся отношений с Богом, причём, в отличие от церковной поэзии, именно в «земном» контексте; во многих случаях стихи «переводят» описание происходящего с языка «богословской» образности на народный язык образов повседневности, в том числе создают символику, близкую народному пониманию. Нередко образцы этого жанра и по мелодическим особенностям, и по характеру выражения чувств становятся весьма близкими к лирической песне.

Духовный стих как жанр складывался под определённым влиянием апокрифической литературы, что было, в частности, предметом всесторонних изысканий А.Н. Веселовского. Можно было бы привести примеры того, как стих «апокрифически» дополняет канонический с церковной точки зрения рассказ о событиях, делая последний доступным и «читаемым» для народа. Как увидим из дальнейшего изложения, не последнее место в системе образов традиционного стиха занимает образ иконы, что мы и проиллю-

стрируем — в основном на примере одного образца этого жанра, принадлежащего к Богородичному циклу. В качестве примеров будут использованы образцы духовных стихов, записанных на русском Севере и в Нижегородской области.

Среди дошедших до нас текстов духовных стихов едва ли не важнейшее место занимают лирические повествования о крестном пути Спасителя. Исследователи неоднократно обращали внимание на то, что русская устная поэзия очень мало говорит о Его земной жизни и почти ничего — о Его Воскресении (Федотов 1991: 44). Нам представляется, что народ предпочитал тему Страстей всем прочим именно потому, что она давала ему возможность как определить начала своего богословия — представления о жизни, страдании, смерти, спасении, искуплении, о Божестве и человечестве Спасителя, — так и наиболее глубоко выразить свою любовь к Богу, прежде всего через образ Богородицы.

Одним из важнейших становится здесь для нас апокриф *Сон Богородицы*, который, как предполагают, по происхождению связан с бытовавшими и на Западе, и на православном Востоке христианскими легендами об Успении Богородицы. Он возник в VI – VII веках и появился на Руси — прийдя через Польшу и Украину — не позднее XVII – начала XVIII века. Этим временем датируются первые известные нам рукописные сборники, в которых представлены различные его варианты (Бучилина 1991: 184). Его прозаические тексты легли в основу духовных стихов аналогичного названия, наиболее интересные образцы которых, как правило, сохраняются у старообрядцев. Однако *Сон* широко бытовал и в великороссийской церковной среде, и у русских-христиан других исповеданий. В частности, как отмечают исследователи, он неоднократно подвергался переработкам в секте хлыстов (Рождественский, Успенский 1912: 333).

В основе *Сна* лежит диалог Богородицы со своим Божественным Сыном: Она излагает содержание своего сна о грядущих Страстях, Он же подтверждает истинность Её видений. В этой статье рассмотрим несколько текстовых вариантов этого сочинения. Первый из них записан нами в Тонкинском районе Нижегородской области:

— Матушка Пресвятая Богородица,
Где спала-почивала?
— Я спала-почивала
В городе в Еросалиме
Во красном во престоле,
Во церкви во соборе.
— Матушка Пресвятая Богородица,
Какой тебе сон приснился?
— Мне сон приснился страшен и грозен,
Умом непостижен.
Мать Сына спородила,

*Во пелены пеленала,
На реке обмывала.
На Сионских горах
Жиды Христа распинали.
Рученьки и ноженьки сковали.
Буйную головушку испроломали,
Сердце копьем испрободали,
Золотой венец скидывали,
А терновый одевали.
Во гробницу клали,
Жёлтым песком засыпали,
Большим камням завалили.
Матушка Пресвятая Богородица
Плачет и рыдает,
Ко гробнице припадает.
— Матушка Пресвятая Богородица,
Не плачь, не рыдай,
Ко гробнице не припадай.
Не одна ты на свете осталась.
Остался Иван Креститель,
Остался Иван Богослов,
Остались две Марии Магдалины,
Остались две сестры Лазаревны.
Кто эту молитву знает,
Три раза в день прочитает,
На суд пойдёт не обсужён,
Из суда придёт не обранён,
Никакой зверь не найдёт,
Никакой зверь не съест,
В воде не потонет, в огне не сгорит.
И ныне и присно и во веки веков,
Аминь.*

(Бучилина 1991: 187–188).

Обращают на себя внимание определения, даваемые здесь соответствующим святым местам земного пространства. Так, место где «спала-почивала» Богородица, определяется, как и в некоторых других стихах, трояко: это Иерусалим, «красный престол», соборная церковь. По наблюдениям А.Н. Веселовского, в христианских легендах, в частности, в тех, что связаны со *Сном Богородицы*, «Господний престол» соотносится с Апостольской церковью на Сионе, упоминающейся в различных памятниках христианской книжности (*Хождение Даниила XIII в.*, *Хождение диакона Игнатия XIV в.* и других) (Веселовский 1880:13). По мнению Веселовского, престолом могла называться и трапеза Тайной вечери (она же «алтарь-трапеза» — наименова-

ние, которое легло в основу образа камня-Алатыря, о котором упоминается в духовных стихах и в прозаических вариантах *Сна*) (Веселовский 1884: 34).

Местом казни Спасителя, и это не вполне обычно, в стихе называются «Сионские горы». Сион — одно из святых мест, с которыми в духовных стихах связывается целый ряд представлений. На Сион-горе, как мы отмечали выше, находилась Апостольская церковь, на ней «царствует и ликует сам Иисус Христос», отсюда возвещает о Страшном Суде Михаил Архангел, «за Сионские горы» ведут душу на вечные муки. Эта гора «становится общей важной точкой в фольклорных пространствах разных жанров» (Никитина 1993: 107), в частности, она упоминается в заговорах, к которым тексты *Сна Богородицы* близки по своему значению в жизни народа. Не является исключением, как мы видим, и приведённый выше вариант. В тексте стиха мы встречаем «наставление» о его пользе и применении, позволяющее заключить, что *Сон Богородицы* являлся для читающих его и молитвой, и стихом-оберегом. Более того, можно заметить, что в некоторых вариантах *Сна* та его часть, которая служит собственно оберегом-заговором, занимает большую часть текста (Бучилина 1991: 188–190).

Говоря о поэтических особенностях приведённого стиха, следует обратить внимание на то, что как в этом, так и во многих других вариантах *Сна*, события на Голгофе описываются одновременно в различных временных «плоскостях». Так, в процитированном стихе Христос говорит о Распятии как о событии, относящемся одновременно и к прошлому, и к будущему. Богородица видит пророческий сон о грядущей казни Сына и вместе с тем припадает к Его гробнице. Утешая Мать, Христос говорит о Своей смерти как об имевшей место в прошлом. В одном из стихов, записанных А.В. Марковым (Поморский берег Белого моря) отмеченное стилистическое явление наблюдается на уровне непосредственного совмещения будущего и прошедшего времени в словах Христа, обращённых к Матери. Интересно, что здесь именно Он, а не Богородица излагает страшные подробности Распятия:

*Я, Матушка, твой сон пороскажу,
Быть-то Мне, Матушка, на кресте роспяту,
В руце гвозьё забиваша,
В ноги гвозьё колотяша,
Тросью в голову убиваша,
Жезламы бока прободаша,
Кроф из тела ручьями проливаша*
(Марков 2002: 696–697).

Ещё один пример из собрания А.В. Маркова:

*Быть-то мне, матушка, роспяту,
Ко тому-ли кресту пригвоздяша*
(Марков 2002: 690).

В некоторых вариантах стих *Сон Богородицы* открывает нам народное видение как страданий и смерти на кресте Христа, так и Успения Богородицы, при этом сюжетное продолжение содержится в монологе Спасителя, обращённого к Ней.

В качестве примера можно привести подобный же стих, записанный А.В. Марковым на Терском берегу Белого моря. Здесь особенно заметно, что образы Христа и Богородицы как бы «удваиваются»: на канонический, книжный рассказ о Спасителе и Его Матери — как личностях Священной истории — накладываются «живые» образы их как участников драматического события, в беседах между собой по-крестьянски рассуждающих о том, что совершилось и чему надлежит совершиться. Завершением и кульминацией диалога становится обетование Спасителя, касающееся Его грядущей встречи с Богородицей. Так, Она говорит Христу, что видела во сне «щюден крест Господень» с распятым на нём Её Сыном, затем Он утешает Её словами о том, что поручает Её Ивану Богослову и, наконец, обещает, приняв Её душу в момент Успения, посадить Её «за престолы», то есть в рай, что и должно, по логике изложения, стать главным утешением для Матери. Текст стиха, разумеется, заставляет вспомнить иконы Успения, на которых Христос держит в руках душу Богородицы в пеленах. В данном сочинении народ являет нам свою «словесную икону» праздника, — в нём возникает серебряное блюдо, на которое Христос кладёт душу Богородицы; Сын подчёркивает особенное Её почитание, желание уверить Её в Своей преданности.

Однако простонародный образ Успения получает в этом стихе не только частные отличия от канонического; в драматически развивающемся рассказе о нём отчасти меняется и «состав действующих лиц». Повествование об Успении, «читаемое» на иконах, в представлении крестьянина становится церковным отпеванием, и вместо провожающих Богородицу апостолов появляются более «знакомые» народу, известные ему из реальной жизни, персонажи, — попы, дьяки и причетники:

*Оставляю Тибя, Мати, на Ивана,
На того ли я Ивана Богослова,
Уж Я в перьвой-от день, Мати, росьнят буду,
Я на другой-от день, Мати, погребусе,
Я на третьей-от день, Мати, воскресну,
Уж Я сам на неби, сам да возьнесусе,
Я со славою да всей с Господьней.
Уж Я сам по тебя да, Мати, буду,
Уж Я сам ли ись Тебя да душу выну,
Я кладу Твою душу да на серебряно блюдо,
Отпоём Твою душу со попами,
Со попами, со дьякамы, со прецетеньникамы,
Со прецетеньникамы да со церьковными,*

*Со большими цинами со архиреями»
Посажу Твою душу да за престолы»
(Марков 2002: 518).*

Таким образом, в стихе перед нами «оживает», в совершенно неожиданном ракурсе, образ православного храма, освящаемого, в народном видении, таинством «отпевания Богородицы» Христом. Таков один из примеров народного-поэтического «толкования» Успения Богородицы как не только тесно связанного с Распятием события Священной истории, но одновременно и как заключительного действия великой человеческой драмы Матери и Сына, имеющих узнаваемые для русского крестьянина «характеры».

В стихе *Христово Распятие* (Марков 2002: 732) «слияние» уже свершившегося и будущего происходит, помимо прочего, с помощью «грамматического» парадокса. Здесь, в описании грядущих событий, касающихся искупительной жертвы Христа, пусть «неграмотно», но осмысленно совмещаются, в пределах простого предложения, несовместимые в обычном случае глагольные формы прошедшего и будущего времени: «Погребен еси Я, Мать, буду».

Удивительно совмещение (и смешение) не только исторических и временных планов повествования, но и различных смысловых и стилистических «уровней» в тексте стиха. Так, Христос в простоте, как обычный человек и любящий сын, беседует с Матерью, утешая Её словами о Своей будущей Славе, и вместе с тем вводит в свою речь предельно ёмкую философско-богословскую формулу, запечатлевающую вселенский смысл Своего Распятия и Воскресения, вводит образ, который вмещает в себя представление как о Его Божестве, так и о человеческой природе. Эта, поэтическая и одновременно богословская формула — «живот смерть мировечный» — вмещает в себя и видение глубинной связи Боговоплощения с судьбами мира. В соответствии с текстом стиха, «живот-смерть» Христа соотносится не только со спасением праведников, но и с вечным мучением грешников в будущей жизни. Мы встречаемся здесь с примером упомянутой выше «категоричности» народного богословия, которое, если исходить из текстов духовных стихов, напоминает о неотвратимости Страшного Суда и неизбежности загробных мучений едва ли не чаще и суровее, чем церковное. Многочисленные тексты стихов свидетельствуют о том, что Христос в народном представлении остаётся прежде всего грозным Судией. Основываясь на этих текстах, Г.П. Федотов даже утверждал, что «народ, от всего сердца принявший от Христа закон милосердия, плохо верит в Его милосердие» (Федотов 1991: 104).

С нашей точки зрения, связывать представление о недостижимости спасения, порой действительно выражаемое народом в стихах, с его неверием в милосердие Божие не вполне оправданно. Как тексты, так и беседы с исполнителями духовных стихов говорят о том, что в таком представлении народ утверждало, прежде всего, сознание собственного недостойнства. О невозможности для грешника войти в рай говорится во множестве духовных

стихов, среди них широко известный среди старообрядцев стих *С другом я вчера сидел*, в каждой строке которого «оплакивается» лишение человека Рая: «...Царство всех святых есть дом, грешников не будет в нём, о горе мне, о горе мне великое...». Хотя возможность снисхождения Создателя к грешникам никак не отрицается (да и не может отрицаться), попадание в рай для народа остаётся лишь мыслимым, но несбыточным делом; в то же время о реальности адских мук стихи напоминают беспрестанно. Так, в стихе *Смерть грешника* Ангел Господень предстаёт перед человеком не просто суровым, но крайне жестоким и безжалостным: «Помри ты, целовеце, скорой кончиной, / Злой смертью. Иди же, целовеце, в муку вечну и в муку бесконечную. / Чтобы не было от тебе, целовеце, / Ни писку, ни вереску (от гл. верещать), / Ни проклятаго твоего смраду» (Марков 2002: 546). В данном случае (в стихе *Христово Распятие*) мы видим указание на прямую связь испупительной жертвы Христа с мучениями грешников, которую трудно выявить в книжных текстах.

В связи с пророчеством о Своей грядущей смерти и Воскресении Христос говорит здесь и о Плащанице. В контексте беседы с Богородицей она становится упоминанием не только о пелене, которой было обвито учениками Его Тело, снятое с Креста, но и о традиционном церковном образе, запечатлевающим *Погребение Христово*, а именно — о так называемой Плащанице как покрове с вышитым или писанным изображением Спасителя во гробе; в ходе становления православного богослужения этот образ начинает исполнять функции, свойственные иконе¹. Ниже приводим отрывок из стиха *Христово распятие*, записанного А.В. Марковым:

*...Живот смерть мой мировечной
Дарую праведным на спасение,
А грешным на вечную муку.
Пожди, Мати, малое время,
Егда тело Мое с креста съмут,
Во площиеницу вовьюси,
Погребен еси, Матерь, Я буду,
На третий день воскресну,
Всюму миру объевлюся,
Весь мир, Мати, возрадуеце
(Марков 2002: 732–733).*

Соединение прошлого и будущего в народном стихе не случайно. Подобные примеры, на наш взгляд, несут немалую семантическую нагрузку, подчёркивая вечное, вселенское значение Страстей Христовых. Вместе с тем в процитированных выше словах Спасителя об отпевании Богородицы, как и в ряде других стихов, просматривается попытка «перенести» Христа в более

¹ Как известно, изнесение для поклонения Плащаницы, точнее, Образа Боготелесного Погребения, происходит на вечерне, совершаемой в Великий Пяток.

знакомую историческую эпоху и тем самым приблизить Его к себе. На этом пути народная фантазия идёт и дальше, находя другой, ещё более неожиданный образ. В процитированном выше стихе (Марков 2002: 696), Христос говорит о том, что по Своём Воскресении Он напишет икону Богородицы и помолится ей:

*...Я оставляю Тебя, Мати, на брата,
На того ли на брата Иоанна,
На того ли на Крестителя Восподня.
Поцитай Иоанна родным сыном,
Родным сыном твоим возлюбленным,
На третей день я, Матушка, воскресну,
Из тела Твою душу выну,
Спишу Я твой облик на икону,
Положу икону в Божью церковь,
Придущись иконы, помолюсе,
Пойдущись иконы, приложуся,
Во веки с тобой, Матушка, проишусе.
Иишо хто в чистоты пребывает,
Хто этот стих трижды на день воспевает,
Тот будет избавлен от муки вецьной,
От муки вецьной да й бесконецьной
От той смолы кипяцей,
От того от церва неусыпаемого.*

Как и в большинстве стихов на эту тему, Христос здесь утешает Мать обетованием Своего грядущего Воскресения. Упоминание об иконе не только делает это утешение более весомым, — икона Богородицы становится, в народном понимании, дополнительным свидетельством завета между Богом и человеком, ибо почитание её Спасителем есть выражение почитания Им в том числе и человеческого образа Богородицы.

В другом стихе Христос говорит Матери уже о Своём образе, о том, что Сам «оставит свой лик» во святом граде Иерусалиме, чтобы люди приходили и поклонялись:

*Сидит и плачет Мать
Пресвятая Богородица о Сыне своём.
— Мати моя, матушка, Пресвятая Богородица,
Не плачь, не рыдай о Сыне своём,
Не одна Ты осталась на этом свете.
Остались Иоанн Поститель,
Иоанн Креститель,
Иоанн Богослов,
Марфа и Мария — девы. Лазоревы,*

*Жены Мироносицы.
Да и Сам сойду,
И лик Свой оставлю
В святом городе Ерусалиме.
В Ерусалимскую церковь
Мир православный будет приходить,
Кланиться за материно моления,
За Христово мучения. Аминь*
(Бучилина, 1991: 183–184).

Этот духовный стих, по наблюдению исследовательницы, занимает промежуточное положение между прозой и стихами, то есть речь может идти о рифмованной прозе (Бучилина 1991: 184).

Как мы могли заметить, Христос в стихах может становиться иконописцем (пишет икону Матери и «кладёт» её во «Божью церковь»), либо «сойдя» на землю, оставляет в храме явленный Им людям собственный лик. В обоих случаях именно икона связывает Христа, Богородицу и поклоняющийся им народ.

Подобный сюжет отмечен и в народной письменной традиции (в печатных старообрядческих стиховниках *Сон Богородицы* не встречается). В одном из стихов находим чрезвычайно любопытное переплетение мотивов, встречающихся в разных вариантах *Сна*. Мать уговаривает Сына «не ходить на распятие», Он же утешает Её словами о том, что после Своего Вознесения «спишет» на икону не лик, но сам *Сон* (то есть рассказ о Распятии Христовом), чтение которого будет во благо людям:

*— О Сын мой, Сын, Сын возлюбленный,
Не ходи, мой Сын, на распятие Христа.
Есть во храме покраснее тебя —
Пусть сходят на распятие.
— О Мати моя, Мария, не плач, не рыдай,
Я в третий день воскресну,
Взнесусь на небеса,
Спишу этот сон на икону,
Поставлю этот крест на престол Господний.
Кто в этот храм будет ходить, этот Сон читать,
Этот человек будет спасён от зверя лютого,
От человека лихаго,
В суд пойдёт — не обсудится,
В мир пойдёт — счастлив будет.
О Мати моя, Дева Мария,
Был я на горе Афимской,
Приказал мне Господь смерти пострадать
Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Аминь*

Ещё один пример *Сна*, относящегося к письменной традиции и испытавшего сильное влияние дохристианских народных верований (образ не погребённого ещё покойника) и песенного фольклора (обращение к Богородице с вопросом, спит ли Она). В нём, как и в приведённом выше, Христос оставляет свой лик в храме после Вознесения, — тем самым подтверждается значение для народа иконы как образа духовной связи между ним и покинувшим землю Спасителем.

*Во месяце во марте во городе Иерусалиме
Спала и почивала
Сама Матушка Пресвятая Богородица
С ангелам, с апостолам, с женам, с мирноносцам —
С Дарьей, с Марьей, с Андалыней.
Приходил к ним Иван Зарянин. Спрашивает:
— Что, Матушка Пресвятая Богородица,
Спишь али так лежишь?
— Ой, Иван Зарянин, много ночей не сыпала,
Много во сне увидала.
Петра в Рогмане, Василия в Рамаме.
На горе, на главе Адамовой
Жиды Христа распяли,
Руки-ноги гвоздями прибивали,
Тростям голову проломали,
С креста его снимали,
В золотую ризу облакали,
Во гробницу его клали,
В яму его составляли,
Жёлтым песком засыпали,
Каменьнем закатали,
Железным щекам задвигали.
Стоит матушка Пресвятая Богородица
И сама слёзно плачет.
Возговорит Иисус Христос,
— Не плачь, моя Мати, не рыдай, моя мать.
На страстной неделе, во пятнишней день
Я воскреснусь, на небеса я вознесусь,
Составлю я Свой лик во божью церковь,
На престол Господень.
Тут лежит мертвец,
По три чаши на день пьёт,
Яко люди-человеки.
Кто эту будет молитву знать и читать,*

*Тот спасён, сохранён
И помилован от грома и от пламя,
От морских потоков,
В суд пойдёт — не обсудится,
В лес пойдёт — не заблудится,
Лихой зверь не съест,
В огне не сгорит и в смоле не скипит.
Во имя Отца, Сына и Святого Духа,
Ныне и присно и во веки веков. Аминь
(Бучилина 1999: 394).*

Как видим, народ во многом по-своему толкует главный итог Страстей и Воскресения Христова. Верно понимая смысл этих событий — как соединение на земле Божественного и человеческого — он выстраивает целую цепочку взаимосвязей между Христом и Богородицей, с одной стороны, и грешными людьми, которые призываются к молитве и спасению души с помощью дарованной им молитвы-оберега, с другой. Происшедшее на Голгофе запечатлевается посредством драматического диалога со множеством запоминающихся образов и деталей, при этом в *Сне Богородицы* мирно соседствуют образы и символы христианского и дохристианского происхождения, они в равной мере включаются в контекст и «арсенал» спасения человека в здешней и будущей жизни. Сложность образной структуры *Сна* соответствует, таким образом, многообразию его функций — духовного стиха, молитвы, оберега и заговора.

Напомним, что первый из процитированных в этой статье стихов заканчивается несколькими строками, имеющими охранительное для человека значение, однако применительно лишь к событиям его земной жизни. Однако другие, в том числе один из стихов, упоминающих об иконе, как мы видели, говорят о пользе чтения *Сна* и для спасения души. Тем, кто его «трижды на день воспеает», обещается избавление «...От муки вечной, бесконечной, / От той смолы кипящей, / От того от червя неусыпаемого». В другом стихе обнаруживаем, напротив, обещание вечной муки не верующим в истинность *Сна* (Бучилина 1999: 392). Таким образом, можно говорить о *Сне Богородицы* как о священном для народа тексте, в какой-то степени соотносимом по значению с иконой как священным изображением (вспомним об одном из его вариантов, где Христос говорит, что текст *Сна* будет списан на икону — Бучилина 1999: 394). Тем самым подчёркивается связь между постоянной памятью о Страстях Господних (частое чтение *Сна*), почитанием их и спасением человека в будущей жизни.

Основываясь только на текстах *Сна Богородицы*, можно, на наш взгляд, говорить как об уникальных формах (и формулах) народного богословия, так и о сопутствующих им «неканонических» образах, которые также «участвуют» в толковании церковного Предания. Вспомним здесь об упомянутом выше выражении «живот смерть Мой мировечной» в одном из вариантов

стиха. Эта формула представляет собой, на наш взгляд, своеобразную попытку объяснить значение искупительной жертвы Христа и тем самым в какой-то степени преодолеть пропасть между Богом и человеком, которая могла казаться непреодолимой. Во многом той же цели служили народные, часто наделяемые особенностями крестьянской речи, образы Христа и Богородицы. Сама доверительная душевная беседа Христа-Сына со Своей Матерью, выражавшая взаимную любовь и заботу их друг о друге, имела умиротворяющее значение и отодвигала на второй план образ грозного Христа-Судии. Икона же, которую пишет или которую оставляет на престоле Христос в приведённых образцах *Сна Богородицы* — лик Богородицы или лик самого Спасителя — становилась как образом Его завета с верующим народом, неразрывной духовной связи между пребывающими на небесах святыми и теми, кто остался на земле, так и вечным напоминанием о Страстях Господних как судьбоносном для человечества событии. Создавая драматическую историю страданий Христа и Богородицы, народное сознание по-своему увидело и соединило в стихах две ипостаси Христа. При этом Спаситель как земной человек представлен в образах, максимально приближенных к знакомой повседневности и наделён важнейшими, в народном видении, человеческими добродетелями (одна из них — особенное почитание Им Матери-Богородицы, в том числе поклонение Её иконе). Божество же Спасителя запечатлевается не только описанием совершаемого Им на земле и на небесах («...В два дни Я погребуся, / А на третий день Я воскресуся, / На небеса поднимуся...» — Бучилина 1999: 191–192), но и всей системой художественных средств *Сна*, повествующего о Его вневременном пребывании на земле.

ЛИТЕРАТУРА

- Бучилина 1999* — Духовные стихи. Канты. Сборник духовных стихов Нижегородской области. Сост., вступ. статья, подг. текстов, исследование и комментарии Е.А. Бучилиной. М., 1999.
- Веселовский 1880* — Веселовский А.Н. Разыскания в области русских духовных стихов. Вып. 6. Сборник ОРЯС Имп. Академии Наук СПб., 1880. Т. 20, вып. 1–6.
- Веселовский 1884* — Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха, 3–5, Приложение к 60-му тому Записок Императорской Академии Наук. № 4. СПб., 1884.
- Марков 2002* — Беломорские старины и духовные стихи. Собрание А.В. Маркова. СПб., 2002.
- Никитина 1993* — Никитина С.Е. Устная народная культура и языковое сознание. М., 1993.
- Рождественский, Успенский 1912* — Песни русских сектантов-мистиков. Сост. Т.С. Рождественский и М.И. Успенский // Записки Имп. русского географического общества. Т. 35, 1912.
- Федотов 1991* — Федотов Г.П. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991.

ОТ ЛИЦА К ЛИКУ ИЛИ ПУТЬ К СВЯТОСТИ

По материалам *Жизнеописания протоиерея Понтия Рупышева*, составленного В.Н. Корецкой.

Дорофеева Л.Г.

На сегодняшний день существуют два опубликованных жизнеописания протоиерея Понтия Рупышева: составленное в 1940 году В.Н. Корецкой *Жизнеописание протоиерея Понтия Рупышева* и хранившееся в рукописном виде в православной Михновской общине является первым. Оно было опубликовано впервые в книге *Не оставляю вас сиротами* в 1999 г., оно же стало основой для всех, появившихся позже, материалов исторического (*Шальчунас* 2016), биографического и агиобиографического характера (*Понтий Рупышев* 2015: 8–108).

Именно к агиобиографии мы относим рассматриваемый нами текст, при том, что составитель называет свой труд *жизнеописанием*, а в тексте даже *биографией*, и это естественно, т.к. житие составляется, как правило, в связи с канонизацией святого. И, тем не менее, известны факты, когда составленное до канонизации жизнеописание впоследствии воспринимается и утверждается как житие уже после канонизации. В современной агиографии XX века нередки подобные случаи, поскольку жизнеописания составляются духовными чадами, или учениками как свидетельства миру о святости подвижника и становятся затем основой жития или собственно житием в процессе канонизации.

Чем можно обосновать внесение в определение жанра этого рассматриваемого нами текста понятия святости? При каких условиях жизнеописание может стать агиографией?

Для этого надо уточнить, что такое житие. Известно, что житие — жанр строго канонический, известно описание житийного канона и его законов — но только как явления, главным образом, формального («схема», «клише», — такова школа советской медиевистики). По нашему убеждению, канон — категория содержательная и уже затем формальная. Известно высказывание о. Павла Флоренского об иконописном каноне, как истине, закреплённой опытом поколений в определённых формах, о том, что художественному творчеству «канон никогда не служил помехой», что каноническая форма есть «дар от человечества художнику», «освобождение, а не стеснение», «твёрдая почва», «постижение истины» (*Флоренский* 1998: 378–379).

Житие — тоже икона, только словесная. Цель агиографии — изображение лика, а не лица. В.О. Ключевский дал точную формулировку образа святого в житии, тем самым и определив, по сути, что есть житие: «...образ святого в житии — не портрет, а икона» (*Ключевский* 1871: 315). Об этом также пишут Г.П. Федотов, позже В.Н. Топоров, и др.). Нужно помнить, что житие — это, прежде всего, *факт* и *форма* Священного Предания, которое есть действие Духа Божия в истории человечества, именно в конкретных ис-

торических условиях. Святой есть *небесный ангел*, или *земной человек*, как называли на Руси святых. Это определение пришло на Русь из переводного жития преподобного Саввы Освященного. Каждый святой как личность уникален и каждый призван к совершению своего служения в конкретно-исторических условиях. Канон же определяется не формальными признаками — схемой, а, прежде всего, степенью уподобления святого Христу, Который есть Первообраз и Образец совершенства. Наличие агиографической «схемы» тем самым не отменяется, но её формальные признаки определяются содержанием подвига и типом святости. Житие составляется в соответствии с принципом уподобления подвижника Христу, этим обусловлены и повторяющиеся мотивы, или *агиографические топосы* (об агиографической топике см. Руди 2005: 59–101), образы, сама структура повествования, подчинённая задаче воссоздания лика, явленного в личности подвижника веры. Пространство и время в нём иконичны, сюжет провиденциален (являет действие Промысла Божия в жизненном пути святого) и синергиен (являет соединение воли подвижника с волей Божией).

Стоит ещё добавить, что сегодня по-прежнему смысловая сторона жития, связанная с образом святого, содержанием его подвига, особенностями его святости, «выводится» некоторыми учёными за рамки литературоведческого изучения в силу её богословского содержания и относится к *агиологии* — разделу богословия, «в задачу которого входит изучение святости как явления благодати Божией в мире, святых и их почитания, путей достижения святости» (Андроник 2000: 252–253). Мы не рассматриваем агиологию отдельно от агиографии, поскольку именно содержание подвига, тип святости, определяемый подвигом, составляет суть жития и определяет его формы.

Особо надо сказать об отличии *биографии* от *агиографии*. Это два разных типа повествования, лишь внешне структурно схожих. В биографии цель — изображение личности *во времени*: от рождения биологического как обозначения начала жизненного пути личности, о развитии, становлении которой пишет биограф, — до *смерти*, с которой это движение завершается, и остается только память людей об этой личности. В агиографии (житии) рождение святого помимо своего «земного» значения имеет главным смысл рождение в Духе, т.е. измерение «вечное», и жизненный путь раскрывает его творчество в Духе, его *уже* причастность вечности, миру Горнему. И тут тоже есть развитие и становление личности, но оно представлено иконично: как невидимое в видимом, духовное в материальном, вечное во временном. И движение к смерти, оставаясь внешне-биографически именно таковым, раскрывается как движение к *жизни* и обретение её полноты и бесконечности в Боге.

Иначе говоря, мы, читая жизнеописание, стремимся увидеть проявление в лице — лика, в земном — небесного, в естественном того, что сверх естества, в биографии — агиографического, в человеческом — благодатного. Ведь именно *явление действия благодати в видимом жизненном пути чело-*

века, в самом его образе и является главным условием причастности текста жизнеописания не к биографии, а к агиобиографии.

Цели, которые ставит перед собой В.Н. Корецкая во вступлении (*От автора жизнеописания*), можно сформулировать так:

— привести читателя к пониманию личности о. Понтия, смысла его деяний, служения, его образа мыслей, его значения в жизни не только общины — но Церкви. Эта цель может быть достигнута на пути воссоздания образа Батюшки, чему служат разные источники: личные записи о. Понтия, документы и личные воспоминания составителя.

— второй целью, неразрывно связанной с первой, является уподобление самих читателей (автор пишет «нас»), или «христиан, ищущих спасения» — высокой жизни о. Понтия: «Последуем его жизненному примеру для нашего спасения, и он нам поможет своей молитвой у престола Всевышнего» (*Корецкая* 2016: 9). Тем самым в образе Батюшки уже заявляется образец совершенства, значит, святости, что подтверждается уверенностью в его близости Богу, в его молитвенном предстательстве перед Всевышним. Это и есть уже проявление иконичности образа — неразрывной связи видимого с невидимым.

Можно утверждать, что главная цель В.Н. Корецкой как составителя очевидно агиографическая: *открытие в образе о. Понтия Образа Божия и Его подобия — т.е. святости.*

Рассмотрим, как это явлено в рассматриваемом жизнеописании, учитывая и содержательные, и формальные признаки агиографического канона и опираясь на метод последовательного чтения.

Отметим присутствие в самом начале, во вступлении, агиографического мотива (топоса): формулы смирения, а именно проявление *личного смирения* составителя жизнеописания — В.Н. Корецкой. В её словах: «Только благодарность и горячая любовь к батюшке заставила меня взяться за труд, которым я никогда не занималась», — звучит отказ от *своей* воли, своего *хотения*. Она подчиняется необходимости, но подчиняется свободно, из любви и благодарности, и не для себя, а для ближних *с целью спасения души* — главной целью агиографии как таковой. Варвара Николаевна была духовным чадом о. Понтия, как и её сёстры. Это важно отметить, поскольку мы видим аналогию с житиями классическими, которые составлялись учениками святых. И это говорит о её нахождении внутри Церковного предания, из которого она и совершает свой труд.

Уже во вступлении В.Н. Корецкая начинает создавать образ батюшки с характеристики, но не внешней, а внутренней его сущности: «светлая личность», «возвышенный ум, глубокое и мудрое понимание духовной жизни и великий дар руководства», «великий муж покаяния, молитвы и любви с простой верой» (*Корецкая* 2016: 9). И называет имя Иоанна Предтечи, обозначая сходство духовного состояния общества времен последнего пророка и Предтечи Спасителя и исторической ситуации революционных лет начала XX века, в которые пришлось жить и служить о. Понтию. Духовная характеристика

эпохи является очень важной для понимания содержания подвига русского пастыря XX века, что составляет отдельный большой вопрос. Мы же напомним, что именно это время дало нам новомучеников и исповедников Земли Русской, и определило судьбу о. Понтия и его подвиг пастыря.

Жизнь протоиерея Понтия делится В.Н. Корецкой на две части: *первый период* его жизни — от рождения до отъезда из революционной России в Литву, связанный с жизнью в семье и началом пастырского служения, и *второй период* — пастырское служение в Литве, создание общины, жизнь уже вне личной семьи, но в семье христианской.

На наш взгляд, в жизнеописании можно выделить четыре этапа жизненного пути о. Понтия:

- от рождения до рукоположения;
- от рукоположения (и создания семьи) до революции и отъезда из Петрограда, из России, разлучения с семьей;
- пастырское служение на территории Литвы (при всех переходах власти и юрисдикции) вплоть до создания общины;
- созидание православной общины, жизнь и служение в общине вплоть до смерти. (Смерть и прощание, как известно, как составляющая жизненного пути — важная часть жизнеописания).

Повествование о жизни и служении о. Понтия выстраивается в соответствии с универсальной схемой любого жизнеописания — биографии, или агиографии — в хронологическом порядке. Рождение, детство, воспитание, учеба, женитьба, служение, смерть. Но смысл каждого события и этапа жизни ориентирован не на хронологию, а на отражение вечного во временном.

Так, рождение будущего подвижника связано с чудом: врачи приговорили к смерти слабого и недоношенного ребёнка, но благодаря таинству крещения приговор оборачивается чудом выживания — «на удивление всем ребёнок не умер, а остался жить. Так начался земной путь будущего избранника Божия», — пишет Корецкая (*Корецкая* 2016: 10). И это в жизни будущего пастыря повторяется неоднократно: чудесное исцеление после операции брюшины в 1895 году, исцеление о. Иоанном Кронштадтским от головной боли и, соответственно, отмена операции на черепе в 1906 году. И постоянное, на протяжении всего жизненного пути, терпение болезней, немощей плоти становится сквозной линией жизнеописания и осмысливается как подвиг веры (борьба духа и плоти). Здесь составитель делает акцент на Промысле Божиим, явившем себя как в первом чуде спасения жизни младенца, так и в последующих чудесах. Всё это, безусловно, признаки агиографического повествования.

Что касается родителей, которые должны быть благочестивы, то и этот мотив присутствует: отец и мать религиозны, благочестивы, дед, крестивший его, священник. Семья в целом благочестива. Понтий в этой семье подчёркнуто неотмирнен, и эта неотмирность также вполне агиографическая: кротость при несении несправедливых наказаний со стороны тётки (детство Понтия с шести лет отмечено скорбью, связанной со смертью матери), молчаливое и

кроткое несение страданий за других. Подчёркнута его *нелюбовь к мирским забавам юношества*, внутренняя сосредоточенность, и — *тишина* образа: «...Все вины и наказания сыпались на *тихого Понтия*, который всегда был невиновен, но *терпел всё за своих братьев, за их проказы*» (Корецкая 2016: 11). О проповедях: «...*Тихий голос*... при первых словах своей проповеди он так вдохновился, что и не заметил, что произошло кругом. Настала такая *тишина*, что его слабый голос был слышен всем, все слушали с напряжением и многие плакали» (Корецкая 2016: 13); «*тихий голос пастыря* проникал в сердца верующих, слезы текли по щекам, а сердца рвались ко Господу от благодатного слова, полного любви и жизни» (Корецкая 2016: 38). О служении Литургии: «Когда раздавался возглас на Литургии, всё *затихало* в храме, всё обращалось в молитву и, затаив дыхание, верующие ловили *тихие слова* батюшкиной молитвы и каждое его движение. Голос батюшки был *тихий и слабый*, но благодаря поразительной дикции был слышен почти всем. Батюшка горячо молился за народ. Чувствовалось, что он неотступно и дерзновенно чего-то просит у Господа для верующих, иногда *тихие слёзы* катились по его щекам» (Корецкая 2016: 47).

Здесь вспоминаются древнерусские жития преподобных: и Феодосия Печерского с его неотмирностью, кротостью и стоянием в вере, и Сергия Радонежского с его послушанием воле родителей, также неотмирностью, с его неудачами в учении и благодатными дарами в учёбе по молитве, и, главное, с *тишиной его образа*, как главной чертой.

Мотив несения креста и кротости тогда ещё мальчика Понтия становится сквозным. Нужно отметить, что мотив креста, крестоношения — один из важнейших в агиографии в целом, и обязательный, всегда присутствующий в мученических житиях; его можно отнести к так называемой канонической схеме мученического жития и иконы. Неслучайно в иконах именно крест в руках святого говорит о его мученическом подвиге. И жития российских новомучеников и исповедников XX в. говорят о той же главенствующей в них теме крестоношения. Можно назвать житие священномученика Илариона Троицкого, священноисповедников Петра Чельцова, Георгия (Коссова) и многих, многих других. Весь дальнейший путь о. Понтия, связанный уже с трагическим XX веком, пронизан идеей крестоношения, ясно выраженной в жизнеописании. Причём, эта идея звучит как откровение о жизненном пути и служении о. Понтия, начиная с юношества. Так, В.Н. Корецкая пишет о встрече шестнадцатилетнего Понтия в Вильно со святым праведным Иоанном Кронштадским, в описании которой звучит тема креста: «О. Иоанн (Кронштадтский. — *Л.Д.*) отнёсся к нему со вниманием и лаской. От духовного взора о. Иоанна не была скрыта будущая жизнь скромного юноши, *великий жизненный крест* ради Христа, который возлагался на него Господом» (Корецкая 2016: 21). Далее, говоря о выборе юношей Понтием своего пути — монашества или священства — Варвара Николаевна приводит воспоминания батюшки о посещении им Оптиной Пустыни и старца Иосифа: «...О. Иосиф сперва обернулся к иконам (а стоял он спиной к ним и лицом к двери), а по-

том опять к людям, и, в частности, ко мне, и с весёлым видом благословил меня широким крестом, как только могла рука его в своем размахе захватить воздух. Думаю, что такое благословение — знак великого креста для меня в жизни, но и благодати Божией» (*Корецкая* 2016: 15–16), что и подтверждается затем всем ходом повествования о трудах, болезнях, страданиях батюшки ради Христа, но также и о его духовных обретениях, благодатных состояниях, радости во Христе).

Слова о кресте звучат и в конце жизнеописания: «Все последние четыре года жизни батюшка *распинался на кресте*. Но кто опишет все подвиги и труды и молитву о. Понтия, незримые даже для близких его?» (*Корецкая* 2016: 54). В описании последнего прощания с батюшкой после его смерти мысль о кресте связана теперь неразрывно с Откровением, коснувшимся автора этого жизнеописания. Варвара Николаевна пишет о смысле крестопонения, заключающемся в любви ко Христу и жизни во Христе: «Перед глазами вставал, как живой, образ пастыря, вся его жизнь, вся его любовь, которой не было границ; и ум начинал понимать, *что за крест он нёс* ради спасения людей. Здесь, в небольшом деревянном храме, у гроба заштатного священника совершалось нечто великое, непонятное для слепых умов. Души, сердца и разум постигали, что действительно *нет иного счастья, нет иной любви и нет иной жизни — только жизнь во Христе и ради Него, а это — начало вечности* <...> 14 января после Литургии было отпевание, после которого о. благочинный произнёс прочувствованное слово о жизни о. Понтия, в котором отметил тяжёлый подвиг его жития и тот *крест*, который он нёс ради Христа и ближних» (*Корецкая* 2016: 60).

Надо отметить, что тема креста очень глубоко осмысливается в дневниковых записях батюшки и в богословских его размышлениях, что требует специального рассмотрения. Мы приведём только одну мысль из его дневниковых записей, свидетельствующую о личном духовном опыте о. Понтия: «Иное — нести крест, иное — быть на кресте или иначе — самому быть крестом. Последнее относится ко Христу. Если ты ещё только несёшь крест, то помни, что ещё только этим готовишься и идёшь к распятию, как и Христос нёс Свой крест по пути на Голгофу. Таковая для большинства верующих наступает пред или скорее при окончании жизни их. Если же кто ещё при жизни удостоивается от Господа быть распятым на кресте, быть им (крестом), то это знак особой любви и милости Божией к нему. Он может только силою Божией, богатством благодати Божией, сохраняться в правильном духовном состоянии и жизни на нём. Значит, с ним и в нём тогда живёт Христос. В терпении — счастье» (*Корецкая* 2016: 89).

Итак, составитель *Жизнеописания протоиерея Понтия Рупышева* всецело сосредоточена на изображении именно духовного пути батюшки, как это и свойственно житию. Нет в повествовании ничего «случайного» и интересного, важного самого по себе, безотносительно к образу Батюшки как его духовного лика.

Юношество ознаменовано следующей ступенью духовного углубления

и откровения Понтию о бытии Божиим и Его любви, что означено словами о «рождении духом» на уроке Закона Божия. Что за этим стоит, какой конкретный опыт — остаётся за пределами текста, но очевидно, что это было *чудесное благодатное откровение*, ставшее известным либо из слов самого о. Понтия Варваре Николаевне, либо из дневниковых его записей. Второе чудо этого же периода — «видение во сне: солнцезрачная Божия Матерь с Младенцем на руках», что, по словам Варвары Николаевны, «указывало на слепоту современных христиан и на предназначение Понтия привести в этом крае многих неверных ко Христу» (Корецкая 2016: 11).

Уже в юношеском возрасте о. Понтий своей личностью, тем, как жил, самым своим *образом*, способствовал преобразению окружающего его общества, т.е. уже становился *нравственным образцом* для ближних: «в его присутствии никто не смел выразиться неуважительно о Господе и о святине» (Корецкая 2016: 12).

Важнейшей чертой, свидетельствующей о благодатной помощи, т.е. о связи о. Понтия с миром Горним (или, иначе, об иконичности его образа) является *дар молитвы*, которой рано открылся в нём. С молитвой связаны ключевые моменты его жизни и целый ряд чудес. Выше говорилось об исцелении Понтия Петровича после операции на брюшине (причём, в тексте звучит слово «воскрешение»: «Понтий Петрович обратился с *горячей молитвой* ко Господу, чтобы Он его *воскресил*. И почувствовал после молитвы, как его тело начало согреваться (а до того времени оно было холодное как лёд) и потекла жизнь по всем членам. Это чудо произошло на Садовой в Москве» (Корецкая 2016: 12). Или чудо спасения от чекистов в поезде при отъезде из Петрограда за границу, когда глубокая молитва сделала его невидимым для проверяющих документы чекистов, и т.д.

На особый дар молитвы о. Понтия указывает в жизнеописании составитель: «Сила батюшкиной молитвы была неопишима человеческим словом. Это нужно было самому пережить, чтобы понять. Особенно это чувствовалось за богослужением в приходах, когда не одна тысяча сердец подчинялась этой вдохновенной молитве» (Корецкая 2016: 46). И приводит много примеров благодатной силы его молитвы, исцелявшей, утешавшей народ, который оказался один на один с трагическим временем революции. Более того: молитва осознаётся самим батюшкой как его *главное служение*, о чём он пишет в 1926 году в своих дневниках: «Сегодня я ясно сознал и пережил душой и духом, что моё назначение в жизни молитвенное, я ощутил всю силу пред Богом молитвы и состояние её. Помогите, Господи!» (Корецкая 2016: 125). Молитвенное же служение означает постоянное самораспятие и самоотвержение из любви к людям и к Богу.

В 1896 году, когда ему было всего девятнадцать лет, и он был третьим псаломщиком в г. Лальске, произошло открытие ещё одного дара о. Понтия — *проповедничества*, что свидетельствует о несомненном смирении, присутствующем Понтию Петровичу, и о его способности глубоко молитвенно проживать то, что он передавал в слове слушающим его людям. Его *слово обладало бла-*

годатной силой, т.е. было синергийным по своей природе, что возможно только при духовном сотворчестве человека с Богом. Этот дар выразил себя во всех формах его словесной деятельности — и устной, и письменной. Слово о. Понтия духоносно, о чем свидетельствуют и его богословские труды, и его дневники, и воспоминания его духовных чад.

Одним из агиографических топосов является *брак*. Он может иметь земное измерение — брак для создания семьи, и духовное — брак как союз Церкви со Христом. В монашеских житиях, как правило, мы видим борьбу святого за брак «небесный», для этого он проходит испытание браком «земным», к которому его принуждают родители (примеров множество, начиная с *Жития Алексия человека Божия*). В мученических житиях, особенно в женских, этот мотив выражается в стремлении мученицы «уневеститься Христу» (наиболее яркий пример — *Житие великомученицы Екатерины*). Есть этот мотив и в жизнеописании о. Понтия, но получает он несколько неожиданное развитие: от нежелания вступать в брак, что связано со стремлением к монашеству, — к вступлению в брак по смирению, для того, чтобы встать на путь пастырского служения, к которому он был призван в прямом смысле «свыше». Мы имеем в виду видение будущему о. Понтию Святой Троицы, случившееся во время его беседы о выборе духовного пути с епископом Антонием, который призвал его к пастырству и не дав благословения идти в монастырь, предложил священническое служение.

В связи с мотивом брака Варвара Николаевна в составляемом ею жизнеописании касается и темы любви, но решает её как проблему преобразования этого чувства от привязанности земной — в любовь ко Христу: «К Понтию Петровичу всегда и всюду, где он появлялся, неудержимо влеклись женские сердца» но он «всеми силами старался любовь, которая была обращена на него, обратить на Христа» (*Корецкая* 2016: 14). Следует заметить, что мотив брака заключает в себе много глубоких смыслов, помимо указанных выше. Для раскрытия этих смыслов правильно будет рассматривать жизнеописание в контексте духовного наследия о. Понтия, т.к. это может помочь увидеть духовный смысл тех или иных событий и фактов биографии.

Дальнейший путь о. Понтия, определяемый трагедией революционного времени, свидетельствует о действии Промысла Божия, который вёл молодого священника к совершению особого подвига — созданию уникальной православной общины — месте спасения для многих и многих людей в условиях трагического XX столетия.

Важным для агиографии (и агиологии) при описании пути подвижника к святости является установление духовной связи со святыми. У о. Понтия была встреча со святостью, и автор жизнеописания указывает на это неоднократно. Перед принятием священнического сана Понтий Петрович посетил основные русские святыни — и Соловки, и Оптину Пустынь, и Лавру преподобного Сергия, и Саров, встречаясь и беседуя с духоносными старцами. Его исцелил от водянки ног старец Варнава в Гефсиманском скиту. Но особо тесной была духовная связь с праведным отцом Иоанном Кронштадтским, о

чём много говорится и в жизнеописании, и в воспоминаниях. Более того, можно смело утверждать, что именно пастырский опыт отца Иоанна Кронштадтского был образцом для батюшки Понтия. Он был, по сути, духовным преемником Кронштадтского пастыря, назвавшего ещё юного Понтия своим «другом и братом». Мы видим сходство в самом типе пастырского служения, в духовных дарах молитвы, прозорливости, исцеления, и, главное, — в любви к своей пастве и в самоотречении в своём служении. Неслучайна и повторяющаяся фраза в жизнеописании о главном, чему научил, или вернее, что сумел передать своим чадам о. Понтий: *что́ есть жизнь во Христе, и как жить во Христе*.

В повествовании Варвары Николаевны просматривается сквозная линия движения о. Понтия к главному своему служению — *пастырскому*, начало которому означено вступлением в брак: «В 1901 году 2 ноября, Понтий Петрович вступил в брак с Зинаидой Степановной Дамаскиной, 23 ноября в городе Вильно был рукоположен во священники викарным епископом Михаилом Ковенским. Так вступил Понтий Петрович на путь пастырства, исполнив свое заветное желание всего себя отдать Богу» (Корецкая 2016: 16).

Описывая ранний период пастырства, Корецкая находит слова, которые раскрывают характер пастырского служения о. Понтия: «...С первых своих шагов молодой о. Понтий стал *деятельно и ревностно* отдавать все свои силы и любовь Господу и ближним» (Корецкая 2016: 17). Эти слова — *деятельно и ревностно* — относятся к каждому периоду его пастырского служения, которое было непростым, весьма разным по месту служения и слоям населения, в среде которых ему приходилось служить. Назовём эти периоды и некоторые важные черты его служения. Первые годы после рукоположения (1901–1905) о. Понтий служил в должности священника в уездном городке Вилейка. В 1905–1909, помимо священнического служения, о. Понтий был законоучителем в Бобруйской мужской и женской гимназиях и оказывал сильное нравственное влияние на молодёжь, выражавшую искреннюю к нему любовь. В 1909 году протоиерей Понтий участвовал во Всероссийском съезде законоучителей светских средних учебных заведений в Петербурге, что говорит о его несомненных дарованиях в области духовного образования и воспитания. Тогда же, в 1909 году, о. Понтий был «назначен попечителем и законоучителем Могилёвских губернских реального училища и мужской гимназии. И это назначение, как пишет Варвара Николаевна, было вызвано необходимостью найти «человека с *сильным влиянием*, ...чтобы перевоспитать молодёжь» (Корецкая 2016: 19), поскольку после 1905 года нравы учащейся молодёжи в Могилёве сильно упали. В следующий период (1911–1915) меняется место и среда служения о. Понтия: его назначают «флагманским священником 2-й минной дивизии Балтийского флота и священником церкви Гельсингфорского морского госпиталя. И вплоть до революционных событий он был связан с Балтфлотом. Специфика служения определила и особенности подвижничества священника: участие в боевых походах, самоотверженность, вызывавшая неизменную любовь и уважение его пасомых —

военных матросов и офицеров. Позже это сохранило ему жизнь во время революционных событий в Гельсингфорсе: «Когда моряки кроваво расправлялись с офицерскими чинами, отца Понтия не трогали, и он свободно шёл по пустынным улицам города в церковь совершать богослужения. Моряки ходили ватагами пьяные, но давали дорогу молчаливо идущему пастырю. Таково было влияние батюшки на бывших своих духовных чад, что никто не решался поднять на него руку» (Корецкая 2016: 23). Последние годы жизни в России (менее двух лет) о. Понтий провёл в Петрограде, служа при госпитале, с трудом выживая вместе с семьёй, с которой он вскоре вынужден был расстаться, покинув Петроград 4 июля 1919 г. из-за угрозы расстрела.

С этого отъезда и прибытия в Двинск начинается третий период: пастырское служение на территории Литвы — вплоть до создания общины. Какие черты в этот период служения явлены в образе Батюшки? Сострадательность, любовь к людям: он «делил с ними нужду, утешал, служил по хатам, венчал и крестил младенцев и часто уже подростков, — и все это при слабом здоровье и после сильного истощения в бытность свою в России» (Корецкая 2016: 27–28); сила духа, самоотречение из любви к Богу и людям, внутренняя скорбь, израненность души, что для других было не заметно, как пишет автор. И ещё проявляется важная черта, также известная от юношества — строгость и твёрдость в вере, обличение «прямое и горячее» в тех случаях, когда в людях он «видел неугодное Богу», что говорит об отсутствии человекоугодия и об истинной любви к людям. По словам В.Н. Корецкой, это был «поистине апостольский труд обхода тех приходов, которые ему были поручены» (Корецкая 2016: 29). И опять мы видим кротость, присущую батюшке: он оставался всегда без награды от священноначалия, и всегда был в нужде, имея недостаток в жилье, даже в обуви: «Люди и начальство обходили батюшку, но зато Господь не обходил его и обильно изливал на о. Понтия Свою благодать...» (Корецкая 2016: 29).

Последний и главный этап его пастырского служения — им открывается вторая часть жизнеописания В.Н. Корецкой — начинается в 1921 году в Мереч-Михновском имении дворян Корецких, ставшем православной общиной. Здесь о. Понтий остаётся по конец жизни.

Всмотримся в этот этап служения, в сам образ о. Понтия, или образ Батюшки, как стали его называть сёстры Корецкие, затем сёстры общины. Здесь свои периоды формирования и становления православной михновской общины, с которыми неразрывно связана вся деятельность о. Понтия.

Началом можно считать знакомство о. Понтия с семьёй Корецких: вдовой Анастасией Дементьевной и тремя её дочерьми — Анастасией Николаевной, Марией Николаевной и Варварой Николаевной, и регулярные посещения их имения Мереч-Михновское. В жизнеописании точка отсчёта начавшихся перемен в этом имении обозначена датой приезда: 27 февраля 1921 года. Автор жизнеописания оценивает всё происходившее действием Промысла Божия (см. Корецкая 2016: 31), и достаточно кратко описывает это время, только констатируя перемены в жизни семьи Корецких, вызванные

влиянием о. Понтия. Основная роль в этом влиянии отводится Варварой Николаевной проповеди, т.е. слову Батюшки, которое было исполнено особой благодатной силой, что подчёркивается неоднократно: 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» (Корецкая 2016: 32). Эта цель — *жить Христом и ради Него* — и стала главной в пастырском служении о. Понтия на протяжении всего его пути, особенно в последние восемнадцать лет.

Первый этап созидания общины обозначен борьбой с искушениями, начавшимися, прежде всего, внутри семьи, затем проявившимися со стороны духовных лиц. Сама глава семьи, Анастасия Дементьевна, уже через два месяца после первого появления батюшки, становится его гонителем, стремясь теперь удалить о. Понтия из имения: «Посыпались скорби и искушения на пастыря и трёх сестёр,... тяжелее всего было о. Понтию. За любовь ко Господу и за спасение ближних его чернили, бранили и порочили его имя. Но опорочить непорочного никто не может. Батюшка оставался чист пред Господом и с поразительной любовью молился за своих гонителей...» (Корецкая 2016: 32). Молитва за гонителей и есть осуществление евангельской заповеди, что относится уже к проявлению святости человека (сколь много таких образцов дает агиография, начиная с христианских мучеников первых веков до новомучеников XX столетия). И здесь явлена батюшкой добродетель кротости: при всех нападках и клевете на него, он, как пишет Варвара Николаевна, «никогда не защищал себя. Бывало, вздохнет глубоко, когда что услышит, и скажет: „Как силён грех, бедные люди!“» (Корецкая 2016: 34).

Нужно попутно отметить ещё одну черту, которая указывает на принадлежность данного жизнеописания к агиографии — особую позицию самого составителя в отношении к добродетели и к греху. Подобно древним агиографам, автор этого жизнеописания относит проявление добродетели к явлению силы Божией, благодатных воздействий, а разного рода недобрые поступки, те или иные проявления греха объясняются вмешательством демонических сил. Например, объясняя перемены в отношениях Анастасии Дементьевны к о. Понтию, Варвара Николаевна комментирует это следующим образом: «враг рода человеческого не мог вынести, что батюшка и тут гонит его, не даёт ему покоя, и начал вести свои козни в семье К.» (Корецкая 2016: 32).

Весь процесс рождения, формирования, создания общины может быть соотнесён с рождением и формированием монастыря вокруг подвижника, при всей внешней разности этих форм духовной жизни. Главный принцип объединения — собиранье единомышленников и духовных чад вокруг духовной личности, подвижника, молитвенника. Ибо как к преподобным Сергию Радонежскому, Павлу Обнорскому или Кириллу Белозерскому приходили люди, стремившиеся ко спасению, искавшие поводыря, пастыря, духовного наставника, селились рядом, и создавали обители, так и здесь: вначале сёстры Корецкие отдали свои сердца и души в руководство Батюшке, затем

стали приходить богомольцы, а в душе сестёр созревало желание жить с единомышленниками, братьями и сёстрами по духу, жить, как повторяется многожды Варварой Николаевной, «ради Христа». И когда о. Понтий предложил принимать к себе в дом приходящих не как прислугу, а как сестёр, родных по духу, то все три сестры «с радостью согласились». Так было положено начало общине.

Что это за уникальное явление — православная община, в чём его уникальность, и какова здесь роль протоиерея Понтия? Какой образ Батюшки запечатлён не только на многочисленных фото, хранящихся в Михново, но прежде всего, в сердцах братьев и сестёр общины? Ведь не в зданиях и полях дело, и даже не в построенном храме, а в особом духе, объединяющем всех. Жизнеописание В.Н. Корецкой исполнено этим духом любви Христовой, носителем которого явился Батюшка, умевший передавать его другим людям. Он поистине созидал общину любовью — жертвенным самоотречением, в котором теплота и строгость, дерзновенная вера и кротость, мудрость пастыря, питавшаяся мудростью Божественной, и простота веры были источником духовной жизни. Этот дух любви батюшки Понтия и сегодня остался в общине, он питает всех, приходящих туда в поисках спасения души.

Свет от него исходил на большие расстояния, и богомольцы шли в общину за многие и многие километры. Как и в житиях святых преподобных Феодосия Печерского, Сергия Радонежского, многих других, — это показатель особой благодати, которой обладал о. Понтий. Присутствие благодатных даров сказывалось во всем, в том числе и в чудесах видимых, таких, как исцеления больных неисцельными недугами, и в «невидимых», касавшихся преобразования душ человеческих. По словам автора жизнеописания, «...упрямые делались послушными, строптивые — кроткими. Где не мог достигнуть цели любовью и терпением, он обращался с горячей молитвой ко Господу, и сестра менялась». Как пишет Варвара Николаевна, «всё в общине двигалось *силою Духа Божия*, а не естественными человеческими силами» (Корецкая 2016: 36), а это говорит о вхождении общины в соборную монастырскую, монашескую жизнь в соответствии со Священным Преданием.

Описывая жизнь и труды Батюшки в общине, Варвара Николаевна стремится показать благодатные дары о. Понтия, коснуться источника этих даров, заглянуть в глубь души и, понимая всю невозможность постичь душу святого человека, — а в святости его она не сомневается — часто произносит фразы вроде такой: «что это было за руководство — передать человеческим словом нельзя, это нужно было самому пережить» (Корецкая 2016: 36).

И всё же в своём переживании его святости она восходит к высокой риторике, перечисляя духовные дары Батюшки: «Трудно перечислить те дары, которые были у батюшки: и слово огненное, и действие решительное, и любовь покоряющая, и смирение привлекающее, и разум господственный, и чистота дерзновенная, и простота мужественная, и надежда твёрдая, и вера живительная. Этими дарами батюшка привлекал сердца и души ко Христу и укреплял свою духовную семью, ...отрывая их души от земли и питая жаж-

дой вечного спасения» (Корецкая 2016: 52).

Итак, подводя предварительные итоги анализа *Жизнеописания протоиерея Понтия Рупышева*, составленного Варварой Николаевной Корецкой, о проявлении лика святости в образе Батюшки можно сказать следующее.

О. Понтий жил по заповедям и достиг главной добродетели — любви во Христе к каждому. Согласно евангельским словам Христа, указавшим путь и способ спасения: «Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Ин. 14: 6), и «Если любите Меня, соблюдайте Мои заповеди» (Ин. 14: 15), святой совершает путь к Богу — путь, который и заключается в *соблюдении заповедей Божиих*. Именно это каноническое основание воссоздания образа святого в житии первым отметил А.Н. Ужанков, анализируя *Чтение о Борисе и Глебе*: «Преподобный Нестор становится родоначальником русского житийного канона, смысловую основу которого составили девятнадцать заповедей» (Ужанков 2011: 197).

Основное служение протоиерея Понтия — пастырское, и главный подвиг заключается в пастырском ведении множества пасомых к спасению во Христе, плоды чего мы наблюдаем в созидании православной общины, которая становится ядром, центром Православия всей тогдашней Польши.

О причастности о. Понтия Царству Благодати, о его связи с миром Горним говорят благодатные дары, явленные в нём: дар *молитвы*, примером чего являются благодатные *богослужения*, очевидцы которых свидетельствовали об особенной его молитве на Литургии, о преображении людей в результате молитвенной помощи о. Понтия; дар *проповеди*, явленный о. Понтием, выраженный в силе его *слова*, способного преобразить жизнь человека; *дары прозорливости* и *духовного руководства* душами людей, *дар целительства*, о которых свидетельствует в жизнеописании Варвара Николаевна и говорит михновское Предание, которое ещё предстоит осмыслить изучающим духовное наследие о. Понтия. Всё это, несомненно, даётся Богом только достигшему *глубины смирения* человеку и говорит о святости, которой причастен о. Понтий.

Образ жизни батюшки становится *образцом для уподобления* и *передаётся* всем духовным чадам батюшки, всем членам общины, что говорит об их жизни в Живом Предании Церкви. По сути, создаётся истинно-христианская семья, не уступающая монашеской жизни, но воплощающая её.

Итак, можно смело утверждать, что образ Батюшки, протоиерея Понтия, на протяжении всего повествования раскрывается именно как *лик*, при всей биографичности и порой документальности излагаемых событий, конкретики приводимых фактов. К концу жизнеописания мы видим *идеальный образ пастыря, или образ святости*.

О близости рассматриваемого текста агиографической традиции говорит и описание кончины о. Понтия, составленное духовной дочерью и свидетельницей его ухода из жизни. Этот отрывок текста вполне укладывается в житийный канон описания кончины преподобных, который из устойчивого мотива жития даже выделился в XVI веке в самостоятельный жанр. Укажем

на известный, приведённый В.О. Ключевским, текст такого описания кончины игумена монастыря — *Записка Иннокентия о последних днях учителя его Пафнутия Боровского (Ключевский 1871: 439–453)*. Практически каждое монашеское житие включает подробное описание смерти и погребения святого, что объясняется христианским пониманием смысла смерти и целью спасения души.

При всей скорбности описания смерти и прощания с дорогим Батюшкой, в этом финале звучит строгая торжественная нота присутствия Божественной благодати, которой причастны все, любящие Батюшку и идущие за ним ко Христу. И здесь можно только цитировать жизнеописание, которое становится Житием: «Кто постигнет умом эту неразрывную духовную связь умершего пастыря с его детьми по духу? Никто — только тот, кто сам это пережил и понял всем своим существом, что значит жить ради Христа и что значит любить во Христе. Сёстры и народ наполняли церковь, свечи непрерывно горели, и всех охватывала тишина и благодать. Перед глазами вставал, как живой, образ пастыря, вся его жизнь, вся его любовь, которой не было границ; и ум начинал понимать, что за крест он нёс ради спасения людей. Здесь, в небольшом деревянном храме, у гроба заштатного священника совершалось нечто великое, непонятное для слепых умов. Души, сердца и разум постигали, что действительно нет иного счастья, нет иной любви и нет иной жизни — только жизнь во Христе и ради Него, а это — начало вечности...» (*Корецкая 2016: 60*).

Итак, не определяя типа подвига и типа святости, мы можем сказать, что несомненно перед нами подвиг в уподобление Христу, подвиг пастырский и одновременно исповеднический, что было обусловлено самим временем гонений на святую Церковь. И перед нами не биография, но агиографический текст, который мы обозначаем как *агиобиографию*.

О. Павел Хондзинский в своей статье о богословском наследии о. Понтия обоснованно говорит о неизученности подвига духовников и пастырей из числа белого духовенства в XX в. и ставит вопрос: «Какие новые, несводимые к прежним черты добавил новый лик к традиционно-русскому пониманию святости? Что своего сказал «об истинном христианстве?»» (*Хондзинский 2016: 606*).

Путь к ответу на этот вопрос лежит в изучении агиобиографии в сочтении с духовным наследием, несомненно, великого духом пастыря — протоиерея Понтия Рупышева. И это — дело будущего.

ЛИТЕРАТУРА

Андроник 2000 — Андроник (Трубачёв), игум. Агиология // Православная энциклопедия. М., Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000. Т. 1.

Ключевский 1871 — Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., Издание К. Солдатенкова, 1871.

Корецкая В.Н. 2016 — Корецкая В.Н. «Жизнеописание протоиерея Понтия Рупышева» // Жизнеописание и духовное наследие протоиерея Понтия Рупышева. М., Паломник, 2016.

Лепяхин 2012 — Лепяхин В.В. Икона и образ // Икона в русской словесности и культуре. Сб. ст. / сост. В.В. Лепяхин. М., Паломник, 2012.

Понтий Рупышев 1999 — Не оставлю вас сиротами. Жизнеописание и благодатные мысли протоиерея Понтия Рупышева. М., Паломник, 1999.

Понтий Рупышев 2015 — Протоиерей Понтий Рупышев // История Михновской общины. В 3 томах. Т. 1. / Сост. Устименко С. Г. Висагинас, Литва, 2015.

Руди 2005 — Руди Т.Р. Топика русских житий (вопросы типологии) // Русская агиография. Исследования. Публикации. Полемика. СПб., Дмитрий Буланин, 2005.

Ужанков 2011 — Ужанков А.Н. Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций. М., Изд-во Литинститута им. А.М. Горького, 2011.

Флоренский 1998 — Флоренский П.А. Иконостас // Флоренский П.А. Имена: Сочинения. М., ЭКСМО-Пресс; Харьков, Фолио, 1998.

Хондзинский 2016 — Павел Хондзинский, прот. О богословском наследии протоиерея Понтия Рупышева // Жизнеописание и духовное наследие протоиерея Понтия Рупышева. М., Паломник, 2016.

Шальчунас 2016 — Шальчунас А.И. Жизнь и служение протоиерея Понтия Рупышева. М., Паломник, 2016.

ГОГОЛЕВСКОЕ ПРОСТРАНСТВО И ДРЕВНЕРУССКАЯ ТРАДИЦИЯ

Гуминский В.М.

Общепризнанно, что Россия и безграничные русские пространства с точки зрения их освоения являют особый случай в мировой истории. Что, как не патетический призыв к такому освоению прозвучал, например, у Гоголя в одном из писем по поводу *Мёртвых душ*, когда писатель объяснялся относительно «нескладного выражения истинного чувства» в «лирическом отступлении» в последней главе поэмы.

«Кому при взгляде на эти пустынные, доселе не заселенные и бесприютные пространства, — читаем в *Выбранных местах из переписки с друзьями*, — не чувствуется тоска, кому в заунывных звуках нашей песни не слышатся болезненные упрёки ему самому — именно ему самому, — тот или уже исполнил свой долг как следует, или же он нерусский в душе». Осваивать эти пространства писатель предлагает с помощью «средств и орудий», которые дал России «государь Пётр I», прочистивший «нам глаза чистилицем просвещения европейского». Ведь, несмотря на прошедшие со времён петровских реформ «полтора столетия», до сих пор «наши пространства» остаются «так же пустынно, грустно и безлюдно», «также бесприютно и неприветливо всё вокруг нас, точно как будто бы мы до сих пор ещё не у себя дома, не под родной нашею крышей, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге, и дышит нам от России не радушным, родным приёмом братьев, но какой-то холодной, занесённой вьюгой почтовой станцией, где видится один ко всему равнодушный станционный смотритель с чёрствым ответом: „Нет лошадей!“» (*Гоголь* 1952: 8, 289).

Но этот цивилизаторский призыв явно противоречит тому, что Гоголь писал о тех же самых русских пространствах в последней главе первого тома *Мёртвых душ*: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далёка тебя вижу...»

В гоголевской поэме, конечно, представлена точка зрения путешественника, взгляд «извне», «со стороны», из иного, «чужого» мира на «свой» мир, на свою родину. Такой взгляд, как всегда в литературе путешествий, максимально обобщён, с одной стороны, и предельно конкретен — с другой. В конечном счёте, он ведёт к самопознанию и определяется стремлением идентифицировать *свой* национальный мир и себя самого через *чужой* мир¹. В чужом мире путешествия образ путешественника максимально обобщается. В *своём* мире, на Руси, первый русский «литературный» путешественник

¹ Ср. в письме К.Н. Батюшкова к Н.И. Гнедичу от 1 ноября 1809 г.: «...Глинка называет „Вестник“ свой *Русским*, как будто пишет в Китае для миссионеров или пекинского архимандрита» (*Батюшков* 1934: 395–396). Обратив внимание на похожий тавтологический оборот в *Мёртвых душах* («русские мужики» в России), С.А. Венгеров, как известно, заключил, что «Гоголь совершенно не знал русской жизни» (*Венгеров* 1913: 2, 139).

— Даниил мог быть игуменом черниговского или любого другого монастыря, в *чужом*, ином мире *Хождения*, он — «игумень Даниль Руския земля». Карамзинский путешественник мог у себя на родине быть москвичом, петербуржцем, жить на Чистых прудах или на Мойке, но стоило ему пересечь границу, как он стал «русским путешественником»¹ и в таком качестве (отметим эту тавтологию) вошёл в русскую же литературу. В *чужом* мире своего многолетнего путешествия по мере «узнавания» Гоголь зафиксирован как «иностранец» и даже «с подозрением, католик ли он», затем «русский», «русский, помещик», «Cocoli Nicoló», наконец, «Gogol Nicola» (см. *Рута* 2009: 244).

«Прекрасное далёко», если понимать, конечно, гоголевские слова буквально, — это Европа, Италия — родина Возрождения и возникновения одного из главных «мифов Возрождения» (*Le mythe de la Renaissance. 1442–1520*)². 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 прочий антропоцентризм эпохи). Подобным законам «эстетического удовлетворения» подчиняются буквально все стороны человеческой деятельности: научное познание и богословие, этика и социальные отношения, причём «возвращение к античности» подразумевает «преображение» настоящего во имя наступления «нового мира» в будущем.

В этом мифе для нас главным является то, что А.Ф. Лосев назвал «возрожденческим учением *о победе над пространством*» (Лосев 1982: 73). В своём заключении русский ученый опирался на конкретные наблюдения французского искусствоведа Андре Шастеля, например, такое: «Устремления Ренессанса в значительной мере обнаруживают потребность *овладеть пространством* и, если можно так сказать, „проявить“ его; орудия, отвечающие этому стремлению, все относятся к технике „зримого“: образ, форма играют здесь господствующую роль». В связи с этим (в частности, «отвержением готических форм») А. Шастель говорит о «новых базиликах Брунеллески» и о его куполе Санта Мариа дель Фьоре, о реальных строениях с «центральным планом» и об «идеальном мире» у Альберти (ср. с «идеальным городом» Пьеро дела Франческа, Леонардо да Винчи и др.), об использовании Брунеллески, Альберти и других в учении о перспективе «технического развития оптических понятий» и т. п. (*Chastel* 1969: 8–9, 106). Именно теория линейной, прямой перспективы³ на долгие столетия во многом определила развитие пространственных искусств, а также повлияла на оформление пространственных представлений (в первую очередь, проекционных, физико-

¹ Ср. с подзаголовком, с которым в пушкинском *Современнике* печатались заграничные корреспонденции А.И. Тургенева — *Хроника русского*, с названием *Писем русского офицера* Фёдора Глинки и т. п.

² Название известного труда А. Шастеля (*Chastel A.*), впервые вышедшего в Женеве в 1969 г.

³ См. об этом, например, Лосев 1982: 263–274. Глава *Математическое оформление имманентно-субъективной интуиции. Учение о перспективе*.

геометрических) в различных сферах человеческой деятельности.

Но если мы теперь взглянем на соотношение «освоенного» (европейского) и первозданного (русского) пространства в знаменитом лирическом отступлении Гоголя в *Мёртвых 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 далёко» — должно быть показано в наибольшем масштабе, который затем будет постепенно уменьшаться по мере удаления от «точки зрения», точки отсчёта. 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 его должен скользить по вертикали, иначе не обозреть «города с многооконными, высокими дворцами, вросшими в утёсы, картинные деревья и плющи, вросшие в дома, в шуме и в вечной пыли водопадов; не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы; не блеснут сквозь наброшенные одна на другую тёмные арки, опутанные виноградными сучьями, плющом и несметными миллионами диких роз, не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные, ясные небеса».

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 живописность вполне передают итальянские пейзажи К. Брюллова, А. Иванова и др. (возникновение пейзажной живописи, «открытие пейзажа» также относят к эпохе Возрождения)¹. И Гоголь словно переходит от одной картины к другой, составляя общую панораму (точнее, обозрение) из отдельных экспрессивных («дерзких»), красочных полотен. И ещё 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», согласно Альберти (см. Лосев 1982: 281–282).

Следует, вероятно, учесть и наблюдение известного своей близостью к Гоголю П.В. Анненкова, сделанное в письме из Рима от 28 апреля 1841 года: «Даже до сих пор сохранилось в Италии отвращение от загородной, сельской

¹ См. об этом: Лосев 1982: 535–539. Глава *Один из частных примеров (открытие пейзажа)*.

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» (Анненков 1984: 24). Стоит ли напоминать, что именно усадебная жизнь была главным предметом изображения в *Мёртвых душах*.

Но вот писатель устремляет свой мысленный взор вдаль и вместо того, чтобы по мере углубления (отдаления) картины пропорции изображения уменьшались, параллельные линии сходились всё 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 её месте разворачивается безмерная горизонталь, «горизонт без конца», «необъятный простор». Измерить его невозможно да и некому: «Открыто-пустынно и ровно всё в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора».

Но «необъятный простор» обладает голосом, «тоскливой» песней, «несущейся по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря». И он готов к диалогу со зрителем (=автором), которого влечёт к нему «непостижимая, тайная сила»: «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объёмлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» (Гоголь 2012: 7/1, 208).

Таким образом, перед нами предстает картина целостного символического (мифологизированного) пространства¹, ориентированная на зрителя (=автора) и предполагающая его духовную связь с ним. Всё это вполне соответствует пониманию обратной перспективы (*die umgekehrte Perspektive*), исследованной отцом Павлом 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. Флоренский 2000: 46–103; Флоренский 2000а:

¹ Неслучайно в подготовительных, черновых материалах к XI главе поэмы в описаниях пространства Руси — «святой земли» настойчиво возникал образ моря: «...эти потерявшие конец степи, недвижущиеся, неколышущиеся моря»; «...эти недвижные, неколебимые моря» (см. Гоголь 2012: 7/1, 375, 376). Об образе «степь — русское море» см. Гуминский 2016: 258–276. В комментариях к этому месту поэмы И.А. Виноградов и В.А. Воропаев высказали предположение, что оно «соответствует» неопубликованной рецензии Гоголя на книгу М.А. Байкова (см. Байков 1836), т.к. и там, и здесь встречаются слова о «необыкновенном пространстве» русской земли и т.п. (см. Гоголь 2009: V, 621). Можно заметить, что в целом оно, скорее, «соответствует» одной из расхожих тем «разговоров с дамами» статских советников: «...поведёт речь о том, что Россия очень пространное государство» (там же, 164) или речи Чичикова, обращённой к Собакевичу, когда будущий херсонский помещик «начал как-то очень отдалённо, коснулся вообще всего русского государства и ото-звался с большою похвалою о его пространстве...» (там же, 98).

81–421). Отсюда обычно делается вполне логичный вывод: обратная перспектива отвечает задаче воплощения сверхчувственного *сакрального* содержания в зримой, но лишённой 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: всё как раз и началось 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 её безлюдные пространства, трансформируясь в лесную «северную Фиваиду», в название монашеских поселений, скитов («пустынь»), закрепляясь в фольклоре (преимущественно в духовных стихах, особенно в посвящённых диалогу царевича Иоасафа и «матери прекрасной пустыни») (см. *Бессонов* 1986; *Стихи духовные* 1991; *Духовные стихи* 1908)¹, в древнерусской литературе и музыке (см. об этом, например, *Полетаева* 1998: 198–213; *Герасимова-Персидская* 1985: 331–337; *Федосеенко* 2009: 206–214). Пустыня находится на земле и всегда противопоставляется городу (и «миру»: *urbi et orbis*) как место молчаливого уединения, духовного испытания, как горизонталь (незастроенная равнина, безлюдная плоскость) урбанистической вертикали с её шумом и дразгом, человеческим столпотворением и страстями (ср. с образом «сборного города всей тёмной стороны» у Гоголя). При этом пустыня, как правило, открыта, «распахнута» навстречу сверхъестественному: будь то Бог ветхозаветных пророков или евангельский диавол.

Однако «распахнутость» пустыни в смысле протяжённого географического пространства (горизонталь) в любой момент может замкнуться, запереться по воле Бога. Господь сопровождает, точнее, ведёт исходящий из Египта народ Израиля в его «путешествии» (см., например, Исх. 40: 36, 38) по пустыне: «Господь же шёл перед ними днём в столпе облачном, показывая им путь, а ночью в столпе огненном, светя им, дабы идти им и днём и ночью» (Исх. 13: 21; ср. 40: 36–38). Но и Он же сообщает Моисею слова фараона, которые тот должен сказать, преследуя израильтян: «И скажет фараон [народу

¹ В.И. Срезневский писал во введении к сборнику *Бегунких стихов*: «Основным моментом их учения является бегство от мира, скитание, удаление в пустыню...». См. об этом также: *Федотов* 1991.

своему] о сынах Израилевых: они заблудились в земле сей, заперла их пустыня» (Исх. 14: 3). В сущности, народ Израиля так и остался странствовать в «запертой» пустыне, точнее, в пустынях (египетской, синайской, Фаран) в течение сорока лет, чтобы за это время умерли все, кто был рабами в Египте, включая Моисея (Числ. 14: 34).

Рассказ синоптических Евангелий (Мф. 4: 1–11; Мк. 1: 12–13; Лк. 4: 1–13) об искушении Иисуса Христа в пустыне (ἐρημος)¹ построен по противоположному, вертикальному принципу. Дьявол «берёт» Спасителя и последовательно поднимает Его всё 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 евангелиста Луки чередование искушений изменено: сначала упоминается «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 всё 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 пустыне. В таком случае писатель как бы оказывается на месте Спасителя, а дьявол, 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 несёт 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, причём 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* (начало 40-х годов XVI века), напрямую

¹ В экзегетике, сколько нам известно, по сию пору не существует устоявшегося мнения относительно локализации «Пустыни Искушений». В разное время назывались Иудейская пустыня, пустыня на Синайском полуострове и т. п. (см., например, Лопухин 1911–1913). В статье *Искушение* (подглавка *Искушение Иисуса Христа в пустыне*) священника Дмитрия Артёмкина в *Православной Энциклопедии* осторожно указано: «...В христианской традиции считается, что это бесплодная местность в неск. километрах к северо-западу от Иерихона» (ПЭ 2011: XXVII, 315). В большинстве современных путеводителей по Святой Земле предпочтение отдаётся именно этой версии, как одно время считалось, окончательно сложившейся в эпоху крестовых походов (см., например, *Земля Иисуса* 1999: 44). Согласно ей, местом сорокадневного поста и искушения Иисуса Христа является так называемая Гора Искушений или Сорокадневная Гора (Mons Quarantana). Однако, по свидетельству Егерии (ок. 384 г.), гора стала местом паломничества уже с конца IV века. Примерно тогда же в пещерах на восточном склоне горы возникло монашеское поселение (лавра Дука?), разорённое персами в VII веке и возродившееся при крестоносцах (см. *Хождение* игумена Даниила, паломничество Зевульфа и др.). С 1870-х годов на горе Искушения подвизаются русские монахи (в настоящее время остался один игумен Герасим). Ныне там находится монастырь Искушения (Иерусалимский Патриархат) (см. подр.: Панченко, Лисовой 2011: 326–328).

связанное со знаменитой концепцией Москва — третий Рим.

Речь в нём идёт о «бежании Жены» — святой Церкви «в пустыню». Этот эсхатологический образ берёт начало в Апокалипсисе, где «Жена, облечённая 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). Так и Церковь из русского сочинения XVI века бежит «ради служения» «от старого Рима опресночного», погрязшего в ересях, неверии и потому «падшего», в «новыи же Римъ <...> Костянтиныградъ». Но и там Православная Церковь не обрела покоя: «ни тамо покоя обрет». Причём вовсе не из-за «пленения Царьграда» агарянами в 1453 году, а из-за униатского Ферраро-Флорентийского собора, послужившего первопричиной всех бедствий ромеев: «...Съединения их ради с латынею на осмом Соборе, и оттоле константинопольскаа Церквы раздрушися». В конце уничижительной характеристики Византии автор, похоже, намекает на знаменитый «патриарший холодильник» для хранения фруктов и овощей, располагавшийся, согласно, в том числе, свидетельствам древнерусских паломников, в Софии Константинопольской¹: царьградская Церковь «...положися в попрание, яко овощное хранилище» (впрочем, как тут не вспомнить судьбу многих православных храмов в России после 1917 года).

«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 «божественнии 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 свята веры пусти беша и иже божественнии 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 Православной Церкви «и едина ныне свята съборнаа апостольскаа Церковь вьсточнаа паче солнца вьвсеи поднебесней светится...» (Цит. по: *Синицына* 1998: 367, прилож. № 3).

Таким образом, по мнению древнерусского автора, пустынные просторы Руси оказались просвещены и освоены христианством на пять столетий позже Крещения Руси. Конечно, 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 край-

¹ Это — «кладезя», где держат «дыни и яблоки и груши», которые «ужищемъ в кошницы <...> выимають студено». См. об этом в *Книге паломник Добрыни Ядрейковича*.

ней мере, она близка той, что проводится в *Мёртвых душах* и в *Выбранных местах*: именно Православной Церкви отводится главная роль в освоении и преобразении «пустынной» России. Для гоголевской поэмы это означало помимо всего прочего изменение качественных параметров её 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 «подъёма» на гору разнообразных, «собравшихся сюда вместе» представителей «севера и юга растительного царства»: «Дуб, лесная груша, клён; вишняк и терновник, чилига и рябина, опутанная хмелем, то помогая друг <другу> в росте, то заглушая друг друга, карабкались по всей горе, от низу до верху...» Здесь напрашивается сравнение со статической, застывшей в неподвижности картиной итальянского «союза» природы и искусства, «вросшими» друг в друга: «картинные деревья и плющи, вросшие в дома» и т. п. Что, конечно, совсем не отменяет общей экспрессивной динамики «итальянских впечатлений».

И, наконец, переход к освоенному человеком пространству, жилищам и строениям, размещающимся на том же склоне горы и также (как в Италии) не отделённым 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 её (горы. — *В.Г.*) темени, примешивались к их (деревьев. — *В.Г.*) зелёным верхушкам красные крыши господских строений, коньки и гребни сзади скрывшихся изб, верхняя надстройка господского дома с резным балконом и большим полукруглым окном. И над всем этим собраньем деревьев и крыш возносилась выше всего своими пятью позлащёнными, играющими верхушками старинная деревенская церковь». В первом томе поэмы упоминания о церквях, конечно, тоже встречались: это «широкая тёмная 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 её главах стояли золотые прорезные кресты, утверждённые 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 вьсточнаа паче солнца вьвсей поднебесней светится» из древнерусского по-

слания.

Подразумевать какую-нибудь «победу над пространством», как в случае с Италией, тут не приходится. В гоголевском описании «прекрасного далёка» 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 ещё 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 её «какого-нибудь двухчасового созерцания» вновь следует восхищенное восклицание «гостя»: «Господи, как здесь просторно!» (*Гоголь* 2009: V, 370–371).¹

В нашей науке существует традиция, основы которой заложили ещё современники Гоголя (П.А. Вяземский, А.И. Герцен, С.П. Шевырёв и др.), а затем поддержали критики и литературоведы вплоть до нынешнего времени (А.Н. Веселовский, Д.Н. Овсянко-Куликовский, Ю.В. Манн и др.) (см. *Асоян* 1969: 63–71; *Асоян* 2015: 86–95). Е.А. Смирнова так сформулировала её суть: «...Вся картина русской действительности в первом томе *Мёртвых душ*, взятая как целое <...> освещена генерализующей, так сказать, идеей, которая сопрягает её с самой мрачной областью мироздания — адом» (*Смирнова* 1987: 126). Проще говоря, Россия, изображённая Гоголем в первом томе поэмы, является преисподней, соответствующая картина которой представлена в первой части *Божественной комедии* Данте. Основанием для такого «сопряжения» служит возможный замысел Гоголя, который, правда, «в известных нам гоголевских документах нигде не сформулирован, есть только

¹. В гоголеведении (С.А. Гончаров, А.Х. Гольденберг и др.) утвердилось мнение, что «пейзаж» в начале второго тома *Мёртвых душ* носит идеальный, «утопический» характер. Ср., однако, с тем, что писал о Шамордине В.А. Солоухин в очерке *Время собирать камни* (1974): «Я вообще не видел больше нигде такого места, как в Шамордине. Ну, бывают пригорки, холмы, увалы и дали, бывают луга с извилистой через них рекой, но чтобы всё это было представлено в таком исполнении — редко, исключительно... Высокий крутой холм, на котором дубовая роща и монастырь, глубоко вогнут, образует подкову и своими краями обнимает далеко внизу ровную зелень лугов. В отдалении, за лугами, за рекой, отвечает нашему другой, тоже подковообразный, краями к нам, а глубиной от нас, тоже ярко-зелёный холм. Но зелень его уже притушёвана голубой дымкой, смягчена и размыта. Такую модель местности как модель представить себе, конечно, можно, но во всей её красоте, во всём размахе, во всём очаровании — это надо увидеть». Ср. также с тем, что пишет о Шамордине современный паломник: «Вниз из-под ног уходит крутейший склон... Внизу — равнина. Панорама — до горизонта. Причём видимость — километров на 20 вперёд. Перед глазами — бескрайний волнистый зелёный травянистый бархат. Завитки узкой речки Сирёны. Это невероятный природный ландшафт». Ср. также: «С высоты там такой вид на долину Сирёны, что хватаешь ртом воздух, как рыба, в первый (и, возможно, в последний) раз увидевшая земную красоту» (см. ramsik.livejournal.com). Отметим, что Шамордино находится в 14 км от Козельской Введенской Оптиной пустыни, где неоднократно бывал Гоголь. В 1884 г. преп. Амвросием Оптинским там была основана Казанская Свято-Амвросиевская ставропигиальная женская пустынь (современное название).

упоминания о предполагаемых втором и третьем томах» (там же). На основании этого упоминания делаются, однако, далеко идущие выводы о «возрастающей виновности» героев-помещиков *Мёртвых душ* (подобно героям дантовского *Ада*), о связи гоголевского замысла поэмы-трилогии с идеей триады «как наиболее верной и адекватной категории познания» в немецкой философской мысли и т. п.

Конечно, «тени» грешников в дантовском аду едва ли могут «сопрягаться» со «скульптурными» героями гоголевской поэмы, да и разного рода «картины *опускания вниз*», в топь и грязь, гоголевских героев, приведённые Е.А. Смирновой в качестве примеров «сопряжения» с картинами ада у Данте, могут быть истолкованы подобным образом только с большой натяжкой, чему мешает хотя бы «грязь и топь» реальных русских дорог. Но главное даже не в этом. В художественном мире первого тома *Мёртвых душ*, безусловно, доминирует горизонтальное пространство, в котором огромную роль играют понятия «близко» и «далеко», «вперёд» и «назад», всячески используемые в качестве мифологизированных символов движения и расстояния. Эта мифологизация начинается с разговора «двух русских мужиков» по поводу «судьбы» колеса чичиковской брички и заканчивается лирическим отступлением о безграничных пространствах Руси и о «полёте» чичиковской тройки в конце первого тома. Не говоря уже о характеристике «всемогущего слова: *вперёд...*» (см. *Гоголь* 2009: V, 258) в начале второго тома. У Данте всё иначе.

«В дантовской картине мира движению принадлежит большая роль, — указывает М.М. Бахтин, — но все его образы и метафоры движения (пространственно-ценностные) проникнуты чистой вертикальной тенденцией подъёма и падения. Он знает только «в верх» или «в низ» и не знает «вперёд» (*Бахтин* 1965: 437). Или, как сказано в другой работе того же исследователя о «каждом образе» *Божественной комедии*, полном «исторической потенцией»: «Могучая воля художника обрекает его на вечное и неподвижное место во вневременной вертикали» (*Бахтин* 1975: 307).

Гоголевская пространственная вертикаль, намеченная в начале второго тома поэмы, ни в коей мере не указывает на предшествующее «падение», а определяет, скорее, направление подъёма, неразрывно связанного с горизонтальными пространствами Руси-России. Поэтому возможное будущее возрождение главного героя поэмы, на наш взгляд, нужно рассматривать не столько в связи с *Божественной комедией*, сколько с произведениями типа *Лествицы* преп. Иоанна Синайского (см. *Гуминский* 2015: 55–62). Образ абсолютного («вечного») пространства России, «лицо земли русской», служит залогом надежд Гоголя на будущее «богатырское» возрождение Родины, что находит своё конкретное отражение в замысле (о котором также сохранились «упоминания») отправить Тентетникова и Павла Ивановича Чичикова в Сибирь.

Репутация безоглядной и безлюдной зауральской земли всегда как бы двоилась в русской литературе. С одной стороны, со времён фонвизинского Стародума, именно в Сибири, как выясняется, можно обрести нравственную

высоту и стойкость, а заодно нажать «богатства праведные», с другой — это «страдальческое» место, где человек должен пройти через чудовищные физические и нравственные испытания. Именно там, судя по всему, и ждал гоголевского героя «ад», и именно здесь, после каторжных страданий должна была «проснуться» к новой жизни его «мёртвая душа» (путь от Савла к Павлу).

Но для того, чтобы это осуществилось (через встречу с Царём или как-то иначе), необходимо полюбить «грешную Россию» и её грешных обитателей. Или, как говорил сам Павел Иванович: «Нет, ты *полюби нас чёрненькими, а беленькими нас всякий полюбит*» (Гоголь 2009: V, 278). А образ сибирского перевозданного и «очищающего», «исцеляющего» пространства будет, как известно, впоследствии реализован в *Мёртвом доме*, в эпилоге *Преступления и наказания* Достоевского, в *Воскресении* Толстого и т. д.¹

ЛИТЕРАТУРА

- Анненков 1984* — Анненков П. В. Парижские письма. М., 1984.
Асоян 1969 — Асоян А.А. Данте и русская литература. Свердловск, 1969.
Асоян 2015 — Асоян А.А. Данте в русской культуре. М.; СПб., 2015.
Байков 1836 — Байков М. А. Обзорение сельского хозяйства удельных имений в 1832-м и 1833-м гг. СПб., 1836.
Батюшков 1934 — Батюшков К.Н. Сочинения. М.–Л., 1934.
Бахтин 1965 — Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
Бахтин 1975 — Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
Бессонов П. 1986 — Бессонов П. Калеки переходные. Сб. стихов и исследование в 2 ч. Ч. 1. М., 1986.
Венгеров 1913 — Венгеров С.А. Собр. соч. Т. 2. СПб., 1913.
Герасимова-Персидская 1986 — Герасимова-Персидская Н.А. Об отражении Повести о Варлааме и Иоасафе в древнерусской музыке // ТОДРЛ. Т. XXXVIII. Л., 1985.
Гоголь 1952 — Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. в 14 т. Т. 8. [б. м.], 1952.
Гоголь 2009 — Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем в 17 т. Т. V. М.–Киев, 2009.
Гоголь 2012 — Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем в 23 т. Т. 7. Кн. 1. М., 2012.
Гуминский 1987 — Гуминский В.М. Открытие мира или Путешествия и странники. М., Современник, 1987.
Гуминский 2015 — Гуминский В.М. Гоголь и «Лествица» прп. Иоанна Синайского // Четырнадцатые Гоголевские чтения. Творчество Гоголя в диалоге культуры. М., 2015.
Гуминский 2016 — Гуминский В. М. Русское море: свобода и необходимость (к проблеме изображения национального ландшафта) // Наш современник. 2016. №4.
Духовные стихи 1908 — Духовные стихи. Материалы к истории и изучению русского сектантства и раскола. Вып. 1. СПб., 1908.
Земля Иисуса 1999 — Земля Иисуса. Firenze, 1999.
Лопухин 2013 — Лопухин А.П. Толковая Библия. Т. 3. Петербург, 1911–1913.
Лосев 1982 — Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982.
Панченко, Лисовой 2011 — Панченко К.А., Лисовой Н.Н. Испытания // ПЭ. Т. XXVII. М., 2011.
Полетаева 1998 — 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.

¹ См. об этом: Гуминский 1987: 192–199. Современная «сибириада» необозрима. Укажем только некоторые работы: The myth of Siberia 1993; Сибирский текст 2002; Сибирский текст 2007; Сибирь 2007; Сибирский текст 2010; Русский проект 2011.

- ПЭ 2011* — Православная энциклопедия. Т. XXVII. М., 2011.
- Рита 2009* — Джулиани Рита. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. Материалы и исследования. М., 2009.
- Русский проект 2011* — Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX – XX вв. М., 2011.
- Сибирский текст 2007* — Сибирский текст в русской культуре (Вып. 1. Томск, 2002; Вып. 2. Томск, 2007).
- Сибирский текст 2010* — Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве. Красноярск, 2010.
- Сибирь 2007* — Сибирь в составе Российской империи. М., 2007.
- Синицына 1998* — Синицына Н.В. Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV – XVI вв.). М., 1998. С. 367 (Приложение № 3).
- Смирнова 1987* — Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мёртвые души». Л., 1987.
- Стихи духовные 1991* — Стихи духовные. М., 1991.
- Федотов 1991* — Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991.
- Флоренский 2000* — Флоренский П.А. Обратная перспектива // *Флоренский П. А.* Соч. в 4 т. Т. 3 (1). М., 2000.
- Флоренский 2000a* — Флоренский П.А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях // *Флоренский П. А.* Собр. соч. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000.
- Федосеенко 2009* — Федосеенко Н.Г. Семантика пустыни в русской литературе эпохи романтизма // Вестник СПб. ун-та. Сер. 9. 2009. Вып. 2. Ч. 2.
- Chastel 1969* — Chastel A. Le mythe de la Renaissance. 1422–1520. Genève. 1969. P. 8–9, 106 ets.
- The myth of Siberia 1993* — Between Heaven and Hell. The myth of Siberia in Russian Culture. N.Y., 1993.

ГОГОЛЬ И СИМУЛЯКРЫ

Святитель Игнатий Брянчанинов и Оптиные старцы
о *Выбранных местах из переписки с друзьями*

Закуренко А. Ю.

Сюжет с откликом святителя Игнатия Брянчанинова на книгу *Выбранные места из переписки с друзьями* Н.В. Гоголя связан с некоторыми основополагающими проблемами герменевтики и культурологии недалёкого будущего.

Вопрос о границах культуры, о праве светского писателя касаться духовных истин, о связи написанного/текста, и задуманного/интенции, о синтезе эстетического, этического и религиозного — все эти вопросы тут оказались в едином пространстве события.

Письмо святителя переписано рукой преподобного Макария Оптиного. В молодые годы Игнатий подвизался в Оптиной пустыни, но из неё ушёл.

В последние годы Гоголь особенно любил Оптину. Встречался с о. Макарием, но тот ему отзыв Игнатия Брянчанинова не передал, а скромно вложил его в книгу Гоголя в монастырской библиотеке.

Ответ Гоголя на отзыв епископа: «Как же может отзываться о моей книге человек, не знающий меня и мои намерения?» — есть интуиция. Как же можно отрывать текст от автора?

Старец Макарий поверял текст человеком, и интенция текста и автора оказывались соположными.

Так синтетическое усилие Отцов-каппадокийцев, отозвавшееся в житии преподобного Паисия Величковского, а через него учениками в Оптиной пустыни, прерывало трагический разрыв Кьеркегора, странным образом повторённый русским святым — Игнатием Брянчаниновым.

1. «Так, — чтоб светил фонарь, недостаточно чисто вымытых стекол, нужно, чтоб внутри его зажжена была свеча.

Применив эти основания к книге Гоголя, можно сказать, что она издаёт из себя и свет и тьму... книга Гоголя не может быть принята целиком и за чистые глаголы Истины. Тут смешение; тут между многими правильными мыслями много неправильных».

Объективность здесь полагается со стороны того, кто видит свечу в фонаре. Но кто определяет чистоту стекол, через которые свет проходит?

Какой должна быть оптика смотрящего и возможно ли чистое стекло в художественном слове?

Ставя границу между истиной и автором, Игнатий Брянчанинов тем самым отказывал автору в возможности касаться духовных истин — они оставались в поле святости/духовной объективности, то есть в поле избранных.

По сути, таким отзывом уничтожалась культура вообще и возможность в культуре свидетельствовать, пусть и через замутнённую первородного греха и личных грехов — о той самой истине.

Если вначале нужно истину познать, а потом писать о ней — то о ней писать нельзя, потому что признав себя пребывающим в Истине, человек неизбежно впадёт в гордыню. Во всяком случае, в истине, ощущаемой лично, а не в церковном сообществе.

Возможно, святитель Игнатий отсылал к первому посланию св. апостола Павла к Коринфянам: «Теперь мы видим как бы сквозь [тусклое] стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1Кор. 13: 12). Но на самом деле речь идёт о принципиально разном: в отзыве епископа говорится о другом объекте, создающем образ, который плохо видим, у апостола же — о самом способе видения субъекта.

2. Интенциональное поле (поле смыслов, формируемое автором вокруг текста). Поле ожидания — поле, которое формирует читатель, определяя, чего он ждёт от текста. Со стороны святителя Игнатия формируется поле ожидания религиозного, а порождаемое Гоголем лежит в интенциональном поле этико-эстетического.

Причём эстетика у Гоголя неотрывна от этики и трансценденции/религиозности, а у святителя Игнатия — эстетика и этика суть лишь отблески религиозного познания истины.

Изъятие из поля ожидания того, что составляет личность автора — тот же ход, но с обратным знаком, который проделал Р. Барт, а вслед за ним постструктуралисты и деконструкторы — с автором, а Ницше — с Богом. Структура текста лежит вне структуры авторской личности, Бог — вне человека (в человеке Он умер), как в тексте умер автор.

Святитель Игнатий видит произведение без автора, как Ницше увидит сознание человека без Бога, а постмодерн XX века — текст без его создателя.

Гоголь требует включить в анализ своих текстов авторские интенции, другими словами — в структуру текста структуру личности того, кто текст породил.

Интенция — это и есть стекло, и мутно оно или нет, оно всё-таки остаётся стеклом, через которое пробивается свет. Оптинский опыт знал об этом качестве стекла и света. Преподобный Варсонофий Оптинский свидетельствует: «И вот Гоголь у старца. Начинается беседа. Без свидетелей происходила она, никем не записана, но во время её невидимо присутствовал Бог, и Божественная Благодать преобразила душу Гоголя. Как бы я желал, да и вы, я думаю, тоже не отказались бы послушать эту замечательную беседу великого старца с великим писателем» (*Варсонофий* 2009: 58).

3. Гоголь отвечает епископу: «Чтобы произвести полный суд моей книге, для этого нужно быть глубокому душеведцу, нужно почувствовать и услышать страдание той половины современного человечества, с которой даже не имеет и случаев сойтись монах: нужно знать не свою жизнь, но жизнь многих. Поэтому никак для меня не удивительно, что им видится в моей книге смешение света со тьмой. Свет для них та сторона, которая им знакома; но об этом предмете нечего нам распространяться» (*Гоголь* 1994:

382).

То есть в интенцию автора входит — тёмное (мёртвость как удалённость от Бога). Текст вне анализа авторской интенции — интерпретация читателя/исследователя, но не сам смысл текста.

«Всё во мне, даже и самые сочинения, так тесно соединились с душой <...> я хотел показать некоторые опыты над собой...» Гоголь говорит об опыте душевного в эстетической форме, способной преодолеть эстетическое и соединить все три кьеркегоровских уровня. Гоголь здесь формулирует прямую связь письма и души в едином интенциональном порыве (текст-существование в моей терминологии)¹.

Автор говорит не о себе, а о живом опыте христианства. О динамизме христианской антропологии: человек есть путь ко Христу, пока у человека есть воля двигаться к Спасителю.

Но воля и есть интенция Истины, и проявленная в любом акте — даже в художественном, она всё равно есть движение к Богочеловеку.

«Моя природа совсем не мистическая» (Гоголь 1994: 666), — говорит писатель, — то есть автор ориентирован на текст-существование, осуществлённый в слове, в буквах духовный поступок. С другой стороны, этот поступок не воплощён в действии — «Вовсе не губерния <...> и не несколько помещиков... есть предмет *Мёртвых душ*. Это пока ещё тайна <...> и ключ от неё покамест в душе у одного только автора» (Гоголь 1994: 673).

Текст как раскрытие смысла — не в самом тексте, а в душе автора. Действие души и есть поступок писателя. Но, не зная души, не узнать и смысл текста.

4. Личное как то, во что включается наблюдателем в анализ — оптинское старчество. Старец Макарий вкладывает отзыв святителя в книгу Гоголя, но при встрече с Гоголем ничего ему не говорит осуждающего. Принимая позицию монаха, он принимает и позиция мирянина.

И тяга Гоголя в Оптину пустынь — как свидетельство о том, что возможен для него монастырь в миру (старец Макарий не благословляет писателя на монашество в монастыре и благословлял на творчество). И этот монастырь — его призвание/зов/призыв: «Создал меня Бог и не скрыл от меня назначенья моего. Рождён я вовсе не затем, чтобы произвести эпоху в области литературной. Дело моё проще и ближе: дело моё есть то, о котором прежде всего должен подумать всяк человек, не только один я. Дело моё —

¹«Востребованный смысл из множества ТБП (Текст бесконечной потенциальности) может также быть воспринят непосредственно субъектом восприятия, но затем не переадресован определённой форме-как-наличности, а непосредственно исполнен в поле существования самого востребовавшего субъекта. Такое множество исполнения смыслов из множества ТБП назовём множеством Текст-существование¹ [ТС¹]. ТС¹, в свою очередь, в своём осуществлении-существовании может выделить из себя определённый смысл: а) законченный в пределах формы-как-наличности, тем самым породив новый ТС²; б) исполняемый в поле существования нового субъекта таким образом, что он осуществляется непосредственно в процессе исполнения, но не оформляется как завершённая наличность-артефакт, то есть вновь пребывает как ТС²» (Закуренько 2014: 6).

душа и прочное дело жизни. А потому и образ действий моих должен быть прочен, и сочинять я должен прочно...» (Гоголь 1994: 6, 83).

Связь дела и души и есть синтез старчества, есть глубинная линия доверия к человеку и культуре.

5. Описывая аферу с ревизскими списками, Гоголь указывает, что знак крестьянина (запись крепостного в ревизской сказке) и жизнь крестьянина, где запись стёрта смертью, не совпадают. По сути, перед нами описание симулякра, имитирующего реальность, причём эта имитация принимается как реальность.

Зазор между знаком и означаемым — главный посыл постмодернизма и Чичиков-постмодернист протискивается сквозь этот зазор в поисках херсонского рая.

Чичиков — первый постмодернист, осознавший, что знак и означаемое более не совпадают.

Сверхзадача Гоголя — вернуть имени (знаку) его сущность.

Имена у Гоголя — суть сгущённые сущности: и во спасение, и в погибель.

Если внимательно взглядеться в начало Дантовой Комедии:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita (Dante 1997: 31).*

то увидим:

1. *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (срединность жизни человека/«нашей жизни») — срединность описания Чичикова: «В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод».

2. *Selva/ Селифан* — тот самый кучер-проводник, который потерял «la diritta via» (прямую дорогу).

Гоголь посадил дантовское слово на облучок и превратившийся в кучера лес (*selva oscura*) повёз первого постмодерниста блуждать по сельве страстей человеческих, пока не вывез в конце из тёмного леса на прямую дорогу — *la diritta via*.

Два псевдоапостола — Петр/Петруша, любитель букв, но не смысла, то есть схоласт католицизма, возлюбивший не дух (запах, идущий от него — антидух), но букву; и любитель капитала — Павел, покровитель протестантизма и капитализма.

Победа над симулякром — заполнение пространства жизнью/личностью, а времени — целью/интенцией. Личность в интенции к спасению — входит в реальность Благодати и способна принимать дар как благодать и Благодать дара как цель.

Стекла светлеют от усилия творчества, а не от угасания света внутри фонаря.

6. Оптина пустынь открывалась реальности: «Я думаю, на самой Афон-

ской горе не лучше. Благодать видимо там присутствует» (Гоголь 1994: 9, 482).

В переписке И. Киреевского и старца Макария речь идёт о смысле перевода слова «созерцание» — теория. И. Киреевский предлагает слово «видение»: «Для чего предпочитаете Вы *созерцание* слову *видение* или *зрение*? Первое — новое, любимое западными мыслителями и имеет смысл более *рассматривания*, чем *видения*. Потому нельзя, например, сказать, что ум от состояния молитвы возвышается к *степени созерцания*, так же как нельзя сказать, что он возвышается к *степени рассматривания*. Если же один раз необходимо греческое слово Θεορία перевести *видение*, то не худо бы, кажется, и всегда одному слову усвоить один смысл. Таким образом, может у нас составиться верный философский язык, согласный с духовным языком словенских и греческих духовных писателей» (Киреевский 2006: 3, 168).

Гоголь описывает именно видение мира без сущностей — мира мёртвых душ.

Избранные места из переписки с друзьями — фиксация реальности.

Мёртвые души (первый том) — фиксация разрыва.

7. Идея монастыря в миру, идущая от опыта Гоголя и Оптиных старцев в XX веке, ставшем миром симулякров, оказалась действенным спасением от потери сущности в самой церковной жизни.

8. Прореха на шинели Башмачкина и его подвиг, приводящий к постижению вечной идеи Шинели завершаются тем, что сквозь зияния в материи просвечивает совесть «одного значительного лица».

Материя шинели и мировая материя мешают увидеть совесть, прорехи на них — её обнажают.

В финале *Шинели* нет призрака-как-материализации-духовного: духовное не материально. В финале действует та же «материальность» — бандиты, которые срывают шинель с Башмачкина (см. Набоков 1996: 130). Но больная совесть значительного лица¹ видит сквозь материю/бандитов — отвергнутого им Башмачкина: и только это «лицо» и пускает слух о воскресшем чиновнике.

Лжевоскресший Башмачкин — ещё один симулякр, ибо всякий слух — создание видимости без сущности.

Итак, ограбили генерала — те же бандиты, что и Башмачкина, но его ограбила и его больная совесть. Финал *Шинели* и финал *Ревизора* оказались одинаково непрочитаны, и то, что Гоголь писал об идее *Ревизора*, полностью соответствует и идее *Шинели*. Подставим на место Ревизора и Хлестакова шинель и генерала (курсив мой. — А.З.): «*Шинель эта* — наша проснувшая-

¹ На мотив совести указывали многие исследователи, например: «составляют те страхи и привидения, которые являются в фантазии человека, как результат смущённой совести» (Мочульский 1902: 486; Троцкий 1995: 181, 184; Манн 2007: 87, 88; Бельтраме 1984: 7; Дилакторская 1986: 176; Емец 2018: эл. ресурс). Но важно, что для Гоголя речь идёт не о моральном назидании, — совесть не антропологическое или экзистенциальное понятие, что характерно для многих интерпретаций XX века — но входит в саму структуру мира как бытийственная категория.

ся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед *этой шинелью* ничто не укроется, потому что по именному высшему повелению *она* послана <...> Вдруг откроется пред тобою, в тебе же, такое страшилище, что от ужаса подымется волос. <...> *Генерал* — ветренная светская совесть, продажная, обманчивая совесть; *генерала* подкупят как раз наши же, обитающие в душе нашей, страсти. <...> Нет, с ветреной светской совестью ничего не разглядишь в себе: и её самую они надуют, и она надует их, как *шинель* чиновников, и потом пропадёт сама, так что и следа её не найдёшь» (Гоголь 1952: IV, 130–131).

Шинель пропала, совесть осталась.

Башмачкина грабили воры с усами и громадными кулаками: «перед носом какие-то люди с усами», «как другой приставил ему к самому рту кулак величиною в чиновничью голову, примолвив: «А вот только крикни!», и будочник видит тех же воров после ограбления генерала: «Привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: „Тебе чего хочется?“ — и показало такой кулак, какого и у живых не найдёшь. Будочник сказал: „ничего“, да и поворотил тот же час назад. Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте».

И там, и там — *усы*, выделенные как деталь портрета грабителя, и там и там — *кулаки особой величины*, выделенные вновь как детали портретов грабителей. Причём и усы, и кулак имеют тенденцию увеличиваться, поскольку слухи и приведения гиперболизируют реальность.

Совесть — как принадлежность к нематериальному миру сущностей — возникает через прореху в здесь-бытии: «Когда донесли ему, что Акакий Акакиевич умер скоропостижно в горячке, он остался даже поражённым, слышал упрёки совести и весь день был не в духе». Генерал-прореха слышит отзвук с неба.

Башмачкин — в своей устремлённости к платонической идее шинели¹, готовый аскетически служить ей — художник, для которого материя жизни, её вещество есть то, что должно быть залатано, обновлено, приведено в гармоническое целое человека и неба. «Видят ли они вещество в ней? Нет! оно исчезает, и перед ними открывается безграничная, бесконечная, бесплотная идея художника» (Гоголь 1952: VIII, 146), — так пишет Гоголь о женщине. А так о шинели: «Но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели». «Безграничная, бесконечная, бесплотная»/ «вечная» идея женщины/шинели. Шинель для Акакия Акакиевича — женщина. Но именно в идеальном плане. И сквозь/через зияние/отсутствие женщины/материи/шинели открывается их неискажённая Идея.

9. Прореха на одежде Плюшкина и прореха самого Плюшкина на материи мира — и там, и тут прореха имеет не отрицательную коннотацию, но положительную, она даёт возможность перейти от материи мира к миру

¹ О платонических мотивах у Гоголя писали А. Белый, С. Бочаров, О. Зырянов, М. Вайскопф и др.

сущностей¹, которые лишь через прореху в материальном и проявляются².

Сад Плюшкина — одновременно рационально построенный как сад и разросшийся как мир природы — синтез материального/рационального и сущностного/природного/свободного.

Именно взгляд в глубину, сквозь недосад и сверхсад, пишет Гоголь: «уничтожит грубо-ощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план...» План, возникающий в том самом видении — феории, созерцании — может быть обнаружен лишь через прорехи.

И прореха-Плюшкин может спастись в третьем томе.

Как и прореха-Чичиков.

Если сквозь разрывы здесь-бытия откроется «Определительный План» о человеке: «Это был не прежний Чичиков. Это была какая-то развалина прежнего Чичикова. Можно было сравнить его внутреннее состояние души с разобранным строением, которое разобрано с тем, чтобы строить из него же новое; а новое ещё не начиналось, потому что не пришёл от архитектора определительный план и работники остались в недоуменье» (Гоголь 1952: VII, 124).

Плюшкин-сад и Чичиков-дом: оба были созданы по «нескрытому определительному плану», оба своим духовным падением протёрли до дыр вещь-ственность, данную им как мир, и протёрлись до прорех, один — от отчаяния, другой — от жадности. Но сад и дом вместе и есть усадьба, срединный мир, мидгард, место жизни человека, и если увидеть сквозь прорехи (мутное стекло, согласно святителю Игнатию) — истинный план о человеке — то усадьба восстановится, а её обладатели Чичиков и Плюшкин — спасутся.

А матовая поверхность-Манилов — увы. А тяжёлое сукно-Коробочка — никак. А крепкая портьера-Собакевич — ни за что. И даже лёгкие кружева-Ноздрёв — с замусоленными долгим сидением на них во время игры в подкидного — там-бытие, план о мире, нагой, откровенный — не показывают.

Хлестаков — симулякр, подмена Христа. Так же, как списки мёртвых крестьян — симуляция реальной смерти, так же и жизнь их хозяев — симуляция реальной жизни.

10. Антропология по Гоголю есть нащупывание антропологического

¹ Неожиданная связь Башмачкина и Плюшкина через их «одежду» — тема целого ряда исследований. См. например, Фангер 1995: 50; Де Лотто 1995: 81; Вайскопф 2003: 183–202. Но как раз то, что видят в их одежде как её конечность — истончение и смерть материи/тела/души, в антропологии Гоголя связано неразрывно с онтологией бессмертия и спасения души через истончившуюся от страстей материю мира как у Данте возможность попадания в чистилище гарантирована проходом сквозь все круги ада, так и у Гоголя высший мир становится виден лишь сквозь разрывы мира низшего.

² Набоков говорил о «провалах и зияниях в ткани гоголевского стиля», которые «соответствуют разрывам в ткани самой жизни» (Набоков 1996: 126). Это очень точные слова. «Противоречивость умственных установок, эстетических построений и сюжетных импульсов <...> у Гоголя ведёт не к конфликту... но к катастрофическим разрывам тканей, к провалам и зияниям...» (Виролайнен 2003: 11).

дна (см. *Чижевский* 2010: 118–130): с какого шага, в какой точке человек уже животное или животное — ещё человек, женщина — уже чёрт, а ведьма — ещё женщина.

Галерея помещиков в гоголевском мире не перечень грехов по возрастанию — поскольку грех в христианской оптинской антропологии не сам человек, но совершённые им ошибки, — а путь по страстям. Как Данте спускается по кругам ада и вдруг выходит через нижнюю точку дна в сторону Чистилища, так и герои Гоголя двигаются всё к большим искажениям реальности, и вдруг через прореху бытия прорываются к реальности неискажённой — на ту дорогу, по которой мчится Русь-тройка.

Грех — ошибка, страсть — искажение реальности. Грех — следствие страсти. Нельзя исправить грех, не излечив страсти, порождающей грех. Страсть — привязанность личности к псевдоценности. Победить страсть — найти истинную ценность (в том числе и с помощью искусства) и заменить истинным искажённый образ/симулякр ценности. Этот симулякр — искажённая ценность, по Гоголю — пошлость («пошлость, это подмена истинной ценности ложной» — как верно сформулировал в своих лекциях о Гоголе В.В. Набоков): «Герои мои вовсе не злодеи; прибавь я только одну добрую черту любому из них, читатель помирился бы с ними всеми. Но пошлость всего вместе испугала читателей. Испугало их то, что один за другим следуют у меня герои один пошлее другого...» (*Гоголь* 1994: 6, 77).

Ошибки не могут носить обобщённый характер, они всякий раз — результат действий личности. Путешествуя по усадьбам помещиков, Чичиков, как псевдоревизор, вскрывает не только искажения реальности, но и то, что их вызвало — те или иные страсти. Страсть — это привязанность человека к симулякру — искажённому бытию. У каждого — своя привязанность и именно страсть вызывает грех, то есть неверное действие. Хотите побороть грех, обнаружьте его причину — свои страсти. Но без прорехи за обезображенной страстями материей не увидеть её первообраз — истинную материю, пронизанную благодатью.

Поэтому путь от Манилова до Плюшкина — духовное путешествие по человеческим страстям. От страсти, сростшейся с личностью (и поэтому спасти Манилова у Гоголя не получается) до такой степени искажения, когда сквозь разрушенную личность вдруг проглядывает истинное лицо/личность трагического героя (Плюшкин) в его экзистенциальном одиночестве и Богооставленности.

Манилов — манна небесная, мания рая. Начало путешествия через страсти и победу над ними в рай. Страсть Манилова — создание псевдореальности и отказ от реальности как обязанности в ней осуществляться. Теплохладность Манилова — результат срастания псевдореальности (симулякр Манилова — мир без ответственности за него) и личностного ядра Манилова.

Коробочка — ровно обратное: страсть к единственной реальности, к вещному миру, замыкающему человека в коробочку/футляр/шкатулку.

Антирифма — Манилов-Коробочка. Это два варианта псевдореально-

сти: полное бегство от неё, с одной стороны, и признание в реальности лишь материального пласта, с другой.

Страсть Ноздрёва — тоже застывшего посередине своей жизни (35 лет — возраст Данте в начале путешествия в ад), это вскрытие абсурдности существования человека, снятие границы между реальным и воображаемым. Так граница имени Ноздрёва зависит лишь от того, как он сам решит её объявить, а не от её реального расположения.

В Чичикове этот любитель комического вскрывает сразу двух диктаторов: Пестеля и Наполеона, когда признаётся: «повесил бы тебя, душа Чичиков!»

Павел Пестель (Чичиков) был повешен. И был «похож» на Наполеона, как и Павел Чичиков.

Список крестьян Собакевича — список кораблей Гомера (не случайно В. Набоков называет Собакевича поэтом). Страсть Собакевича не в его материальности — здесь, он, скорее, творец вполне здоровой и радостной для тех же крестьян реальности сытой жизни.

Собакевич самоосуществляется лишь в противовес остальным — и все вокруг этого мифического последователя — «мерзавцы». Суд над другими, вот что вызывает тяжесть в Собакевиче. Привязанность к осуждению, вот что тянет Собакевича вниз.

О Плюшкине и Собакевича говорилось выше: именно в их падении на дно и существовании как прорехи человечества и лежит возможность увидеть истинный образ человеческого в себе.

11. Гоголь жил во времена, когда традиционная иерархическая структура высказывания рушилась: светское искусство — о человеке, духовное — о Божественном, писатель — о мире, монах и священник — о Боге. Но Гоголь, Достоевский, Леонтьев, Бухарев говорили уже из опыта XX века, причём начал эту традицию Гоголь — из века, где и камни возопиют и будут свидетельствовать о Боге

Апостасия не действует избирательно. Время агнозиса всеобщее, и очагом сопротивления становится не подавляющий орган (от церковных институтов до государства), но личное свидетельство частного человека, включающего волю к реальности и бытию.

Связывая интенцию/волю личности и путь ко Христу, Оптинские старцы видели синтез в опыте любви и диалога — и здесь антропология Гоголя и христианская антропология старцев имели общий объект: «и свет, и тьму» смешанного человека, устремлённого из тьмы к свету.

Святитель Игнатий Брянчанинов имел дело лишь с монашеством, с концептом света. Его личное свидетельство предельно важно как возможность такого пути. Но его метод, увы, в XX – XXI веках не работает как единственный.

Для святителя Игнатия и отца Матфея — культура лишь средство передать Истину. Отсюда происходит разрыв на культурное событие и явление истины как события онтологического характера. Для оптинских старцев

очищение может происходить и через культуру, то есть снимается разрыв эстетического и этического в религиозном акте творчества.

Следует сказать, что видение реальности сквозь её искажённые материальные отражения — это и есть один из принципов иконоического. Икона, как окно в мир Божественного, но совсем другими средствами и методами, как голос с той, неискажённой пошлостью мира реальности, открывала возможность иной жизни, в том числе, и перед гоголевскими героями.

12. В личной судьбе Гоголя *Выбранные места* стали точкой разрыва.

Духовные авторитеты предлагали разные варианты:

Отец Матфей Константиновский: Пушкин или Гоголь. Вариант выбора и отказа.

Преподобный Варсонофий Оптинский: старец Макарий и Гоголь. Вариант постепенного духовного восхождения под водительством опытного старца.

Святитель Игнатий Брянчанинов: Христос и Гоголь. Вариант вечного разрыва между человеком и Богом и невозможность преодолеть этот разрыв в акте искусства.

Старец Макарий Оптинский: Гоголь и Христос. Вариант движения художника через слово к Логосу.

Что выбрал Гоголь, остаётся тайной.

ЛИТЕРАТУРА

Бельтраме 1984 — Бельтраме Ф. Мотивы обиды и возмездия в повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Зап. Русской академической группы в США. Т. XVII. Нью-Йорк, 1984.

Вайскопф 2003 — Вайскопф М. Материал и покрой гоголевской «Шинели» // Гоголь как явление мировой литературы. Сб. ст. по материалам международной научной конференции, посвящённой 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя / Под. ред. Ю.В. Манна. М., ИМЛИ РАН, 2003.

Варсонофий 2009 — Преподобный Варсонофий Оптинский. Беседы. Келейные записки. Духовные стихотворения. Воспоминания. Письма. Введенский ставропигиальный мужской монастырь Оптиная пустынь, 2009.

Виротайнен 2003 — Виротайнен М. Ранний Гоголь: катастрофизм сознания // Гоголь как явление мировой литературы. М., ИМЛИ РАН, 2003.

Гоголь 1952 — Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М., Изд-во АН СССР. 1937–1952.

Гоголь 1994 — Гоголь Н.В. Собрание сочинений в девяти томах. М., Русская книга. 1994.

Дилакторская 1986 — Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, изд-во Дальневост. ун-та, 1986.

Закуренко 2014 — Закуренко А. Ю. Возвращение к смыслам. М., ББИ. 2014.

Киреевский 2006 — Киреевский И.В. Киреевский П.В. Полное собрание сочинений в 4-х томах. Калуга, 2006.

Де Лотто 1995 — Де Лотто Ч. Гоголь: Одежда и мода // Гоголь: Материалы и исследования, М., Наследие, 1995.

Манн 2007 — Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007.

Мочульский 1902 — Мочульский В.Н. Малороссийские и петербургские повести Гоголя. Записки Императорского Новороссийского университета. Т. 88. Одесса, 1902.

Набоков 1996 — Набоков В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Толстой, Гоголь, Горький, Тургенев. М., Независимая газета, 1996.

Троцкий 1995 — Троцкий Л.Д. Н.В. Гоголь // Материалы и исследования, М., Наследие, 1995.

Фангер 1995 — Фангер Дональд. В чем же, наконец, существо «Шинели» и в чем её осо-

бенность // Гоголь: Материалы и исследования, М., Наследие, 1995.

Чижевский 2010 — Чижевский Д. Гоголь как художник и мыслитель // Вопросы философии. 2010. №1.

Dante 1997 — Dante Alighieri. Tutte le opere. Roma. Grandi Tascabili Economici Newton. 1997. P. 31.

НОВАЯ ПЛАСТИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ В *ИИСУСЕ НЕИЗВЕСТНОМ* Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО

Багратион-Мухранели И.Л.

Парадоксальность заглавия книги Мережковского сразу останавливает, озадачивает и ориентирует читателя на выяснение того, что же автор хочет сделать известным в этой итоговой книге. Ведь по традиции, берущей начало с Пушкина, Евангелие в русской традиции «есть книга, коей каждое слово истолковано, объяснено, проповедано во всех концах земли, применено ко всевозможным обстоятельствам жизни и происшествиям мира; из коей нельзя повторить ни единого выражения, которого не знали бы все наизусть, которое не было бы *пословицею народов*; она не заключает уже для нас ничего неизвестного; но книга сия называется Евангелием, — и такова её вечно-новая прелесть, что если мы, пресыщенные миром или удручённые унынием, случайно откроем её, то уже не в силах противиться её сладостному увлечению и погружаемся духом в её божественное красноречие» (Пушкин 1949: 443).

Больше трёх десятилетий Мережковский был «погружён духом» в Евангелие, совмещая работу над *Иисусом Неизвестным* со всей остальной творческой и человеческой жизнью. Роман, который потребовал от писателя использования всех граней его таланта — незаурядного умения вести нить рассказа, выстраивать нарратив, скрупулёзности критика-аналитика, знаний учёного-библеиста, мастерства переводчика и драматурга, поэтических прозрений и знания исторических реалий первых веков христианства. *Иисус Неизвестный* создавался на фоне эмигрантского скитальчества, активной политической жизни, оторванности от России, он был завершён в 1932 году в Париже, напечатан в 1934 году в Белграде.

Изначальная мысль о том, что привычка восприятия, традиция, мешает адекватному пониманию образа Христа и требует нового взгляда, истинного приближения ко Христу, чтобы через это познание прийти к «церкви будущего века», осуществилась в романе в полной мере. Оно было органически связано с литературной и богословской христианской рефлексией Серебряного века, усиленной эмиграцией. Ответственность христианского понимания Слова, ставшего плотью, проявлялось в обращении к истокам, корням. Однако роман не был оценён по заслугам. Он не оказался в центре ни литературных, ни богословских обсуждений. Острота проблем христианства и слишком личное освещение событий Евангелия, привели, в основном, к освещению частных, критике идей Третьего Завета, церкви Святого Духа, которых придерживался Мережковский.

Редкие сочувственные оценки касались романа как целого, новаторства подхода писателя к Евангелию. «Метод интуитивного разгадывания чудесного», «чтения метафизического шифра», даруемого «способностью изумления, потусторонним слухом, чувством парадоксальности и неслыханности того,

что возвещает Евангелие», видел в *Иисусе Неизвестном* Б.П. Вышеславцев (*Вышеславцев* 1934: 431).

В начале романа Мережковский говорит о нескольких положениях, мешающих, по словам Николая Гумилёва, нашему пониманию того, «что осиянно / Только Слово среди земных тревог. / И в Евангелии от Иоанна / сказано, что Слово это — Бог».

Мережковский исходит из чисто словесной, языковой сферы существования Евангелия. Он исходит из полного отсутствия сомнений в адекватности слова. Отсюда — желание обрести подлинное слово, понять его и извлечь из него сакральный смысл, найти точный смысл Евангелия. Этому мешает язык перевода Евангелия и Библии, потерявший эмоциональную яркость, которой обладал первоисточник для своих читателей во времена евангелистов. Мережковский читает Евангелие как поэт, добывающийся новизны образа. Сравнивая различные переводы, «докапываясь» до точного смысла, писатель находит примеры, говорящие сами за себя.

«То, что сыграно на арфе, иначе звучит на флейте.

Talitha koumi значит не „девица, встань”, а „девочка, проснись”. Страшное чудо воскресения как детски просто, понятно, естественно, в этом слове, детски простом. „Встань, девица”, — душа молчит, спит мёртвым сном; „девочка, проснись”, — душа воскресает, просыпается.

Эта простота — божественность Евангелия; чем проще, тем божественней. Эта простота — прозрачность, невидимость, как бы отсутствие, воздуха в Евангелии. В райски ясное зимнее утро на Иисусовой родине, Галилейских предгорьях, — воздух, чистейший, небесный, на земле, эфир, так прозрачен, что самое далёкое становится близким: от Фавора до Ермона, кажется, рукой подать. Тот же небесный эфир и в Евангелии» (*Мережковский* 1996: 30).

Желание «воздуха» — расширения выразительных средств литературы — характерно для русской культуры первой четверти XX века. О.Э. Мандельштам в *Четвёртой прозе* пишет, что его интересует в литературе только «ворованный воздух», «дикое мясо», «брюссельское кружево». Мережковский не боится «раздвигать» слишком сжато описанные события, обращаться к апокрифам и аграфам, к собственной религиозной интуиции.

Если Л.Н. Толстой в своём прочтении Евангелия хотел устранить все тёмные нелогичные места, заменив поэтическую логику рациональным морализмом, то Мережковский ставит противоположную задачу. Его притягивает экзистенциалистское прочтение, «молнийность» текста.

При этом критика Мережковским продумана и концептуальна. Он встаёт против превращения Слова-Понятия в штамп, когда смысл меняется на противоположный.

«...У Марка, Иисус видит „Духа, нисходящего как голубь”. Два возможных смысла в этом „как”: две меры — два мира. Или сам Дух имеет вид голубя (точнее «голубки», *πέρϊστερα*), или полёт его тих, плавен, как полёт голубя; тихое веяние, дыхание Духа, — как веяние крыл голубиных. Только

один из этих двух смыслов уцелел и разросся у Луки; другой — уничтожен, чем и двухмерность — двухмірность всего явления разрушена. „Дух Святой нисшёл и в *телесном* виде, как голубь”. Здесь уже стынет, тяжелеет всё. Дух ещё не превратился в Голубя, но вот-вот „превратится”», — страшно сказать, как в *Превращениях (Метаморфозах)* Овидия, боги *превращаются* в животных. Голубь Духа скоро будет изваян, точно из мрамора, эллинским, языческим, резцом. Мы не знаем, не помним, — помнит ли сам Лука? — почему Высочайшее так снижается, — Дух становится животным.

Знамения меркнут, тускнеют, теряют огненную прозрачность; всё меньше являют то, что за ними. Если не у самого Луки, то где-то уже близко к нему, оплотнеет чудо, огрубеет, овеществится. Сам Лука — ещё в мистерии — в том, *что было*; но где-то, близко к нему, уже „миф” — то, *чего не было*». (Мережковский 1996: 168).

Противопоставление мистерии и мифа принципиально для Мережковского. Миф — языческий, дохристианский, несмотря на всё обаяние античной скульптурности, опасен своей телесностью.

Писатель различает способы воплощения мистерии и мифа, вечного и исторического. Сакральное, чудесное характеризуется внезапностью, «молнийностью» воплощения, постоянными повторениями Марка «тотчас». Тогда как историческое, человеческое развивается постепенно, имеет статичную форму.

Это разделение динамического – духовного – статического, принадлежащего свершившемуся событию Мережковский применяет даже к свидетельствам евангелистов, постоянно подчёркивая единство первых трёх — Матфея, Марка, Луки и отдельность — Иоанна.

«Что *делал* Иисус в Сионской горнице, мы узнаём от синоптиков, а чего Он *хотел*, — от Иоанна. Там — плоть Евхаристии, а здесь — дух. Там Иисус говорит: «Вот Тело Моё, вот Кровь Моя», а здесь мог бы сказать: «Вот сердце Моё».

Три свидетельства об Евхаристии: в первом — Иисус жертвует; во втором — царствует; в третьем — любит.

Главное для Иоанна — любовь — небо на земле: вот почему, в солнечно-белом блеске утренней звезды — Евхаристии, луч Иоанна — голубой как небо» (Мережковский 1996: 509).

Стройность критики Мережковского в прочтении Евангелия связана с ещё одним теоретическим положением, принципиально важным для Мережковского: рассмотрением плоти и духа Евангелия, Иисуса-человека и мессии-Христа. Это разделение восходит к идее осуществления церкви Святого Духа, Третьего Завета. Мысль о третьем Возрождении близка не только русской богословской мысли — первое Возрождение — католическое, второе — Протестантское, третье будет Православным, но и ряду поэтов и философов — Вяч. Иванову, И.Ф. Анненскому, Ф.Ф. Зелинскому, а также М.М. Бахтину и представителям Невельской философской школы — Л.В. Пумпянскому, М.В. Юдиной.

Чрезвычайно важен раздел книги, касающийся непосредственно визуального воплощения лика Христа — нерукотворного образа. Здесь писатель также разграничивает способы воплощения — чудесного и ужасного, идеального лика и лика, со следами кровавого пота, отпечатавшегося на платке Вероники во время крестного пути, считая, что церковь уводит от подлинного переживания страдающего Бога. Кроме того, новое, подлинное изображение телесности, восходит к спорам Мережковского с Вячеславом Ивановым, с его пониманием дионисийства, с *Тёмным ликом* В. Розанова, уводящего его от христианства.

Тема взаимоотношений романа *Иисус Неизвестный* с современниками — творчеством И. Шмелёва, Б. Зайцева всё ещё ожидает своих исследователей. Чрезвычайно показательна также история выдвижения писателей-эмигрантов на Нобелевскую премию. Мережковский выдвигался семь раз с 1930 по 1937 год.

Хочется высказать осторожную мысль, что книга Мережковского повлияла не только на «роман Мастера» у Михаила Булгакова, но и на русскую богословскую мысль. Думается, что рубрикация евангельского материала в четвёртом издании книги епископа Кассиана (Безобразова), выступившего с достаточно острой критикой романа в печати, — в курсе лекций *Христос и первое христианское поколение*, которое является учебным пособием при изучении Священного Писания Нового Завета, — также носит следы внимательного чтения романа Д.С. Мережковского.

Книга Мережковского многосоставна: цитаты из Евангелия, которые составляют костяк, фабулу происходящего; лирические отступления — авторские апокрифы, цель которых выступить скрепами в тех случаях, когда Евангелие — слишком кратко, когда оно не даёт связной наррации; полемика с позитивистской библеистикой XIX века — Ренаном, Гарнаком; спор со Смердяковым и Иваном Карамазовым; тексты святых Отцов первых лет христианства; историческая романистика — авторское изображение того, что было во времена Иисуса, психологические догадки.

И при всём этом Мережковский достигает удивительной зримости, пластичности. Не случайно, в конце жизни писатель обратился к кино, написав в 1937 году киносценарий неосуществлённого фильма о Данте.

Можно считать общим местом мысль о том, что изобретение кино изменило весь такт, весь характер нашей прозы. Тургеневская описательность была заменена глазом кинооператора. Тем не менее, Мережковский позволяет вводить в текст романа ландшафтные описания, считая, что слово, высказанное по-новому, сохраняет свою выразительность. Он приводит описание экземпляра того самого Евангелия, которое сопровождало его всю жизнь. И всё это служит простой и великой цели — возбудить в читателе любовь, любовь к Иисусу Неизвестному.

«*Это уже не ново, это было уже сказано* — вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но всё уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух чело-

веческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать: разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. *Мысль* отдельно никогда ничего нового не представляет; *мысли же* могут быть разнообразны до бесконечности» (Пушкин 1949: 445). Столь же разнообразны и размышления Мережковского над образом Иисуса Неизвестного.

Роман этот венчает серию «вечных спутников» человечества. В прозе Мережковского нашли своё отражение Леонардо да Винчи, Жанна д'Арк, Данте, Франциск Ассизский, реформаторы Лютер и Кальвин, Толстой и Достоевский, Юлиан Отступник, государственные деятели — царь Пётр и царевич Алексей, Христос и антихрист, испанские мистики, «лица святых от Иисуса к нам», дохристианские цивилизации, Европа-Атлантида. Художественный и богословский походы положили начало историософским романам, и *Иисус Неизвестный* является одним из самых удачных в этой серии.

ЛИТЕРАТУРА

Вышеславцев 1934 — Вышеславцев Б.П. «Современные записки», 1934, № 55.

Мережковский 1996 — Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. М., изд-во Республика, 1996.

Пушкин 1949 — Пушкин А.С. Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико // А.С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. М.–Л., изд-во АН СССР Институт литературы (Пушкинский Дом), Том седьмой. Критика и публицистика, 1949.

ОТ ИКОНЫ БОРИСА И ГЛЕБА...

Прочтение стихотворения Н. Клюева в контексте житийной иконы

Плисс Л.

От иконы Бориса и Глеба...

*От иконы Бориса и Глеба,
От стригольничьего Шестокрыла
Моя песенная потреба,
4 Стихов валунная сила.*

*Кости мои от Маргарита,
Кровь — от костра Аввакума.
Узорнее аксамита
8 Моя золотая дума:*

*Чтобы Русь как серьга повисла
В моём цареградском ухе...
Притекают отары-числа
12 К пастуху — дырявой разрухе.*

*И разруха насёт отары
Половецким лихим кнутом,
Оттого на Руси пожары
16 И заплакан родимый дом.*

*На задворках, в пустом чулане,
Бродит оторопь, скрёб и скок,
И не слышно песенки няни
20 На крылечке, где солнопёк.*

*Неспроста и у рябки яичко
Просквозило кровавым белком...
Громыхает чумазый отмычкой
24 Над узорчатым тульским замком.*

*Неподатлива чарая скрыня,
В ней златница — России душа,
Да уснул под курганом Добрыня,
28 Бородою ковыльной шуриша.*

*Да сокрыл Пересвета с Ослябей
Голубой Богородицын плат!..*

Жемчугами из ладожской хляби
32 Не скудеет мужицкий ушат.

И желанна великая треба,
Чтоб во прахе бериллы и шёлк
Пред иконой Бориса и Глеба

36 Окаянный поверг Святополк!

1 июля 1924 г. (Клюев 1969: II, 238–239)

При чтении большинства произведений Николая Клюева складывается ощущение непонятости их до конца, ощущение, что какая-то глубинная, основная мысль автора сокрыта под чрезвычайной «плотностью» лежащих на поверхности смыслов, под рождаемыми ими многочисленными образами и ассоциациями. Одна из причин такой непонятости является сложный, труднопонятный современному читателю язык поэта.

В связи с этим, перед тем как приступить к раскрытию основной темы нашего исследования (определение места житийной иконы и выявление иконоческих мотивов в стихотворении), нам кажется необходимым сначала «дешифровать»¹ тот особый язык, на котором написано стихотворение, иными словами, объяснить содержание и историю возникновения сюжетных зарисовок произведения.

Установление года и даже дня написания стихотворения *От иконы Бориса и Глеба* нам позволяет сохранившийся черновой автограф поэта с заключительными строками и датировкой этого произведения. Согласно этому автографу, стихотворение было написано 1 июля 1924 года (*Азадовский* 1990: 251)². Этот автограф уникален и интересен тем, что он представляет собой не просто рукописный текстовый отрывок стихотворения, но и «снабжён» обрамляющим этот текст рисунком-«орнаментом-иллюстрацией»³, выполненным самим Клюевым (илл. 1). Подобные орнаменты считались излюбленными мотивами древнерусских мастеров и встречались как в книжной миниатюре, так и в иконописи (например, орнаментальное тиснение окладов), что яв-

¹ Б.А. Успенский сравнил один из подходов восприятия древнерусской живописи с подходом «дешифровщика», главной задачей которого является воспроизведение/ реконструкция особой системы передачи иконописного изображения (*Успенский* 1970: 4).

² Точная авторская датировка стихотворения опровергает существующие версии некоторых литературных критиков о времени возникновения этого стиха. Так например, американский славист Майкл Мейкин, относит это произведение к стихотворениям вытегорского периода Клюева (1918–1923) и датирует его приблизительно 1921–1922 годами (*Мейкин* 2005: 173). Борис Филиппов, русско-американский писатель и критик, предполагал написание этой «песни-стиха» между 1927 и 1928 годами (*Клюев* 1969: II, 239, 383).

³ Рисунок, выполненный по краям стихотворения, можно с большой осторожностью назвать орнаментом. Орнамент являет собой определённый узор из сочетания повторяющихся растительных, геометрических или животных элементов, а рисунок Клюева представляет в какой-то степени иллюстрацию к данному отрывку стихотворения — это изображение природного ландшафта родного Клюеву Северного края (еловые леса, реки) с элементами архитектуры (в левом верхнем углу рисунка, возможно, изображён Соловецкий монастырь, окружённый крепостной стеной).

ляется не удивительным, учитывая сильное взаимодействие письменности и изобразительного искусства Древней Руси.

До середины 1923 года Клюев востребованный и известный, «народный крестьянский поэт». Некоторые его стихотворения издаются за границей (Мюнхен, Берлин, Париж, Нью-Йорк, Токио, Милан)¹, он ещё не запрещён коммунистической цензурой и не заклеен как «отец кулацкой литературы». Живя в Ленинграде (с середины 1923 года), он ведёт довольно открытый образ жизни: посещает друзей, ходит на выставки, читает свои произведения на литературных вечерах (*Азадовский* 1990: 254). В его стихотворениях этого времени ещё звучит надежда на возрождение культуры Древней Руси, надежда, которую поэт окончательно потерял в 30-е годы². Несмотря на то, что в 1924 году Клюев становится членом Всероссийского Союза поэтов, его печатают к этому времени уже неохотно, и постепенно официальной критикой формируется отношение к нему как к «кулацкому» поэту. В конце июля 1924 года Клюев уезжает к себе на родину в Вытегру (Вологодская область), где он пробудет, живя в крайней нужде, вплоть до своего ареста в феврале 1934 года.

Богословский смысл иконы Бориса и Глеба — особый подвиг мученичества — страстотерпчества (претерпевшие страдание), т.е. смиренное принятие мученической смерти во имя Христа, причём, «не от гонителей христианства, но от своих единоверцев — в силу их злобы, коварства, заговора» (*Живов* 1994: 105).

В культе Бориса и Глеба прослеживаются религиозно-политические тенденции (становление и укрепление христианства, усиление влияния Православной Церкви в обществе) (см. *Соловьёв* 2002: 14), социально-нравственные идеи (кротость и смирение, христианской любовь к своим врагам, служение истинной православной вере), общепсихологические моменты, воплотившиеся в народной вере в священномучеников как целителей-чудотворцев и небесных заступников, покровителей русской земли от междоусобной брани и иноплемённых врагов.

Немаловажное значение имеет наименование иконы, которое психологически настраивает, подготавливает воспринимающего к правильному пониманию изображённого. Икона Бориса и Глеба передаёт идею эволюции духовно-нравственных качеств человека и его духовного облика, являет образ духовного совершенства и благочестия, символизирует братолюбие, волю к согласию и стремление к единству.

Почему Клюев обращается к образам Бориса и Глеба, к теме подвига

¹ 1920 год — публикация одного стихотворения Клюева в немецком журнале *Der neue Merkur* (Мюнхен) и издание его книги *Избятые песни* в издательстве «Скифы» (Берлин) (*Клюев* 2010: 796–797). О дальнейших изданиях произведений Н. Клюева за границей см. там же, 798–800, 803–804.

² Ср. слова поэта из протокола допроса Клюева оперативным отделом ОГПУ Томского горотдела НКВД (Западно-Сибирский край) в 1934 году: «Осуществляемое при диктатуре пролетариата строительство социализма в СССР окончательно разрушило мою мечту о древней Руси. Отсюда моё враждебное отношение к политике коммунистической партии и советской власти, направленной к социалистическому переустройству страны» (цит. по: *Куняев* 2014: 579).

мученичества, и, начиная своё стихотворение названием этой иконы, тем самым подчёркивает идейную заданность своего произведения? Ответы на эти вопросы необходимо искать в исторических событиях XX века, дающих представления о непростой, общественно-политической и культурно-религиозной ситуации в стране. Начало XX века в России можно назвать «смутным временем», которое ознаменовалось ожесточённой борьбой за власть. Это «междоусобные» гражданская война и революция 1917–1922-х годов; стихийное бедствие — страшная засуха в Поволжье и в северных регионах России (1921), повлёкшая голод и смерть миллионов людей; антирелигиозная политика государства 20-х годов, заключающаяся в официальном запрете религии и пропаганде атеизма, закрытии церквей, массовых арестах, репрессиях, убийствах духовенства, постановлении о вскрытии мощей святых (1918) и кампании по изъятию церковных ценностей (1922).

Всё это не только подорвало экономическое положение страны, но и вызвало глубокий социальный разлад в обществе, пошатнуло его моральные устои, и явилось причиной духовного падения народа. В 1918 году, в своём обличительном послании, направленном против большевиков, патриарх Московский и всея Руси Тихон укоризненно отмечал: «Безбожные властелины тьмы века сего <...>, опомнитесь, безумцы, прекратите ваши кровавые расправы. Ведь то, что творите вы, не только жестокое дело: это поистине дело сатанинское...» (цит. по: *Лавров* 2015: 48).

Николай Ключев видит в происходящем повторение истории и сравнивает события современной ему действительности с прошлым, с теми далёкими трагическими временами, которые пережила Древняя Русь в период формирования своего национального самосознания и культуры. Это время, связанное с разорением русских земель и порабощением народной воли кочевниками-половцами и монголо-татарами (конец XI – начало XV века), междоусобной борьбы удельных князей за политическое объединение русских земель (XIII – XV века), время, когда беспрестанные внутренние войны, стихийные бедствия и постоянное вторжение иноземцев привело к оскудению нравственных сил народа (см. *Сергий* 1981: 11).

Отталкиваясь от этих тёмных страниц, Ключев одновременно обращается и к светлому национальному прошлому, в котором он видит опору и духовную основу настоящего. Татаро-монгольской эпохе, которая характеризуется, по словам Е. Трубецкого, «общим упадком духа и робости» (*Трубецкой* 1991: 77), автор противопоставляет эпоху, связанную со свержением ордынского ига в XV веке, эпоху, которая ознаменовалась возрождением русской национальной культуры и ростом исторического самосознания.

Для передачи образной картины этих двух миров Древней Руси Ключев освещает два исторических сражения: Битву на реке Калка (образ Добрыни — 27 строка) и Куликовскую битву (образы Пересвета и Осляби — 29 стр.). И если с рекой Калка отождествляется поражение русских¹, которое явилось

¹ Тверской летописец связывает причину поражения на Калке с гордостью и высокомерием русских князей, с их постоянной междоусобной бранью (*Слово* 1987: 136–137).

«первым этапом завоевания Руси „безбожными татарами”» (Лихачёв 1987: 272), и отсылает ко времени кочевнических набегов «окаянных половцев», отразившихся в *Слове о полку Игореве* (Слово 1987: 138), то Куликовская битва знаменует собой свержение монголо-татарского ига, наступление времени самоидентификации себя как независимого православного царства и формирования концепции «Москва — Третий Рим».

Подводя итог вышесказанному, можно заключить, что Клюев прибегает к осознанному сопоставлению в стихотворении событий прошлого и настоящего и призывает к возвращению своего исторического национального самосознания и переосмыслению значения Русской Православной Церкви в жизни современного человека.

Подобно древнерусским иконописцам, которые в иконе давали образный ответ на искания народной души (Трубецкой 1991: 76), Клюев видит свою задачу как поэта «изображать мир и, прежде всего Россию через икону и как икону» (Лепяхин 1988: 185). Автор обращается к образному символическому языку иконы, ведь она несёт в себе информацию о духовном уровне жизни человека с одной стороны и, в то же время, даёт «полное изображение всей внутренней истории русского религиозного и вместе с тем национального самосознания и мысли» (Трубецкой 1991: 76). Во время формирования новой, советской России, когда «обезумевшие потомки благочестивых создателей Руси громят отеческие святыни, уничтожают сокровища национальной культуры, убивают самих носителей этой культуры <...> с изуверской жестокостью» (1917-й: апофеоз трагедии русского духа. — Алексий 2011: 144), автор создаёт стихотворение, главными идеями которого являются 1) «догмат» об иконопочитании, в широком смысле (изображаются события иконоборчества), 2) проповедь братской любви, в узком смысле, призывающая к духовному единению в ситуации «раздробленности» и «духовно-нравственного оскуднения» русского народа в первой половине XX века (имевшего также особую актуальность в период монголо-татарского порабощения Древней Руси). В этом стихотворении Клюев обращается к образам святых страстотерпцев Бориса и Глеба, являющихся носителями идеи братолюбия и служащих ориентиром нравственного совершенства.

Композицию стихотворения *От иконы Бориса и Глеба* можно сравнить, на наш взгляд, с житийной иконой страстотерпцев, в клеймах которой раскрываются основные события жизни как самого лирического «я», так и его страны. Также в житийной иконе святых князей можно найти ряд мотивов, совпадающих с сюжетными узлами стихотворения. При таком сопоставлении мы используем «авторский подход» создания стихотворения, при котором автор (Клюев) не ограничивается названием какой-либо отдельной житийной иконы, а имеет ввиду обобщённый иконографический образ святых, несущий и раскрывающий идейно-смысловые авторские мысли. Эти мысли мы «расшифровываем» в общем комплексе житийной иконографии Бориса и Глеба, не ограничиваясь какой-либо отдельной иконой. Поэтому, для подтверждения определённого высказывания, мы ссылаемся иногда сразу на не-

сколько житийных икон борисоглебского цикла.

Как известно, житийная икона представляет собой 1) образ святого, который помещён в центре иконы — в среднике, 2) детальное повествовательное изображение сцен из жизни святого, его наиболее важных жизненных вех. Эти сцены, житийные сюжеты, расположены по периметру вокруг главного образа в небольших по размеру композициях — клеймах.

Начиная и заканчивая своё стихотворение обращением к иконе Бориса и Глеба, Клюев опускает все детали дальнейшего её описания. Неизвестно, о какой именно иконе Бориса и Глеба идёт речь в стихотворении. Также не ясно, к какой живописной школе относится эта икона (новгородская, московская школа, или икона северных писем). Ограничиваясь только названием иконы (имея ввиду икону Бориса и Глеба как собирательный образ всего цикла), автор делает акцент на самих образах святых страстотерпцев, определяя тем самым две основные морально-религиозные темы своего произведения. Если фигуры Бориса и Глеба, помещённые в среднике иконы, воплощают идею древности и святости¹ Русского государства и выступают против братоубийственной брани, то в стихотворении с этими образами связаны *тема сохранения христианской, православной веры* (ср. «Чтобы Русь как серьга повисла / В моём цареградском ухе...», 9–10 стр.) и *тема необходимости покаяния и признания своих грехов* ввиду вероотступничества и забвения христианских заповедей (ср. «Чтоб во прахе бериллы и шёлк / <...> Окаянный поверг Святополк!», 34 и 36 стр.). Подобно изображённым фигурам святых в среднике иконы, эти две основные темы красной нитью проходят через всё стихотворение, раскрываются и дополняются посредством сюжетных зарисовок, «клеим».

Эти две темы можно охарактеризовать как вертикальный тематический уровень прочтения стихотворения, или, так называемой символической вертикалью всего произведения, которая является одной из главных характеристик иконы, и которую мы можем наглядно видеть, например, на ярославской житийной иконе конца XVII века *Святые благоверные князья Борис и Глеб с житием*. На этой иконе композиция изображённых фигур князей страстотерпцев в среднике разворачивается вверх: Борис и Глеб изображены предстоящими в молении ко Христу, с возведёнными вверх руками (илл. 2).

Таким образом, основные темы стихотворения отождествляются нами с главным изображением житийной иконы, т.е. со средником, а сюжеты стихотворения сравниваются с клеймами иконы, которые в дальнейшем будут нами называться сюжетными клеймами, по примеру иконописных клейм. Перечислим основные критерии сопоставления стихотворения Клюева с житийной иконой.

1. Свобода в выборе тематики клейм, внесение исторических и бытовых реалий и фактов. Во время создания житийных икон древнерусский художник, следуя общему иконографическому канону, мог сам выбирать сю-

¹ Со святыми князьями связан культ почитания их отца, равноапостольного князя Владимира, как крестителя Руси.

жеты из текста жития для иконописных клейм. Древнерусский иконописец являлся тем самым не просто иллюстратором определённого жития святого или копиистом житийной иконы, а мастером с ярко выраженным индивидуальным восприятием и подходом, который передавал те иконописные сюжеты и образы, которые были особенно актуальными в его эпоху (см. Пуцко 2016: 118).

Учитывая существующую сложившуюся иконописную традицию житийных икон борисоглебского типа (тематическое расположение сюжетных клейм), Клюев создаёт своё стихотворение по общему принципу житийной иконы, с авторским восприятием и самостоятельной, ярко выраженной творческой переработкой тех или иных сюжетных событий изображённых на иконе, в соответствии с событиями современной автору действительности и с внедрением описания бытовых эпизодов (например, мотив пустого чулана или снесение курицей яйца).

2. Повествовательность изображения. Житийные иконы характеризуются повествовательностью. Клейма, следуя друг за другом, создают как бы непрерывную повествовательную ленту, являясь одновременно рассказом и прославлением того образа, который они окружают. Житийная икона, таким образом, представляет молитвенное предстояние (перед иконописным образом святого в среднике) и благочестивое чтение (сюжетных композиций вокруг этого образа) (Трофимов 2015: 80). Повествовательное начало иконописных клейм и традиционное прочтение житийных сюжетов иконы (слева на право) указывает на тесную связь житийной иконы с письменной традицией.

Отличительной чертой сюжетных композиций стихотворения Клюева является текстовая повествовательная «уплотнённость»: обращение автора к сразу нескольким текстам-источникам, иногда не связанных друг с другом по жанру, и их авторская стилизация создают многосмысловые уровни прочтения текста.

3. Повторяемость мотивов и симметрические соответствия. Иконописные клейма житийной иконы выделяются ритмической повторяемостью форм, мотивов, и их симметрическим соответствием, которые в совокупности раскрывают определённое значение (Аллатов 1966: 21). Например, в ярославской иконе *Святые благоверные князя Борис и Глеб с житием* в верхних клеймах — это повторяющийся мотив раскрытой книги (илл. 2), в иконе *Борис и Глеб с житием* из Коломны в боковых клеймах — это изображение лежащего князя Бориса. В нижних клеймах этой иконы ритмическое повторение силуэта чёрного коня сюжетно объединяет клейма (сюжет сражения Святополка и его бегство) и создаёт впечатление непрерывного изобразительного текста (илл. 3).

В стихотворении Клюева можно выделить повторяющиеся мотивы огня и крови (6, 15, 22 стр.), авторский образ (5–6, 32 стр.), аллегорический образ советской власти (12–13, 23 стр.) и народа (11, 13, 27 стр.), образующие симметрическое, смысловое относительно друг друга соотношение и форми-

рующие общую структуру стиха как некоего определённого «циклического» произведения.

Повествовательный элемент является одним из общих признаков композиционных сюжетов стихотворения и иконописных клейм. Прежде чем перейти к определению и раскрытию затрагиваемых сюжетов в произведении Ключева, необходимо указать на связь житийной иконы с письменной традицией. При рассмотрении иконы в контексте неразрывности слова и образа, икона зримо представляет изображение определённого исторического события вероучительного характера, которое (событие) также находит своё отображение в Священном Писании, церковной гимнографии (тропари, кондаки, каноны, акафисты), молитве. Отдельные клейма житийной иконы являются иллюстрациями ветхозаветных паримий¹, читавшихся на службе, посвящённой памяти Бориса и Глеба, и представляют тем самым изобразительный эквивалент паримийных рассуждений о духовном единении/братолюбии (*Самойлова* 2004: 20). С другой стороны, в основе отдельных иконописных житийных сюжетов о Борисе и Глебе лежат тексты древних летописных и житийных сказаний об этих святых.

Сюжетные композиции (клейма) нашего стихотворения сочетают в себе вместо традиционного жития, посвящённого описанию жизни, мученичества и посмертных чудес святых страстотерпцев, 1) авторское житие, или «автобиографическое житие» с элементами проповеди (1–10, 33–36 стр.) и 2) «житие России», или «страсти по Руси» (см. *Киселёва* 1996: 46–65) — изображение важных исторических событий Древней Руси и современной России (11–32 стр.)². В стихотворении прослеживается обращение к сразу нескольким текстам-источникам, которые формируют три смыслообразующих, параллельно развивающихся, и друг друга дополняющих *вида/уровня прочтения произведения*, образующие, в свою очередь, сюжетную линию стиха.

— Исторический уровень, или исторические реминисценции: в преобразованном виде отражается и сравнивается историческая ситуация Древней Руси и современной России.

— Летописный уровень: скрытое обращение к древнерусским летописным

¹ Паримии — отрывки из Священного Писания (преимущественно из Ветхого Завета), которые читаются на вечернем богослужении в большие праздники, при совершении некоторых треб и в дни Великого поста. Паремии содержат пророчества о празднуемом событии или о прославляемом лице (*Милютенко* 2004: 121).

² Подобное совмещение в клеймах одной иконы изображений «разрозненных» событий, объединённых общей темой, встречается в древнерусских житийных иконах XVI – XVII веков. Например, житийная икона преподобного Сергия Радонежского из Ярославля конца XVI века сочетает как традиционное житие святого, так и изображение важных исторических событий XVI века, объединённых темой молитвы преподобного. К такому типу относятся также иконы из Успенского собора Кремля *Распяtie, с евангельскими сценами* и *Воскресение, с евангельскими сценами* (XVII в.), композиции которых созданы по принципу житийной иконы, но которые не являются житиями в традиционном понимании этого слова. Клейма этих двух икон объединены темами, посвящёнными событиям Страстной недели (*Комашико, Саенкова* 2007: 10–11). В древнерусской житийной иконе встречается также иконография апостольских *проповедей и страстей*, которая, наряду уже существующих икон святых с Житиями, развивается в XVII веке на основе канонических и апокрифических текстов деяний апостолов (см. там же, 10–11).

произведениям.

— Символично-богословский уровень, подразумевающий использование канонических текстов, библейских образов, рассуждение о спасении и о Церкви.

В композиционном решении сюжетных сцен житийной иконы наблюдается обычно традиционный «построчный принцип прочтения сюжетов» (Комашко, Саенкова 2007: 12). «Чтение» этих эпизодов сюжетного повествования осуществляется с левого верхнего угла (левого верхнего клейма) по горизонтали, по верхнему полю, и так далее, слева направо, игнорируя образ в среднике, и заканчивая повествование по нижнему полю, правым нижним углом (правым нижним клеймом). Аналогичный принцип организации сюжетов композиционного повествования наблюдается в стихотворении, отдельные сюжеты которого соответствуют размещению житийных клейм на иконе. Эти сюжеты также подчинены построчному или построфному принципу расшифровки, смысл которых поэтапно, «стройно» раскрывается, начиная с первого «верхнего» катрена и заканчивая нижним катреном. Такой принцип раскрытия сюжетов можно сравнить с горизонтальным, сюжетно-повествовательным уровнем прочтения стихотворения.

В иконописных клеймах борисоглебского цикла и в сюжетах рассматриваемого нами стихотворения можно выделить следующие подтемы и связанные с ними мотивы.

Подтемы:

1. Служение во имя Христа и истинной православной веры (1–10 стр.).
2. Столкновение двух типов религиозных верований: в лице Святополка — язычества, как подавляющей силы, в образах Бориса и Глеба — христианства, как силы жертвенной (Соловьёв 2002: 18) (11–28 стр.).
3. Влияние Церкви на общество. Нравственная борьба христианского общества с язычеством и укрепление в этой борьбе Православия (29–36 стр.).

Эти подтемы Клюев завуалированно вплетает в канву своего повествования, совмещая их с аллюзиями (историческими и политическими явлениями в своей стране) и используя их в качестве «подтекста», причинно-следственной связи, добиваясь тем самым развития дополнительных смыслов и интерпретаций, по мере раскрытия основных идей произведения.

Мотивы

1. Мотив благочестия и праведности. В стихотворении этот мотив раскрывается в первых двух четверостишиях через описание лирического «я» (1–10 стр.). Здесь называются значимые «явления» культурной жизни, повлиявшие на формирование мировоззрения поэта, даются наиболее важные вехи, которые отмечают житийный путь автора с одной стороны (древнерусская живопись и старообрядческая книжность: святитель Иоанн Златоуст и его книга, толкование Священного Писания, *Маргарит*; переводная книга стригольников *Шестокрыл*; древнерусский писатель и раскольник протопоп Аввакум) и, в то же время, характеризуют Клюева как праведного христианина, соблюдающего евангельские заповеди. Неслучайно, здесь подчёркивается ав-

тором мысль о преемственности Руси по отношению к византийской Церкви, культуре, святости, о древности своей страны, и выражается одна из главных тем стихотворения — тема сохранения православной христианской веры.

В житийной иконе *Святые благоверные князя Борис и Глеб с житием* из Ярославля клейма верхнего первого ряда (илл. 2, клейма 1–6) также объединены мотивом благочестивого образа жизни святых страстотерпцев. Здесь показаны равноапостольный князь Владимир, креститель Руси, крещение его сыновей, Бориса и Глеба. Сами князья-братья изображены послушными и почитающими своего отца сыновьями, которые живут в согласии и правят по Священному Писанию (в иконописных клеймах эта мысль передана повторяющимся изображением раскрытой книги, которую держат в руках Борис и Глеб; она символизирует праведную книгу Жизни).

2. Мотив пленения и «мученичества» православной России. Подобно древнерусской иконе, в которой, по словам Е. Трубецкого, отразилась судьба русской церкви (см. *Трубецкой* 1991: 107), стихотворение озвучивает в следующих четырёх строфах тему забвения христианской веры (11–28 стр.). Здесь присутствует завуалированный образ Антихриста (пастух — дырявая разруха — 12 стр.), описываются бедствия русского народа: разрушения, пожары, голод (13–26 стр.), и звучит авторское обличение отступившего от Бога народа («Да уснул под курганом Добрыня...» — 27–28 стр.). Изображаемые в стихотворении события касаются «молодой» коммунистической России во время октябрьской революции и кровавой, братоубийственной гражданской войны. Здесь иносказательно отображаются голод 1918 и 1921/22 годов, пожары, в результате которых сгорела большая часть посевных, массовая конфискация хлебных запасов, антирелигиозные кампании этого времени (разорение православных храмов, вскрытие и поругание мощей святых).

Звучащая в стихотворении тема войны отсылает к образам Бориса и Глеба как воинов, защитников и покровителей русской земли и затрагивает воинский аспект культа святых страстотерпцев, который находит своё отражение в древнерусских преданиях о защите Руси и отстаивании христианской веры. Клюев иносказательно использует ряд образов (исторических реминисценций), напоминающих о времени половецких набегов¹, и мотив внутренней, междоусобной борьбы за власть², которая стала причиной поражения Древней Руси татарами.

Обратимся к иконе из Коломны *Борис и Глеб с житием*, затрагивающей воинский аспект культа почитания святых (илл. 3). В иконописном среднике иконы изображены фигуры князей-страстотерпцев, стоящие с крестами

¹ В стихотворении встречаются образы, отсылающие к *Слову о полку Игореве*. Это — название ткани *аксамит* (7 стр.), *половецкий лихой кнут* (14 стр.), книга *Шестокрыл* (2 стр.), с помощью которой можно предсказывать солнечные и лунные затмения.

² В *Повести о битве на Калке* встречается эпизод предательства киевского князя Мстислава (а вместе с ним и других русских князей) «коаянним» воеводой Плоскиней, который, целовавши крест князю и кресты другим князьям, предательски выдал их монголо-татарам. После этого князья были зверски убиты (*Слово* 1987: 141).

и мечами в руках. Боковые сюжетные клейма этого образа посвящены теме мученичества и гибели Бориса и Глеба, а изображённые на них фигуры находят свои «литературные» прототипы у Ключева. Стихотворный мотив богоотступничества русского народа сопоставим с иконописным мотивом оставления Бориса его дружиной, образ пастуха — с окаянным Святополком, а образы отар-чисел и чумазого — с убийцами Бориса и Глеба (илл. 3). После ухода дружины Борис делится с Георгием Угриным предчувствием смерти (клеймо 4) = «Да уснул под курганом Добрыня...». Борис видит сон о грядущей смерти (клеймо 8), убийство Бориса и его слуги, убийство Глеба (клейма 9, 11). Святополк одаривает убийц (клеймо 5), Святополк посылает убийц к Борису (клеймо 6) = «Притекают отары-числа / к пастуху дырявой разрухе...», «Громыкает чумазый отмычкой...».

3. Мотив утешения, веры в торжество правосудия и мотив Божией кары/наказания зла (29–36 стр.). В последних двух четверостишиях звучит мотив авторского утешения и веры в торжество правосудия, веры и надежды, что его страна опомнится и покается в своих грехах. Ключев воскрешает в народной памяти образы Пересвета и Осляби (29–30 стр.), которые отождествляются с победой русских над Ордой в Куликовской битве и косвенно являются напоминанием о духовном возрождении русского народа, укреплении роли Православия на Руси после многовекового иноземного пленения. Здесь прочитывается сюжетный мотив «сокрытия»/захоронения тел иноков-воинов в храме Рождества Пресвятой Богородицы (29–30 стр.).

В завершающем стихотворении катрене на фоне непредотвратимого наказания грешников в лице Святополка (мотив гибели Святополка — 34, 36 стр.) выражается вторая основная тема произведения — необходимость раскаяния и признания своих грехов, здесь слышится пророческий и одновременно проповеднический голос самого автора.

Сюжетные композиции нижнего ряда клейм ярославской иконы *Святые благоверные князя Борис и Глеб с житием* и иконы из Коломны *Борис и Глеб с житием* также посвящены темам обретения нетленных мощей святых князей, сражению войск Ярослава с войском Святополка и гибели Святополка. Клейма ярославской иконы представляют следующие сюжеты: прославление святых Бориса и Глеба в новом храме (илл. 2, клеймо 17), моление князя Ярослава перед битвой со Святополком, Ярослав сражается со Святополком и одерживает победу (илл. 2, клеймо 18). Клейма иконы из Коломны: сражение войск Ярослава и Святополка (илл. 3, клеймо 14), наказание и гибель Святополка: расслабление Святополка (клеймо 15), Святополк проваливается в разверзшуюся землю (клеймо 16).

В завершении нашей статьи отметим, что в стихотворении нет прямого указания на присутствие или влияние на развитие сюжетной линии образов Бориса и Глеба, как например выражающее определённое состояние фигуры Добрыни, Пересвета и Осляби. Казалось бы, святые страстотерпцы не принимают никакого участия в судьбе человека, как например, образ Богородицы, укрывающий своим платом воинов-иноков (29–30 стр.). В имплицитно

присутствующих в стихотворении фигурах князей страстотерпцев передан, на наш взгляд, мотив предстояния, мольбы этих святых перед Богом и Богородицей за грешный народ¹. В таком ключе интерпритации прослеживается принятие Клюевым принципа иконографического изображения военной помощи святых Бориса и Глеба, наблюдаемой в XVII веке, когда образы этих святых не включались в сцену сражения, а изображались стоящими вверху, на облаках, откуда они и оказывали свою помощь русскому войску (см. *Абраменко 2013: 26*). С такой точки зрения, фигуры Бориса и Глеба выступают в стихотворении в роли заступников, ходатайствующих перед Богом за всех, кто в покаянии перед ними признаёт свои грехи. Таким образом, от общественно-политической темы сохранения православной веры в советской России, звучащей в начале проанализированного нами произведения, Клюев обращается к индивидуально-психологической, личностной теме покаяния, способного спасти душу даже такого грешного человека, как «окаянный» Святополк.

ЛИТЕРАТУРА

Абраменко 2013 — Абраменко Н.М. Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в русском искусстве второй половины XV-XVII века. Автореферат на соискание уч. степени кандидата искусствоведения. М., 2013.

Азадовский 1990 — Азадовский К. Николай Клюев. Путь поэта. Ленинградское отделение: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1990.

Алексий 2011 — Алексий (Фролов), архиепископ Костромской и Галичский. 1917-й: апофеоз трагедии русского духа // Проблемы национальной стратегии. Научный журнал. № 2(7). 2011. М.: Российский институт стратегических исследований, 2011.

Алпатов 1966 — Алпатов М.В. Гибель Святополка в легенде и в иконописи. // Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. ТОДРЛ. М.–Л., Наука, 1966. Т. 22.

Живов 1994 — Живов В.М. Святость. Краткий словарь Агиографических терминов. М., Гнозис, 1994.

Задонщина 1987 — Задонщина. Слово о Великом князе Дмитрие Ивановиче и о брате его князе Владимире Андреевиче, как победили супостата своего царя Мамаю // Изборник. Повести Древней Руси. М., Художественная литература, 1987.

Киселёва 1996 — Киселёва Л.А. Русская икона в творчестве Николая Клюева // Православие и культура. Киев, 1996. № 1.

Клюев 1969 — Клюев Н.. Сочинения в 2-х тт. под общей ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. А. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969. Т.2.

Клюев 2010 — Николай Клюев. Воспоминания современников. М., Прогресс-Плеяда, 2010.

Комашко, Саенкова 2007 — Комашко Н., Саенкова Е. Русская житийная икона. М., Книги WAM, 2007.

Куняев 2014 — Куняев С. Николай Клюев. М., Молодая Гвардия, 2014.

Лавров 2015 — Лавров Вл.М. Православное осмысление ленинского эксперимента над Россией. М., Перо, 2015.

Лепяхин 1988 — Лепяхин В.В. Иконное, иконописное и иконическое в творчестве Николая Клюева // *Dissertationes Slavicae*, XIX. Szeged, 1988.

Лихачёв 1987 — Лихачёв Д.С. Задонщина // Избранные работы в 3-х томах. Т.2. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. Л., Художественная литература,

¹ Этот мотив находит своё отражение в повестях *Задонщина* и *Куликовская битва*: перед решающим сражением, Мамаевым побоищем, великий князь Московский Дмитрий Иванович (Донской) молится Богу и Пресвятой Богородице, а, как залог удачи, святые Борис и Глеб «молитву возносят за сродников своих» (*Задонщина 1987: 193*).

1987.

Мейкин 2005 — Мейкин М. «Вытегорский» сборник Николая Клюева *Львиный хлеб* // Вытегра: Краеведческий альманах. Вып. 3. Вологда, ВГПУ, Русь, 2005.

Милютенко 2004 — Милютенко Н.И. История сложения Паримийного чтения Борису и Глебу // **ТОДРЛ**. Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. О.В. Творогов. СПб., Дмитрий Буланин, 2004. Т.56.

Пуцко 2016 — Пуцко В.Г. Житийные иконы русских святых (XIV – XVI в.) // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. № 1(63). М., Институт славяноведения Российской академии наук, 2016.

Самойлова 2004 — Самойлова Т.Е. Развитие иконографии житийного цикла святых Бориса и Глеба. (К сравнению житийных циклов икон «Борис и Глеб в житии» XIV в. и «Владимир, Борис и Глеб с житием Бориса и Глеба» XVI в.) // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века. Тезисы докладов научной конференции: 17–18 ноября 2004 года. М., МАКС Пресс, 2004.

Сергий 1981 — Архиепископ Сергей (Голубцов). Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублёва // Богословские труды. Сб. № 22. М., Московская патриархия, 1981.

Слово 1986 — Слово о полку Игореве // Хрестоматия по древнерусской литературе. Сост.: М.Е. Фёдорова и Т.А. Сумникова. 3-е издание. М., Высшая школа, 1986.

Слово 1987 — Слово о погибели Русской земли. Летописные повести о монголо-татарском нашествии. Из тверской летописи // Изборник: Повести Древней Руси. Сост. и примеч.: Л. Дмитриева и Н. Понырко; Вступ. статья Д. Лихачева. М., Художественная литература, 1987.

Соловьёв 2002 — Соловьёв К.А. Культ святых Бориса и Глеба во властных отношениях древней Руси XI - начала XII века // Ежемесячный журнал «Вопросы истории» под ред. Ахмеда Искендерова. М., 2002. № 5.

Трофимов 2015 — Трофимов Д. Что такое житийная икона и как её читать? // Православный журнал «Фома». № 2 (142). Февраль, 2015.

Трубецкой 1991 — Кн. Е. Трубецкой. Три очерка о русской иконе. М., ИнфоАрт, 1991.

Успенский 1970 — Успенский Б.А. К исследованию языка древней живописи // Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. М., Искусство, 1970.

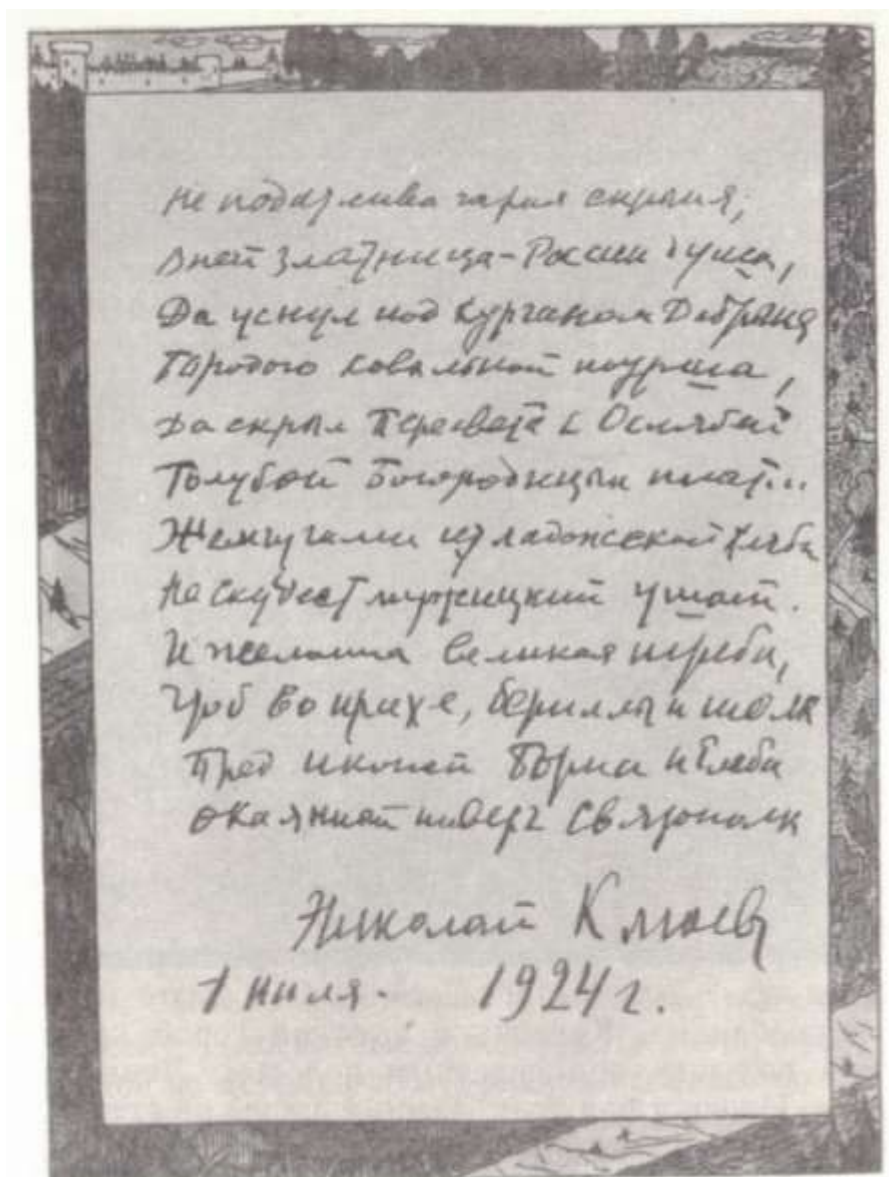
ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. — Азадовский К. Николай Клюев. Путь поэта. Л., Советский писатель. Ленинградское отделение, 1990. С. 251.

Илл. 2. — Семенова С.Б. Святые благоверные князья Борис и Глеб. Житие в иконе. М., ИП Верхов С.И., 2015.

Илл. 3. — Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Древнерусское искусство X – начало XV века. Том I. М., Красная площадь, 1995. С. 135.

Илл. 1. Автограф Н. Клюева. Заключительные строки стихотворения «От иконы Бориса и Глеба».



Илл. 2. Икона *Святые благоверные князя Борис и Глеб с житием*. Ярославль. Конец XVII в.



Илл. 3. Икона *Борис и Глеб с житием*. Коломна. Конец XIV в.



ОБРАЗ ИКОНЫ В ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Смирнова Ю.Г.

Серебряный век русской поэзии — это удивительно сложный философский и культурный феномен. Здесь переплелись традиции и новаторство, неповторимая эстетика, уникальный взгляд на мир, декадентство и авангард. Главное место было отведено искусству и религии (см. *Трушина 2010: 103–106*). Поэтому обращение многих поэтов Серебряного века к религиозным образам не случайно. Образ иконы как важного символа Православия присутствует во многих лирических произведениях.

Николай Клюев, поэт с трагической судьбой, не раз обращался в своих стихах к евангельским образам. В лирике Клюева религиозный мотив присутствует повсеместно. Так, исследователь Е.Н. Маркова в монографии *Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства* пишет: «...Поэт идёт не от литературной, а от народной и церковной традиций, для последних „стремление передать действительность без прикрас“ является не достоинством, а грехом» (*Маркова 1997: 18*). «Клюевский цикл — это путь поэта к Слову, ибо „в начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог“ (Ин. 1: 1). Он жив Словом, потому его родо+словие — это Слово о роде, воплощённом в его отдельном представителе, и Род в слове» (*Маркова 1997: 315*).

Образ иконы пророка Илии, одного из самых почитаемых святых Ветхого Завета, читатель находит в стихотворении *Заозёрье. Памяти матери* (1926):

*На речке в венце сусальном
Купальница Аграфена,
В лесах зарит огнепально
Дождевого Ильи икона.*

Икона в этом отрывке — это действительно образ, а не предмет в буквальном смысле.

К образу иконы святого Иоанна Крестителя поэт обращается в стихотворении *От березовой жилы повытекла Волга...* (1921–1922):

*Есть икона: змея и глава Иоанна
Перевязаны розой, как брачным венцом.*

Клюев — крестьянский поэт, поэтому икона нередко упоминается в связи с реалиями крестьянского быта. В стихотворении *Революция* (1918), например, это крестьянская изба:

Лик Царя и двенадцать лун

Избяная таит икона.

У Константина Бальмонта, ярчайшего представителя плеяды поэтов Серебряного века, в стихотворении *Хочу* (1929) образ иконы также упомянут в контексте, соотносимом с крестьянскими реалиями, но здесь это стёртое сравнение:

*От севера до юга,
С востока до заката —
Икона пашни, луга,
Церковность аромата.*

Сергей Есенин, поэт русской деревни, также использует православные концепты в своей лирике (стихотворение *Возвращение на родину*, 1924):

*Конечно, мне и Ленин не икона,
Я знаю мир... Люблю мою семью...
Но отчего-то всё-таки с поклоном
Сажусь на деревянную скамью.*

Создатель русской школы акмеизма Николай Гумилёв в стихотворении *Старые усадьбы* (1916) обращается к церковным традициям и иконе:

*Порою крестный ход и пение,
Звонят во все колокола,
Бегут, — то, значит, по течению
В село икона приплыла.*

Русский переводчик и публицист, крупнейший поэт русской эмиграции Георгий Иванов занимает особое место в ряду поэтов Серебряного века. Значимость его поэзии была переосмыслена и пересмотрена после публикаций его произведений в России в 80–90-х годах XX века. Вадим Крейд писал о его поэзии: «...Меня очаровала музыка поэзии Георгия Иванова. А также, то свойство, которое акмеисты называли «прекрасной ясностью». Было ещё одно качество, которое я там уловил. И позднее, когда познакомился со всеми его ранними сборниками, это я понял как особенность, которую назвал бы „светопись“. Он, как живописец, который работает и играет красками. В его стихах виден этот дар работы со светом, игры цветом. И ещё — непринуждённая культура стиха, естественность без натяжки, без нарочитых усилий, никакой надуманности» (Крейд 2007: 430).

Стихотворение Георгия Иванова *Перед иконой св. Георгия* было написано в 1916 году и посвящено именно иконе:

Луч лампады... Старая икона...

*Поле золотое, и на нём
Светлый всадник, ранящий дракона
Прямо в пасть пылающим копьём.*

*Синий сумрак в опустевшем храме,
Отблески закатные легли...
Сладостно молиться вечерами
О родимых, бьющихся вдали.*

*И приходят матери и жёны,
И целуют всаднику плечо,
Чтоб вернулся милый пощаждённый, —
Молятся светло и горячо.*

*Кроткий взор святителя умилен,
Но сильна разящая рука.
Белый конь Георгия не взмылен, —
Видно, служба ратная легка!*

*А закат разбрасывает розы...
Тени в храме распростёрты ниц.
Редкие, но пламенные слёзы
Падают с опущенных ресниц.*

*О, не даром эти слёзы льются
В полутёмных храмах без конца,
И надеждой радостною бьются
Так согласно русские сердца...*

*Скоро, скоро минет ночь глухая,
Дрогнет в небе первый отблеск дня,
И дракон забьётся, издыхая
Под копытом белого коня!*

У стихотворения ярко выраженная православная идея — молитва перед иконой о близких, сражающихся за Родину.

К иконе обращается в своей поэзии Анна Ахматова. Так, в её стихотворении *И в Киевском храме Премудрости Бога...* (1914) читаем:

*И в Киевском храме Премудрости Бога,
Припав к солее, я тебе поклялась,
Что будет моею твоя дорога,
Где бы она ни вилась.
То слышали ангелы золотые*

*И в белом гробу Ярослав.
Как голуби, вьются слова простые
И ныне у солнечных глав.
И если слабею, мне снится икона
И девять ступенек на ней.
И в голосе грозном софийского звона
Мне слышится голос тревоги твоей.*

Сквозной темой стихотворения является тема Божественной любви и верности, евангельские образы и иконописный образ подчёркивают эту идею.

Вячеслав Иванов, русский поэт-символист и одна из ключевых фигур поэзии Серебряного века, неоднократно обращался к иконе в своей лирике. Так, в его стихотворении *Икона* (1914) образы Иисуса и иконы с его изображением являются важнейшими:

*«Господь Вседержитель» —
Слова на иконе.
Кто в злате? Кто в славе? — Христос Иисус.
Не ветхий деньми Родитель
На мысленном троне,
Но Спутник друзей в Эммаус. Человек
И брат мой, Ты — Вседержитель,
Начальное Слово и мира Творец?
О, двор багрецом убелённых овец,
Родимая путь уследивших обитель,
Тын Отчий! Навек
Прими меня, Вера, в святую ограду,
Ягненком причисли к словесному стаду,
Чтоб мог я безумьем твоим разуметь,
Любовью дерзать и покорностью сметь!*

В стихотворении *Творец икон и сам Икона...* (1915) поэт обращается к Человеку:

*Творец икон и сам Икона,
Ты, Человек, мне в ближнем свят,
И в звёздных знаках небосклона
Твои мне знаменья горят.
Но благолепной пеленою
Земля лежит убелена,
Доколе мутною волною
Не размятежится весна.
Так все божницы, все оклады
Расплавит огненный язык,*

*Чтоб из пылающей громады
Явить нерукотворный Лик.*

Как видим, в русской поэзии Серебряного века традиционный образ православной иконы часто вплетается в авангардный языковой поэтический контекст. Этот образ поэты тесно связали с русскими реалиями: изба, пашня, луг, крестный ход, православный храм и молитва в нём о помощи близким. И, конечно же, в этих произведениях ключевая роль отведена любви в самом высоком смысле к человеку, Родине и Богу.

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова 2018 — Ахматова А. И в Киевском храме Премудрости Бога... URL: <http://slova.org.ru/ahmatova/ivkievskom/> (Дата обращения 09.01.2018)

Бальмонт 2018 — Бальмонт К. Стихотворения. URL: http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0780.shtml (Дата обращения 09.01.2018)

Есенин 2018 — Есенин С. Возвращение на Родину. URL: <http://www.stihi-rus.ru/1/Esenin/14.htm> (Дата обращения 09.01.2018)

Иванов 2018 — Иванов Вяч. Стихотворения. URL: <http://rupoem.ru/ivanovV/all.aspx> (Дата обращения 09.01.2018)

Иванов 2018a — Иванов Г. Полное собрание стихотворений. URL: <http://mirpoezylit.ru/books/7381/395/> (Дата обращения 09.01.2018)

Клюев 2018 — Клюев Н. Собрание сочинений. URL: http://snegirev.ucoz.ru/index/nikolaj_kljuev/0-434 (Дата обращения 09.01.2018)

Крейд 2007 — Крейд В.П. Георгий Иванов. М., Молодая гвардия, 2007.

Маркова 1997 — Маркова Е.И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск, Карел. НЦ РАН, 1997.

Трушина 2010 — Трушина И.А. Концепты Средневековья в культуре Серебряного века // Социум и власть. № 4 (28). 2010.

ТЕМЫ РАСХИЩЕНИЯ ЦЕРКОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ И ГОНЕНИЙ НА СВЯЩЕНСТВО В РАССКАЗАХ В.А. НИКИФОРОВА-ВОЛГИНА

Осьминина Е.А.

Тема расхищения церковных ценностей — входит, как одна из составляющих, в более широкую тему гонений на русскую церковь в XX веке, которой В.А. Никифоров-Волгин посвятил столько произведений, сколь никто другой из писателей — ни в эмиграции, ни в Советской России. Никифоров-Волгин писал о закрытии и оскудении монастырей, о сожжении церквей, осквернении часовен, о кощунствах, уничтожении икон, расхищении церковного имущества и о страшных судьбах, мученичестве и исповедничестве священно- и церковнослужителей. Отражению в произведениях Никифорова-Волгина большевистского иконоборчества посвятил статью В.В. Лепехина (см. *Лепехин* 2000: 118–129).

Если обратиться к теме именно расхищения, то здесь перед исследователями возникает несколько вопросов: 1) о чём конкретно рассказывает Никифоров-Волгин, какие факты приводит; 2) откуда он берёт эти факты; 3) какое осмысление он даёт приводимым фактам, как оно соотносится со всем мировоззрением писателя и его поэтикой? На эти вопросы и будут предложены ответы.

Если обратиться к первому из них: о способах и причинах расхищения церковных ценностей, то по рассказам писателя вырисовывается следующая картина.

Расхищение может являться актом кощунства, уничтожения и осквернения ценностей ради самого осквернения, действием воинствующих безбожников. Подобная ситуация упоминается во многих рассказах писателя, но нигде не является основой сюжета. Обыкновенно при характеристике героя-коммуниста или атеиста упоминаются подобные факты. Например: матрос Максим Кряжев из рассказа *Совесть* (1923), убийца и кощунник, громивший монастырь, надругавшийся над монахинями, расстрелявший архиерея, убегает от отшельника. В рассказе *Голубая кровь* (1923) Семен Коровой рассказывает, как вскрывал мощи в Дивеевском монастыре, расколол икону на две части. В рассказе *Град Китеж* (1924) комиссар Виктор Волошин вспоминает религиозное детство, затем свои кощунства (как сдирал ризы с икон). В рассказе *Под колоколами* (1926) звонарь Осип упоминает о камне, брошенном в икону во время крестного хода, закрытой церкви, осквернении Евангелия. В этюде *В березовом лесу* (1926, затем *Свеча*, 1938) старик пророчествует у развалин церкви, сожжённой большевиками. В рассказе *Вериги* (1927) бродяга в Печерском монастыре кается в том, что осквернял мощи. Герой рассказа *Безбожник* (1928) агитатор Федор Строгов в Святую Субботу перед антирелигиозной лекцией застревает на переправе и вспоминает, как вскрывал мощи, осквернял иконы.

В рассказе *Оскудение* (1928) герой по пути к монастырю видит «на кресте, под навесом, икону Суздальской Божьей Матери — заступницы ржаных полей»: «Чья-то кощунственная рука вбила в глаза Богоматери гвозди!» (*Никифоров-Волгин* 1992: 81).

В рассказе *Юродивый* (1937) мужик Федор, вскрывавший мощи в Сретенском монастыре, говорит, что с тех пор ему является Преподобный. В *Дорожном посохе* (1928) рассказывается: «Кузьма икону Владычицы топором разрубил и в горящую печь бросил» (*Никифоров-Волгин* 1992: 148), «Миколаха Жердь из нашего посада, анкубатор для выводки цыплят сделал... из дедовских икон! <...> А внук мой Пашка из иконы покрышку сделал в своём нужнике...» (*Никифоров-Волгин* 1992: 175).

Расхищение может происходить в результате вмешательства государства, согласно декрету ВЦИК об изъятии церковных ценностей на нужды голодающих от 10/23 февраля 1922 года. Об этом говорится в рассказе *Архиерей* (1925) и его первом варианте — рассказе *Епископ Палладий* (1923). К старому архиерею приходит священник (в *Епископе Паллади* его зовут о. Власий, в *Архиерее* — отец Павел Скорбященский) и просит священные сосуды. В первом и втором варианте текст разнится незначительно:

| <i>Епископ Палладий</i> | <i>Архиерей</i> |
|---|--|
| «— На днях волею властей у меня произведено в церкви изъятие церковных сосудов на нужды нашей родины» (<i>Волгин</i> 1923: 3). | «На днях, волею законных властей, у меня было произведено изъятие священных сосудов на нужды нашей многострадальной родины. Что-ж, я с радостью. Деньги России нужны, а у нас в церквях да монастырях драгоценности понапрасну гуляют...» (<i>Никифоров-Волгин</i> 1992: 63). |

И, наконец, расхищение может происходить с целью грабежа, как в рассказе *Гробница* (1938), первый вариант — *Страшная исповедь* (1936). Бывший белый офицер Яков Льдов, уже пятнадцать лет проживающей в посаде, заслуживший репутацию «безбожника и отступника», приходит в церковь на Всенощное бдение и исповедуется о. Кириллу. Он рассказывает, как группа белых при отходе из города взяла из собора «серебряную драгоценными камнями украшенную гробницу преподобного» (*Никифоров-Волгин* 1936: 16), сказав сторожу, что это приказ главнокомандующего перед приходом в город красных.

Границу они перешли, гробницу разрубили, разделили между собой, а мощи захоронили «здесь... неподалёку... в каком месте — не помню» (*Никифоров-Волгин* 1936: 16).

Результат и последствия изъятия и грабежа — прекрасная коллекция святынь православной церкви, которую собрал американец мистер Райт, король ка-

менноугольных копей. В рассказе *Коллекция мистера Райта* (1939)¹ в числе экспонатов перечислены «церковные чаши, дискосы, звезды, панагии, кресты, складни, архипастырские посохи, тканые орлецы, иконы, евангелия в золотых кованных переплётках, архиерейские и священнические облачения, имеющие за собой многовековую давность» (*Никифоров-Волгин* 1939: 4). Отдельно описываются Царские врата, дарохранительница, митра, антиминс, Плащаница, медальон с крестиком «из частицы того креста, на котором был распят Иисус Христос» (*Никифоров-Волгин* 1939: 4).

Откуда писатель брал материал для своих рассказов?

Прежде всего, он сам был клириком: до 1932 года служил псаломщиком в Спасо-Преображенском соборе г. Нарвы, кафедральном соборе Нарвской епархии, которая входила в Эстонскую Апостольскую Православную Церковь, с 1923 года находившуюся в юрисдикции Константинопольского патриарха.

Поэтому положение русской церкви в Эстонии он знал очень хорошо. В стране дважды устанавливалась Советская власть. Первый раз — с конца октября 1917 года до конца февраля 1918 года, после чего диктатуру ревельского Союза рабочих и солдатских депутатов сменила власть Верховного командования Восьмой немецкой армии. Гонения на Православную Церковь в Эстонии начались с приходом большевиков и продолжались при немцах.

Иеромонах Нестор (Кумыш) приводит выписки из протокола совещания духовенства епархии от 3 марта 1918 года: «В городе Юрьеве военная церковь ещё до прихода немцев была разграблена большевиками, купола и кресты на куполах прострелены пулями. Оставленные церковные вещи разбросаны по церкви и алтарю. Плащаница оборвана. Немецкие власти под предлогом, что это военное имущество, не разрешают взять оставшиеся вещи» (*Нестор* 2003: 107). Протокол свидетельствует и о немецких притеснениях: захватах причтовых земель, снятии колоколов. Кроме того, иеромонах Нестор цитирует письменный протест священномученика Платона, епископа Ревельского, направленный генералу Восьмой армии. В нём говорится о переделке в кирхи двух православных соборов, преследованиях, высылках и арестах священников, гонениях, запрещении самому епископу проезда по железным дорогам.

Этот запрет не остановил епископа, за время своего служения он посетил семьдесят два прихода, на лошадях или пешком. Также пешком обходил свои приходы священномученик протоиерей Михаил Блейве, настоятель Успенского собора в Юрьеве (Тарту) и благочинный Юрьевского округа. Впоследствии, изображая странствующего священника в *Дорожном посохе*, Никифоров-Волгин, возможно, основывался на этих фактах (правда, в его повести действие происходит в Советской России).

В начале ноября 1918 г. в Германии произошла революция и оккупационная армия покинула Эстонию. На смену ей вновь пришёл большевистский ре-

¹ Приносим благодарность Ю.С. Есину за поиски и успешное обретение текста данного рассказа.

жим. 29 ноября в Нарве на заседании временного революционного комитета Эстония была провозглашена Эстляндской Трудовой коммуной, независимой республикой Советов. 10 декабря Совет издал декрет о высылке из страны всего духовенства, 12 декабря вышло постановление, запрещавшее совершать богослужения. 30 декабря Управление внутренних дел передало все культовые здания в распоряжение местных исполнительных комитетов. Как пишет иеромонах Нестор: «На основании этих указов все нарвское духовенство было арестовано. <...> Священникам было выдано предписание покинуть страну в течение двадцати четырёх часов. Депортации избежали только трое из них: отец Александр Волков, отец Дмитрий Чистосердов — они были расстреляны — и отец Владимир Бежаницкий, священник Нарвской Кренгольмской Воскресенской церкви. Последний упросил власти оставить его в Нарве, принять во внимание его преклонный возраст и болезненное состояние <...> отца Владимира освободили — с правом проживания в Нарве, но заставили его при этом рыть ямы для расстреливаемых. Бедный пастырь, не выдержав такого испытания, впоследствии лишился рассудка» (Нестор 2003: 24).

Священномученик Александр Волков служил в Успенской Ивангородской церкви, священномученик Димитрий Чистосердов — в приходе Знаменского Ивангородского храма. Обе церкви упомянуты Никифоровым-Волгиным в цикле *Детство (Двенадцать Евангелий)*; ситуация, когда священников заставляют рыть ямы для расстреливаемых и один из них сходит с ума, описана в *Дорожном посохе*.

Нарвские священники были расстреляны 8 и 14 января 1919 года в Юрьеве. При отступлении большевиков, был расстрелян (после тринадцатидневного тюремного заключения в здании Кредитного общества, сопровождаемого издевательствами) священномученик Платон, епископ Ревельский. Вместе с ним — юрьевское духовенство: священномученик протоиерей Михаил Блейве, настоятель Успенского собора, священномученик протоиерей Николай Бежаницкий, настоятель Георгиевской церкви. Заключение священников разных конфессий в одной тюремной камере, их разговоры, служение, вывод на расстрел — описаны Никифоровым-Волгиным во второй части *Дорожного посоха*.

Кроме того, писатель оставался журналистом. С 1923 года он работал корреспондентом в газете *Нарвский листок*, с 1926 года — в таллиннской газете *Вести дня*; редактировал газеты *Новый нарвский листок*, журнал *Полевые цветы*, сборники под названием *Витязь*, много печатался в газетах Таллинна, Риги. Как корреспондент, он ездил по Принаровью, собирал материал, в том числе и о жизни священнослужителей, судьбе церковных ценностей.

В частности, в одном из путевых очерков *Вверх по реке Нарове* изложена фактическая основа рассказа *Страшная исповедь*:

«Тут же от одного из жителей Карьятинской волости слышал потрясающий рассказ из эпохи гражданской войны. Во время эвакуации белыми войсками Пскова несколько человек похитили богато украшенную раку с мощами

угодника. Под видом якобы спасения святыни от кощунственной руки большевиков раку переправили в Эстонию. Здесь она была разбита на куски, распределена между похитителями, а нетленное тело почившего в ней угодника было зарыто в землю...» (*Никифоров-Волгин 1935: 2*).

Другой источник рассказов писателя — материалы эмигрантских изданий, которые много писали о происходящем в Советской России, о гонениях на церковь, об атеистической пропаганде, пользуясь материалами советских газет.

В протоколе допроса Никифорова-Волгина от 11 июня 1941 года приводятся его показания: «Распространялся также журнал *Вестник Христ. Движения*. Не буду скрывать того факта, что эта литература производила на меня впечатление, и в особенности факты из религиозной жизни в Советском Союзе, якобы основанные на живом материале. Это влияние было настолько глубоким, что в дальнейшем отразилось на моей литературной деятельности» (*Мартиролог 1997: 43–44*). Никифоров-Волгин упомянул и съездах молодёжи в Печорах и Пюхтицком монастыре, где с докладами выступали профессора и духовные лица из Парижа: «В докладах и лекциях они говорили о гонениях на христианство в Советском Союзе» (*Мартиролог 1997: 44*).

По текстам протоколов видно, как Никифоров-Волгин старается отвести подозрения, спасти других людей. *Вестник РХД* стал издаваться в 1925 году, а съезды проходили в конце 1920-х годах. Источником фактов были для Никифорова-Волгина материалы, прежде всего, *Нарвского листка*, затем других газет Таллинна и Риги, а не только далёкого Парижа (справедливости ради надо отметить, что в *Вестнике РХД* был помещён большой материал, посвящённый священномученику Платону Ревельскому).

Если открыть самый первый номер *Нарвского листка*, который начал издаваться с 1923 года, на первой же странице помещен материал *Церковный большевизм*, где рассказывается об одном из мероприятий по подготовке к обновленческому «поместному собору». Интересно, что в том же номере, от 12 апреля, на второй странице помещён материал об отъезде из Нарвы «представителя Американского Христианского Союза Молодых Людей, мистера Райта, закончившего свою работу в Нарве» (*М.К. 1923: 2*). Об этом же человеке пишет в своих воспоминаниях и С. Рацевич: «Ещё во время существования Северо-западного правительства во главе с Лианозовым, в Нарве появился „Американский дядюшка“, некий Райт, которого все называли „мистер Райт“. Именовал он себя руководителем американского Союза христианских молодых людей (УМСА), в его распоряжении имелись деньги и соответствующая литература. Позднее, при Советской власти, утверждалось, что под вывеской Союза, Райт занимался шпионской деятельностью и будто бы вербовал среди молодежи агентов для разведки. Но я, находясь в этом Союзе, не замечал, чтобы в этом направлении велась хоть какая-то работа. Например, Райт никогда не обращался ко мне с „гнусными“ предложениями заниматься шпионажем или вести подрывную деятельность против Советской власти, которая начиналась за деревней Комаровкой. Прилично владея русским язы-

ком, Райт проводил с молодёжью беседы религиозно-нравственного содержания, знакомил их с направлениями философов-идеалистов и философов-материалистов, рекомендовал читать классическую литературу, заостряя внимание на Л.Н. Толстом и Ф.М. Достоевском.

<...> С отъездом мистера Райта из Нарвы, деятельность Союза прекратилась, но стремление заниматься культурно-просветительной работой не угасло. Инициативная группа, в состав которой входили Ф. Лебедев, В. Никифоров, К. Аренсбургер, В. Недошив и я, зарегистрировали Устав Союза русской молодёжи г. Нарвы» (Рацевич 1970). На основе данного свидетельства можно утверждать, что мистера Райта Никифоров-Волгин знал лично и именно на личном знакомстве основан рассказ писателя.

Последнее, на чём бы хотелось остановиться — на значении темы расхищения церковных ценностей для самого писателя, на его поэтике.

Священные предметы, священные сосуды и изображения для Никифорова-Волгина — поистине священны. Он испытывает перед ними благоговейный трепет. Поэтому епископ Палладий ужасается предложению пришедшего священника.

| <i>Епископ Палладий</i> | <i>Архиерей</i> |
|--|---|
| « — Так что же вам стоит сей стакан превратить в чашу Господню, а сие блюдо в дискос Господень? Помолитесь Господу и будет по слову вашему!... А сосуды дайте мне... у меня в церкви народу больше!» (Волгин 1923: 3). | «Так что же вам стоит сей стакан превратить в чашу Господню, а сие блюдечко в дискос? Очень просто! А главное, этой перемены никто у вас не увидит. А меня, владыка, народ...» (Никифоров-Волгин 1992: 63). |

В окончательном варианте *Архиерея* епископ Палладий говорит: «Дать священные сосуды вам, пренебрегающим апостольскими и каноническими правилами, я не могу! Вы недостойны быть свершителем Святых Христовых Тайн» (Никифоров-Волгин 1992: 64).

Образ Чаши переходит из рассказа в рассказ; в цикле *Из воспоминаний детства* Никифоров-Волгин описывает свои детские чувства: «Я не слышал, как вошёл в алтарь. Алтарь, где восседает Бог на престоле, и по древним сказаниям днём и ночью ходят со славословиями ангелы Божии, и во время Литургии взблёскивают над Чашей молнии, грешному оку невидимые... Я оцепенел весь от радости, — радости, не похожей ни на одну земную. В ней что-то страшное было и вместе с тем светлое» (Никифоров-Волгин 1992: 222).

Церковные ценности не должны быть предметом наживы, предметом торговли. В 1926 году в *Нарвском листке* Никифоров-Волгин опубликовал передовую статью *Икона и бедные*, о монахинях Пюхтицкого Успенского женского монастыря, в очередной раз доставивших в Нарву чудотворную икону Пюхтицкой Божией Матери. При этом, когда монахини служили молебен в домах бедных (в отличие от богатых домов), он проходил быстро, икона не раскры-

валась для желающих приложиться, не пели песнопение «Царица моя преблагая», хотя богатые платили не больше, если не меньше бедных. Вывод писателя: «Чудотворная икона не предмет наживы <...> такое отношение к чувству верующего человека умаляет красоту и достоинство монашеской жизни» (Волгин 1926: 1).

Об этом же говорится в *Коллекции мистера Райта*. Но рассказ даёт представление и некоторых художественных приёмах Никифорова-Волгина. Одному из приглашённых осмотреть коллекцию, русскому профессору Горелову, становится плохо, когда он видит «большую церковную лампаду, висевшую над письменным столом. В неё была вставлена электрическая лампочка. По ободку лампы вилась искусная славянская вязь: „Повелением Великого Государя Царя и Великого Князя Бориса Федоровича сделан был сей подсвечник к великому чудотворцу Преподобному Сергию — в первое лето государства его 7107 (1599) года”» (Никифоров-Волгин 1939: 4).

Деталь символична. Никифоров-Волгин больше ничего не объясняет, но знающему читателю ясно, что он имеет в виду. Это отсылка к известным словам русского историка В.О. Ключевского, которые 28 авг./10 сент. 1920 года вспомнил и святой патриарх Тихон, в связи с закрытием Свято-Троицкой Сергиевой Лавры: «Наш знаменитый историк Ключевский, говоря о Преп. Сергии и о значении его и основанной им лавры, предвещал: „ворота лавры Преподобного затворятся, и лампы погаснут над Его гробницей только тогда, когда мы растратим без остатка весь друховных нарвственный запас, завещанный нам нашими великими строителями Земли Русской, как Преподобный Сергий”» (цит. по: Регельсон 1996: 268).

ЛИТЕРАТУРА

- Волгин 1923 — Волгин В. Епископ Палладий // Нарвский листок. 1923. 30 окт.
- Волгин 1926 — Волгин В. Икона и бедные // Нарвский листок. 1926. 13 июля.
- Нестор 2003 — Иеромонах Нестор (Кумыш). Новомученики Санкт-Петербургской епархии. СПб., Сатисъ, 2003.
- Лехахин 2000 — Лехахин В.В. Икона и иконоборцы. По произведениям В. Никифорова-Волгина. Сегед, JATEPress, 2000.
- М.К. 1923 — М.К. Из Нарвской жизни // Нарский листок. 1923. 12 апр.
- Мартиролог 1997 — Мартиролог. Перечень деятелей русской культуры в Эстонии, подвергшихся репрессиям после установления Советской власти. Сост. и публ. В. Бойкова // Балтийский архив. 1997. Т. II.
- Никифоров-Волгин 1935 — Никифоров-Волгин В. Вверх по реке Нарове // Вести дня. 1935. 20 июня.
- Никифоров-Волгин 1992 — Никифоров-Волгин В.А. Дорожный посох. М., Русская книга, 1992.
- Никифоров-Волгин 1939 — Никифоров-Волгин В. Коллекция мистера Райта // Сегодня. 1939. 31 дек.
- Никифоров-Волгин 1936 — Никифоров-Волгин В. Страшная исповедь // Для Вас. 1936. 2 окт.
- Рацевич 1970 — Рацевич С.В. Глазами журналиста и актёра .Т. 1. Ч. 1. Гл. *Святогор объединяет молодежь*. URL: http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=63155
- Регельсон 1996 — Регельсон Л. Трагедия русской церкви 1917–1945. М., Крутицкое патриаршее подворье. 1996.

ЛУКАВЫЙ ОБРАЗ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Моторин А.В.

На письменном столе у Андрея Платонова «стоял чугунного литья чёрный чёрт» (Миндлин 1994: 31), который «в тени настольной лампы не без изумления смотрел, как оживают под платоновским пером, а чаще карандашом белые листы бумаги» (Явич 1994: 25). Можно полагать, что образ лукавого был источником вдохновения, хотя сам писатель об этом не распространялся. Он вообще не любил рассуждать об источниках своего мировидения. Однако сами источники вполне очевидны в потоках его художественной речи. Так, от начала и до конца творчества у него прослеживается магическое противление Богу, желание объединённым всечеловеческим усилием занять Его место в мироздании, то есть стать всем и навсегда. Это по сути вавилонское столпотворительное стремление на небо — на место Бога — звучит, например, в словах Платонова, переданных его другом: «Как-то, говоря об атеизме, я заметил, что все его герои кажутся мне атеистами, на что Платонов ответил не без усмешки: „Бог сделал с человеком всё, что мог. Теперь ему остаётся ждать, куда нелёгкая занесёт человека — на небо или в преисподнюю. Ежели по Джинсу (английскому астрофизику. — А.М.), так в преисподнюю. Да и что можно ждать от микроба в плесени загнивающего огурца. А мне сдаётся, на небо”» (Явич 1994: 29). Ирония в этих словах, как и всегда у Платонова, романтическая — утверждающая истину вопреки устоявшимся мнениям. Впрочем, в стихотворном лирическом исповедании (1920 г.) он изначально поёт о том же без иронии:

*Мы пройдем тебя до края,
Небо, тайна голубая.
Мы любовь, мы — мысль вселенной,
Звёзд зовущих странник пленный (1, 462)¹.*

Богоборческая гордость познания при магическом противлении христианству неизбежно связывается с почитанием сатаны как «истинного» бога-творца и главного противника «ложного» библейского Бога («сатана» в

¹ Здесь и далее ссылки на восьмитомное издание сочинений Платонова приводятся вслед за выдержками с указанием в скобках тома и страницы. В самом издании тома не были пронумерованы: Платонов А.П. Собрание сочинений: [В 8 т.]. [Т. 1] — Усомнившийся Макар. Рассказы 20-х годов. Ранние рассказы. Написанное в соавторстве. Стихотворения. М., Время, 2011; [Т. 2] — Эфирный тракт. Повести 1920-х – начала 1930-х годов. М., Время, 2011; [Т. 3] — Чевенгур. Роман. Котлован. Повесть. М., Время, 2011; [Т. 4] — Счастливая Москва. Джан. Очерки и рассказы 30-х годов. М., Время, 2011; [Т. 5] — Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов. М., Время, 2012; [Т. 6] — Сухой хлеб. Рассказы для детей. Русские сказки. Башкирские сказки. М., Время, 2012; [Т. 7] — Дураки на периферии. Пьесы и сценарии. М., Время, 2011; [Т. 8] — Фабрика литературы. Литературная критика. Публицистика. М., Время, 2011.

переводе с древнееврейского и есть «противник»). Так делали, в частности, некоторые гностические (от греческого «гносис» — «знание») ереси первых веков по Рождестве Христовом, например, офиты (змеепоклонники, от греческого «офис» — «змея»). Гностицизм был едва ли не повальным духовным увлечением в культуре Серебряного века. Его мощное влияние испытал и Платонов. Исследователи отмечают в качестве источников философию и поэзию Владимира Соловьева, поэзию Блока, откуда Платонов впитывал образы гностической Вечной Женственности (см. 1, 627). Собственно, В. Соловьев был главным поставщиком сведений о гностицизме для того времени (см. *Козырев* 2007). Значима была также первая книга о гностике, написанная Юлией Николаевной Данзас и напечатанная под псевдонимом: Николаев Ю. *В поисках за божеством. Очерки из истории гностицизма* (СПб., 1913).

Всё разнообразие гностических учений (как оно предстаёт в сохранившихся отрывках) объединялось верой в божественную природу избранных человеческих душ, «пневматиков», наделённых искрой божественного духа и способных с помощью врождённой и благоприобретённой мудрости («софии», по-гречески), тайного знания и сокровенного познания, вернуться — через смерть — в божественную плерому (полноту) — в её наиболее близкую к земному материальному миру область (эон) — Софию. Вот эта София, согласно гностическим представлениям, и явилась Адаму и Еве в раю в виде змия, научившего их познанию божественных тайн — вкушению запретного плода с древа познания. Души избранных людей при этом мыслились как отпавшие от Софии частицы истины, искры её света. Гностики верили обещанию, данному змием-Софией (библейским сатаной) первым людям: «Будете как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3: 5). Так, в понимании гностиков, София воспротивилась библейскому Богу — ограниченному неумелому творцу материального мира и телесно воплощённым людям, который был рождён (наряду с человеческими душами) из той же самой Софии и назван Демиургом.

Таким образом, истинно духовные люди, согласно гностическим представлениям, в своей бесплотной части оказываются порождением Софии, то есть библейского змия-сатаны. В свете этих представлений проясняется странное, на первый взгляд, рассуждение Платонова о происхождении людей из дьявола: «Они (люди) думали, что они из дьявола сделаны, а узнав, были довольны, что из дьявола» (записная книжка 1938 года) (*Платонов* 2000: 209). Такое «знание» даёт гностика. Вот и стал дьявол как источник премудрости настольным символом у писателя.

Согласно гностикам, души благодаря искрам божественной мудрости в них осознают свою оторванность от полноты родного духовного бытия и стремятся вернуться обратно, то есть погибнуть в своей нынешней земной отдельности. Эти гностические представления заметны в сказке Платонова «Вера, Знание и Сомнение», набросанной в записной книжке. Вера в этой сказке — светоносная божественная София-Премудрость, ибо по корневому смыслу славянского (и шире — общего индоевропейского) слова «вера» —

это истина, непосредственное соединение с истиной. Платонов, явно обыгрывает здесь название известного гностического сочинения «Пистис София» («Вера Мудрость», в буквальном переводе с греческого) (II в.). От премудрой Веры у Платонова происходят души-искры людей и прочих живых тварей: «Тысячу лет тому назад жила на свете царица Вера, вечная невеста Бога. И пламенем любви и силы своей она светила над людьми и давала им радость в жизни. Искры огня её были душами всех людей и давали им радость в жизни. Искры огня её были душами всех живых тварей на земле, и счастье никогда не уходило со света, никогда во все время, как жила Царица Вера — пламенная Невеста Небесного Жениха» (6, 215). Здесь гностически осмысливается известная и христианам четверица имён-понятий: Вера, Надежда, Любовь и мать их София.

Подобно прочим божественным эонам гностиков Вера-София проистекает из непостижимого божественного первоисточника, который у Платонова именуется Богом и Женихом. Будучи крайним, проникающим уже в косную неопределённую материю эоном, София постепенно, по мере удаления от первоисточника, слабеет, угасает, растворяется в материальном мраке, а с тем слабеют искры душ, отделяющихся от неё. Вместе с Мудростью Веры в мире материальном дробится и рассеивается и подлинное целостное Знание (Гносис), заменяясь разбитым и рассеянным знанием Сомнения. Однако избранные души, понимая, откуда они произошли, стремятся вернуться назад в родное божество: «И вот Вера была так богата сама собою, что никогда не мотала богатства своего. Она отдавала людям любовь и силу свою без счёта и возврата и наконец совсем отдалась миру и перестала жить. Но зато в каждом дыхании жизни светил её свет, и вся земля наполнялась Верою, и росла к небу Любовь, как свет из пламени. Но прежде чем сойти в мир, каждой душе Вера дала свет свой и рассеялась оттого, как Бог рассеивается ночью в звёздах небес. Везде была Вера — и нигде её не было. Это было оттого, что она променяла свой могучий единый Свет на миллионы искр. Искр-душ в мире стало миллион, но это были искры, а не Солнце, как тысячи медных копеек хоть и стоят золота, но не золото» (6, 215).

Из этой сказки виден гностический смысл часто повторяющегося у Платонова образа сияющих звезд, манящих душу от земли сквозь мрак материи к небу: «Бог рассеивается ночью в звёздах небес» (6, 215).

Всю жизнь Платонов стремился к счастью, понимая это состояние в глубинном корневом смысле слова — как *с-частьё*, *со-частьё*, *со-у-частьё* в общей жизни. Он различал ступени, степени приобщённости к счастливому всеединству: любовь двух людей — семья — род — колхоз (и прочие виды социалистической общественной жизни) — народ — человечество (единство народов) — природа (вселенная, мироздание). Однако полное счастье (а иное — зачем?) у Платонова трагично, ибо гностически предполагает в своём осуществлении смерть отдельного человека, его души и тела при окончательном возврате в безликое божественное бытие. Тогда часть разрастается до целого, переставая быть, и высшее счастье совпадает с высшим несча-

стьем.

Таинственные силы влекут каждого к необратимому растворяющему слиянию: плоть растворяется в материальной вселенной, душа — в божественном духе. Большинство подчиняется такому влечению невольно, но избранные стремятся сознательно, совершая скрытое или явное самоубийство. Так в романе *Чевенгур* (1926–1928) Александр Дванов топится в том самом озере, где ранее утопился его отец. Старший Дванов утопился из любопытства — в надежде при случае вернуться, но, конечно, не вернулся. И с каждым человеком это повторяется независимо от вида его смерти, самочинно-произвольной или случайно-неожиданной: «<...> Отец Дванова навсегда скрылся в глубине озера Мутево, желая раньше времени увидеть будущее утро. Теперь начинался иной вечер — быть может, уже был прожит тот день, утро которого хотел видеть рыбак Дванов, и сын его снова переживал вечер» (3, 318). Название озера Мутево указывает на мутную непостижимую стихию всепоглощающей смертоносной жизни.

Коммунизм в мире Платонова — это высочайший предсмертный взлёт человеческой культуры в единении со вселенной (вроде древней Атлантиды), а далее — неизбежная гибель: «Чепурного же, наоборот, коммунизм мучил, как мучила отца Дванова тайна посмертной жизни, и Чепурный не вытерпел тайны времени и прекратил долготу истории срочным устройством коммунизма в Чевенгуре, — так же, как рыбак Дванов не вытерпел своей жизни и превратил её в смерть, чтобы заранее испытать красоту того света» (3, 318). В итоге романа коммунистический рай на земле закономерно гибнет, и созвучие этой гибели с потоплением мифической Атлантиды подчёркнуто заключающим роман самоубийством младшего Дванова, который топится в том же озере из желания вслед за отцом раствориться во всеобъемлющем мироздании: «Дванов подъехал к урезу воды. Он в ней купался и из неё кормился в ранней жизни, она некогда успокоила его отца в своей глубине <...>. И там есть тесное, неразлучное место Александру, где ожидают возвращения вечной дружбой той крови, которая однажды была разделена в теле отца для сына. Дванов <...> сам сошёл с седла в воду — в поисках той дороги, по которой когда-то прошёл отец в любопытстве смерти» (3, 408).

Сам Платонов в расцвете сил по сути совершает скрытое самоубийство, ухаживая за умирающим в скоротечном туберкулёзе сыном: неизбежно заражается и гибнет. Конечно, в первую очередь, это подвиг самопожертвования, как и описанные в его рассказах, очерках подвиги русских воинов во время Великой Отечественной войны, но во вторую очередь, а по логике Платонова, в сокровенной сути — это самоубийство как способ сознательного растворения во всеобщей безликой жизни.

Приступы самоубийственного настроения приключались у него с юности. Однажды в середине 1920-х, в очередную трудную полосу жизни он пытался покончить с собой по причине крушения его землеустроительных замыслов (писатель работал тогда инженером-мелиоратором) (см. 1, 514). Новое желание самоубийства вызывают трудности обустройства в Москве в

1926–1927 годах. Тогда он записывает признание: «Несколько предупреждений о выселении с милицией на улицу. Безработица. Голод. Продажа вещей. Травля. <...> Единственный выход: смерть и устранение себя» (*Платонов* 1994: 314).

Колеблясь на грани жизни и смерти, Платонов излил свои переживания в повести *Сокровенный человек* (1927): «Маевскому надоела война, он не верил в человеческое общество — и его тянуло к библиотекам. „Неужели они правы? — спросил он себя и мёртвых. — Нет, никто не прав: человечеству осталось одно одиночество. Века мы мучаем друг друга — значит, надо разойтись и кончить историю”. До конца своего последнего дня Маевский не понял, что гораздо легче кончить себя, чем историю. <...> Маевский застрелился в поезде, и отчаяние его было так велико, что он умер раньше своего выстрела» (2, 227). В записной книжке 1930 года предсмертное прозрение Маевского Платонов излагает от своего лица: «Я думал, что весь мир погибает, [не прав] а это я один» (*Платонов* 2000: 42).

Подобным духовным переживаниям причастны все значимые герои в произведениях писателя. Так, в *Котловане* (1930) «инженер Прушевский уже с двадцати пяти лет почувствовал стеснение своего сознания и конец дальнейшему понятию жизни, будто тёмная стена предстала в упор перед его ощущающим умом. <...> Прушевский не видел, кому бы он настолько требовался, чтоб непременно поддерживать себя до ещё далёкой смерти. Вместо надежды ему осталось лишь терпение, и где-то за чередой ночей, за опавшими, расцветшими и вновь погибшими садами, за встреченными и минувшими людьми существует его срок, когда придётся лечь на койку, повернуться лицом к стене и скончаться, не сумев заплакать. <...> — „Лучше я умру, — подумал Прушевский. — Мною пользуются, но мне никто не рад”. <...> И решив скончаться, он лёг в кровать и заснул со счастьем равнодушия к жизни» (3, 429–430).

Стремление разумно обустроить всеобщее самоуничтожение в рытье котлована-могилы для светлого будущего несколько задерживало Прушевского в его желании убить себя. Он стал неким бодхисаттвой, просветлённым буддой, который остался с людьми, дабы приобщить их к нирване — счастливому небытию: «Но Прушевский узнал удовлетворенье не от масштаба, а от того, что землекопы так же быстро истомят жизнь в котловане, как он сам умрёт; ему лучше было иметь друзей мёртвыми, чем живыми, чтобы затерять свои кости в общих костях и не оставить на дневной поверхности земли ни памяти, ни свидетелей, — пусть будущее будет чуждым и пустым, а прошлое покоится в могилах — в тесноте некогда обнимавшихся костей, в прахе сотлевших любимых и забытых тел» (3, 470) — в этом достигнутое земное «счастье инженера» (3, 470).

От смертоносной тоски в мире Платонова не избавлены даже дети. Так «заскучал и самостоятельно умер ребёнок»: «<...> Одиннадцатилетний сын Арабова застрелился из оружия соседа по квартире и оставил записку, как большой человек» (*Счастливая Москва*, 1933–1936 — 4, 105). В *Котловане*

Воцев объясняет девочке Насте безнадежность жизни: «Трудись и трудись, а когда дотрудишься до конца, когда узнаешь всё, то уморишься и померёшь. Не расти, девочка, — затоскуешь!» (3, 516). Настя не согласилась, но в итоге словно бы послушалась и зачахла. Такое детское отношение к смерти в мире Платонова более достойно и мудро, чем внушаемое новой властью смертоносное насилие, которое звучит например, в песенке пионеров (*Эфирный тракт*, 1926–1927):

*По Лубянке к Театралке
Мчится громко ахтобус.
Нам людей давить не жалко,
По уставу незнакома
Пионеру грусть* (2, 69).

Уж лучше так:

*Дети – сладкое бессилие,
Сказка радостная смерти.
(Дети, 1920 — 1, 464).*

Чем так:

*Мальчик вырос в атамана,
Сжег деревню, мать-отца
И ушёл на лодках рано
У земли искать конца.
(Сказка, 1921 — 1, 475).*

Особое место в творческой судьбе Платонова занимает рассказ *Впрок* (1931), чудом проскочивший цензуру и напечатанный при смене руководства в журнале *Красная новь* в 1931 году. Внешне рассказ посвящен трудностям, «перегибам» (2, 298) и возможностям социалистической коллективизации деревни, но в подтексте Платонов пишет на излюбленную тему бессмысленности и обречённости человеческих деяний. Суть рассказа выражается в заглавии: люди пытаются жить и действовать разумно, чтобы содеянное было впрок для будущей счастливой жизни, а в действительности всё оказывается безумно, не впрок и к несчастью (в платоновской логике — к подлинному счастью и по-настоящему впрок, ибо приближает смерть). Вождь народа и руководитель коллективизации Сталин, в рассказе упоминаемый, по достоинству оценил силу платоновского слова, покрыв изданный журнальный текст гневными замечками, в числе которых были и краткие: «Дурак», «Пошляк», «Мерзавец», «Болван», «Подлец» (2, 542).

Описание различных попыток коллективизации глазами близкого автору странника-наблюдателя — «душевного бедняка» (2, 284) — составляет череду взаимосвязанных маленьких очерков, которая начинается повествованием о колхозе *Доброе начало*, где люди в порыве включения в общую жизнь

пытаются улучшить большую вселенную собственным общинным хозяйством с самодельным электрическим солнцем. Уходя на закате из *Доброго начала*, путешественник-повествователь, поместился, словно птица, на «боковой отрасли дерева» (2, 300) — символа мирового древа — и попытался, будучи по жизни «бредущим созерцателем» (2, 285), увидеть искусственное солнце, а в его свете — нарастание обычного человеческого счастья при постепенном переходе от семейных и частнособственнических отношений в обществе к коллективным социалистическим, и с этой более высокой ступени он уже видит вращение общенародной социалистической жизни в космическую вселенскую: «Множество прохладных звёзд светило с неба в земную тьму, в которой неустанно работали люди, чтобы впоследствии задуматься и над судьбой посторонних планет, поэтому колхоз более приемлем для небесной звезды (искусственного колхозного солнца. — *А.М.*), чем единая деревня» (2, 300). Впрочем, автор тут же усмехается, переводя чаяние обычного человеческого счастья на уровень собственного понимания, где счастье достигается только через смерть: «Утомившись, я нечаянно задремал и так пробыл неопределённое время, пока не упал от испуга, но не убился» (2, 300). И тогда с пограничной черты между жизнью и смертью он увидел тщету гордых усилий: «Переваливая за горизонт, мы заметили по бледному свету на земле, что сзади нас взошла луна. Мы оглянулись. Я увидел среди дальнего мрака слабое круглое светило, всё же боровшее сплошную тьму. — „Это солнце зажгли в колхозе!“ — сказал я. — „Да, возможно, — безразлично согласился борец с неглавной опасностью. — Для луны — для последователя солнца это слишком неважный огонь» (2, 301).

Завершается череда страннических очерков повествователя двумя изысканными зарисовками. Одна — о самом бедном батраке Филате, которого должны бы были принять в колхоз *Сильный поток* первым, но принимают последним и нарочито «на первый день Пасхи, дабы вместо Воскресенья Христа устроить воскресенье бедняка в колхозе <...>. Но Филат настолько ослаб от счастья, что опустил на траву и стал умирать от излишнего бие-ния сердца» (2, 341–342). Да так вместо воскресения и умер, сливаясь с ритмами всей природы и теряясь в ней. Последними его словами были: «<...> Солнце горит над рожью и надо мной! Меня кулаки тридцать лет томили, и вот меня уже нет» (2, 342).

Другая, уже заключительная, зарисовка рассказывает о самом удачливом, дарующем людям обычное счастье «председателе, всей бузы новой жизни, товарище Пашке» (так он сам представился) (2, 345). Этот предводитель колхозной деревни *Утро человечества* выбился на должность из самых глупых сельчан и представлял собой «великого человека, выросшего из мелкого дурака — пусть даже некоторые его действия покажутся неловкими и смешными» (2, 347) — этакий типичный платоновский Иван-дурак, бессознательно живущий в ритмах всеобщей жизни и потому до времени хранимый этими ритмами от полного уничтожения, ибо уже ничтожен в существе своём. В записной книжке 1942 года Платонов рассуждает об этом

так: «Человек — плохое существо, но странно, что он, ничтожный, вдруг представляется значительным в своём каком-либо деянии, и тогда видишь, что через его существо действует что-то другое, ему несоответственное, — это похоже на мистику» (Платонов 2000: 225). Именно приглуловатый Пашка изрекает у Платонова сокровенную мудрость: «„Говорят, что мир бесконечен и звёздам нет счёта! Неверно, товарищ! Это буржуазная идеология: буржуйам выгодно, чтоб мир был такой широкий, дабы гадам не тесно жилось и было куда бежать от пролетариата. А по-моему, мир имеет конец и звёздам есть окончательный счёт”. Я подтвердил, что Пашка говорит вполне справедливо: вселенная не может быть неопределённо бесконечной» (2, 346).

Всякий народ, а в совокупности народов — вся Россия и всё человечество, по Платонову, совершают дрящееся коллективное самоубийство: думая, что строят новую счастливую жизнь, на самом деле роют себе общую могилу, не понимая этого и не подозревая, что в этом-то и есть подлинное счастье. Символическое обобщение такому миропониманию писатель дал в повести *Котлован* (1930). В бесконечно углубляющемся котловане на стройке счастливого будущего в некой гробнице-памятнике в конце концов хоронят умершую девочку — символ материнства (будущая мать) и символ обречённости рода человеческого на окончательное счастье небытия во всебытии: «В полдень Чиклин начал копать для Насти специальную могилу. Он рыл её пятнадцать часов подряд, чтоб она была глубока и в неё не сумел бы проникнуть ни червь, ни корень растения, ни тепло, ни холод и чтоб ребёнка никогда не побеспокоил шум жизни с поверхности земли. Гробовое ложе Чиклин выдолбил в вечном камне и приготовил ещё особую, в виде крышки, гранитную плиту, дабы на девочку не лёг громадный вес могильного праха» (3, 534).

Вот это всеобщее влечение к смерти, видимо, и должен был знаменовать и поддерживать литой «чёрный чёрт» на столе Платонова. Прямое указание автора на дьявольскую самоубийственную (а в гностическом понимании — софийно-премудрую) природу человеческого духа дано в раннем рассказе *Сатана мысли* (1921). Софийный светлый дух в душе человека борется и смешивается с тёмными силами материи, отчего собственно человек и возникает. В детстве у инженера Вогулова, впоследствии «главного руководителя работ по перестройке земного шара», «ночью душа выростала в мальчике, и томились в нём глубокие сонные силы, которые когда-нибудь взорвутся и вновь сотворят мир. В нём цвела душа, как во всяком ребёнке, в него входили тёмные, неудержимые, страстные силы мира и превращались в человека» (1, 303). Вогулов покорила энергию света: «Материя мыслью Вогулова превращалась почти в ничто. <...> В бешенстве и неистовстве человечество билось с природой » (1, 305). «И Вогулов, не сознавая, родясь таким, развил себя невероятной титанической работой, был воплощением того сознания — твёрже и упорнее материи, — которое одно способно взорвать вселенную в хаос и из хаоса сотворить иную вселенную без звёзд и солнц, — одно лику-

ющее, ослепительное всемогущее сознание, освобождающее все формы и строящее лучшие земли, если хочет того, если радостно ему это творчество. Но можно не творить, не разрушать, а быть в ином состоянии. Можно не радоваться и не страдать и не быть спокойным, это полёт, это горный воздух, спокойный, чистый и тревожный. Чтобы земное человечество в силах было восстать на мир и на миры и победить их — ему нужно родить для себя сатану сознания, дьявола мысли и убить в себе плавающее теплокровное божественное сердце» (1, 307).

Сердцем, чувствами человеческая душа вырастает в материю. Любовь, в мире Платонова влечёт к смерти: либо через растворение в материи (для большинства людей), либо через победу над материей, уничтожение разумом её оков и растворение высвобожденной души в божественном духе (для избранных, которые вместе с собою могут уничтожить и целый мир). Мысль — сатана мысли — это и есть высшее проявление любви: софийная любовь к познанию. От исхода этой любви — от смерти — человечеству никуда не деться. Вся жизнь Вогулов страдал и творил, изживая любовь к девушке, «которая умерла через неделю после их знакомства» (1, 310): «Три года Вогулов прометался по земле в безумии и тоске; он рыдал на пустынных дорогах, благословлял, проклинал и выл. Он был так страшен, что суд постановил его уничтожить. Он так страдал и горел, что не мог уже умереть. Его тело стало раной и начало гнить. Душа в нем истребила сама себя. И потом в нём случилась органическая катастрофа: сила любви, энергия сердца хлынула в мозг, распёрла череп и образовала мозг невиданной, невозможной, невероятной мощи. Но ничего не изменилось — только любовь стала мыслью, и мысль в ненависти и отчаянии истребляла тот мир, где невозможно то, что единственно нужно человеку, — душа другого человека... Вогулов разметет вселенную без страха и без жалости, а с болью о невозвратимом и утраченном, чем дышит человек и что нужно ему не через несметные времена, а сейчас. И Вогулов руками хотел сделать это невозможное сейчас. Только любящий знает о невозможном, и только он смертельно хочет этого невозможного и сделает его возможным, какие бы пути ни вели к нему» (1, 311).

Сатана мысли открывает человечеству высший способ любовного наслаждения — самоуничтожение в порыве полного самообожения: «Человечество жило как в урагане. День шёл за тысячелетие по производству ценностей. Быстрая вихревая смена поколений выработала новый совершенный тип человека — свирепой энергии и озарённой гениальности. Микроб энергии делал ненужной вечность — довольно короткого мига, чтобы напиться жизнью досыта и почувствовать смерть, как исполнение радостного инстинкта» (1, 310).

О том же толкуется и в рассказе *Изобретатель света — разрушитель общества, сокрушитель адава огня* (1922): в мечтах и снах Елпидифора («Надеждоносца», в переводе с греческого, а в буднях — Епишки) покорённая сила света дарует человечеству божественное всеведение и всеилие, и люди рождаются с чертями: «чертёнок» с Юпитера дал потомство с людьми (1, 314).

Открытый Епишкой преобразователь света в энергию сделал землю «женой и матерью для человека, а не лютой чертовкой» (1, 314). То есть она осталась чертовкой, но стала теперь родной. Елпидифор овладел всей постижимой вселенной и подумал: «„Не умру“ <...>, чтобы иметь время накопить силу стать завоевателем и жителем того, чего не видно за последней маленькой звездой, за змеевиком Млечного пути» (1, 314). Этот символический «змеевик» — и средство извлечения спиритуса, дьявольского духа вселенной, и сам змий-искуситель (София гностиков), «сатана мысли» человеческой, которая сопричастна бесконечности и открывает самоубийственную суть жизни. Да, «было сокрушено адово дно смерти», но силы жизни, то есть любви, не стало. Запредельный предел мечтаний во сне и осуществился: Епишка «умер от собственного спокойствия: ведь всё доконал, до всего дознался» (1, 315). В итоге его приятель Апалитыч «снёс под плетень в полдень тело этого последнего мошенника и стервеца» (1, 315).

Не удивительно, что при гностических взглядах через всё творчество Платонова проходит отвержение Православия как исторически не состоятельной, тупиковой, исчерпавшей себя веры. Православие отвращало его прежде всего смиренным упованием на личного, вечного, благого триединого Бога, сотворившего людей для бесконечного бытия, причём каждого человека — в неповторимом душевно-телесном существе.

Отношение к Православию стало складываться у будущего писателя уже в детстве и определялось оно общим упадком веры в народе, а упадок этот был в значительной мере вызван сложившейся в течение XIX века системой народного просвещения, начала которой были заложены ещё в XVIII веке масонами с их веротерпимостью и всё покрывающим магизмом, причём магизм этот был сильно окрашен гностикой. Преподавание Закона Божьего в гимназиях и тем более работа начальных церковно-приходских школ оказались чужеродной частью в общей государственной системе просвещения. Применительно к себе Платонов вспоминал об этом в автобиографии 1920 года: «Лет 7-ми меня отдали учиться в церковно-приходскую школу. Но в школу я хоть и ходил, а учился больше дома тому, чему хотел, чему учили книги, где не могла укрыться правда» (1, 496). Что это были за книги и какова правда, не трудно догадаться по ранним и всем последующим творческим опытам писателя.

В произведениях Платонова много образов естественного, как он считал, угасания православной веры в душах людей, в быту послереволюционных лет.

Церковный сторож в *Чевенгуре* «в Бога <...> от частых богослужений не верил» (3, 12). «Могилы священников у стен церкви занесло бурьяном, и низкие кресты погибли в его чащах» (3, 19).

Символ Креста Платонов использует как знак упадка христианства. Так, символичен разговор с бабой, побывавшей в «турецкой Анатолии» (Константинополь не поминается): «А ты не видела там созвездия Креста? Матросы говорили, что видели? — допытывался Пухов, как будто ему

нужно *было* непременно знать. — „Нет, милый, креста не видела, его и нету, — там дюже звёзды падучие! Подымешь голову, а звёзды так и летят, так и летят. Таково страховито, а прелестно!» (2, 204–205). Мир Платонова осенён не Крестом, а падающими звёздами, напоминающими о Люцифере.

Крестный ход совершается по привычке, без веры: «Впереди шёл обросший седой шерстью, измученный и почерневший поп; он пел что-то в жаркой тишине природы и махал кадиллом на дикие, молчаливые растения, встречавшиеся на пути. <...> Сопровождавший его народ крестился в пространство, становился на колени в пыльный прах и кланялся в бедную землю, напуганный бесконечностью мира и слабостью ручных иконных богов, которых несли старые, заплаканные женщины на своих отражавших животах. <...> дети не плакали и не крестились, они боялись и молчали» (*Хлеб и чтение*, 1932 — 2, 451–452). Икона Богородицы при этом описывается с любопытствующим кощунством: «<...> изображала Деву Марию, одинокую молодую женщину, без Бога на руках» (2, 451).

На Крестовском рынке (опять крест!) «нечистый воздух стоял над многолюдным собранием» (4, 100), ибо там «тайные буржуи» торговали обломками быта «девятнадцатого века», в том числе картинами, на которых «позади фигур иногда виднелась церковь <...> и росли дубы счастливого лета, всегда минувшего» (4, 100).

Герои Платонова отвергают символ креста как препятствие к самообожению: «Крест сжечь надо, на нём Христа распяли. А породы мы все одной. Это они крест всем несут, а мы крест со своей спины снять хотим, чтоб жилось легче. <...> Карпыч думал и думал, где истинный бес, где печатано клеймо его? Не там ли, где волы его? Не крест ли печать бесова... Не можно никак молиться тому, на чем замучили Христа, как же этого никто не узнал?» (*Волы*, 1920 — 1, 260).

Изображая угасание православной веры, Платонов по-своему пытался понять образ и сущность Христа Спасителя. Понимание получилось магическое, по преимуществу — гностическое. В записной книжке 1942 года он набросал: «Христос как образ, созданный из чистого очарования — без новаторства, без теории, без чудес и пр.» (Платонов 2000: 231). Чистое очарование — это чары магии, науки самообожения. Христос у Платонова — «царь сознания и враг тайны» (*Достоевский*, 1920 — 8, 13). Подлинное христианство (не историческое, не церковное), как и буддизм, по Платонову, влечёт человеческую душу к самоуничтожению в слиянии с божественным духом: «Дух христианства родился ещё до Христа (буддизм)» (*Культура пролетариата*, 1920 — 8, 25). Этот божественный дух или разум безлик и безграничен, в отличие от его обрывков, заточённых в человеческих душах, и потому люди обычные воспринимают его как безумие, а необычные воссоединяются с ним, питают им свой разум: «Разум Христа, Будды и Скрябина питало безумие. Безумие есть резерв сознания. Оторвавшись от безумия, разум тухнет и выцветает. Только безумие есть отец разума. Разум же есть замершее на миг в своём взлёте безумие и хаос» (*Горький и его „На дне“*, 1921 — 8,

38).

Хаос и безумие — это в гностике и есть основное проявление непостижимого божественного первоисточника бытия, всей полноты его, из которой возникают все божественные эоны, замыкаемые Софией, она же распространяет божественный свет дальше — в материю. Чтобы вернуть погрязшие в материи искры-души, из божественного Хаоса исходит особый эон Христос — спаситель душ. Он соприроден духоносным избранным душам, и влечёт их к себе, и они созерцают его в себе и стремятся следовать за ним обратно в софийное небесное бытие. Поэтому Платонов порою видит гностического Христа во всех избранных людях: он входит в избранные души, а они входят в него и влекутся за ним в небесное отечество, земное же бытие обречено на уничтожение:

*В эти дни земля горячее солнца,
На коленях я, и каждый мне Христос.
Загорелся мир, как сохлая солома,
И никто не знает, где на небо мост (1921 — 1, 473).*

Избранных людей, воссоединившихся через Христа с божественным разумом, то есть безумием, писатель порой прямо именует магами (по типу их сознания). Таков председатель в повести *Хлеб и чтение*: «<...> Он господствовал над своим телом и надо всеми мучающими силами природы и общественного неблагоустройства; магическое напряжение гения беспрерывно радовало его сердце» (2, 462). Не удивительно, что порою это безумцы, с обыденной точки зрения, как, например, Иван Палыч Магов, мастер писания огрызком карандаша. Фамилия, конечно, не случайная, а ирония автора — романтическая, если учесть, что сам он учился в церковно-приходской школе, любил писать карандашами и к разного рода безумцам относился с бóльшим философическим почтением, нежели к людям сугубо разумным: «Иван Палыч вышел из первого класса церковно-приходской школы, порешив, что от ученья можно с ума сойти (в тот год повесился сын барина Коншина — студент, начитавшись книжек и переучившись), а главное было в том, что Иван Палыч хотел поскорее зарабатывать свой гривенник в месяц — и поступил мальчиком в монастырскую ризницу. Вот с той поры и до сей Иван Палыч имеет один и тот же карандаш — на всю жизнь, оказывается, достаточно одного карандаша! Вот норма снабжения разума инструментарием!» (*Экономик Магов*, 1926 — 1, 36).

В *Епифанских иллюзах* (1926) писатель отмечает ослабление православной веры уже при Петре I. Вера при Петре I перешла в новое духовное качество: «Вслед за последним угодником — Митрофанием Воронежским и Тихоном Задонским — явился Пётр Первый, угодник европейской технической цивилизации. Митрофанию Пётр был современником, и я в детстве видел золотую карету, хранимую монастырем, в которой царь и святой ездили вместе на воронежскую кораблестроительную верфь» (*Че-Че-О*, 1928 — 1, 206).

Правда, Платонов видит, что вместо прежней веры оказывается пустота, пытающаяся использовать обломки былой церковности и подражать прежней вере в поисках своего образа жизни и языка.

В новом мире, который пытались строить «богомольцы со штыками», «радио — этот всесоюзный дьячок — хриплым голосом служило коммунизму» (*Че-Че-О* — 1, 212). В записной книжке 1942 года писатель набрасывает замысел: «Рассказ „Марксистка” — о девочке лет 7, ктр., не зная, сама догадывается о марксизме, как о священной жизни в материальных условиях» (*Платонов* 2000: 225).

Какова священная жизнь при коммунизме, представлено в *Чевенгуре*: «Совет социального человечества Чевенгурского освобождённого района <...> помещался в церкви. <...>, революция была ещё беднее веры и не могла покрыть икон красной мануфактурой: бог Саваоф, нарисованный под куполом, открыто глядел на амвон, где происходили заседания ревкома» (3, 208). Выступавшему по ходу заседания советуют: «Ты поласкай в алтаре Клавдюшу» (3, 209).

В *Котловане* поп признается «Я был поп, а теперь отмежевался от своей души и острижен под фокстрот. <...> Приходится стаж зарабатывать, чтоб в кружок безбожия приняли» (3, 490). Зарабатывает поп продажей свечек для отваживания народа от церкви: «Народ только свечку покупает и ставит её Богу, как сироту, вместо своей молитвы, а сам сейчас же скрывается вон. <...> Креститься, товарищ, не допускается: того я записываю скорописью в поминальный листок <...> А те листки с обозначением человека, осенившего себя рукодействующим крестом, либо склонившего своё тело пред небесной силой, либо совершившего другой акт почитания подкулацких святителей, — те листки я каждую полночь лично сопровождаю к товарищу активисту» (3, 490).

Грубый материализм Платонова не удовлетворял. Редкие у него порывы оправдания материи связаны с пантеистическим мировосприятием, одушевляющим плоть мироздания. Он прислушивался к голосам растений, насекомых, всякой мелкой твари и подобно своему Назару Чагатаеву в повести *Джан* (1934–1935) «хотел почему-то, чтобы предметы запомнили его и полюбили» (4, 113). Однако писатель всегда упирался в тупик невозможности улучшать материальное бытие бесконечно, или даже хотя бы относительно, в пределах человеческих возможностей, всегда сокрушаемых таинственными, непредсказуемыми и смертоносными силами. Его собственная трудовая электротехническая и мелиоративная деятельность по «землеустроению» в первой половине 1920-х угасала в бесконечных препятствиях и склоняла к самоубийству. А его художественное наитие изначально, с самых ранних стихов прозревало безнадежность упования на счастье бесконечной материальной жизни. Отсюда сквозная в его творчестве тема самоуничтожения и вообще уничтожения отдельных людей (особенно показательно — детей) и целых народов, всего человечества и всего мироздания. Человек в этом самоуничтожении всякого частного существования участвует, причём, избранные

люди понимают, что целые пропадающие миры, вселенные — это тоже частности в беспредельности всего бытия.

Самыми подходящими источниками для искомой Платоновым всеобъемлющей веры стали гностика и платонизм (включая неоплатонизм) — в смешении разнообразных их проявлений. В этом он был обычным представителем Серебряного века. В целом гностицизм был ему ближе, поскольку заточивал античный платонизм прямо на борьбу с христианством. Но и платонизм был достаточно близок, поскольку предоставлял самый утончённый и разработанный философский язык, глубоко внедрившийся в мировую культуру. К тому же писатель понимал глубинное родство между гностикой и платонической философией (особенно в неоплатоническом её развитии), так как оба учения основывались на пантеизме, предполагающем обожествление человека путем уничтожения его частного существования.

На платонизм писателя давно указывают исследователи (*Худзинска-Паркосадзе* 2007: 67–75). Указывают и на платоническую причину избранной с 1920 года писателем Андреем Платоновичем Климентовым творческой фамилии «Платонов» (*Худзинска-Паркосадзе* 2007: 67–75) как нового родового имени, называющего в отличие от отчества не прямого отца по плоти, а праотца, духовного прародителя, каким стал для Климентова-Платонова древнегреческий философ. Свой именной платонизм он закрепил в 1922 году при рождении сына, назвав его Платоном.

Порою Платонов иронически (а для него это значит предельно истинно) противопоставляет гностицизм платонизму, а с тем и христианству (с их верой в вечное существование душ). В духе ряда гностических течений, оправдывающих дьявола как истинного бога, и представляющих библейского Бога дьяволом, он рассуждает в записной книжке: «Бог есть великий неудачник. Удачник — тот, кто имеет в себе, *приобретает* какой-либо резкий глубокий недостаток, несовершенство этого мира. В этом и жизнь. А если лишь совершенство, то зачем сюда ты, чёрт, явился?» (*Платонов* 2000: 257). Ирония здесь воистину лукавая, как бесконечное отражение в зеркалах: удача, счастье частного существования в общей жизни — это воистину неудача, несчастье, но подлинное счастье, удача есть запредельное несчастье, неудача для мира сего, то есть смерть, или же слияние с неудачностью бога, в котором нет изъянов, кроме разве что того, что в нём и вообще ничего отдельного в земном понимании нет, и этот бог — «чёрт», то есть София гностиков.

Обычно «слово „Бог” Платонов писал со строчной буквы» (*Никулина* 2005: 543), а с прописной скорее по невнимательности, поскольку бог для него не был вечной Личностью, с которой душа может общаться, но был безликим божественным всеединством. У Платонова, как у платоников, неоплатоников и гностиков, безликое светоносное божество проистекает (эманирует) из своей собственной преизбыточности и, постепенно удаляясь от первоисточника, смешивается с мраком косной материи, образует людей, чьи души бесплотны и причастны божественному свету, уму, благодати, но заключены в

темницах тел. Возникновение людей не имеет цели и предопределения, и сами люди в глубинной душевной сущности своей безличны, так что наилучшим исходом для них может быть обратное растворение (пропадание) в божественном духовном свете и всебытии, а наихудшим — окончательное разложение, исчезновение в материи. Думая об этом, Платонов к рассказу *Дар жизни* (1944) подобрал эпитафию из Пушкина:

*Дар случайный, дар напрасный,
Жизнь, зачем ты мне дана? (6, 191).*

Приблизительно с двенадцати до двадцати восьми лет своей жизни Платонов писал лирические стихи, изливая в них сокровенные глубины души, приоткрывая истоки и запредельные дали своего мировидения. Печатали их разрозненно с 1920-го года. Даже выпустил в 1922-м в Краснодаре сборник из 79 стихотворений *Голубая глубина*. А прекратил он стихотворчество, когда вполне высказался перед миром и людьми и оставалось лишь повторять сказанное, распространяясь в прозе. В одном из последних стихотворений, словно бы прощаясь и подводя итоги прожитому, а заодно — пророчески — оставшимся годам-мгновениям, он признался:

*Буквы чёрною печалью
Пишут белые листы.
Жить, идти сердечной далью,
Умереть нечаянно в пути.
Я любил одну невесту,
Верил в мир и в тихую звезду.
Мне дороги были неизвестны,
Шёл и думал, что дойду (1927 — 1, 490).*

Невеста, здесь упоминаемая — это Вечная Женственность, мирозидительная София, которую писатель читил и многообразно воспевал в творчестве. И тихая звезда — это тот божественный софийный свет, который посреди мрака материального мироздания влечёт соприродную себе душу человеческую назад, к растворению в нём. Не ведая дорог, Платонов всегда знал цель — своё несчастливое счастье, нечаянную, а в сущности, чаемую смерть в пути.

И он дошёл.

ЛИТЕРАТУРА

Платонов 1994 — Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. М., Современный писатель, 1994.

Козырев 2007 — Козырев А.П. Соловьев и гностики. М., 2007.

Миндлин 1994 — Миндлин М. Андрей Платонов // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. М., Современный писатель, 1994.

Никулина 2005 — Никулина М.В. Религиозная утопия Н.Ф. Фёдорова в творчестве А. Платонова (на материале повести А. Платонова *Котлован*) // Проблемы исторической поэтики. 2005.

Т. 7. С. 543. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2694>.

Платонов 2000 — Платонов А.П. Записные книжки. Материалы к биографии. М., Наследие, 2000.

Худзинска-Паркосадзе 2007 — Худзинска-Паркосадзе А. Жанровые особенности романа Андрея Платонова «Чевенгур» // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 6. 2007.

Явич 1994 — Явич А. Думы об Андрее Платонове // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. М., Современный писатель, 1994.

В.В. МАЯКОВСКИЙ:
МИСТИКА РАССКАЗА ЛИТЕЙЩИКА ИВАНА КОЗЫРЕВА
О ВСЕЛЕНИИ В НОВУЮ КВАРТИРУ

Сергеева О.А.

Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру был написан В.В. Маяковским в одну из творческих поездок 1928 года в Свердловск. Однако при внимательном прочтении «бесхитростного» повествования возникает ряд вопросов: о какой квартире идёт речь? Почему вселение связано с купанием героя в ванне? При чём здесь «лето и Волга», тогда как Свердловск стоит на реке Исеть? Кого увидел в зеркале Иван? Кому адресовано его заключительное славословие? Обратимся к художественному и биографическому материалу, чтобы попытаться найти ответы на эти проблемы и вопросы.

Стартовое стихотворение, открывающее «уральский цикл» (*Три тысячи и три сестры*), Маяковский начинает с цитаты из пьесы А.П. Чехова («В Москву! В Москву! В Москву!»), тем самым сводя на нет желание трёх сестёр переехать в столицу по причине появления таковых на советской периферии (это утверждение, как увидим позже, не согласуется с подтекстом пьесы драматурга). Идея стихотворения выражает мысль о том, что индустриальное чудо сотворилось здесь, в провинции, и незачем искать его на стороне. Отсюда бодрая констатация факта: «Пиджак Москвы / для Союза узок. / И вижу я — / за столицей столица / растёт / из безмерной силы Союза. <...> / вылупливаются, / во все Советские Штаты, / новорождённые столицы!» (*Маяковский* 2014: III, 224–225). К таковым он отнёс Харьков, Баку, Казань. Свердловск в этом списке был следующим.

Маяковский прибыл в столицу Урала 26 января 1928 года, пробыл в ней четыре с лишним дня, а утром 30 января отправился дальше — в Пермь. Судя по написанному ранее стихотворению *Екатеринбург – Свердловск*, город произвёл на Маяковского двойственное впечатление. С одной стороны, «сплошная стройка» («Полунебоскрёбы / лесами поднял, / чтоб в электричестве / мыть вечера...») — дань Маяковского американской цивилизации), с другой — «заколдованное место» (как в одноименной повести Н.В. Гоголя): «...вдруг / проспект / обрывает разбег», «а рядом — / гриб, / дыра, / преисподняя, / как будто / у города / нету / «сегодня», / а только — / «завтра» / и «вчера» (*Маяковский* 2014: III, 229). Провал во времени — результат стёртого с земли образа города в прошлом: «У этого города / нету традиций, / бульвара, / дворца, / фонтана и неги» (*Маяковский* 2014: III, 229). Заявить так — значит признать соответственно: нет религиозного культа; нет культуры прошлых веков, нет Царя; а в целом, нет связи образа города с его иконой-первообразом — Небесным градом. Вот почему проспект (от греч. — *перспектива*) обрывается. Это дорога без перспективы — в преисподнюю. Интуитивное прозрение не обмануло поэта — не бывает городов без прошлого.

Но деформированное богоборческим опытом сознание противоречит очевидному, отсюда — обезличенное риторическое приветствие: «У нас / на глазах / городище¹ родится / из воли / Урала, / труда / и энергии!» (Маяковский 2014: III, 230).

В контексте рассуждений о городе, который мчится в преисподнюю, по-иному прочитывается *Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру* (Маяковский 2014: III, 231–233). Его заголовок — многочленный. Он сообщает о жанре, имени рассказчика, его профессии, сюжетной основе стихотворения — «о вселении в новую квартиру», где слово высокого стиля *вселение* становится эмблемой действия бытийного, *вселенского*, масштаба — в противоположность *бытовому* переезду с одного места жительства на другое (см. Паперный 1953). Антропоним главного героя — одна из сильных позиций текста. Иван — типичное русское имя, призванное обобщить смысл происходящего, и в то же время имя сказочного героя. Козырев — фамилия, заимствованная из польского, и, вероятно, связанная с названием игры в «козла». В русском языке слово «козырь» имеет расширительное значение. Героя стихотворения Маяковского называют Козыревым, потому что он 1) человек бойкий; 2) козыряет новой обителью; 3) по классовому признаку — из рабочих, но разбогател, т.е. стал козырем.

Как обнаружил В.И. Даль, кроме общепринятых, слово «козырь» в русском языке означало 4) бумажного змея, птицу, особенно голубя, который «козырем», т.е. стремительно и внезапно, кидался вниз (ср.: «Начал (мастерить. — О.С.) змею хвост, чтобы он не козырял»; «Змей прокозырял и остоялся».) 5) В старину существовала должность козырятника — помощника водильщика медведя. «Козырятник, — сообщает В.И. Даль, — ходит с дудкой, с барабаном, рядится козою; служба обычно бесплатно, перенимает всё, и сам делается после водильщиком» (Даль 2000: II, 333–335). Все эти пять значений слова «козырь» постепенно актуализируются в тексте Маяковского.

По профессии Иван Козырев — литейщик, то есть мастер по отливке самых разных предметов из расплавленного металла и других материалов.² Разливая их в специальные формы, он формует материальные образы предметов. Но кем и как сформован он сам — вот проблема, на первый взгляд, шуточного монолога Козырева.

В стихотворении несколько планов содержания — реальный и сказочный, реальный и мифологический, реальный и символический (последний вводится путем приёма сравнения квартиры с «землёй обетованной»). Эти

¹ Ключевым словом этого приветствия является гипербола «городище» — столь излюбленный Маяковским поэтический троп. Однако на самом деле в художественном пространстве стихотворения городище на краю преисподней есть не что иное, как капище, в котором разворачивается мистерия служения идолу.

² Выводить в качестве главных героев шахтеров, литейщиков, сталеваров станет популярным в литературе и искусстве 1930–70-х годов в произведениях, получивших название «производственные». Например, романы: *Цемент* Ф. Гладкова; *Время, вперед!*, В. Катаева; *Журбины* В. Кочетова; фильм *Весна на Заречной улице* режиссёра М. Хуциева; спектакль *Сталевары* по пьесе Г. Бокарева, поставленный во МХАТ'е О. Ефремовым. — О.С.

планы соединяются, накладываются один на другой, трансформируются и редуцируются. Так, в реальном речь идёт о рабочем, быт которого, наконец-то устроился: есть отдельная квартира (в символическом — «земля обетованная», в сказочном — избушка на курьих ножках, отделяющая царство живых от царства мёртвых). В трансформированной квартире-избушке есть вода (горячая и холодная — сказочный символ мёртвой и живой воды, купание в которой даёт магические силы герою). В реальном — ванна (в символическом — купель, а в сказочном — пасть змея, проглатывающего героя с целью испытания его силы). В реальном — «дырчатая тучка» (в символическом — «каплет дождик-душ» благодати, а в сказочном — окропление змеиным ядом. Да и сам душ, представляющий собою шланг с лейкой-наконечником, есть трансформация сказочного змея.). В реальном — «чайкой поплещешься» (в символическом — сошествие Святого Духа «в виде голубине», в сказочном — обретение магической способности оборачиваться птицей). В реальном — «лето и Волга» (в символическом — рай и Небесный Иордан, а в мифологическом — царство смерти и река мёртвых — Нил, Стикс, через которую переправляются на тот свет). В реальном — «нету рыб» (и в символическом — лагуна: нет рыбы — символа Христа — значит, нет Первообраза, по образу и подобию которого сотворён человек). Есть физическое тело, чистая рубаха для него и зеркало, отразившее человека видимого, т.е. портрет. Другими словами, есть форма литейщика Козырева — нет образа Божия, «влитого» в неё, нет иконы Ивана (обобщенно — иконы русского человека), нет райского древа, с которого в прямом смысле содрали не только кору, но и лыко (ср. «с тебя / корою с дерева, / чуть не лыком, / сходит сажа, смывается, стерва»). Содрали, смыли душу и дух, оставив только одну из трёх составных частей человека — физическую оболочку.

В целом, стихотворение представляет собою написанную Маяковским словесную антиикону на тему рас-крещения человека, на которой не только тайнодействие, но и клейма, окружающие объект изображения, символически. Особенно «полотенце, как зверь лохматое». Вводя эту «деталь» в текст, поэт предлагает новую технику антииконичного письма, основанного на приеме замещения: вместо образа зверя — сравнение с ним; вместо речевого знака присутствия нечистой силы — каламбур, сопровождающий его появление («пол стелется — извиняюсь за выражение — пробковым матом»); вместо иконы человека — портрет Ивана Козырева, вместо «крестителя», — новые идолы (прыскающий ядом душ).

Имена этих идолов названы — «Хол.» и «Гор.» — и чуть позже продублированы на составленных Маяковским афишах его вечеров *Левей «Лефа»*, запланированных на 26 и 29 сентября 1928 года. По сути, второе название стихотворения, придуманное Маяковским (*Хол* и *Гор*), есть не что иное, как надписание антииконы Козырева. Это не сакральные (в христианском понимании) слова, поэтому над ними нет титла (как, например, на иконе), но они маскируются под сакральные, подвергая слово искусственной компрессии (или «октябрьской ломке», как скажет Маяковский позднее) соответ-

ственно духу безбожного времени и, как следствие, безбожного отношения к слову.

Что (кого) понимать (иметь в виду) под *Хол* и *Гор*? В реальном плане содержания *Хол* и *Гор* — сокращённое обозначение холодной и горячей воды. В символическом — основ потустороннего мира. Его знаковой фигурой и становится Иван-мертвец, который расхохотался «от этого / плещущего щекотания»¹. В.Я. Пропп прямо называет смех мертвеца «магическим средством создания жизни» (Пропп 1939: 18). За именем *Хол* скрывается тот, кто шифрует смысл происходящего с Козыревым. Как показал М.М. Маковский, «холод» в общеиндоевропейских языках часто соотносится со значением «резать», «давить», «разрушать», «калечить», «морозить» (Маковский 1996: 36). Имя *Гор*. — производящая основа для «Горыныч» — того, чьей добычей оказался Козырев. Хотя в имени Горыныч находит отражение корень «гореть» (это так называемый огненный змей), но, как убедительно показал В.Я. Пропп, в архаических мифах зачастую происходит соединение характеристик двух, а иногда трёх хтонических персонажей в общую: Горыныч — это и тот, кто обитает на горе и в водах (Мифология 2003: 160; Пропп 1986: 299). Например, в Книге Иова (Иов 41: 26) Господь так характеризует сатану: «Он всё высокое видит, а сам царь над всеми, кто в водах». Комментируя этот стих, Ю. Воробьёвский пишет: «<...> „кто в водах” — это те, кто в царстве мёртвых, поскольку дьявол владеет „державой смерти” (Евр. 2: 14). Вода — это стихия, которая тяготеет к низу и проникает вниз» (Воробьёвский 2016: 37).

В общем, советские аббревиатуры *Хол* и *Гор* — это символические знаки-заместители верховного правителя, молитвенное славословие которому шифруется в концовке стихотворения и звучит из уст перекрещенного в Ивана-козырятника литейщика Ивана Козырева: «Очень правильная эта, наша, советская власть» (Маяковский 2014: 233). Этими словами Иван-козырятник (по сути, козёл отпущения), перенявший действия змея-водильщика, добровольно признаёт над собой власть тёмных сил, с помощью которых он приобрёл не Царство Божие, а земной рай; не силу духа, а магическую витальную силу тела, то есть и сам отчасти уподобился змею.

В таком случае возникает вопрос: какое новое имя мог бы получить, пройдя магический обряд посвящения, герой стихотворения Маяковского? Думается, это имя — антитеза имени Иван (евр. — *благодать Божия*). Новый антропоним рождается из контекста произошедших с рассказчиком событий и лежит в плоскости библейского повествования о потерянном рае. Если для Ивана быт оказался важнее бытия (ванна «удобней, чем земля обетованная»), то и новое имя должно заключать в себе семантику «проклятой земли»² (Быт. 3: 17), которую (по обетованию Божию) согрешивший человек

¹ В быличках и небылицах можно найти и прямо противоположные примеры, когда живого человека нечистая сила щекочет до смерти. См., например, рассказ И.С. Тургенева *Бежин луг*. — О.С.

² Здесь: «проклятая» — это земля, отданная во власть змею. — О.С.

должен обрабатывать «в поте лица» (Быт. 3: 19) Одно из таких вероятностных (основанных на допущении) имён — Георгий (от греч. — *возделывающий землю*). В отличие от сказочного Ивана, срубившего голову змея, и святого великомученика Георгия Победоносца, укротившего змея, Козырев повержен змеем, его образ Божий подвергся искажению, следовательно, его новый антропоним — *Георгий Побеждённый*, или *Георгий Поверженный*.

Ближайших литературных двойников у литейщика Ивана Козырева, уточняющих смысл его нового имени, три. Первый — Ионка Козырев, вошедший в «Историю одного города» в качестве глуповского мечтателя. Летописец сообщает: «В голове его мелькал *какой-то рай* (выделено нами как антоним *земли обетованной*. — *О.С.*), в котором живут добродетельные люди, делают добродетельные дела и достигают добродетельных результатов» (*Салтыков-Щедрин* 1969: VIII, 418.). «Демократические» убеждения литейщика Козырева, в отличие от героя Салтыкова-Щедрина, казнённого за «глуповский либерализм» (*Салтыков-Щедрин* 1969: VIII, 419), восторжествовали и были отлиты в заключительную (плакатного типа) сентенцию стихотворения Маяковского.

Вторым прототипом (но с противоположным знаком) литейщика теперь уже Ивана-Ионки Козырева можно считать библейского Иону. Оба стали добычей чрева китова — в символическом плане «чрева преисподней» (Иона 2: 3), но Иона библейский взмолился о помощи к Богу и, достойно пройдя испытания, был невредимым извергнут обратно (спасён), тогда как Иван-Ионка только номинально целым вернулся с того света.

Третий литературный двойник литейщика — «некто Козырев», безымянный персонаж пьесы А.П. Чехова *Три сестры*, о котором становится известно, что «его уволили из пятого класса гимназии за то, что никак не мог понять *ut consecutivum*» (*Чехов* 1986: XIII, 43), т.е. не мог усвоить грамматическую и смысловую суть причинно-следственных связей, которые вводятся латинским союзом «так что», «такой, что», начинающим придаточную часть следствия. Например: *Tantus in curia clamor factus est, ut populus concurreret (imperf. conjunc.)* — В курии поднялся такой крик, что сбегался народ (*Грамматика* 2018). Так и герой стихотворения Маяковского, побывав в преисподней, выражаясь фигурально, перестал различать, где право, где лево, перестал ориентироваться в сути происходящих с ним перемен. Метаморфозы, произошедшие с Иваном, сделали змея невидимым. Ободранный как липка, вернувшийся с того света на этот, Иван вместо истинного водильщика увидел его земного заместителя — «правильную советскую власть» — и ей воздал славословие, а по сути, присягнул на верность.

Неожиданное вселение в новое место обитания, добровольное участие в обряде посвящения в магию преображенного тела, следствием чего явилось изменение сознания, а по сути, зомбирование Ивана — всё это закрепляет за жилищем Козырева репутацию «нехорошей квартирki» — аналогично той, о которой идёт речь в романе М.А. Булгакова *Мастер и Маргарита*. Совпадение свердловского подтекста с московским позволяет говорить о последнем

как о «диффузном» элементе в ткани произведения Маяковского¹.

В целом, *Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру* есть не что иное, как художественное повествование о новой, советской, России на краю преисподней, один из входов (*porto inferno*) в которую осуществляется через Свердловск — врата, ключи от которых находятся у того, чьим именем они названы (так называемые *Свердловские врата*). Здесь проходят инициацию Иваны, не помнящие родства. Но, как явствует из текста стихотворения, директива на её осуществление исходит из центра. Оппозиция «Москва — провинция», намеченная в первом из четырёх «уральских» стихотворений (*Три тысячи и три сестры*), действительно, снята, но совсем по другим причинам — по причинам тиражирования столицы на периферию. Вокруг центра и вдали от него возникают не города-побратимы, что свидетельствовало бы о сближении их по духовному признаку (мужское начало Святой Троицы — неоспоримый догмат), а города-сестры, что указывает на примат материи над духом.

А.П. Чехов воспроизвёл эту мысль в подтексте пьесы 1901 года. Три сестры (утроенный инвариант женского начала) потому так стремятся «В Москву! В Москву! В Москву!», что ни одна из них не может обрести счастья в пространстве, гомологичном ей самой. Преизбыточествующую на всех уровнях силу материи провинциального городка сёстры пытаются уравновесить путём обретения дополнительной, мужской, энергии духа: Ольга — в мужской роли сначала учительницы, а потом — начальницы гимназии; Маша — в роли законной жены Кулыгина и — одновременно — в роли тайной любовницы подполковника Вершинина; Ирина — в роли служащей городской управы под началом Протопопова и в роли невесты Тузенбаха. Но ни одна из этих ролей не может компенсировать отсутствие той атмосферы, в которой протекала жизнь сестёр в Москве — географической столице, являющейся, как пишет А.П. Чудаков, проекцией Москвы «идеальной, символической» (Чудаков 1971: 212).

Идеологи советской власти открыли Свердловские врата, чтобы при помощи магической силы змея самим воцариться в древней столице, стереть память о святой Москве, изменить духовный облик русского Ивана и с его помощью растиражировать по всей стране новую советскую, индустриальную, а не святую Москву в количестве «трёх тысяч и трёх» городов-сестёр, как полагает Маяковский, тем самым узаконив их переименование (например, «царский» топоним Екатеринбург в 1924 году был заменен на «советский» — Свердловск).

Таковы «мистические итоги» *Рассказа литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру*.²

¹ Термин «диффузный элемент» предложен комментаторами романа Булгакова (см. *Белобровцева, Кульяс 2007: 59–60*).

² Автор выражает глубокую благодарность доктору филологических наук Елене Ивановне Марковой за сделанные замечания, творческие дополнения и рецензирование этой статьи. — *О.С.*

ЛИТЕРАТУРА

Белобровцева, Кульюс 2007 — Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарии. М., 2007.

Библия 1997 — Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М., 1997.

Воробьёвский 2016 — Воробьёвский Ю. Царь-змеборец: Подвиг в пустыне века сего. М., 2016.

Грамматика 2018 — Грамматика латинского языка. URL: <http://lingualatina.ru/index-60.php> (дата ротации: 15.03.2018)

Даль 2000 — Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 томах. Т. 2 (И – О). М., 2000.

Маковский 1996 — Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996.

Маяковский 2014 — Маяковский В.В. Полн. собр. произведений: В 20 томах. Т. III. М., 2014.

Мифология 2003 — Мифология: Энциклопедия / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М., 2003.

Паперный 1953 — Об оппозиции быта и бытия // Паперный З.С. О мастерстве Маяковского. М., 1953.

Пропп 1939 — Пропп В.Я. Ритуальный смех в фольклоре: По поводу сказки о Несмеяне // Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та, 1939. № 46 / Сер. филол. наук. Вып. третий.

Пропп 1986 — Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

Салтыков-Щедрин 1969 — Салтыков-Щедрин М.Е. История одного города // М.Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч.: В 20 томах. Т. VIII. М., 1969.

Чехов 1986 — Чехов А.П. Три сестры // Чехов А.П. Полн. собр. сочинений и писем: В 30 томах. Т. XIII: Пьесы (1895–1904). М., 1986.

Чудаков А.П. 1971 — Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971.

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В СТИХОТВОРЕНИИ В.С. ВЫСОЦКОГО *МНЕ СУДЬБА — ДО ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕРТЫ ДО КРЕСТА...*

Ткачёва П.П.

В.С. Высоцкий — поэт и бард, пропустивший через свою ранимую душу и открытое сердце боль целой эпохи. Его творчество охватывает жизнь и искания нескольких поколений. И болью его сердца всегда была Россия, нищая и великая, беспомощная и могучая, кающаяся и побеждающая. В его творчестве переплелось огромное множество тем, философских исканий, мотивов. Особое место у него занимают библейские мотивы, которые очень органично входят, вплетаются в его творчество, в жизненные и философские искания автора. Следует отметить, что мы рассматриваем период 60–80-х годов прошлого века. Говорить о христианских и в частности о библейских мотивах в литературе данного периода довольно сложно, что связано с социально-политическими особенностями жизни в СССР. Однако следует констатировать тот факт, что именно в творчестве Высоцкого эти мотивы активно присутствуют.

Первая книга поэта *Нерв* вышла только в 1981 году, т.е. после его смерти. К этому времени он был уже очень популярен, а известность и даже славу ему принесли именно записи (зачастую любительские), которые в огромном количестве (что называется «из рук в руки») разошлись по всей стране. Следует отметить, что сама жизнь заставила Высоцкого напрямую, минуя цензуру, обратиться к слушателю, представить на суд общества своё творчество, у него просто не было возможности обрести другой путь, сказать всё то, что он хотел, и Высоцкий — прекрасный актёр и певец — лично, без одобрения сверху, выступил со своими произведениями перед современниками.

Прежде чем приступить к анализу библейских мотивов в творчестве поэта, следует, на наш взгляд, дать определение мотива. Мотив — один из структурных элементов текста, повторяющаяся деталь, образный оборот, интонация, возникающие как способ характеристики персонажа, положения, переживания. Часто мы можем говорить об особой роли мотива в организации второго, «тайного смысла произведения, другими словами, — подтекста, подводного течения» (ЛЭТИП 2001: 594). Говоря о творчестве Высоцкого, следует отметить, что в его произведениях существует кроме основного смысла, ещё целая серия подтекстов, явно и не явно выраженных мотивов; его произведения легки для восприятия, но сложны для понимания.

Стихотворение *Мне судьба — до последней черты, до креста...* написано анапестом. В связи с положением удара на последний слог, в данном стихе присутствует напряжение и стремительность, т.к. анапест является стопой восходящей. Именно напряжение и стремительность — основные типы внутреннего движения, которые прослеживаются в содержании данного

произведения. Рассмотрим компоненты формы и содержания этого стихотворения и проанализируем, каким образом они взаимосвязаны с философско-христианскими и в частности с библейскими мотивами, являющимися квинтэссенцией данного произведения.

Произведение состоит из трёх частей, каждая из которых имеет по шестнадцать строк. Рифма первой строфы сквозная, создающая звуковой круг, закругляющийся на слоге «та». Слова, находящиеся на конце строки, подчёркнуты следующей за ними паузами и выделены при помощи звукового повтора, естественно привлекают к себе наибольшее внимание. Вот цепочка рифмы первой части стихотворения: «до креста», «немота», «у рта», «не та», «Христа», «плита», «ещё та», «нищета», «Калита», «ста», «тщета», «нищета», «ни черта», «шута», «не та», «суета».

Стихотворение написано сплошь мужской рифмой, причём первая часть, как видно из приведённой выше цепочки рифмы имеет одинаковый ударный гласный звук во всех случаях, гласный «а», вторая часть также одинаковый ударный гласный «у». Вот цепочка рифмы второй части стихотворения: «на бегу», «не смогу», «врагу», «не могу», «кругу», «в дугу», «не могу», «подстерегу», «в кругу», «згу», «сбегу», «не смогу», «на лугу», «ни гу-гу», «сберегу», «на лугу». Третья часть в четырнадцати строках имеет ударный гласный «у», и лишь в последних четырёх опять ударный гласный «а». Цепочка рифмы последней части выглядит так: «хлопочу», «свечу», «кричу», «шучу», «парчу», «не хочу», «не зазвучу», «подвинчу», «заторчу», «растопчу», «откручу», «по лучу», «судьба», «груба», «у рта», «суета».

Следует отметить, что в цепочке рифмы первой части есть всего лишь один повтор (два раза встречается слово «нищета»), в цепочке второй части четыре повтора (два раза встречаются слова «в/на кругу», «не могу», «не смогу», «на лугу»), в последней же части нет ни одного повтора. Данное построение рифмы, на наш взгляд, не случайно. В первой части автор, рассуждая об исторической, сложной судьбе России, прошедшей через трёхсотлетнюю нищету татарского ига, пережившей пугачёвщину («Пугачёвщина, кровь и опять нищета...») и многое другое, делает всего один повтор (дважды слово «нищета»). Во второй части, где душа главного героя (а в конечном счёте автора) в поиске, в смятении, идут повторы слов («не могу», «не смогу») и слов имеющих символическое значение («в/на кругу», «на лугу»). Здесь присутствует символичность пространства и движения: «круг» — замкнутость, ограниченность пространства и в тоже время его бесконечность (т.к. круг — линия у которой нет ни конца, ни начала — образ единства ограниченности и безграничности); кроме этого данный круг ещё и обладает свойствами, имеющими непосредственное отношение к движению: «На вертящемся гладком и скользком кругу...» (*Высоцкий* 1999: 454–455).

Круг вращается сам по себе, но и находящийся на нём герой, чтобы удержаться, вынужден быть в вечном движении, пытаясь поймать равновесие; данный образ, на наш взгляд, является метафорой жизни человека на Земле. Наша планета представляет собой вечно движущийся, вращающийся

шар (графический круг), а попытка удержаться — это стремление прожить жизнь.

Ещё один символ пространства — «луг», с одной стороны — это относительно безграничное пространство, с другой — остановка движения. Здесь наблюдается качественный переход из одного состояния в другое, а соответственно и изменение не только рамок движения и пространства, но и статуса самого героя, переход с круга на луг — это метафорический уход из жизни героя, его переход в мир иной. Если «на кругу» он должен двигаться: творить, бороться — жить, то на лугу наступает царство спокойствия: «Я с сошедшими с круга пасусь на лугу...» (*Высоцкий* 1999: 455).

Кроме мотива жизни и смерти, здесь просматривается философско-христианский мотив предназначения и испытаний, которые ждут каждого из живущих на земле. Лирический герой понимает, что должен пройти свой путь, но сомневается, хватит ли у него сил.

В третьей части, как видно из приведённой выше цепочки рифм, повторов вообще нет. Каждая новая строка третьей части усиливает впечатление уверенности героя в необходимости движения к намеченной цели.

Как видно из приведённого выше анализа, композиционная роль рифмы данного стихотворения состоит в том, чтобы непосредственно поддерживать авторский замысел, воплощённый в произведении.

Следует так же отметить, что для раскрытия содержания автор в данном произведении использует и библейские мотивы. Так, например, первая часть стихотворения заканчивается строкой: «Суета всех сует — всё равно суета...» (*Высоцкий* 1999: 454). Данная фраза отсылает нас к Ветхому Завету к *Книге Екклесиаста* к первой главе, где говорится: «Суета сует, сказал Екклесиаст, всё — суета!» (Еккл. 1: 2).

Далее, развивая эту мысль, он говорит о вращающемся и возвращающемся постоянстве нашего мира: «Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту, где оно восходит»; «Идёт ветер к югу, переходит к северу, кружится, кружится на ходу своём, и возвращается ветер на круги свои»; «Все реки текут в море, но море не переполняется: к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь» (Еккл. 1: 5, 6, 7).

В данном тексте основное движение, которое описано — это движение по кругу. В природе всё движется, но это движение, будь это солнце или ветер, самая свободная из стихий, или же вода — всё движется по кругу. Солнце всё время повторяет один и тот же путь, так как движется не вперёд, а по кругу, воздух тоже всегда повторяет одно и то же движение, и опять всё по кругу. Тот же круг в движении мы видим и в описании Екклесиастом движения воды. Далее он говорит о том, «что было, и будет, и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» (Еккл. 1: 9). То есть Екклесиаст утверждает, что даже людские дела включены в это движение по кругу.

Вернёмся к тексту рассматриваемого стихотворения. Во второй его части Высоцкий говорит о чаше и о невозможности успеть её испить. Причём действие происходит при следующих обстоятельствах: «Равновесье держу,

изгибаюсь в дугу!» (Высоцкий 1999: 454–455). Как говорилось выше, здесь земная суета изображена в виде крутящегося скользкого круга, как и у Екклесиаста — круговое движение. Высоцкий к библейско-философским рассуждениям добавляет свое видение: человеческая жизнь хоть и движется по кругу, но при этом, чтобы удержаться на этом кругу, нужно держать равновесие «изгибаясь в дугу» с чашей в руках. Каков же смысл в этом странном движении, да ещё и с полной чашей в руках, которую надо «испить»? Перед нами ещё один библейский символ:

*Только чашу испить — не успеть на бегу,
Даже если разлить — всё равно не смогу;
Или выплеснуть в наглуую рожу врагу —
Не ломаюсь, не лгу — всё равно не могу!
На вертящемся гладком и скользком кругу
Равновесье держу, изгибаюсь в дугу!
Что же с чашею делать?! Разбить — не могу!*
(Высоцкий 1999: 454–455).

«Испить чашу» (варианты: испить чашу до дна, испить горькую чашу до дна) — фразеологизм, значение которого восходит к древним обычаям, связанным с языческими культами, которые были посвящены богам плодородия, в частности в Древней Греции культу бога Диониса (МЭ 2008: 190), где было принято пить вино, отождествлявшееся с кровью человека или жертвенного животного (БФСРЯ 2008). Существует так же славянский обычай поднесения чаши (чарки, ковша) в знак расположения к гостю (в знак единения с кем-либо, либо сопричастности чему-либо).

Между тем само фразеологическое выражение безусловно восходит к библейскому пониманию чаши в качестве сосуда, наполненного гневом Господним: «Воспряни, воспряни, восстань, Иерусалим, ты, который из рук Господа выпил чашу ярости Его, выпил до дна чашу опьянения, осушил» (Ис. 52: 17).

В Новом Завете чаша — это символ воли Господа, посланного им испытания. Вот слова Иисуса Христа: «И говорил (Спаситель): Авва Отче! Всё возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня; но не чего Я хочу, а чего Ты» (Мк. 14: 36). Или ещё: «И отойдя немного, пал на лице Свое, молился и говорил: Отче Мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты» (Мф. 26: 39; см. также Лк. 22: 42). Слова и действия Христа, испившего чашу до дна, приводят нас к христианскому пониманию чаши как испытания, которое нужно пройти до конца, т.е. испить чашу до дна, пройти испытание, выпавшее на долю человека.

В своём произведении Высоцкий ставит лирического героя перед дилеммой: с одной стороны, ветхозаветное «суета всех сует», с другой — «чаша, которую нужно испить до дна» — Новый Завет. В его герое, как и в каждом человеке, борются два начала: бросить всё или нести свой крест до кон-

ца, т.е. «испить чашу до дна». Вторая часть стихотворения, как уже говорилось, и посвящена этой борьбе.

Главный герой, как и любой человек, ищет оправдание своему нежеланию преодолевать трудности, ведь понятно, что всё мы делаем «на бегу», где же тут можно «успеть». За суетой жизни мы зачастую не обращаем внимания на главное и оправдываем не сделанное этой же суетой. Суетность мира в данном отрывке Высоцкий передаёт при помощи употребления ряда глаголов: «испить, разлить, выплеснуть, разбить, передать (передам), как рефрен звучит бесконечное «не могу/не смогу».

Отсюда видно, насколько близки поэту слова Христа «пронеси чашу сию мимо Меня», «да минует Меня чаша сия», однако он помнит, что в то же самое время, обращаясь к Отцу, Христос говорит: «не как Я хочу, но как Ты», то есть всё, ниспосланное Богом, надо пройти до конца. Так поступает и поэт: в третьей части он отбрасывает сомнения в том, как ему надо поступить, и видит лишь один нужный путь, и здесь чувствуется возврат к первоначальной посылке, к первой строке произведения:

*Мне судьба — до последней черты, до креста
Спорить до хрипоты (а за ней — немота),
Убеждать и доказывать с пеной у рта,
Что — не то это вовсе, не тот и не та...*
(Высоцкий 1999: 454).

Это начало объединяется с последними строками, где та же мысль звучит с усилением:

*Если всё-таки чашу испить мне судьба,
Если музыка с песней не слишком груба,
Если вдруг докажу, даже с пеной у рта, —
Я умру и скажу, что не всё суета!*
(Высоцкий 1999: 455).

Таким образом, получается, что первая часть произведения имеет основной символ — крест, вторая часть — круг, а третья — опять крест (здесь автор не называет данное слово, но оно прочитывается по смыслу). Это символическое сочетание имеет глубинные корни практически во всех культурах мира.

В стихотворении *Мне судьба — до последней черты, до креста* передано искание души русского человека, сомневающейся, грешной, кающейся, верующей. Борьба и поиск в душе творческого человека, поэта, который не имеет права жить вполсилы. Высоцкий написал это произведение о себе, он мог вести размеренный образ жизни, перестать «подкручивать» нерв: «на ослабленном нерве я не зазвучу...». Если бы он это сделал, он бы не сгорел, а он сгорел, выпив «до дна чашу», которую по христианской традиции не мог

оттолкнуть, от которой не мог отказаться, потому что христианство — неотъемлемая черта русского человека.

ЛИТЕРАТУРА

Библия 1989 — Библия. Брюссель, изд-во «Жизнь с Богом», 1989.

Высоцкий 1999 — Высоцкий В.С. Соч. в 2 т. Екатеринбург, У-Фактория, 1999. Т.1: Песни.

БФСРЯ 2008 — Большой фразеологический словарь русского языка. М., АСТ-Пресс. Е.Н.Телия. 2008. URL: phrase_dictionary.academic.ru (дата обращения 07.11.2016).

ЛЭТИП 2001 — Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. М., НПК «Интелвак», 2001.

МЭ 2008 — Мифология: энциклопедия. М., Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008.

ОБРАЗ САДА В ПОЭЗИИ О.А. СЕДАКОВОЙ В СВЕТЕ ПРОБЛЕМЫ ИКОНИЧНОСТИ

Струкова Д.В.

Наше внимание обращено к саду не как к произведению «зелёной архитектуры» (Лихачёв 2018), а как к предмету изображения, проявлению художественной и поэтической рефлексии.

Наиболее подробно сад как культурный и философский феномен рассматривается в монографии Д.С. Лихачёва *Поэзия садов*. По мысли академика, сады и парки всегда принадлежат определённому стилю, через который осуществляется связь садово-паркового искусства с другими видами искусств, в частности с поэзией (там же).

Сады, как правило, устраивались в соответствии с мировоззрением и культурой эпохи. Как ни странно, самыми известными садоводами были именно поэты, например, Александр Поп и И.В. Гёте занимались садами (там же). «Между садом и поэзией протягиваются двойные связи, — пишет в своей монографии *Поэзия садов* Д.С. Лихачёв. — Первая связь состоит в том, что и поэзия, и садово-парковое искусство в каждую отдельную эпоху имеют общие стилистические принципы, общую идейно-философскую основу. А вторая связь основана на различии всех искусств, заставляющих их сближаться в поисках „эстетического восполнения”» (там же). По мысли учёного, сад всегда выражает некоторую философию, эстетические представления о мире, отношения человека и природы. Сад — это попытка создания человеком идеального мира. Именно поэтому сад во многих культурах (не только в христианской) представляется местом рая на земле. Особенно впечатляющие плоды принесло это представление в эпоху Средневековья, когда в устройстве сада прочитывались иконологические схемы и скрытая символика. Даже книжные сборники могли называться «садами»: *Вертоградами, Лимонисами, Садами заключёнными* и пр., потому что сад — это мысленный и реальный пространственный аналог Библии, ибо и сама Вселенная — это материализованная Библия. Сад «говорит» своей стилистической системой, символикой украшений, но ни один из этих элементов не может высказаться до конца. Саду нужен кто-то, кто бы стал за него говорить. И этот кто-то — человек творческий, ведь сам сад обращён к творчеству и размышлению.

Ольга Седакова — выдающийся современный поэт, она же — «хозяйка и работница деревенского сада» (Седакова 2014) в деревне Азаровка Тульской области, поэтому сад в её поэзии занимает совершенно особое место.

В предисловии к сборнику *Сад мироздания* (2014), составленному из стихотворений, вошедших в более ранние книги, Ольга Седакова пишет: «Мы выбрали стихи, в которых сад присутствует явно. Во многих других он как бы держится в уме. Дневной, ночной, видимый, невидимый сад...» (Седакова 2014). То есть, все стихотворения, включенные в сборник *Сад миро-*

зданья, так или иначе содержат в себе образы сада. Это может быть физически ощущаемый сад:

*Как не дрогнувши вишни потрогать?
Эти вишни дыханья темней
Собирают и пробуют копоть
Неизвестных и сжатых огней (Седакова 2006: 8)*

Это сад видимый, имеющий особого рода цветовую характеристику («дыханья темней», «копоть неизвестных и сжатых огней»). Можно предположить, что палитра сада не прозрачная и светлая, а насыщенная и скорее тёмная («копоть»).

Но чаще сад — это впечатление, мысль, воспоминание или видение в детстве. Он может воскреснуть в видении в детстве на грани сна и яви:

*Помню я раннее детство
И сон в золотой постели.
Кажется или правда? -
Кто-то меня увидел,
Быстро вошёл из сада
И стоит улыбаясь (Седакова 1994: 135).*

Мотивы сна и видения характерны для стихотворений О. Седаковой. Именно во сне чаще всего происходит встреча с кем-то важным. Это может быть кто-то неназванный, как в стихотворении выше, который заключает с ребёнком своеобразный договор:

*Ты не забудь меня, Ольга,
а я никого не забуду (там же).*

Обещание не забыть никого из людей, то есть явить миру абсолютную любовь и милость, дает нам возможность угадать в неизвестном госте у постели ребёнка — Бога.

В стихотворении, посвящённом бабушке О. Седаковой — Дарье Семеновне Седаковой — *Пойдём, пойдём, моя радость...* (Памяти бабушки — 1980–1981) прогулка с любимой бабушкой происходит именно в саду («пойдём по нашему с тобой саду»). Здесь образ сада приобретает многозначность: это и символ жизни, и символ личного и дорого сердцу мира двух любящих людей (бабушки и внучки), и символ мира незримого, потому что, как неожиданно выясняется, бабушка уже давно умерла. И в этом незримом мире появляется мотив забвения:

*Ничего, что я лежу в могиле, —
чего человек не забудет! (Седакова 1994: 159).*

В этом стихотворении также присутствует сквозной мотив лирики Седаковой — мотив зрения и ключевой для неё образ реки:

— *Пойдём, пойдём, моя радость,
пойдём с тобой по нашему саду,
поглядим, что сделалось на свете!..*
<...>
*Из сада видно мелкую реку.
в реке видно каждую рыбу (там же).*

Река здесь — это символ человеческой жизни, а рыбки — это люди. Возможно, этот образ рождён евангельской историей о призвании апостолов Симона (Петра) и Андрея: «Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев: Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море, ибо они были рыболовы, и говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков. И они тотчас, оставив сети, последовали за Ним» (Мф. 4: 18–20).

Таким образом, тесно сплетённые между собой мотивы и образы (видения, реки, зрения, забвения) рождают единый образ незримого мира, в котором невидимое становится видимым, а смерть не является водоразделом между живыми и умершими.

Стоит также отметить, что сад у Седаковой, как правило, примыкает к дому. Тема Дома, возвращения в Дом — одна из важных тем сборника.

*Хорошо куда-нибудь вернуться:
В город, где всё по-другому,
В сад, где иные деревья
Давно срубили, остальные
Скрипят, а раньше не скрипели,
В дом, где по тебе горюют (там же, 147)*

Если рассматривать, в каком порядке располагаются стихотворения в сборнике Сад мироздания, то можно заметить, что само устройство сборника подобно ходу мысли человека, идущего по саду. Сначала впечатления изображаются как конкретные, чисто физические (*Как не дрогнувши вишни потрогать?* — 1973). Дальше мысль начинает уходить от вещного мира, рождается размышление о первоосновах бытия (*Неужели, Мария, только рамы скрипят?* — 1973). Продолжающееся размышления уводит нас от реальности настолько, что мы уже не можем отделить настоящее от видимого только внутренним взором:

*Это свет или куст? Я его отвожу и стою.
Что держу я — как ветер, держу и почти не гляжу*

На находку мою (Седакова 1994: 68).

Кроме того, сад может отражать внутреннее состояние человека. Тема выбора и глубокого внутреннего проживания бытия звучит в стихотворении *Неужели, Мария...* Лирическая героиня обращается к собеседнице с вопросом, который как будто размыкает границу томительного молчания. Каждая новая строфа усиливает, нагнетает тревогу. Интересно отметить, что «рамы скрипят», то есть издают обыкновенный бытовой звук, но стёкла, словно живые, «болят и трепещут»:

*Неужели, Мария, только рамы скрипят,
Только стёкла болят и трепещут?* (там же, 6).

Кто эта собеседница до конца не ясно, что является одной из характерных черт поэтики О. Седаковой — готовые ответы крайне редки, читатель приглашается к размышлению, погружению в стихотворение, ему даётся возможность самостоятельной интерпретации текста. Поэтому, возможно, что это реальная женщина по имени Мария, но, может быть, это разговор с самой Девой Марией. Тогда стихотворение приобретает новый смысл, оно превращается в молитву.

Следует обратить внимание на глаголы «болят», «скрипят», «трепещут», с помощью которых мы физически начинаем ощущать озноб, неуютность этого мира и тогда становится понятна тревога лирической героини, звучащая в вопросе. Кульминацией является образ заповеданного сада, которого, однако, нет на земле. Таким образом, рядом с настоящим бытием существует ещё как минимум два пространственных измерения — это первопространство тишины, «где задуманы вещи» и утраченный человеком «заповеданный сад, / где голодные дети у яблонь сидят / и надкушенный плод забывают» (там же). И вновь перед нами мотив забвения в саду, который является образом мира незримого. Сам же сад, кроме всего, связан с именем собеседницы лирической героини — Марии. В церковной традиции Деву Марию называют «Вертоградом заключённым»¹. А через образ заповеданного сада и яблоневого дерева протягиваются двойные смысловые цепочки и к раю земному — Эдему.

Мысль, рождённая первым прикосновением к саду, наводит нас на размышление о жизни и смерти, устройстве мира, его закономерностях и судьбе, а самое главное — на размышление о вечности и о Боге. Последнее стихотворение сборника (*Похвалим нашу землю — 1986*) — это настоящий гимн жизни. В этом стихотворении метрическое разнообразие создает образ хора, поющего хвалу мировой гармонии.

¹ Название взято из *Песни песней* (Песн. 4: 12). Существует икона с таким названием. Написана мастером Оружейной палаты Никитой Павловцем. (1670-е годы). Смысл метафоры в том, что Богородица является Божественным садом, заключённым или запечатлённым Святым Духом. Празднование иконы совершается 14 марта.

*Похвалим нашу землю,
похвалим луну на воде,
то, что ни с кем и со всеми,
что нигде и везде (Седакова 1994: 296).*

Размер этого четверостишия — ямб. М.В. Ломоносов в своих *Письмах о правилах российского стихотворства* (1739) писал: «Чистые ямбические стихи... поднимаются тихо вверх (т.е. первый слог безударный, второй — ударный, который «тянется» вверх. — Д.С.), материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не лучше употреблять, как в торжественных одах» (Чудакова 2014).

*величиной с око ласточки,
с крошку сухого хлеба,
с лестницу на крыльях бабочки,
с лестницу, кинутую с неба (Седакова 1994: 296).*

Это четверостишие написано дактилем. «Дактиль... мощен, торжествен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев» (Чудакова 2014).

*Не только беда и жалость —
сердцу моему узда,
но то, что улыбалась
чудесная вода (Седакова 1994: 296).*

Размер этого четверостишия — хорей. Этот размер характерен для фольклора, народных песен, колыбельных. Он нежен и напевен.

*Похвалим веток бесценных, тёмных
купанье в живом стекле
и духов всех, бессонных
над каждым зерном в земле.*

Амфибрахий — это ритм неспешный, спокойный, по звучанию напоминающий звучащую речь, т.е. это размер, идеальный для неспешного повествования. Часто этот размер использовался для написания и перевода баллад.

*И то, что есть награда,
что есть преграда для зла,
что, как садовник у сада, —
у земли хвала (Седакова 1994: 296).*

И вновь ямб, т.е. у стихотворения метрически кольцевая композиция.

Чередование размера от четверостишия к четверостишию (ямб, дактиль, хорей, амфибрахий, ямб) создаёт столь важную для поэтического мира Седаковой музыкальность стиха и рождает образ музыки, которая растворена во многих её стихотворениях, начиная от ритма и заканчивая жанровыми обозначениями целых разделов (*Азаровка, Сюита пейзажей*).

Для художественного мира О. Седаковой характерен ряд образов, которые проходят через многие стихотворения поэтессы. Одним из них является образ сада, который являет собой утраченный Рай, о котором тоскует человек, и в который он готовится вернуться после смерти. Образы сна, забвения, отражения, воды, сопровождающие этот образ, помогают преодолеть пространственно-временную данность видимого мира и явить человеку мир духовный, невидимый. «Узнавание» вечного в обыденной жизни — это и есть иконичность.

ЛИТЕРАТУРА

Айзенштейн 2016 — Айзенштейн Е.О. Вдоль островов высоких и веселых. О поэзии Ольги Седаковой [Эл. ресурс], [Журнальный зал] / Айзенштейн Е.О. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2014/12/9a.html> (25.10.16)

Жирмунский 2001 — Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии / Жирмунский В.М. СПб., Азбука-классика, 2001.

Словарь 1987 — Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., Сов. энцикл., 1987.

Лихачёв 2018 — Лихачёв Д. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст: [Эл. ресурс]. URL: <http://books.totalarch.com/n/2469>. Дата обращения 16.01.2018.

Седакова 2016 — Ольга Седакова: стихи, смыслы, прочтения // Сборник научных статей / ред. Стефани Сандлер [и др.]. М., Новое литературное обозрение, 2016.

Седакова 2006 — Седакова О.А. Музыка: стихи и проза / Седакова О.А. М., Русский мир, Моск. Учеб., 2006.

Седакова 1994 — Седакова О.А. Стихи. / Седакова О.А. М., Гнозис, Carte Blanche, 1994.

Седакова 2014 — Седакова О.А. Сад мироздания. / Седакова О.А. М., Арт-Волхонка, 2014.

Чудакова 2014 — Чудакова М.О. Литература в школе: читаем или «проходим»? Книга для учителя. 2-е изд. М., Время, 2014.

ПАМЯТИ УШЕДШИХ

УЧИТЕЛЬ, ДРУГ, СОМОЛИТВЕННИК, БРАТ Памяти Гелиана Михайловича Прохорова (1936–2017)

Скончался Гелиан Михайлович Прохоров. В марте ему исполнился 81 год, и вот в сентябре родные, близкие, коллеги проводили его в последний путь. Гелиан Михайлович — доктор филологических наук, профессор. Более полувека он проработал в Отделе древнерусской литературы Пушкинского Дома — Института русской литературы РАН. В течение многих лет он оставался главным научным сотрудником Института. Он лауреат Государственной премии Российской Федерации, Заслуженный деятель науки России.

Учёный известен преимущественно как литературовед. Его книги о древнерусской и византийской словесности, прежде всего, о XIV веке приобрели всемирную известность, а количество статей трудно исчислимо. Вместе с тем Гелиан Михайлович — крупный православный мыслитель, религиозный философ, историк, культуролог, переводчик, живописец, поэт.

Человек редкой доброжелательности, Гелиан Михайлович отличался неизменной приветливостью, благодушием и душевной умиротворённостью. Невозможно забыть его добрую улыбку, внимательный взгляд, готовность помочь. И коллег, и друзей, и просто знакомых привлекал к Гелиану Михайловичу исходивший от него свет любви к ближнему, к Богу, к миру, Им сотворённому, к жизни, к древнерусской словесности. И всеми знакомыми он воспринимался личным другом.

ПУТЬ УЧЁНОГО

Вклад Гелиана Михайловича в науку ещё не оценён по достоинству, но это дело времени. Когда по просьбе журнала я начинал эти заметки, мне думалось, что я стану первым, кто назовёт учёного великим. Но один за другим появились некрологи, в которых Гелиан Михайлович именуется *великим* учёным. Мне остаётся лишь со всей искренностью присоединиться к этой высокой оценке его научной деятельности.

Отмечу только наиболее значимые исследования и открытия учёного.

Духовная культура Православия — так в самом общем плане можно сформулировать круг интересов Гелиана Михайловича. Для того чтобы в советское время открыто писать об этом, была необходима известная смелость.

Учёный одним из первых начал систематически рассматривать древнерусскую словесность в её взаимосвязи с византийской культурой и историей Византии.

Он был крупным знатоком исихазма — наиболее яркого духовного

движения в Византии XIV века, которое повлияло не только на духовную жизнь в монастырях и в миру, но и на богословие, словесность, иконопись, гимнографию Древней Руси.

Каждая книга Гелиана Михайловича становилась открытием. «Культурное своеобразие эпохи Куликовской битвы» один из сотрудников Пушкинского дома назвал «манифестом русского Православия». Долгое время историки древнерусской культуры видели в XIV веке эпоху Предвозрождения, которое, к сожалению, в XV веке не переросло в Возрождение. В этом видели «отсталость» Руси по отношению к западной Европе, некоторую ущербность отечественной культуры. Гелиан Михайлович опроверг подобную точку зрения. В чём суть европейского Возрождения? Вкратце, это секуляризация культуры и торжество гуманизма. Что мы видим на Руси? Самое настоящее «православное возрождение», — констатировал учёный. Важную, если не важнейшую роль в отечественной культуре начинают играть идеи исихазма, а в монастырях — практика непрестанной Иисусовой молитвы. Православие, писал Гелиан Михайлович, «дало Руси духовные силы пережить своих поработителей, сбросить их иго, воссоединиться и стать величайшей Россией... В критический для страны момент не гуманисты с их холодными рассуждениями, а исихасты с их горячими молитвами оказались близки народу, жаждавшему жить».

Итак, Возрождение на Руси имело место, только с обратным знаком. Там секуляризация, здесь — воцерковление культуры, там гуманизм, здесь — исихазм, обожение человека. И ведь это написано Гелианом Михайловичем в 1980 году. Нельзя не подивиться советской цензуре, которая в то непростое время пропускала такие строки: «Речь шла именно о присутствии действующего Бога во времени и о возможности личных контактов с Ним здесь и сейчас. Люди желали не только интеллектуально, но всем своим существом, во плоти, проникать в Царствие Небесное. В миге вмещать вечность».

Учёный являлся публикатором славянских переводов с греческого: трактаты святого Дионисия Ареопагита, «Диоптра» Филиппа Пустынника, сочинения византийского императора Иоанна Кантакузина, гимны и молитвы патриарха Филофея. Широко известен новый перевод произведений святого Дионисия Ареопагита, над которым Гелиан Михайлович работал несколько лет и который выдержал несколько изданий.

Учёный обнаружил автографы преподобных Нила Сорского и Кирилла Белозёрского, он собрал огромный материал об их жизни и деятельности.

Гелиан Михайлович внёс заметный вклад в изучение древнерусских летописей. Он предложил и обосновал новую концепцию появления сводного общерусского летописания. Помню, какие дискуссии и споры разгорелись вокруг его концепции, его идей в целом. Сам он в шутку называл эту полемику «футбольными страстями».

А взять *Лаврентьевскую летопись*. Ведь десятки учёных за два века изучили её досконально, до последней буквы. Но вот приходит Гелиан Ми-

хайлович и обнаруживает, что в конце произведения приписка Лаврентия, написана стихами.

Особняком в творчестве Гелиана Михайловича стоит *Повесть о Митяе*. Она свидетельствует о таланте рассказчика, о прекрасном владении словом, об умении просто и увлекательно повествовать о сложных вещах. Вместе с героями и полузабытыми персонажами читатель перемещается в Древнюю Русь, в Орду, в Византию, опять на Русь. Чтобы подчеркнуть увлекательность изложения, это произведение иногда называют «историческим детективом», однако надо добавить, что вместе с тем *Повесть о Митяе* остаётся и серьёзнейшим историческим исследованием.

XX век также привлекал внимание учёного. Он написал житие Белозёрского старца Феодора Соколова, издал записки о Маньчжурии старообрядца Прохора Мартюшева. Отметим лишь самые известные из многочисленных работ Гелиана Михайловича, посвящённых XX веку: *Лев Николаевич Гумилёв как мыслитель*, *Из эпистолярного наследия о. Иоанна Мейендорфа*, *Заметки о русском миссионерстве*, *Духовность и культура России конца XIX – начала XX в. глазами святых Иоанна Кронштадтского и Николая Японского*. Упомянуть же все публикации учёного не представляется возможным.

Особое значение учёный придавал своей идее крестообразности времени. В одном из интервью он следующим образом передавал её суть: «Я давно заметил, что время крестообразно. Настоящее — это то, что ещё не прошло, но не то, что ещё не пришло. Значит, оно между прошлым и будущим, они как бы по сторонам от него. Если же провести мысленный взор сверху вниз, то окажется, что настоящее — это то, что не вечно, ибо пройдёт, но и не ментально, ибо длится. Вот и получается, что настоящее — центр креста, верх которого — вечность, низ — мгновение, слева — прошлое. Почему слева? Мы ведь читаем слева направо, а справа — будущее. Вот вам и крестообразность времени. В точке встречи времён и находится настоящее, а вместе с ним — Я, Мы, наделённые разумом, совестью, сознанием». И ниже продолжал: «Настоящее — это и есть то, что мы черпаем из прошлого, будущего, мига и вечности. Со всем этим ни в коем случае не следует порывать. Что бывает, когда общество нарушает эту закономерность, мы узнали, когда стали свидетелями и участниками кровавого XX века».

Для Гелиана Михайловича крестообразность не была умозрительной идеей. Она стала одним из методологических принципов осмысления древнерусской и мировой культуры, а также для разработки учёным своеобразной антропологии и этногенеза. Об этом свидетельствует монография *Некогда не народ, а ныне народ Божий... Древняя Русь как историко-культурный феномен*. В ней автор выделил ключевые моменты в переориентации общественного сознания Древней Руси в разные эпохи, начиная с христианизации Руси.

Большую часть своей жизни Гелиан Михайлович отдал изучению культуры XIV века. Предоставим слово ему самому: «XIV век — это и Андрей Рублёв, и Дмитрий Прилуцкий, и Сергей Радонежский, и Кирилл Белозёрский. Все — вершина святости. Создаётся новый стиль в живописи, литера-

туре, архитектуре, что случается на Руси чрезвычайно редко. Ну и хлынуло много замечательных произведений переводных. В частности, сочинения Дионисия Ареопагита с толкованиями Максима Исповедника... В моём любимом XIV веке христианская аскетическая литература, можно сказать, процветала. Я бы её определил как путеводитель из мига в Вечность... Писатели-исихасты XIV века учат нас, людей XXI века, обуздывать свои хотения через любовь к Богу, через жизнь с любовью, а не с губительной страстью. Да, видно, без толку. Современный человек, как муха на липучку, летит на всевозможные удовольствия. Нет, нашему веку XIV век с его аскетической литературой не нужен...»

Гелиан Михайлович долгое время находился под влиянием идей Гумилёва, о чём он не раз свидетельствовал сам. Однако во взглядах на природу пассионарных импульсов ученик внёс важную корректировку. Если Лев Николаевич считал, что они порождаются физическими, космическими причинами, то его ученик говорил о духовных энергиях и одной из мощнейших этногенетических сил считал христианство. Он постепенно создавал, разрабатывал православный этногенез, утверждая, в частности, что «русский народ родился благодаря сплавившей его христианской культуре».

Многих поражала его строгость как учёного к себе, к своим трудам, но также — не меньшая требовательность и к работам коллег. В этом отношении он всегда оставался на стороне истины и не делал никаких поблажек ни коллегам, ни ученикам. Вместе с тем он показывал удивительное понимание, терпение, мягкость, готовность простить — в личном общении.

Гелиану Михайловичу довелось работать не только в России, но и во французском университете Пари Нантерр, в византиноведческом центре Дамбартон Оакс в США, добрые отношения связывали его с центрами славяноведения в разных странах. Он был одним из организаторов ежегодных конференций по христианской духовности в местечке Бозе (Италия).

Гелиан Михайлович занимался не только научной работой и преподаванием во многих высших учебных заведениях.

Вместе с Василием и Дмитрием Чернышёвыми он основал издательство *Глаголь*. Он стал создателем религиозно-философского журнала *Мтра*. И издательство, и журнал в 90-е годы внесли заметный вклад в распространение и популяризацию древнерусской словесности, идей Льва Николаевича Гумилёва и самого Гелиана Михайловича.

МЫСЛИ И АФОРИЗМЫ

Что касается перевода службы, однозначно не надо. Потому что стóит несколько раз сходить в Церковь и всё станет понятно. При переводе же потеряется сакральность текста... А сколько поэзии! При переводе она пропадёт. (*Высказывание по поводу споров о переводе богослужебных книг с церковнославянского на современный русский*).

Исконный, древнерусский язык делает более богатым и наш, современ-

ный русский. Присутствие старины открывает целую культурную перспективу, и у нас оказывается гораздо больше собеседников — древнерусских писателей, которые хотели бы с нами беседовать. Только слушай их и читай.

...Церковь завоевала мир практически на мощах святых, живых в вечности, которая реальнее нашей жизни.

Святоотеческая литература нужна потому, что она открывает нашему уму пространства непреходящей жизни.

Святые Отцы потому и святые, что они боговдохновенные. Такие собеседники нам нужны просто, как умные люди, пишущие и говорящие о таких важных вещах, как жизнь, вечная, непреходящая, как победа над смертью. Для каждого человека, когда все сиюминутные вопросы уходят, эти остаются.

Литература (святоотеческая. — *В.Л.*) нужна вот для этого, самого главного. И не только для тех, кто обрёл веру, кто нуждается в этой пище, чтоб держаться в этом духовном направлении, но и для тех, кто бродит в потёмках, чтобы они нашли путь из безнадёжности к надежде.

Святоотеческая литература — это живая проповедь, накопленная Церковью.

...Сейчас копья ломаются вокруг вопроса вводить ли в школах *Основы православной культуры*. Для культурного человека, простите за тавтологию, вопрос этот вообще не может ставиться. Русский народ создала православная культура.

До крещения народа русского не было, были племена. Каждый уважал нравы и обычаи предков, но охоты сливаться с соседями, с чужим родом, не было. Более того, чужаки презирались. И могли бы племена не слиться, потому что чудо этногенеза, народопорождения, в истории явление редкое-редкое. После крещения, мы видим, племенные названия исчезают, появляется Русская земля, то есть, русский народ. Летописцы, видя это чудо, пишут: «Откуда есть пошла русская земля», то есть, как возник русский народ.

...Если говорить возвышенным стилем, русский народ родился благодаря Новому Завету, новому договору с Богом. Благодаря сплавившей его христианской культуре.

Словоцентрическая христианская культура, породившая из племён русский народ, принесла письменность. Благодаря книге Русь уже более тысячелетия остаётся сама собой.

Сейчас, к сожалению, книги уходят из жизни, их заменяют экраны компьютеров. Но электронная словесность так легко может быть уничтожена, стёрта с лица земли. Как же тогда мы будем осознавать самих себя? Только вновь обратившись к книгам.

Будь ты хоть марсианин, хоть китаец, но если в Христа Бога веруешь и служишь «русской власти», всё, ты — русский. Такой вот у нас открытый этногенез. И скажите, пожалуйста, как же можно не знать культуру, сыгравшую такую великую этногенетическую роль...

Думаю, открытый этногенез и сейчас работает, и скрывать православную культуру просто антинародно.

...Русский народ существует тысячу лет и православная вера всегда была генетической силой, то есть, народопорождающей.

Культура, ориентированная на вечность, очень важна и для страны в целом, и для каждого человека в отдельности.

Перестройка сняла все нравственные табу. Господствует Миг — насладись! Наступила нахальная эпоха Мига, денег. Народ, не думающий о небе, не достоин жить на земле. Это не я сказал, а мудрые старцы.

Мы... должны неустанно напоминать людям, что за нами и перед нами стоит самая реальная Вечность, связь с ней терять нельзя ни в коем случае.

Из Евангелия мы знаем, что Церковь доживёт до конца света, а вот доживёт ли государство — неизвестно. Умное государство должно держаться Церкви, чтобы подольше плыть на корабле веры.

Спасение России только в возвращении к вере.

МАЛЕНЬКИЕ ЧУДЕСА

При перечислении заслуг учёного, невозможно не обратить внимания на его непростую и необычную судьбу. Дед Гелиана — церковный староста, «стольпинский» крестьянин — в период коллективизации арестован как «кулак» и сослан. И разве не чудо, пусть маленькое чудо, что он выжил (один из немногих) и вернулся. В 30-х годах прошлого века семья переехала в Ленинград, где и родился младенец Гея.

И другое знаменательное событие: началась Великая война, родных эвакуировали. Гелиану не удалось сесть в эшелон вместе с семьёй, состав же разбомбили немецкие самолёты. Как вспоминал Гелиан Михайлович, одним из сильнейших воспоминаний детства стали лица немецких пилотов, которые

уже отбомбились, и просто ради издевательства наводили ужас на беженцев, с рёвом и воем пикируя на беззащитную станцию.

На этом чудесные события из детства не кончаются. Во время блокады Гелиан жил с бабушкой и дедушкой в многоэтажке. Однажды при налёте от прямого попадания бомбы дом превратился в руины. На вершине обломков удержалась одна единственная квартира. Думаю, не надо уточнять, чья именно квартира уцелела. Деда с бабушкой и внука сняли с верхотуры пожарные.

Как часто сказывается на нас знакомство с вдохновенным человеком. Пришёл в школу лётчик, полковник, рассказал о войне, о службе и один из учеников после этого поступил в Военно-воздушную академию им. А.Ф. Можайского. Многие тогда поверили в хрущёвскую «оттепель» (в другой версии — «хрущёвские заморозки»). Среди них оказался и студент академии Гелиан. Но слишком уж независимо, даже вольнолюбиво выступал молодой человек. Несмотря на «оттепель», его исключили из комсомола, из академии и отправили в стройбат. Всё это вспомнилось потому, что там случилось ещё одно чудо. Лесоповал. На стройбатовца падает спиленное дерево. Сослуживцы в шоке. А солдатик не без труда, но самостоятельно выбирается из-под лежащего ствола.

Вы пробовали поступить в советский вуз с такой характеристикой: «политики партии и правительства не понимает»? Гелиан и не поступил. Но только с первого раза. А со второго он стал студентом истфака. И в этом тоже видится действие Промысла Божия. В те времена некоторые поступали по многу раз.

Случайны ли наши на вид «случайные» встречи? Со Львом Николаевичем Гумилёвым Гелиан познакомился в поезде. Часто пишут — случайно. Но разве может быть таковой встреча, которая определила дальнейшую судьбу человека. Под влиянием Гумилёва Гелиан на всю жизнь связал свою судьбу с историей, Древней Русью, русской и византийской словесностью. Благодаря Гумилёву, в 1962 году Гелиан принял святое крещение, а крестным отцом попросил стать именно Льва Николаевича.

Чтобы не отвлекаться и не забывать, что мы вспоминаем о маленьких чудесах и действии Промысла Божия в жизни Гелиана Михайловича, расскажу ещё об одном случае. Летом 1961 года 25-летний Прохоров и вдвое старший его Гумилёв, купив всё необходимое для подводного плавания, отправились на Каспий. Они решили найти остатки Дербентской крепости, о которой сообщали древние арабские источники. По неопытности младший из аквалангистов чуть не утонул. Только помощью Божией можно объяснить его спасение.

А теперь ещё об одном удивительном случае. Слово Гелиану Михайловичу: «Дорожное знакомство наше укрепилось в Питере. Он пригласил меня к себе домой. Когда я пришёл по указанному адресу, ахнул. Дело в том, что когда я учился в Военно-воздушной инженерной академии имени А.Ф. Можайского (ещё до Университета), проходил строительную практику в том са-

мом доме на Московском проспекте, где жил Гумилёв, в гости к которому я и пришёл. У меня даже сохранилась фотография, где я малярничаю в будущей комнате Льва Николаевича. Я её потом ему показал...

— Ге-ля, — рокотал он, — пока меня реабилитировали, вы, оказывается, строили мне дом!» Теперь, кажется, о случайности можно забыть.

Третий курс университета успешно закончен. Гелиан отправляется в археографическую экспедицию. Один! Из Удорского района Коми он привозит в Пушкинский Дом двадцать три (!) рукописных книги, а отчёт об экспедиции становится его первой печатной работой. Можно сказать: повезло молодому человеку. Но, с другой стороны, слишком уж часто ему везёт. Поэтому признаём, что ларчик открывается просто: Промысл Божий ведёт молодого человека по предназначенному пути.

Конечно, можно погрузиться в древнюю Русь с головой, она этого стóит. Но в советское время всё было настолько идеологизировано, что не «вынырнуть» и не оглядеться по сторонам было невозможно. В 70-е годы учёный, подвергся преследованиям. Ему ставили в вину знакомство с «анти-советчиками», переписку с Солженицыным, хранение «идеологически вредных» книг. Методы применялись обычные: слежка, прослушка, обыски на квартире и даче, вызовы в так называемый Большой Дом. Запугать Гелиана Михайловича не получилось. Помогли и советы «опытного сидельца» (тринадцать лет в лагерях) Гумилёва. Но вот над учёным нависла серьёзная опасность: руководство ленинградского КГБ потребовало от дирекции Пушкинского Дома «ходатайствовать о лишении Прохорова Г.М. советского гражданства» и уволить его с работы.

Как действует Промысл? Конечно, через людей. Конкретных людей. Какие доводы и аргументы нашёл Д.С. Лихачёв в кабинете «хозяина» города на Неве Г.В. Романова? Неизвестно. Однако преследования после визита прекратились. Если найдёте время, возьмите книгу Гелиана Михайловича «Крестообразность времени» и прочитайте два рассказа: «Как я бил мух» и «Жёлтая папка». В них осталось живое и ироничное свидетельство о тех временах, когда человека преследовали за чтение и распространение произведений великих русских писателей, которых ныне можно увидеть на полках любых магазинов и всех библиотек. Эпиграфом к рассказам могут послужить слова самого автора: агенты «боятся, когда их не боятся».

Вместе с тем Гелиан Михайлович не был диссидентом в широком, обычном смысле слова. Точно так, как он отстаивал верное, христианское понимание древнерусской словесности, так же он защищал вечные, непреходящие ценности русской культуры в её целом: будь то XIV столетие или XX век.

А разве издание Радзивилловской летописи не является заслугой Гелиана Михайловича? В памятные девяностые годы учёный искал спонсоров. Однажды на торжественном приёме он оказался рядом с банкиром. Учёный начал рассказ о Радзивилловской летописи, о необходимости её издания. И неожиданно получил от собеседника необходимую сумму для факсимильно-

го иллюстрированного издания. В тесном кругу мы опять говорили о маленьком чуде.

А ведь только что вышла и Лаврентьевская летопись в двух томах.

И вся-то жизнь учёного и человека есть золотая цепь из маленьких звеньев — чудесных событий.

ВОСПОМИНАНИЯ В КВАРТИРЕ

И ещё раз скажу: преставился раб Божий Гелиан, в крещении — Григорий. Умер друг.

К сожалению, на сороковины я не успел приехать. Но тремя днями позже с позволения вдовы я получаю ключи от квартиры, в которую уже никогда не ступит нога её владельца. В этой квартире я провёл в общей сложности несколько месяцев. Каждый раз, приезжая в Петербург, я спешил на Седьмую линию Васильевского острова. Вот и на сей раз. Только теперь я в ней один. Долго хожу по комнатам, присаживаюсь то на кухне, где мы обычно вечеряли, то в кабинете, то в комнате Анны Андреевны, его матери. Брожу бесцельно взад-вперёд по длинному полутёмному коридору.

С ностальгией трогаю книги, которые начали покрываться пылью. Книги расставлены в определённом порядке, их легко найти по тематике, но есть одна полка, которая всегда удивляла меня. Судите сами. Я просто перечисляю то, что вижу: *Феномен русского старчества*, Еврипид, Рэй Бредбери, Абу-ль-Фарадж аль-Исфахани — *Книга песен*, *Дневники* прот. Александра Шмемана, Нонн из Хамима — *Деяния Иисуса*, *Люди и нравы Древней Руси* Романова, *Николай Гоголь* Воропаева, Апухтин, *Владимирский князь Георгий Всеволодович*, Цветаева ... Видно, для этих книг не нашлось места на тематических полках. Но думается также о том, насколько широки и разнообразны были интересы покойного.

В кабинете зачем-то заглядываю на антресоли. Обычно я почивал в комнате Анны Андреевны, но приходилось спать и там, на верхотуре. Спускаюсь с антресолей, сажусь у камина. Сколько же времени мы провели в этом тесном уютном закуточке! В день моего приезда по традиции мы шли в баню на Гаванской улице; я по ошибке произносил Гаванская, имея в виду столицу Кубы, а Гелиан Михайлович не уставал меня исправлять — Гаванская, от слова гавань). Чистые и распаренные, мы бродили по заброшенным дворам, подбирая ящики, сломанные стулья и всё, что могло сгодиться прожорливому огню, потому что тяга в камине была отменная. И начинался обряд вечерних посиделок: пылающий камин, красное вино, анекдоты отца Томаса Шпидлика, который на кухне у Гелиана Михайловича именовал себя только Фомой и, главное, — русские народные песни. Особенно мне нравилось, как Гелиан Михайлович пел песню *Вьюн над водой*. Он с таким неподражаемым упоением, ненавязчиво окая, выводил строку «Это вот моё, Богом суженное», что я замолкал, переставая подпевать. Теперь я сижу перед давно потухшим камином один. И слёзы мешают вспоминать.

На кухне ставлю чайник. Присаживаюсь на шаткий стул. Стена справа

увешена портретами, картинами. Бросается в глаза портрет банщика Володи (или Коли, запомнювал). Гелиан Михайлович отдавал портрет банщику, но тот отказался: не похож я. А ведь просто вылитый Володя. Может быть, он ожидал портрет парадный, а получил реалистический, в котором не очень хочется узнавать себя.

Сколько же народу побывало на этой кухне! Маленькая, узенькая, она принимала гостей со всего света. Когда из Москвы приезжал Миша Громов с женой и чадом, места за столом уже не хватало, и мы чаёвничали в две смены.

За этим столом совсем недавно Гелиан Михайлович, подняв привычную крошечную рюмку, сказал, глядя в глаза:

— Главное, когда предстанешь перед Богом, не оказаться одному. Надо, чтоб там встречали друзья и кричали: Господи! Это Геля! Мы его знаем, он хороший! Давай его к нам!

Это «давай его к нам» и сейчас отдаётся в душе.

Обычно мы ходили в Андреевский собор или в Трёхсвятительский. Оба тёплые, намоленные. Только оперное исполнение богослужебных песнопений иногда мешало. Но и с ним можно было смириться, потому что благодать покрывала всех любовью и терпением. Гелиан Михайлович ставил свечи и стоял до конца службы на одном месте.

Один, я предпочитал ходить на Оптинское подворье. Там у меня были друзья. Гелиан Михайлович как-то раз пошёл со мной. Храм в неовизантийском стиле уже отреставрировали. Нам понравилось всё: медлительная служба, унисонное пение, колокольные звоны. Гелиан Михайлович просветил меня:

— В советское время в храме устроили каток. Далеко не худший вариант, между прочим. Здесь тренировались наши знаменитости — Белоусова и Протопопов. Можно сказать, это их персональный каток. Может, благодаря Господу они и стали долгожителями: и в жизни, и в спорте.

Когда я писал эти строки, дошла печальная весть о кончине Людмилы Белоусовой.

И ещё вспоминается на кухне. Я пришёл поздним вечером. Гелиан Михайлович пил чай, держа в руках книгу.

— Вот получил сигнальные экземпляры.

Я беру в руки: *Крестообразность времени или Пушкинский дом и около*. Начинаю сразу с жадностью листать. Статью о крестообразности я читал раньше, в журнале. Но в книге также рассказы, стихи и картины, картины, картины, которые тогда висели рядышком на стенах. Впрочем, и сейчас они на том же месте, хоть дотронься, если не веришь глазам. Гелиан Михайлович раскрыл один экземпляр и написал своим запоминающимся необычным почерком на титульном листе: «Первому читателю этой книги, дорогому Валерию Лепяхину, с дружеской любовью — Г. Прохоров». Стоило ехать из Венгрии, чтобы стать первым читателем такой книги. Конечно, я понимал, что первым читателем был сам автор, потом редактор и корректор, потом вер-

стальщик и т.д., но всё равно было приятно...

С чашкой чая в руках оставляю кухню, сажусь за стол в кабинете. В глаза бросается гора книг. Интересно, что читал Гелиан Михайлович перед тем, как его увезли в больницу. Как и на той маленькой полке в коридоре, здесь разнобой. *Текстология* Лихачёва, а рядом томик А.К. Толстого, опять Лихачёв — *Воспоминания*, а рядом *История государства и Церкви в России, Христианское чтение* за 2012 год, на нём *La gnose traluci e ombre*, далее *Литературные портреты* Ключевского, под ними Габриэль Бунге, *Лествица* преп. Иоанна Синайского, в стороне лежат *Пасха на Кипре*, ТОДРЛ № LXIV, журнал *Север* с моими рассказами, перевод работы Гелиана Михайловича на итальянский — *De corpus Dionysiacum* и трактат *Об исхождении Святого Духа* святителя Григория Паламы. И я вспоминаю, что имя Гелиан (солнечный) дала ребёнку мать, потому что день тот выпал непривычно солнечным для марта. Когда же Гелиан, под влиянием Льва Николаевича Гумилёва, решил креститься, священник не нашёл в святцах имени Гелиан и крестил его как Григория в честь святителя Григория Паламы.

Случайно ли, что Гелиан Михайлович стал одним из лучших в России и в мире византинистом и написал несколько книг о византийской словесности и её связях со словесностью древнерусской. Кстати, в наших святцах есть Илиан, а Гелиан — просто искажённое произношение. Если мне удавалось приехать в Петербург в марте, дни рождения и именины мы отмечали вместе, ведь и Илиан, и Валерий — из числа сорока мучеников Севастийских (память 22 марта). Гелиан Михайлович их почитал, о чём свидетельствуют репродукции русских и греческих икон в его заставленной книгами квартире.

С грустью я отправляюсь в комнату покойного и впервые решаюсь прилечь на его кровать. Спалось без снов. Утро разбудило холодноватым, но ярким осенним солнцем. Сорок четвёртый день со дня кончины новопреставленного. Я так много говорил о книгах, а утром в глаза, прежде всего, бросились картины, занимающие все стены и в его спальне, и на кухне, и в кабинете. Теперь я смотрел на них по-другому: это его живописное завещание, оставленное нам не только на память, но и как предмет для размышлений о мире, о жизни, о себе. И об авторе этих картин.

Живопись, как и культурология, богословие, философия для Гелиана Михайловича был одним из способов увидеть Вечное во времени. Фотография запечатлевает миг, часто она говорит неправду, полагал он. Со временем фотография всё дальше от истины, ибо говорит о прошлом. Ей Гелиан Михайлович противопоставлял живопись, поскольку живопись способна изобразить, показать вечность-в-настоящем.

Особенно мне нравятся три картины. На первой — вид из окна на противоположный дом. Желтоватая стена, открытые и закрытые окна, а по-над крышей парит ангел и беззвучно трубит, трубит, напоминая о Страшном суде.

Или вид из окна Пушкинского дома на стрелку Васильевского острова. Зима, бордовая ростральная колонна, белая замёрзшая Нева, уходящая вдаль,

а перед колонной в воздухе парит ангел. И опять с трубой у рта. Только на этот раз он одет по-зимнему и похож на русского мужика: на нём валенки, тулупчик, шарф, шапка-ушанка, чтобы не простудился. Не дай Бог случиться Страшному суду именно в разгар русской зимы. Помню, что ангел был самым обычным, таким, каким его описывают в Священном Писании. Потом автор картины начал его одевать: сначала появились валенки на ногах, потом тулупчик, а через несколько дней, естественно, и шапка-ушанка. И теперь только немногие знают, что под зимней одеждой спрятан белоснежный ангел.

Третья картина тоже с ангелом. Из двора дома Гелиана Михайловича на улицу ведёт арка, подворотня. По осени и весной в ней стоит большая лужа. На картине — вид на 7-ю и 6-ю линии через полукруглый проход. Люди спешат, торопятся по своим делам. Вот вызывающе одетая рыжая девица, вот два парня идут навстречу друг другу, оба дымят, как паровозы. Вот детская коляска, а катит её, толкает вперёд белый-белый ангел. Но прохожие его не замечают, несмотря на то, что он зеркально удваивается в памятной овальной луже. Ангел теперь — в моей квартире, дар вдовы. К сожалению, все три любимые картины не вошли в альбом *Крестообразность времени*. Они написаны позже, после выхода в свет книги.

Вспомнилось и ещё одно полотно: петербургский двор, мусорные баки. Это тот самый двор, где мы собирали брошенные ящики для растопки камина. И много картин нравилось и нравятся. Может быть, больше других — окрестности Ферапонтова, где у Гелиана Михайловича был дом. Святое место: это и монастырь, и непревзойдённые фрески премудрого Дионисия, и озеро, и удивительная природа, и место ссылки патриарха Никона.

А вот Париж, Нотр-Дам с восточной стороны. И сразу всплывает в памяти наше скоротечное парижское знакомство. Университет Пари X Нантерр организовал конференцию, посвящённую Тысячелетию крещения Руси. Таня Горичева шепнула: обрати внимание на доклад Прохорова. Это был блестящий доклад о страстотерпцах Борисе и Глебе. Представил нас друг другу организатор конференции Никита Алексеевич Струве. Да, в следующем году нашему знакомству исполнилось бы тридцать лет...

Notre-Dame de Paris... Помнится, Гелиан Михайлович сказал тогда, что первый перевод знаменитого романа Гюго на русский язык вышел под названием *Наша дама из Парижа*. До сих пор не знаю, это правда или шутка. Шутить он любил и умел.

Однако, как говорят французы, *revenons à nos moutons*. В данном случае — вернёмся к нашим картинам. Их география не может не поразить своей широтой. Самобытный художник запечатлел Японию и Францию, Америку и Италию, Грузию и Кипр, Армению и Литву. Легко узнаваемы и другие страны.

А как не подивиться удивительно точным психологическим портретам, созданным Гелианом Михайловичем. В его работах находим целую галерею (более ста произведений!) известнейших людей нашего времени: Л.Н. Гуми-

лёв, Д.С. Лихачёв, А.М. Панченко, С.С. Аверинцев... Он создавал портреты жены, дочерей, внуков. Причём, некоторых «персонажей» художник писал по несколько раз. И каждый раз по-новому. Ибо многогранен человек.

Похоронен Гелиан Михайлович на святом для петербуржцев и для всей России кладбище — Смоленском, недалеко от стен храма, на строительство которого носила по ночам кирпичи святая блаженная Ксения. От могилы, где покоятся также его родительница и старшая дочь, виднеется часовня покровительницы Петербурга. Видна она только поздней осенью или зимой, летом же скрыта листвой.

Октябрь. Три могилки покрыты растрёпанным ковром острых кленовых листьев — жёлтых, багряных, кое-где ещё зеленоватых. Вспоминается, как однажды, направляясь к блаженной Ксении, я неожиданно увидел толпу перед входом в храм, а в ней Гелиана Михайловича, шедшего за гробом. Так я случайно попал на отпевание его рано погибшей дочери Кати. А через полгода я опять шёл к блаженной Ксении и увидел на лавочке сторбившегося Гелиана Михайловича, которого не успел предупредить о своём приезде. Он сидел уже перед двумя могилами. Анна Андреевна не намного пережила внучку.

Потом мы вдвоём подолгу сидели на лавочке перед двумя крестами. И вот теперь я сижу один — перед тремя. Такое хорошее место. Ещё не вошёл в ворота кладбища, а могила уже видна вдалеке и как бы призывает к себе: помолиться, помолчать, просто посидеть. А потом можно к блаженной Ксении.

С позволения вдовы я взял себе на память одну книгу из библиотеки Гелиана Михайловича. Конечно, и картину, ту, на которой Ангел бережливо катит детскую коляску со спящим ребёнком...

ПОСЛЕСЛОВИЕ

К очередному сборнику стихов Ахматовой издатели попросили Гелиана Михайловича написать предисловие. По разным причинам он его не закончил. У меня сохранился черновик. Приведу небольшой отрывок.

«Анна Андреевна Ахматова такое же удивительное явление нашего XX века, как Пушкин и Лермонтов — предшествующего столетия. Такой неповторимый дар владения словом, способность чувствовать происходящее и выражать это в прекрасном поэтическом образе — настоящее чудо. Благодаря её поэзии мы обретаем возможность не только узнать, но и почувствовать время, которое она пережила вместе со страной, а через это и лучше понять нынешнее. В 1917 году Анна Андреевна писала:

*Под бледным небом Родины моей
Я только петь и вспоминать умею...*

Отказавшись эмигрировать, она продолжала *петь и вспоминать* даже в страшное для нашей истории и тяжелейшее для неё (муж расстрелян, сын в

лагере) время. Мужественная, сильная душой и духом женщина осталась верна стране, где

*...Научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу.*

Она творила, продолжая многовековую традицию русского поэтического слова, взяв на себя пророческое служение, характерное для всех великих русских поэтов. В тех непростых условиях Анна Андреевна сумела сохранить свою яркую независимую творческую личность, своё достоинство, свой дарованный Богом великий талант. „Даже в рваной юбке, — вспоминал её сын Лев Николаевич Гумилёв, — она выглядела величавой царицей”. Да, она была истинной царицей русских поэтов и царевной русской поэзии».

Это, может быть, последние строки, оставленные Гелианом Михайловичем в этой жизни. И посвящены они поэзии и поэту.

У него самого была поэтичная душа. Это видно по книгам, по многим статьям, по картинам, по устным рассказам и стихам. К сожалению, в сборник *Крестообразность времени* не вошло одно стихотворение. Я нашёл его в одной из своих папок, вернувшись в Венгрию. Когда меня просят почитать свои стихи, я начинаю с этого стихотворения Гелиана Михайловича и лишь потом перехожу к своим.

ПОЛЕТАЮ

*Как много волн зелёных вода,
Приподымая, тут же опускает.
Кораблики бегут туда-сюда.
Куда? Зачем? Наверно, кто-то знает.*

*А берег твёрд, стоит неколебим.
И солнца свет, — в нём хочется поплавать,
Иль походить. Но он непроходим.
В нём путешествовать мы не имеем права.*

*Да и куда? На Солнце? Оно жжёт
Всех, кто посмеет подлететь поближе.
А если удалиться, можно в лёд,
Замёрзнув, обратиться. Лучшие в нише*

*Экологической, задравши морду ввысь,
Лежать, дремать и думать осторожно.
А то ещё нечаянно взлетишь,
Иль упадёшь, того гляди, в мороз. Но*

*Так хочется по свету полетать,
По белу свету солнечному утром,
Когда очами зрима благодать,
Иль под вечер, когда везде уютно.*

*О, Боже правый! Как Твой мир хорош!
Другой такой отыщется едва ли.
А мы его не ценим ни во грош,
В трудах и славе счастье полагая.*

Пожалуй, встану, выйду. Полетаю.

2000-е

Г. Прохоров.

На первой странице надпись по вертикали:
Дорогому другу Валерию Лепяхину — Г. Прохоров.

Баллада по особенностям своего жанра заканчивается обычно «посылкой». Это мы находим и у Вийона, и у Жуковского, и у Волошина. Стихотворение Гелиана Михайловича не назовёшь балладой, и всё же мне захотелось написать ответ в жанре посылки.

Ответ-посылка

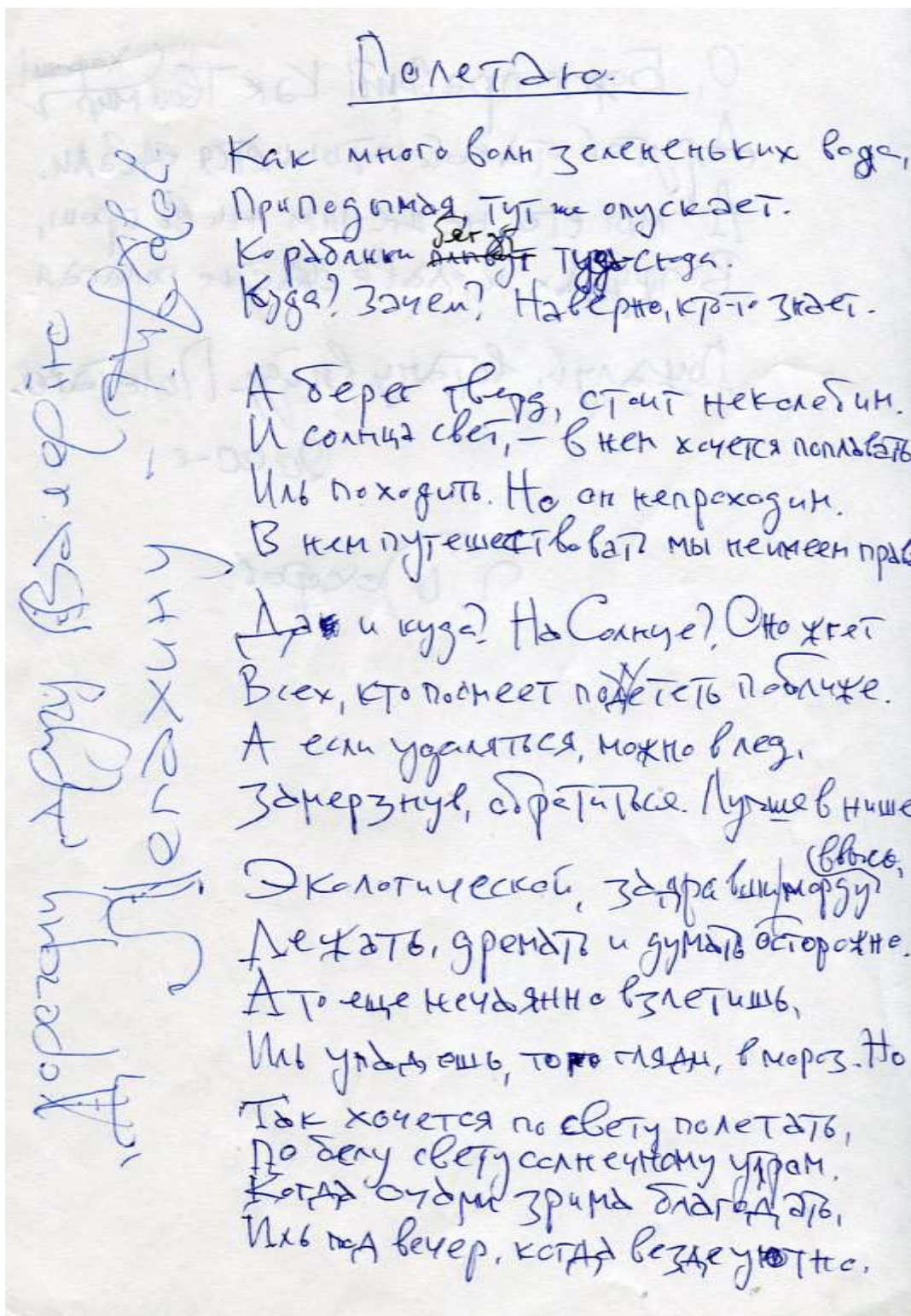
Излился свет, Палáмою воспетый,
И мир земной предстал неузнаваем,
Ты в небеса уносишься кометой...
Постой, — шепчу, — вернись, мой друг! Не сетуй:

Давай, сначала вместе полетаем...

*В.В. Лепяхин,
Москва – Санкт-Петербург, 2017.*

Приложение.

Г.М. Прохоров. Автограф неопубликованного стихотворения «Полетаю»



О, Боже правый! Как твои ^(хорош!) мир ✓
Другой такой отыщется еванг.
А мы его не ценим ни во греш,
В трудах и славе судьбы полагая.

Пощади, встану, вниду - Полетато.

2000-е

2. И. Дехфов.

ВЕРНУТЬСЯ В ГРУЗИЮ ПОРА МНЕ...

Памяти учёного, поэта, переводчика

Валентина Никитина (1947–2017)

Есть события, в реальность которых чрезвычайно трудно поверить.

Именно так было с известием о кончине Валентина Арсентьевича Никитина — поэта, переводчика, член-корреспондента РАЕН, доктора филологических наук — список регалий можно продолжать, все они были заслуженными. Но звали его сокращённо, по имени и фамилии — Валя Никитин. Именно потому, что человек этот успел сделать очень много и стал своего рода именем нарицательным. Своим неброским, скромным поведением он как бы говорил, — ну, да, вот так получилось. И всегда как бы дистанцировался, выглядывая из-за того, что им сделано, и как бы извиняясь.

А сделать ему удалось очень многое. Во-первых, он всегда был верен своему христианскому призванию и не скрывал этого в самые советские годы, не боялся встречаться с представителями западной христианкой общности. Во-вторых, жил сообразно своим внутренним ритмам, не соблазняясь ни излишней политизированностью, ни пассивным недеянием. Он как-то очень спокойно придумывал какую-нибудь идею (теперь бы сказали «проект») и очень органично претворял её в жизнь. А когда Валя Никитин начал её осуществление, все соглашались, что, конечно, именно так и надо было поступить. Например, в 2014 году в Тбилиси он организовал конференцию, посвящённую преподобному Сергию Радонежскому силами русских и грузинских учёных. Идея единства Православия была из любимейших его идей, и Валентин Арсентьевич находил интересные формы её воплощения.

Никитин родился в Тбилиси в 1947 году. Окончив филологический факультет Тбилисского университета, с 1979 года Валентин Арсентьевич работал редактором Издательского отдела Московского Патриархата, писал стихи, которые печатались в «Русской мысли», «Вестнике русского христианского движения», «Антологии Гнозиса» и других зарубежных изданиях. Сборник его стихов *Сумерки смертного дня* был напечатан в 1990 году в УМСА-PRESS. Богословские труды Никитина были посвящены истории русской, византийской и грузинской Церквям.

Никитин был тбилисским уроженцем не только по документам. К Грузии он относился как к своей родине — ещё одной. Он переводил стихи грузинских поэтов, в частности оригинального поэта-символиста Терентия Гранели, интересовался особенностями грузинского православия, в восьмидесятые годы разбирал материалы Московской Патриархии, связанные с Грузинской церковью. Его связывала тёплая дружба с Католикосом-Патриархом Блаженнейшим Ильей II.

Валентина Никитина любили в Грузии. Последние дни его прошли в Тбилиси во время XI Конгресса по компаративистике, который устраивал Институт Литературы имени Шота Руставели. Валентин Арсентьевич вёл секцию и сделал блистательный доклад по проблемам перевода Николоза Ба-

раташвили. Он дерзнул критиковать хрестоматийные переводы Б.Л. Пастернака, в частности «Цвет небесный, синий цвет», поскольку в них пропадала мистическая составляющая этого стихотворения Бараташвили. Никитин скрупулёзно сравнивал русские стихи всех переводчиков и дал собственный подстрочный перевод этого великого грузинского стихотворения.

В Тбилисском институте Литературы Валю любили, его связывала многолетняя дружба с Ирмой Ратиани — директором института, Иринэ Модебадзе, многими учёными, переводчиком Валерием Саришвили и многими другими. Помимо учёных сессий Конгрессы этого института славятся своей культурной программой. Возможность ещё раз посмотреть храм VI века Бонисский Сиони, археологические раскопки в Дманиси делали Валентина открытым и счастливым. В эти же дни он лично познакомился с отцом Адамом Ахаладзе, чьи стихи недавно перевёл. Оба они как-то очень потянулись друг к другу. Отец Адам повёз его знакомиться с монастырём, который он окормляет. Они планировали участие Валентина в журнале отца Адама. На следующий день Валентин поехал в Кобулету и войдя 3 октября в море, он отошёл ко Господу. Отец Адам отпевал его в Тбилиси и плакал как ребёнок, как человек, потерявший близкого друга.

Перед тем как приехать в Тбилиси в последний раз Валентин Никитин написал стихи, которые воспринимаются сейчас как пророческие.

*Зов родины и зов души!
Вернуться в Грузию пора мне...
Там бесподобно хороши
И люди, и цветы и камни!
Там каждый — рыцарь и герой
В святой присяге благородству,
Лишь другу приоткрой
И хоть немного донкихотствуй!
Под знаком свадебной фаты
У верных жён глаза и лица!
И горделивы, и чисты
И счастье это вечно длится...
Неувядаема резных
Балконов милых обветшалость,
И на булыжных мостовых
Хмельная торжествует шалость.
Кура как линия судьбы!
Так на ладони — провиденья...
Но жизни линия, увы,
Она отнюдь не запредельна...
Она как некая клешня
Впилась в ладонь в движенье спором!
И жмёт запястье, чтоб меня*

*Смерть озарила ясным взором...
Припоминаю старину,
Любви и мистики искатель...
Я линию судьбы стряхну,
Иль это право я утратил?
Застанут временем врасплох
В истоме смертного раденья...
Шарманки заунывный вздох
Услышу ли, как в миг рожденья?
Зов родины и зов души!
Вернуться в Грузию пора мне...
Я слышу голос: поспеши!
Иль это камни возроптали?*

Впрочем, многие стихи Валентина звучат ныне как пророческие.

И.Л. Багратион-Мухранели

Не уберёг я мать...

*не уберёг я мать
к ней не прильнуть теперь
но плакать и рыдать
под тяжестью потерь*

*во сне и наяву
всю жизнь к ней воззывать
так, как сейчас зову...
и плакать и страдать*

*во сне и наяву
единственную звать
как завтра позову...
и горько горевать*

*не уберёг я мать
к ней не прильнуть теперь
но молча горевать
что затворилась дверь*

9 мая 2006 г.,
Шавнабадский монастырь во имя св. вмч.Георгия

Матери (В сороковой день)

*Какая рань! Рассвет едва забрезжил.
За грань миров душа твоя летит!..
Бледнеют звезды. Контуры всё резче
Домов, деревьев и могильных плит.*

*Столпы небес на грани света с тьмою
Чертою круговой обведены.
Твоя душа уходит не стрелюю,
А неким продолжением стрелы.*

*А может это птица пролетела
И крылышками воздух рассекла? -
Сомкнувшийся за нею так мгновенно,
Что не осталось даже ни следа...*

*Так светлый дым рассеиваем ветром,
Так лёгкий прах волною уносим.
И мысль моя уносится над бездной
Как этот прах, как этот лёгкий дым...*

5 июня 2006 г.,
Тбилиси, Шавнабадский монастырь во имя св. вмч.Георгия

Крещение

*когда Господь
крестился в Иордане,
тогда явленье Троицы открылось —
во времени
на световом экране —
как чудо, откровение
и милость!..*

*удостоверить Таинство
час пробил:
Предтеча — не Мессия,
но подобен;
о чём вся тварь
томилаась и вздыхала,
свершится с соблюденьем ритуала...*

крещается Господь во Иордане,

*как солнце,
что ныряет в океане!*

*и голос Отчий
возвещает ныне
пустыне человеческой —
о Сыне!*

*и Дух Святой
во образе голубки
является
из облачной скорлупки...
крещается Господь во Иордане,
мир устремив
к спасительной нирване...*

*мир просвещая,
Агнец явлен миру,
чтоб в радугу облечься
как в порфиру —*

*принять венец
кровоточащих терний,
свет неприступный,
отблеск невечерний!
о чём в веках пророки возвещали,
исполнилось! —
Бог ныне в мире,
с нами!*

*не ритуал —
мистерия святая!
не зря вся тварь томилась,
ожидая...*

*во Иордане освятились воды,
а во Христе —
все люди,
все народы!*

*и благодатью полноводны реки
с тех пор и ныне,
присно и вовеки!*

*крещается Господь
во Иордане —
и небо разверзается
над нами!*

18/19 января 2016 г.

Ах, дождались...

*ах, дождались! —
конец межсезонью,
снег идёт! — повалил, наконец! —
словно голову доброй ладонью
тронул в детстве далёком
отец...
снег идёт!..
ощущенье такое,
что с небес — отпущенье грехов!
если их много больше,
хоть втрое,
всё равно ты прощён,
ты — Христов!
всепрощенье — дар Божий!
блаженно
и отрадно от мысли такой...
и душа твоя — в небо антенна,
а молитва —
её позывной!*

*весь в снегу —
как в крестильной рубашке,
как звезда в голубом янтаре...
и от этой нежданной поблажки
благодарность сильнее втройне!
отпущенье грехов —
с небосвода,
оттого и снежинки тихи...
но прощает грехи
не природа,
Сам Господь отпускает грехи!
за твою благодарность живую,
что свободна от всяких помех,
Ангел в небе поёт аллилуйю,
славя Бога
за всё и за всех!*

17 января 2016 г.

Уст сомкнутых немые вздохи...

*уст сомкнутых
немые вздохи
в юдоли смертной бытия
у всех! —
и только скоморохи,
перед Всевышним предстоя
на суматошном танце смерти,
резвятся и кричат,
как дети!
их вызов-перепляс хорош...
и мне
под хлопанье ладош
вдруг приоткрылась
бездны дверь
в час одинокого прощанья...
за ней ворочается зверь,
имуций дар
чревоещанья!*

*отвечу ль сфинксу до Суда,
о чём пытается дух
судьба?
когда в дозоре смерть стоит
с косой,
нацеленной в зенит?!*

Над кладбищем сгустилась тьма...

*над кладбищем сгустилась тьма —
безвидная,
глухонемая!
гнетёт молчание меня,
воспоминаньями дурманя...
отныне я —
полуживой —
полуусопший —
полумёртвый...
боль — как от раны ножевой,
ком в горле,
а из горла — вой!*

*и чёрный хлеб мой —
камень чёрствый...
к земле склоняется чело,
сознание рушится,
как башня!
участие ближних тяжело,
от безучастья их
не страшно...
гнетёт молчание меня,
но разговор
сведёт с ума!
меч изошрить
и лук натячь?!
но не прикрыться и щитом мне!
и не ослепнуть,
как ни плачь! —
лишь камнем лечь,
ведь он незряч,
и ждать Суда
в каменоломне...*

20–21 декабря 2016 г.

Вахтанг Ахаладзе (архимандрит Адам)

Песочные часы

*Снежная пороша вся сошла
Дней минувших, нынешних денёчков,
И весна несбыточных желаний
Наступила вновь, явилась вдруг!
Но не возвратить минувших вёсен,
Звуков ускользящих времён
Не вернуть, коль их не уловил!*

*«Заменю песочными часами
Солнечные, водные часы» —
Так сказал я, и обнял деревья —
Мартовские статуи стволов,
Что готовы к почкам и листочкам...
С ними горевал я безутешно:
Кто вернёт ушедшие нам вёсны?
Если бы не тиканье часов,
Не призыв кукушки монотонный,
Я бы время вовсе не услышал —*

Час за часом время ускользает!

*Хоть деревья без листвы и почек,
Но, сплетясь с нагими их телами,
Я не утомлюсь и не умру —
Нас туманы вместе увлекут...
Нет границ у времени в течение,
В русле его отзвуки таятся,
О прошедших вёснах наши вздохи!*

*Там я звук заветный обрету,
Пусть уходит время, мне удастся
Заменить песочными часами
Солнечные, водные часы.
Вновь весна! —*

*И слякоть на веранде
От дождя несбыточных желаний...
Но плакучей иве не сменить
Искренней печали на весёлость,
Ветви её горестно поникли,
Не подняться саженцам в песке.*

Перевод с грузинского подстрочника
Валентина Никитина.
12 января 2017 г.

«ОКТАБРЬ УЖ НАСТУПИЛ...»

Памяти краеведа Виктории Владимировны Боравской (1942–2017)

Последний разговор с Викторией по телефону касался смерти сорокалетнего сына александровской приятельницы, жалоб на состояние здоровья и горькой усмешки по поводу отказа в звании «Почётного гражданина Александра» местными депутатами. Это было в конце сентября. Я удивилась тому, что она обратила внимание на высказывания представителей власти, но, когда спустя три недели мне позвонила её дочь Мария и сообщила о кончине Виктории Владимировны, я поняла эту осеннюю печаль...

Я познакомилась с Викторией Боравской летом 1994 года, когда по просьбе давней знакомой Татьяны Никитичны Жуковской — сотрудницы Дома Цветаевой, внучки Аделаиды Герцык — я обратилась к Виктории Владимировне в поисках дома для летнего отдыха моего семейства: мужа, матушки и двоих дочерей-подростков. Позже мы встречались и в Александрове, и в Москве, перезванивались и переписывались по электронной почте, обмениваясь интересными публикациями.

Её квартира на Стрелецкой набережной хранила обстановку семейства врачей Боравских, обширную библиотеку, литературно-исторических архив в двух комнатах и маленькую кухню со старым холодильником, газовой плитой и кухонными полками со столом. Тесный коридор и почти дореволюционный туалет. Ни ванной, ни душа не было. Итак, два мира в одной квартире: мир напряжённой духовной деятельности и мир скудного быта. Но в каждом была заботливая и внимательная, строгая и весёлая хозяйка, одинокая и обременённая семейством города Александра.

По её рассказам я узнала, что она родилась в семье известного Александровского врача Владимира Анатольевича Боравского и фельдшера Валентины Фёдоровны Черновой. В семье было две дочери, а родители работали в амбулатории, обслуживающей население района фабрик «Искождеталь» и имени Ф.И. Калинина. Виктория Владимировна весело рассказывала о своих детских проказах в компании дворовых мальчишек, с которыми она облазила все горки, овраги и окрестные луга. Школа находилась на Царёвой горе недалеко от Поповой горы и от Холопова луга.

Любимыми предметами были история и география, что и определило желание поступить после окончания школы в 1959 году в Историко-архивный институт, где сначала её постигла неудача, но после двухлетней работы и активной подготовки она поступает на Географический факультет МГУ. Боравская прилежно училась, проходила практику, отправлялась в научные экспедиции по сибирским рекам, объездила весь Советский Союз. Её специальностью было изучение рек и водоемов СССР. Работала в Москве, в НИИ, занимавшемся известным проектом переброски северных рек. Член географического общества СССР.

Виктория Владимировна рассказывала, что с начала 1990-х годов живёт в своём родном Александрове, в доме, где родилась. Её любознатель-

ность и активность заставили погрузиться в краеведческую и музейную работу родного города. Она подружилась со старожилами, которые прониклись доверием к этой спокойной и внимательной женщине и стали помогать в собирании почти забытой интересной информации по истории города и судьбам его жителей.

Когда я спрашивала о её работе в музее народного образования, то рассказы были шутливо грустными: прошлое никому, кроме неё, не было нужно. Но именно работая в музеях Народного образования Александровского района и Александровском художественном музее, Виктория Боравская начала публиковать краеведческие статьи в местных газетах. Это было уже в конце 1990-х годов. Начиналась судьба историка и краеведа своей собственной малой родины.

Боравская становится активным членом краеведческих клубов *Родной Александров* и *Отечество*. Виктория Владимировна участвовала во многих краеведческих конференциях и чтениях. Но о том, что она стала членом общественной палаты города Александрова, имеет благодарности, дипломы от администрации города Владимира, города Александрова, Совета народных депутатов города, Союза краеведов Владимирской области и Союза краеведов России она упоминала лишь мимоходом.

Виктория Владимировна участвует в приходской жизни с начала восстановления храма в селе Крутец. И в это же время, получив уникальные письма от родных из Симферополя, публикует статьи об александровских докторам в крымском медико-научном журнале. Она участвует в международных краеведческих конференциях, является автором более 250 статей, напечатанных в местных газетах, журналах, в альманахе *Владимир, Ахал-Теке*.

В 2008 году Боравская как автор и составитель выпустила две краеведческие книги: *Земля Александровская. Время. События. Люди. Записки краеведа* и *Памятник Митрополичьей волости. История породистого села Романовского*. За публикации в александровской газете *Голос труда* в 2015–2016 гг. в районном конкурсе журналистов она заняла первое место в номинации «Моя малая родина».

В программе международной конференции *Икона в русской словесности и культуре* в 2017 году она представляет стендовый доклад *По аргамачьему следу: кони в русской иконописи*.

А вот фрагмент её исследования, которое будет продолжаться в работе над словарём названий селений. Теперь эту работу будет завершать её дочь врач-ветеринар Президентского конного полка Мария Андреева или 26-летний внук Никита, который тоже идёт «по аргамачьему следу», указанному его бабушкой Викторией Владимировной Боравской.

Викторию Владимировну Боравскую после отпевания похоронили в родительской могиле. На сороковой день служили панихиду в храме на Крутце, а на следующий день в художественном музее г. Александрова собрались школьники и студенты, сотрудники музеев и библиотек на вечер па-

мяти той, которую жители города называли ветераном и гордостью краеведения.

Путём князя Бориса по Руси. *Отрывок из последней статьи В.В. Боровской.* Богата наша земля преданиями, загадочными историями, нераскрытыми тайнами. В народе эти древние события оседают в памяти, временами рассказываются детям, родным и знакомым, чаще же навсегда исчезают. Как восстановить канувшее в Лету прошлое, как узнать его тайны. Во многом нам помогает археология. Но в наше время и на нашей земле она проявляет себя довольно слабо. Я имею в виду научную археологию, официальную. Чёрная, неразрешённая законом, археология нам никакой информации не выдаст, понятно почему. Тогда обратимся к последнему, надёжному источнику информации — топонимике, названиям мест. Топонимика — та же археология, только не материальная, а запечатлённая в слове. Запасёмся и достижениями археологов, опубликованным в печати, привяжемся к топонимике и пойдём искать свою древнюю дорогу. Кстати, без первоначальной древней дороги не появился бы и наш Александров, как и всякий другой древний город.

Многие пути-дороги исчеркивали нашу землю вдоль и поперёк; попробуй узнать, какой же самый древний, по которому прошли первые русские князья из Киева в Переславль (Клещин), Ростов, Суздаль и другие города. Местные топонимы дорожные не всегда отмечены на современных картах. Их надо искать в старинных исторических документах: выберем подходящие, и будем искать на картах.

Собирая сведения по старинному селу Романовскому, купленному ещё в начале XIV века Иваном Калитой, я озадачилась вопросом: на какой же дороге стояло село Романовское. Две древние дороги проходили мимо с. Романовского в давние времена, обе носили название Стромьинских. Первая старая Стромьинская (Хомутовская) дорога шла от Киржача в сторону реки Шерны, далее через Площево, Воскресенское, Каринское — к Великой слободе, через неё — в Переславль и далее к Ростову. По этой дороге князь Борис мог проезжать в свою вотчину — Ростов.

Вторая Стромьинская дорога от Киржача через Желдыбино сворачивала в сторону Мстиславля (позже Юрьева-Польского). Как писал во *Владимирском сборнике* в 1857 г. историк Н. Тихонравов это был «путь Великого князя Андрея Боголюбского из Вышгорода (Киев) во Владимир». Историк писал, что современная, «настоящая дорога от Москвы до Владимира — позднейшая, она пролегает через большие леса, которые по всей вероятности были непроходимы... На всей этой местности нет ни одного городища, ни даже владений князей суздальских, поэтому должно было иметь (другой) путь — прямой. На этом пути князь Юрий и основал город Юрьев-Польской. От самого Суздаля к Юрьеву и далее по, так называемой, Стромьинке, тянутся вдоль дороги, на небольших расстояниях друг от друга, многочисленные курганы и городища, доказывающие населённость этого края в прежние вре-

мена.

Путь этот из Суздаля в Москву оставался главным до XVIII века, как это видно из древних документов. Так, из расходных росписей (1690 г.) монастырских слуг Суздальского Покровского монастыря видно, что они отправлялись в Москву, с санными деньгами, останавливались в Юрьеве-Польском, в с. Ильинском ночевали, в д. Желдыбине кормились, в с. Стромыне ночевали, на Клязьме кормились, в с. Пехре мимоездом квас пили, потом приехали в Москву. Через два дня они ехали обратно из Москвы в Суздаль: через Пехру (кормились), на Клязьме ночевали, в с. Стромыни кормились, хлеба купили, в д. Лодыгине кормились и приехали в Суздаль. Автор не нашёл д. Лодыгино ни в одном из описываемых уездов. А деревня оказалась близ р. Богоны в Александровском уезде. Это позволяет уточнить маршрут древних путников: из Юрьева-Польского путь (в сторону Москвы) шёл через с. Ильинское, от него на с. Богородское, далее на д. Ладожино (Лодыгино), далее на Макарово, Тимошкино, возможно через Флорищи к Желдыбину, далее в Киржач, оттуда в Москву. От Ладожина (Лодыгина) дорога могла проходить через Шимохтино, Мячково, Желдыбино на Киржач и далее вдоль реки Киржач вниз до Клязьмы. Тогда окажется, что путь Андрея Боголюбского проходил совсем близко к с. Романовскому. Этим путём князь Борис с братом Глебом мог возвращаться в Киев к отцу, только название населённых пунктов иногда было другим.

И.Я. Горпенко-Мягкова

АВТОРЫ СБОРНИКА

Амберг Лоренцо, славист, Dr. phil. I, посол Швейцарии в отставке, независимый исследователь (Женева, Швейцария).

Арпентьева Мариям Равильевна, доктор психологических наук, профессор кафедры психологии развития и образования, ФГБОУ ВО «Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского» (Калуга).

Багратион-Мухранели Ирина Леонидовна, кандидат филологических наук, доцент филологического факультета ПСТГУ (Москва).

Бонецкая Наталья Константиновна, кандидат филологических наук, историк русской философии и культуры, переводчик (Москва).

Васина Марина Вадимовна, магистр богословия, иконописец (Санкт-Петербург).

Видмарович Наталья Петровна, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Философского факультета Загребского университета (Загреб, Хорватия).

Гаврюшина Лидия Константиновна, кандидат филологических наук, научный сотрудник Института славяноведения РАН (Москва).

Гелюта Любовь Юрьевна, иконописец (Рейкьявик, Исландия).

Горпенко-Мягкова Ирина Яковлевна, руководитель научно-методического отдела культурно-просветительского музея-театра «Булгаковский дом» (Москва).

Гувакова Елена Витальевна, заведующая ОДИЛАР Национального музея музыки (Москва).

Давыдов Иван Павлович, кандидат философских наук, доцент кафедры философии религии и религиоведения МГУ (Москва).

Загородняя Анастасия Игоревна, студентка НовГУ имени Ярослава Мудрого (Великий Новгород).

Закуренко Александр Юрьевич, преподаватель словесности, зав. каф. историко-филологического профиля школы №2086 (Москва).

Гуминский Виктор Мирославович, доктор филологических наук, профессор, ИМЛИ РАН (Москва).

Дорофеева Людмила Григорьевна, доктор филологических наук, профессор БФУ имени И. Канта (Калининград).

Кутковой Виктор Семёнович, кандидат философских наук, доцент НовГУ им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород).

Лепяхин Валерий Владимирович, доктор филологических наук, профессор (Сегед, Венгрия).

Мартьянова Светлана Алексеевна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русской и зарубежной филологии ВлГУ имени А.Г. и Н.Г. Столетовых (Владимир).

Моторин Александр Васильевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий секцией нравственного и эстетического воспитания НовГУ имени Ярослава Мудрого (Великий Новгород).

Моторина Анна Александровна, аспирант МГОУ (Москва).

Осьминина Елена Анатольевна, доктор филологических наук, профессор кафедры мировой культуры Московского Государственного Лингвистического Университета (Москва).

Плисс Лада, магистр искусств (Magister Artium). Университет им. Эрнста Морица Арндта, Грайфсвальд (Германия).

Робежник Любовь Викторовна, кандидат архитектуры, доцент каф. «Архитектурного проектирования» НовГУ, член Союза архитекторов (Великий Новгород).

Ренёв Владимир Викторович, преподаватель Центра изучения Библии (ЦИБ) при соборе Николая Чудотворца (Нижний Новгород).

Сергазина Карлыгаш Толегеновна, кандидат исторических наук, доцент УНЦИР РГГУ (Москва).

Сергеева Ольга Алексеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии Санкт-Петербургского военного института физической культуры (С-Петербург).

Смирнова Юлия Георгиевна, кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор Алма-Атинского университета энергетики и связи (Алма-Ата, Казахстан).

Струкова Дарина Валерьевна, магистр педагогического образования, учитель русского языка и литературы (Судогда).

Ткачёва Полина Павловна, кандидат филологических наук, доцент РПУ, старший научный сотрудник ГКЦМ В.С. Высоцкого «Дом Высоцкого на Таганке» (Москва).

Фёдоров Алексей Валентинович, литератор, публицист (С-Петербург).

Цеханская Кира Владимировна, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института этнологии и антропологии РАН (Москва).

Шамардина Наталья Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры социально-культурного сервиса и туризма БФУ имени Канта (Калининград).

Шапиро Илья, протоиерей, настоятель храма Троицы Живоначальной в с. Горетове (Москва).

Шаповалова Ольга Викторовна, художник, иконописец, реставратор храма святого великомученика Георгия Победоносца в Коптево (Москва).

Языкова Ирина Константиновна, кандидат культурологии, ББИ (Москва).