

Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына

Музей русской иконы

Оргкомитет конференции
«Икона в русской словесности и культуре»



**Материалы XV международной научной конференции
«ИКОНА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ И КУЛЬТУРЕ»**,
состоявшейся в Доме Русского Зарубежья и Музее Русской Иконы
31 января, 1–2 февраля 2019 года.

Составитель д.ф.н. В.В. Лепяхин

Отв. редактор к.ф.н. А.А. Моторина

Москва
2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Аванесов С.С.</i> К интерпретации содержания новгородской иконы Святой Софии	6
<i>Макарьянц Б.Л.</i> Сказание о Шуйской иконе Богоматери. История создания по документам и спискам XVII – XVIII вв.	27
<i>Гувакова Е.В.</i> Преподобный Сергей Радонежский в 12 клеймах жития. Из новых поступлений в Музей русской иконы	57
<i>Кутковой В.С.</i> Плерома — полнота церкви — сакральный образ	69
<i>Грот Л.П.</i> Культ дохристианской «царицы небесной» в образах северорусской вышитой иконографии	88
<i>Кириллин В.М.</i> Развитие оценок Владимира Святославича посредством исторических аналогий в посвящённых ему гом依иях и гимнографии XI – XV веков.	108
<i>Первушин М.В.</i> Четыре образа одного князя: Александр Невский с XIV по XX век.	142
<i>Моторин А.В.</i> Иконичность словесности в творческом сознании святителя Димитрия Ростовского	160
<i>Гаврюшина Л.К.</i> К изучению устной прозы липован: предания о распятии Христовом	168
<i>Шеметова Т.Г.</i> Образ Пушкина на иконе, в живописи и литературе XX века	179
<i>Фетисенко О.Л.</i> «Моя неизреченная Радость и неизглаголанная Благодать». Иконы Пресвятой Богородицы в жизни и в художественном мире Кохановской (Н.С. Соханской)	192

<i>Федосеева Т.В.</i> Апокалиптическая образность лирического цикла Я.П. Полонского <i>Сны. К вопросу об иконичности</i>	210
<i>Закуренко А.Ю.</i> Инженер Достоевский. <i>Авраам и пространство</i>	223
<i>Бонецкая Н.К.</i> «Иконы» «Третьего Завета»	244
<i>Осьминина Е.А.</i> Иконографические и историко-культурные источники Д.С. Мережковского: для глав <i>Его Лицо в Иисусе Неизвестном</i>	255
<i>Лепяхин В.В.</i> Икона в поэзии и культуре Серебряного века	271
<i>Терешкина Д.Б.</i> Иконографические мотивы в <i>Братских песнях</i> Николая Клюева	293
<i>Плисс Л.</i> Иконичность богородичного экфрасиса в стихотворении Николая Клюева <i>Блузник, сапожным ножом</i>	304
<i>Маркова Е.И.</i> Путь к Муромскому монастырю: «тропа батыева» Н. Клюева и «бесовы следки» Н. Васильевой	331
<i>Сергеева О.А.</i> «Для Матери здешней тружусь Абалакской...»: феномен иконотопоса в русской истории и в <i>Поэме о Царской Семье</i> М.И. Цветаевой.	352
<i>Мартьянова С.А.</i> «Первый» и «последний» дни творения в системе образов повести А.И. Солженицына <i>Раковый корпус</i>	385
<i>Цеханская К.В.</i> Икона на войне	392
<i>Ткачёва П.П.</i> Рождение образа Христианской России (автографы песни В.С. Высоцкого <i>Купола</i>).	407
<i>Струкова Д.В.</i> Поэт-иконописец в творчестве Ольги Седаковой	427
<i>Моторина А.А.</i> Иконичность образов природы и человека	

в творчестве священника Ярослава Шипова.	434
<i>Алексеева Л.Ф.</i> Монастырь, храм, икона в повествовании <i>Долгота дней моих</i> Николая Болкунова (1948–2010)	440
<i>Стебенева (Гайворонская) Л.В.</i> Иконы Богородицы в лирике Владимира Яковлева.	454
<i>Робежник Л.В.</i> Типологические основы формирования паломнических центров в России	493
АВТОРЫ СБОРНИКА	503

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОДЕРЖАНИЯ НОВГОРОДСКОЙ ИКОНЫ СВЯТОЙ СОФИИ

Аванесов С.С.

Аннотация. В статье анализируется иконография Софии Премудрости Божией в её изобразительном *содержании*. Анализ производится на основе различения остенсивной и дескриптивной функций имени (сингулярного термина). Показано, что содержание софийной иконографии сводится к двум вариантам: либо к изображению Лица, именуемого Софией, либо к визуальной дескрипции имени «София». Обоснован тезис о том, что новгородская икона Софии Премудрости Божией содержит визуальную дескрипцию имени «София» — одного из имён Иисуса Христа.

Ключевые слова: иконография, София, софиология, остенсия, дескрипция.

TO THE INTERPRETATION OF THE CONTENTS
OF THE NOVGOROD ICON OF SAINT SOFIA

Avanesov S.S.

Abstract. The iconography of Sophia the Wisdom of God in its visual content is analyzed in this article. The analysis is based on the distinction between ostensive and descriptive functions of a name (singular term). I demonstrate that the content of the Sofia iconography is reduced to two options: either to the image of the Person, called Sofia, or to a visual description of the name 'Sophia'. The thesis that the Novgorod icon of Sophia the Wisdom of God contains a visual description of the name 'Sophia' – one of the names of Jesus Christ, is substantiated in this study.

Keywords: Iconography, Sophia, sophiology, ostensive act, description.

Древнейшие русские соборы имеют посвящение Святой Софии (Новгород, Киев, Полоцк, Вологда, Тобольск), то есть воплотившемуся ипостасному Слову Божию, Иисусу Христу (см. Аванесов 2016: 25–81; Золотарёв 2017: 308–340). В позднее Средневековье именование этих соборов интерпретировалось уже неоднозначно, что отразилось, в частности, в полемике по поводу их посвящения: «что есть Софеи Премудрость Божия и в чие имя сия церковь поставлена и в которых похвалу освятися?»¹. Визуальный аспект этой проблемы отразился в опыте создания и интерпретации храмовых образов софийских соборов. Основное внимание в этой связи обращает на себя самый известный извод софийной иконографии — новгородский образ Святой Софии Премудрости Божией. Этот образ известен с XV (или, может

¹ См. Сказание известно, что есть Софеи Премудрость Божия инока Зиновия Отенского, XVI в. (цит. по: Веретенников 1997: 134–156).

быть, с конца XIV) века. Первое упоминание об этой иконе относится к 1519 году, когда великий князь Василий Иоаннович III приказал «устроить в Новгороде свечу неугасимую перед Софиею Премудростью Божиею день и ночь по старине, как прежде было» (Царевская 2013: 36). Древнейшая ныне известная икона Софии Премудрости Божией новгородского типа относится к первой четверти XV века и происходит из Благовещенского собора Московского Кремля. Икона Святой Софии, находящаяся в нынешнем Успенском иконостасе новгородского собора, написана, видимо, в последние десятилетия XV века.

Попытка аллегорически интерпретировать Софию как *иную* (помимо Христа) «посредствующую инстанцию» между Богом и миром имеет очевидное вне-библейское и вне-христианское происхождение и восходит к традиции гностицизма, собственно — к гностику Валентину, а возможно, ещё к Симону Магу (Лосев 1992: 260–261) и резко отличается от церковного понимания Премудрости как Христа. Подобные (по сути гностические) рассуждения о Софии обнаруживаются у священника Павла Флоренского. У него София как сотворённый «четвёртый ипостасный элемент» Троицы, или Её «четвёртое Лицо», участвует в жизни Бога, входя в «общение любви» с Божественными Лицами (Флоренский 1990: 323, 331, 349). София собирает и воплощает в себе различные акты, процессы и состояния, связанные с онтически-взаимоотношениями между творением и Богом: «София есть Великий Корень цело-купной твари <...>, которым тварь уходит во внутри-Троичную жизнь и через который она получает себе Жизнь Вечную от Единого Источника Жизни»; Премудрость есть «перво-зданное естество твари, творческая Любовь Божия»; в отношении к сотворённым существам «София есть Ангел-Хранитель твари, Идеальная личность мира»; она — «образующий разум в отношении к твари» (Флоренский 1990: 326); она — «истинная Тварь или тварь во Истине» (Флоренский 1990: 391). Флоренский убеждён, что «София, во всяком случае, не есть Ипостась в строгом смысле и что она не тождественна с Логосом» (Флоренский 1990: 383). Иначе говоря, София, согласно Флоренскому, *не есть* имя Бога в Его втором Лице, но представляет собой некое посредствующее между Богом и миром персонифицированное существо.

При этом Флоренский не может не признать, что его интерпретация Премудрости отличается от святоотеческой: «Конечно, нет ни-

какого сомнения, что у свв. отцов под словом *София* весьма нередко разумеется Слово Божие, Вторая Ипостась Пресвятой Троицы; то же должно сказать и о богослужбных молитвах и песнопениях. Доказывать это общеизвестное положение цитатами — значило бы ломиться в открытую дверь» (Флоренский 1990: 370–371). Но Флоренский всё же ищет возможность понимать Софию иначе. «Задача нашего очерка, — пишет он, — уяснить идею Софии»; «мы имеем в виду лишь особливую идею Софии» (Флоренский 1990: 370, 371), то есть, очевидно, некое отвлечённое понятие Премудрости. Более того, Флоренского интересует то, как это отвлечённое понятие (а не имя собственное) можно передать изобразительными средствами: «мы ограничиваем поле своего внимания данными иконописи, потому что именуемое „Софией“ у свв. отцов вовсе не всегда совпадает с содержанием этого имени в иконописи, к тому же — значительно более позднего времени» (Флоренский 1990: 371), далеко отстоящего от золотого века патристического богословия.

Как видим, о. Павел Флоренский ставит вопрос об иконописном содержании имени «София». Удовлетворительно ли он при этом решает данный вопрос? Как София представлена в иконографической традиции Восточной Церкви? И ещё конкретнее: каково содержание новгородского — самого известного — образа Святой Софии?

Для начала — несколько предварительных замечаний методологического характера.

Во-первых, изображение может функционировать либо как предмет чистого созерцания (то есть как чисто эстетический объект), либо как визуальный знак, «отсылающий» к чему-то иному, чем само это изображение (то есть как семиотический конструкт). Одно и то же изображение в различных рецептивных ситуациях может функционировать и в первом, и во втором статусе, а также в обоих статусах сразу.

Во-вторых, ставя вопрос о содержании софийного образа, мы переводим разговор именно в семиотическую плоскость. Иначе говоря, мы спрашиваем, как эта икона обозначает свой первообраз (в данном случае — Иисуса Христа, воплощённую Божественную Премудрость). По мнению Готлоба Фреге, любой «обозначающий единичный термин» есть имя; значение же имени «следует анализировать в терминах смысла и денотата» (см. Куслий 2009: 5–6). Для понимания процесса

обозначения (семантической референции) чрезвычайно важно различать *смысл* и *денотат* имени. Смысл имени есть его буквальное содержание, а денотат — это тот (или то), кого (или что) это имя обозначает. Очевидно, что имя, если это действительно имя, с помощью своего содержания кого-то именуется, но не прямым образом, а через *описание* признаков или качеств того, кого оно называет. В случае прямого указания на свой денотат имя выполняет свою функцию непосредственным образом, *остенсивно*. Сол А. Крипке и вслед за ним П.С. Куслий предлагают называть не прямое (дескриптивное) именование «нежесткой десигнацией» (то есть нежестким обозначением), а прямое указание — «жесткой десигнацией» (Куслий 2009: 8–11). К примеру, имя «Автор Илиады и Одиссеи» будет дескриптивным именованием и потому нежестким десигнатором, а имя «Гомер» — прямым остенсивным (указательным) именованием и потому — жестким десигнатором. Бертран Рассел определял нежесткие десигнаторы как *сокращённые определённые дескрипции* (Куслий 2009: 7), то есть не как указания, а как описания.

«В качестве основополагающей специфики исследуемой области, видимо, следует обозначить способность единичных терминов указывать на объекты как непосредственно (в духе теории жестких десигнаторов Крипке, восходящей к концепции имён Дж.С. Милля), так и опосредованно (в духе фрегевских смыслов, детерминирующих денотат, и определённых дескрипций Рассела). При непосредственном обозначении термином объекта первый является ярлыком последнего. При опосредованном указании мы уже имеем не обозначение конкретного объекта ярлыком, а ситуацию, когда некоторый объект может соответствовать или не соответствовать условиям детерминирующего описания (выполняя их или наоборот). Два данных способа обозначения являются исходными и несводимыми друг к другу. Поэтому будущий анализ референции единичных терминов должен исходить именно из этого двойного понимания референции» (Куслий 2009: 10).

Итак, имя (единичный термин) может указывать собой на «объект» через его описание, а может обозначать его непосредственно, без каких-либо описаний.

Чем в этой связи является *имя* (сингулярный термин) «София»? В случае прямого указания это «жесткий десигнатор» Иисуса Христа

как воплотившейся второй ипостаси Троиственного Бога (наряду с такими именами, как «Слово», «Сын» и др.). В случае непрямого указания — это описание Премудрости как особого набора качеств, которые мы относим единственно к тому же Иисусу Христу (то есть уже имя как «нежесткий десигнатор»).

В Новом Завете слово «σοφία» употребляется многократно. Можно усмотреть два способа функционирования этого слова в новозаветном тексте; назовём их *дескриптивным* (описательным) и *остенсивным* (указательным). Первый способ связан с фиксацией достаточно общего смысла, выступающего в качестве содержания имени «София»; второй — с прямым именованием конкретного Лица как референта указанного имени. Дескриптивный способ употребления имени предполагает, что референт этого имени определяется той содержательной (описательной) информацией, которую мы с этим именем связываем (Спешилова 2016: 484–485); остенсивный способ основан на убеждении в том, что в составе высказывания имя прямо указывает на его носителя, *называет* его, ничего не сообщая о его признаках или свойствах (Спешилова 2016: 486). Это различие требуется и при анализе софийной иконографии.

1) «София» фигурирует в Священном Писании в роли термина, *качественно характеризующего* (описывающего) Бога, Богочеловека и человека. Премудрость (σοφία) — это, во-первых, особое качество Бога (Откр. 7: 12), «многоразличная премудрость Божия [ἡ πολυποίκιλος σοφία τοῦ θεοῦ]» (Еф. 3: 10); во-вторых, экстраординарные способности Иисуса Христа, в Котором заключены «все сокровища премудрости и ведения [τῆς σοφίας καὶ γνώσεως]» (Кол. 2: 3), в частности — Его «премудрость и сила [ἡ σοφία αὐτῆ καὶ αἱ δυνάμεις]» (Мф. 13: 54; ср. Мк. 6: 2) и Его преуспевание «в премудрости и возрасте и любви [σοφία καὶ ἡλικία καὶ χάριτι]» (Лк. 2: 52); в-третьих, свыше происходящая мудрость (ἡ σοφία ἄνωθεν κατερχομένη) верующих в Бога (Иак 3:15–17), мудрость (σοφία) знающих истину (Откр. 13: 18).

2) Термин «София» используется как специальное *наименование* второго Лица Пресвятой Троицы в Его онтологической специфике. Премудрость Божия есть Слово Бога: «Поэтому и Премудрость Божия сказала [ἡ σοφία τοῦ θεοῦ εἶπεν]: пошлю к ним пророков и апостолов» (Лк. 11: 49). Этим именем обозначается воплотившееся Слово Бога: «Пришёл Сын Человеческий <...> И оправдана Премудрость делами

её [καὶ ἐδικαιώθη ἡ σοφία ἀπὸ τῶν ἔργων αὐτῆς]» (Мф. 11: 19)¹. У апостола Павла читаем: «Мы же проповедуем Христа распятого <...> — Божию Силу и Божию Премудрость [θεοῦ δύναμιν καὶ θεοῦ σοφίαν]»² (1Кор. 1: 23–24). В этих случаях «София» означает не качество или способность воплотившегося Бога-Слова, но Его Самого.

Из приведённых примеров ясно, что слово «София» употребляется в остенсивной функции (для прямого именованя воплотившегося Бога-Слова) уже в новозаветных текстах. Поэтому совершенно необоснованными выглядят предположения о том, что «в византийской традиции София стала постепенно отождествляться с Новозаветным Логосом», в чём якобы «сказалось и влияние греческой философии (любви к мудрости)» (Вениамин 2010: 17); что достаточно поздняя «церковная ортодоксия из нежелания впадать в какие-либо новые ереси ассоциировала Софию — Премудрость Божию со вторым Лицом Троицы — Сыном Божиим — Логосом» (Вениамин 2010: 18). И для авторов Нового Завета, и для самых ранних церковных богословов «Премудрость» есть *имя* для обозначения Иисуса Христа наряду с другими Его именами: «Слово», «Сын Человеческий», «Сын Божий», «Сила Божия».

В визуальном аспекте софийная икона может быть, соответственно, двух типов: а) изображение *Самого* Иисуса Христа как Божественной Премудрости (остенсия); б) изображение имени «София» как визуальное выражение *смысла* этого имени (дескрипция). Иконография Софии Премудрости Божией в своём изобразительном содержании определяется, соответственно, ключевым иконописным замыслом. Последний же сводится к двум вариантам: либо к изображению того Лица, Которое именуется Софией (икона-указание); либо к

¹ У апостола Луки: «И оправдана Премудрость всеми детьми её [καὶ ἐδικαιώθη ἡ σοφία ἀπὸ πάντων τῶν τέκνων αὐτῆς]» (Лк. 7: 35).

² В названном месте (1Кор. 1) Премудрость как Личность явно противопоставлена премудрости как способности непротиворечивого рассуждения или идеологической «опытности»: Павел призван благовествовать «не в премудрости слова [οὐκ ἐν σοφίᾳ λόγου], чтобы не упразднить креста Христова» (1Кор. 1: 17); «ибо написано: погублю мудрость мудрецов [τὴν σοφίαν τῶν σοφῶν] и разум разумных отвергну» (1Кор. 1: 19, ср. Ис. 29: 14); «не обратил ли Бог мудрость мира сего [τὴν σοφίαν τοῦ κόσμου] в безумие?» (1Кор. 1: 20); «ибо когда мир <своею> мудростью не познал Бога в премудрости Божией [ἐν τῇ σοφίᾳ τοῦ θεοῦ] (то есть не опознал Бога в Иисусе Христе. – С.А.), то благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих» (1Кор. 1: 21); «потому что немудрое Божие премудрее человеков [σοφώτερον τῶν ἀνθρώπων ἐστίν]» (1Кор. 1: 25).

визуальной дескрипции имени «София» (икона-описание). Соответственно, икона Премудрости Божией будет либо иконическим *изображением* Премудрости, либо иконическим *описанием* содержания Её имени. Можно сказать, что иконическое изображение Носителя имени «Премудрость» представляет собой визуальную форму прямой референции, особый способ остенсии, при котором изображение отсылает реципиента не к денотату имени «София» (то есть не к «мудрости», «искусству», «вёдению», «целомудрию», «соединению», «радости» и т. д.), а прямо к его Обладателю (то есть к Лицу изначально сущего и исторически воплотившегося Бога Слова). Дескрипция же содержания имени «София» возможна либо через визуализацию признаков («характеристик») премудрости-софии, либо посредством прямой иллюстрации ветхозаветных сапиенциальных сюжетов¹.

В развитии софийной темы в восточнохристианской иконографии можно видеть постепенный сдвиг интереса от изображения Софии как Лица к изобразительному пересказу софийных сюжетов Библии и Предания, а ещё далее — к изображению собственно «персонажа» этих сюжетов. Так, иконопись *позднего* русского средневековья отличается «стремлением по возможности полно и подробно проиллюстрировать текст» (Булжин 1985: 214) — в том числе и софийный. «Средневековое изобразительное искусство, — отмечает Г.М. Прохоров, — находится в прямом подчинении у литературы. За общим содержанием и отдельными образами фресок, икон, миниатюр стоят литературные, выраженные в слове, сюжеты, идеи, образы» (Прохоров 1985: 7). Имея в виду значительный культурный вес «софийной» литературы, можно утверждать, что иконописцы развитого средневековья «постепенно и в разных направлениях шли в XIV веке ко всё более совершенной наглядной передаче содержащихся в святоотеческой литературе и благодаря исихастским спорам ставших вновь остроактуальными мыслей о Премудрости Божией» (Прохоров 1985: 10). В это время на иконах начинает изображаться не Тот, Кто именуется Премудростью, а, по словам патриарха Филофея Коккина († 1379), «высокий

¹ Отец Георгий Флоровский так описывает это различие в способах дескрипции: «В византийской иконографии можно различить два независимых друг от друга сюжета. Во-первых, — Христос, Премудрость и Слово, под видом „Ангела великого совета“ („по Исаину пророчеству“, Ис. 9: 6). И во-вторых, олицетворение Премудрости, Божественной или человеческой, по типу античных олицетворений, в женском образе» (Флоровский 1995: 150).

онный и искусный воистину образ ея», тот образ, который ветхозаветный автор «в Притчах начертывает, в своем очерке представляя оную мудрость созидающую себе некий дом, поддерживаемый семью столпами, заколающую жертвы свои и растворяющую вино свое и щедро затем уговоряющую свою трапезу и проповеданием с возвышенностей созывающую гостей» (Арсений 1898: 6). При всём том, такое «софийное» изображение может включать в себя и Христа, и Богородицу (об их роли в софийных иконах требуется особый разговор).

В этой связи можно своеобразно переосмыслить тезис Д.С. Лихачёва об «интенсивной ломке» средневекового символизма (Лихачёв 1956: 170). В отношении позднего этапа русского средневековья (с конца XIV века) можно говорить «о новой усложнённой символично-аллегорической живописи, которая в середине XVI века стала активно вытеснять традиционные изображения из церковного и мирского обихода, прежде всего в Москве» (Бычков 1989: 135; ср. Вагнер 1980). Московский собор 1554 года поддержал эти новые веяния, разъяснив, что в новой живописи «не изображается невидимое Божество или божественная сущность Христа, но даны <...> зрительные аналоги пророческим видениям и другим образным религиозным текстам, или, в терминологии собора, изображены „притчи“, т. е. аллегии, символы, знаки, которые, как и в вербальном тексте, следует понимать не буквально, но лишь в переносном смысле» (Бычков 1989: 135). Таковы были «крайности символического мышления, проявившиеся в русской живописи XVI в.» (Бычков 1989: 137), когда неумеренный буквализм привёл к тотальному аллегоризму. Получалось, что можно изображать всё, что описано (или упомянуто) в Священном Писании как *в принципе* имеющее вид. Но в таком случае икона из молитвенного образа вырождается в аллегорическую иллюстрацию, а предстояние иконе становится предметно-созерцательной, а не синергийной практикой. Этот «кризис средневекового миропонимания», вполне обозначивший себя на Руси к XVI веку, привёл иконопись на путь «буквального» понимания и воплощения литературно-теологической символики, к некоему *символическому буквализму*, чего не было ранее ни в Византии, ни на Руси. В результате этого перелома «ясные, чеканные целостные живописные образы, составившие классический фонд древнерусского искусства, начали тонуть и исчезать во множестве головоломных интеллектуалистских аллегорий, свидетельствовавших о

приближающейся эре господства рассудочного ratio и над религиозным сознанием, и над непосредственным художественным чувством»; признав и узаконив этот процесс, отцы собора 1554 года вольно или невольно «подписали приговор средневековому миропониманию и средневековому типу эстетического сознания» (Бычков 1989: 138). В этом направлении трансформируется вся иконописная традиция, в том числе и «софийная».

В случае с изображением Премудрости Божией совершается переход от осмысленного иконического именованья Христа Софией к последовательно буквальному «дескриптивному» (или, если угодно, «визуально-экфрастическому») воспроизведению всех сюжетов, сцен и деталей, содержащихся в библейских софийных текстах. Иначе говоря, теперь начинает изображаться не *носитель* имени, а *само* имя как персонифицированная совокупность формальных свойств и характеристик, содержательно и текстуально связанных с этим словом. Иконописец теперь стремится показать не *Того, Кого означает София* в качестве собственного имени, а *то, что значит София* в качестве слова, имеющего собственное содержание, отказываясь от семиотической позиции в пользу позиции чистой описательности. В результате такого рода иллюстративный буквализм *по форме* оказывается предельным аллегоризмом *по сути*. Качества, свойственные Софии-Лицу как коннотативному корреляту имени «София», будучи абстрагированными от этого Лица, превращаются в систему «софийных» аллегорий¹, и нарративный аспект иконописного изображения Софии начинает вытеснять его молитвенно-медитативную суть.

Изначальное иконографическое отождествление Софии-Премудрости с Богом Словом «сделано на основании Евангельских отождествлений» (Кондаков 1905: 74), которые были приведены выше. В самом общем смысле любое изображение Иисуса Христа является «софийным» (как и, в другом отношении, «логосным»); в узком же смысле Христос «софийно» (то есть *ad intra*) изображается *под видом* Ангела Великого Совета. Софийный образ Иисуса Христа как Ангела опирается на известную фразу пророка Исайи: «Ибо Младенец родился нам

¹ Ср.: «Оживление интереса к церковному символизму наблюдается в разных областях искусства в XVI в. Он может быть особенно отмечен не только в литературе (в произведениях Макарьевской школы), но и в иконописи (обилие икон на сложные символические темы: *О тебе радуется, Собор Богородицы, Премудрость созда себе дом* и др.)» (Лихачёв 1956: 171).

— Сын дан нам; владычество на раменах Его, и нарекут имя Ему: Чудный, Советник (в славянском переводе — *Великого Совета Ангел*), Бог крепкий, Отец вечности, Князь мира» (Ис 9: 6). Относимое к воплощённому Слову, «это имя указывает на Его миссию в мире как „посланника“ Троицы» (Евдокимов 2007: 359–360), поскольку «ангел» есть «извещающий», «сообщающий», «являющий». Видимо, древнейшее известное изображение такого типа — это фреска (ныне утраченная) в александрийских катакомбах в Кармузе, относящаяся предположительно к VI веку и изображающая крылатого ангела с нимбом; это изображение сопровождалось надписью «ΣΟΦΙΑ ΙΣ ΧΣ» (Флоровский 1995: 150; Кондаков 1884: 116; Кондаков 1905: 74), которая выражает прямое отождествление Софии с Иисусом Христом. Фрески александрийских катакомб были открыты в 1858 году; ныне они «исчезли бесследно» (Кондаков 1884: 125). Названное изображение Иисуса Христа «в ветхозаветном подобии» (Флоровский 1995: 150) положило начало широкой и разнообразной иконописной традиции, в которой именно образ ангела призван был сообщать реципиенту о софийном характере иконы. Н. Кондаков, к примеру, предполагает, что Премудрость в константинопольском Софийском соборе изображена в виде Архангела, «так как именно в образе крылатого ангела изображена была София <...> в исчезнувших ныне фресках александрийских катакомб» (Кондаков 1884: 116). По сообщению того же Н. Кондакова, «в Лицевой Толковой Псалтири образ „Софии Премудрости Божией“ изображается в виде ангела, поддерживающего обеими поднятыми руками балку четырёхкупольного портика, к словам: „Премудрость созда себе дом“» (Кондаков 1905: 74). Иногда софийный смысл изображения ангела подчёркивается соответствующей надписью; например, отец Павел Флоренский сообщает, что в притворе костромского Успенского собора (уничтожен в 1930-е годы) находилось изображение Софии, сопровождаемое надписью «Ис. Хр.» (Флоренский 1990: 390–391). На эмалевом медальоне оклада Евангелия из публичной библиотеки Сиены в Италии изображение ангела надписано «София» (Флоровский 1995: 151); подобное же изображение «находится в лицевых рукописях Иоанна Лествичника и во фресках Южной Италии византийского происхождения» (Кондаков 1905: 74). Такого рода изображения в своё время попали под запрещение Трулльского собора (691–692 годы); хотя в его 82-ом правиле речь идёт лишь о запрете изображать Христа в

виде агнца, зато прямо предписывается писать Его «по человеческому облику», κατὰ τὸν ἀνθρώπινον χαρακτήρα (Флоровский 1995: 150).

Под видом Ангела Великого Совета «было широко принято в конце XIII и в XIV в. изображать в символических композициях Христа» (Евсеева 1982: 142). Именно византийский образ Иисуса Христа в виде Ангела Великого Совета из пророчества Исайи послужил истоком особого иконографического типа *Спас Благое Молчание*, также относимого к разряду софийной иконографии. Его возникновение отмечает собой «новый всплеск интереса к подобного типа изображениям», наблюдаемый в конце XIII – начале XIV века (Антышко 2012: 3–5). Изображение *Ангела Великого Совета*, по свидетельству исследователей, было очень распространено как на Афоне, так и в славянских странах (Сидорова 1971: 223; Евсеева 1982: 139), включая Россию. В качестве одного из прототипов упомянутого софийного образа в первую очередь можно указать на фигуру крылатого Ангела в нартексе храма Пресвятой Богородицы Перивлепты в Охриде (1294–1295 годы).

Ещё одно ангеловидное «софийное» изображение Христа находится в храме Хрелевой башни Рильского монастыря в Болгарии (между 1335 и 1343 годами). В куполе восточного наоса церкви Преображения помещён иконописный образ Софии Премудрости Божией: «В центре купола в сиянии представлена фигура Христа Эммануила на радуге с широко разведёнными руками (одной рукой Христос благословляет, а другой приглашает к изображённой ниже небесной трапезе). <...> Такое изображение в христианской иконографии известно как „Христос — Слово (Логос)“, олицетворяющее Божью Премудрость» (Прашков 1975: 152). В нижнем регистре купола расположено изображение небесной трапезы с ангелами, а также процессии апостолов, отцов Церкви, мучеников и царей, приступающих к этой трапезе; на развёрнутом свитке среднего из царей-пророков (Соломона) помещено начало девятой главы Книги Притчей (Прашков 1975: 154). При этом важно, что фигура Софии-Слова помещена на радуге — символе *Завета* Бога с человеком (Быт. 9: 8–17), благодаря которому человек получил возможность коммуникации с Творцом. В Новом Завете таким «мостом» между земным и небесным является Христос, фигура Которого и написана поверх ветхозаветной радуги. Вариант софийного изображения, подобный рильскому, имеется в куполе притвора Димитриевского храма Маркова монастыря около Скопье

(ок. 1370 года.); здесь, как и у фигуры из Хрелевой башни, у Христа-Софии отсутствуют крылья. Композицию Маркова монастыря можно считать иллюстрацией ирмоса девятой песни канона в Великий четверг Космы Маюмского, поскольку «художник буквально следует тексту ирмоса и изображает Христа-Логоса и праведников на бессмертной трапезе» (Евсеева 1982: 139).

На Западе такой софийный тип представлен фреской церкви св. Стефана в Солетто (ок. 1397 года); на этой фреске изображён «Ангел в белоснежных одеждах, с крещатым нимбом; в руке чаша, — вероятно, евхаристическая»; изображение сопровождается надписью «ΑΓ ΣΟΦΙΑ Ο ΛΟΓΟΣ» (Флоровский 1995: 151–152). Возможно, одним из источников этой фрески на Западе является ангелоподобное изображение Премудрости в манускрипте Хильдегарды Бингенской о 26 мистических видениях под названием «Scivias» (1151–1152 годы).

Первое появление иконографического образа *Спас Благое Молчание* в русском культовом искусстве традиционно связывают с росписью алтарной преграды Успенского собора Московского Кремля (1481–1513); к XVI веку относят подобную фреску на западной стене Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве. К середине XVII века в России складывается окончательный вариант названной иконы, на которой предполагаются «софийный нимб, наличие крыльев и скрещённое положение рук»; первым примером такой иконы считается «образ из ярославской церкви пророка Илии, созданный до 1651 года, вероятно, Иваном Дьяковым» (Антыко 2012: 3–5). Вскоре подобный образ появляется во фресках 1652–1653 годов в московской церкви Троицы в Никитниках; в дальнейшем данная иконография получает широкое распространение во фресковых росписях Ростово-Ярославского круга. Икона данного типа изображает Слово до Его воплощения, в Его внутрибожественном «положении» — как от века пребывающую Премудрость, как Лик вечного Божественного Логоса — в образе ангела со скрещёнными руками и восьмиконечным «софийным» нимбом.

Переход от именованного-указанного к именованию-описанию в софийной иконографии обозначен замещением Премудрости-ангела некоей условной персонификацией Софии. Теперь «тема Премудрости получает большое разнообразие, сложную, детально-повествовательную интерпретацию» (Прашков 1975: 156), опирающуюся на букваль-

ное содержание сапиенциального нарратива. Во многих южнославянских монастырях и храмах сохранились фрески на «софийную» тему (возможно, восходящие к неизвестным византийским прототипам), так или иначе связанные с библейским текстом Притчей (ср. Прохоров 1985: 8–9; Евсеева 1982: 134–146). Наиболее раннее из известных изображений на сюжет притчи *Премудрость созда себе дом* — фреска в упомянутой выше церкви Богородицы Перивлепты в Охриде — относится к 1295 году (Сидорова 1971: 222). Роспись храма выполнена, возможно, под руководством и при участии греческих иконописцев из Салоник, но несёт на себе явные следы влияния традиций сербской иконописи XIII века (Лазарев 1986: 139). Софийная сцена помещается по обе стороны верхнего окна храма и имеет общее обрамление в виде арки. Премудрость представлена здесь в виде крылатой женской фигуры, восседающей на троне; перед ней — стол с раскрытой книгой и евхаристическими сосудами на нём; левой вытянутой рукой Премудрость указывает на текст книги. Голову Софии окружает двойной нимб — круглый с крестом и объемлющий его четырёхугольный. Вся фигура Премудрости заключена в мандорлу. Храм на фреске (в её правой части) имеет семь колонн (см. Сидорова 1971: 222–223). Тот же сюжет иллюстрируется фреской сербской церкви Богородицы в Грачанице (1320–1321), изображающей Премудрость в образе восседающего за столом Ангела, который держит в левой руке свиток. На заднем плане — декоративный семистолпный портик, над ним славянская надпись: «Премудрость созда себе храм». Такого же рода изображение мы видим в соборе Спаса Вседержителя сербского монастыря в Высоких Дечанах (ок. 1348 года), где этой теме посвящён целый цикл; здесь «в сцене Евхаристии апостолов причащает не Христос, как обычно, а „Премудрость“ в виде крылатой женской фигуры, парящей в воздухе, что с очевидностью показывает отождествление Премудрости со вторым лицом Троицы — Логосом или, иначе, „Ангелом Великого совета“ по библейскому тексту» (Сидорова 1971: 223). Во всех названных случаях иконописные программы заключаются в стремлении создать более или менее точную визуальную иллюстрацию начала девятой главы Книги Притчей.

Особый случай являет собой композиция *Премудрость созда себе дом* в Преображенском соборе грузинского монастыря Зарзма (сер. XIV века). На этой фреске Премудрость изображена как «сидящая фи-

гура с тремя ликами, окружёнными одним ромбическим нимбом» (Евсеева 1982: 135). Такой изобразительный приём представляет Софию — в соответствии с исихастским учением — в качестве единой «энергии» Пресвятой Троицы (см. Арсений 1898; Евсеева 1982: 137–138). Пробразом этой композиции может служить изображение Софии в виде трёхликой ангельской фигуры в стенописи Хиландарского монастыря на Афоне, которая датируется 1318–1321 годами и в настоящее время находится под записью 1806 года (Евсеева 1982: 140). В центре софийной сцены в Зарзме изображён стол, на котором лежит развёрнутый свиток с начертанными на нём первыми словами девятой притчи «Премудрость созда себе дом»; на этот свиток указывает рука трёхликого ангела (Евсеева 1982: 137) — как бы в подтверждение того, что фреска иллюстрирует процитированный библейский текст (ср. с указательным жестом Христа на новгородской софийной иконе).

К названной изобразительной линии относится и не дошедшая до нашего времени фреска в притворе церкви Успения Богородицы на Волотовом поле в Новгороде, которую можно датировать 1363 годом (Сидорова 1971: 214)¹; фреска погибла при уничтожении храма фашистами, но сохранились её зарисовки, фотографии и описания. Эту композицию, продолжающую собой сербскую иконографию Премудрости (Яковлева 1977: 395), предположительно можно считать первым русским иконописным произведением на тему многократно уже поминаемой притчи Соломона (Сидорова 1971: 222). Здесь изображена Премудрость в виде женской фигуры с восьмиугольным нимбом, которая восседает на троне перед храмом с семью колоннами и приглашает проходящих к ней вкушать плодов высшего ведения. В составе изображения присутствуют Дева Мария с Младенцем, царь Соломон, преподобный Иоанн Дамаскин и Косьма Маюмский (см. Сидорова 1971: 214–216; Вздорнов 1989: 57–58; Алпатов 1977). Основная идея волотовской фрески — это «идея новозаветной искупительной жертвы, связанной с вочеловечением второго Лица Троицы — Логоса через те-

¹ Не все специалисты признают такую датировку фрески. «Согласно новгородской летописи, церковь Успения была построена в 1352 году архиепископом Моисеем в монастыре на Волотовом поле, в пяти верстах к востоку от Новгорода. Под 1363 годом летопись сообщает о росписи Успенского храма. Надо думать, это известие относится лишь к нижнему слою росписи храма, сохранившемуся в алтаре. Роспись всего храма, видимо, была выполнена позднее, возможно, около 1380 года» (Алпатов 1977: 10). К 1363 году можно отнести только фреску «в нижней части апсиды» (Вздорнов 1973: 290).

лесный храм её — Деву Марию и спасительного действия евхаристического таинства» (Сидорова 1971: 230). Присутствие в изображённой сцене Соломона, Косьмы Маюмского и Иоанна Дамаскина, на свитках которых воспроизведены литургические тексты, «вполне разъясняет содержание сцены, которая должна быть истолкована как символическое изображение воплощения Слова-Премудрости, т. е. Христа, и вместе с тем как прообраз Евхаристии» (Вздорнов 1989: 58). Волотовская фреска полагает начало линии русских икон, представляющих собой иллюстрацию буквального содержания Притч. 9: 1–6. Наиболее полной по составу иконографии из числа этих композиций является икона из новгородского Кириллова монастыря (Сидорова 1971: 212), относящаяся к середине XVI века (Прохоров 1985: 12–13), в настоящее время хранящаяся в Третьяковской галерее.

Наконец, дескриптивная иконография Премудрости трансформируется в две уже совершенно бессюжетные, статичные композиции, известных как *Новгородская София* и *Киевская София*. Н. Кондаков отмечает: «София „Премудрость Божия“ является в старой Руси в виде двух образцов: северного, или Новгородского, и Киевского, или юго-западного. Новгородский перевод представлен древнею иконою Новгородского Софийского собора, а Киевский — иконою Киево-Софийского собора, относящеюся ко временам Петра Могилы» (Кондаков 1905: 74–75), то есть к первой половине XVII века¹.

Новгородская София — довольно поздний иконографический тип; известная нам икона, как уже говорилось, датируется временем около 1500 года (Евдокимов 2007: 358). Предположение Флоренского о существовании какого-то исходного варианта этой иконы, относимого ко времени строительства новгородского Софийского собора и к тому же имеющего «цареградский» прототип (Флоренский 1990: 371), лишено сколько-нибудь убедительных оснований. Недаром, аргументируя свою гипотезу, Флоренский ссылается лишь на *Жалобницу* священника московского Благовещенского собора Сильвестра 1554 года, который, к слову, путает основателя каменного новгородского собора Владимира Ярославича с Владимиром Святым (см. Флоренский 1990: 371–372). Премудрость на этой иконе представлена «в образе восседающего на троне Ангела, увенчанного короной и облачённого в царские одежды»

¹ Отец Павел Флоренский относит эту икону к середине XVIII века (Флоренский 1990: 381), Г.Флоровский — к самому концу XVII века (Флоровский 1995: 159).

(Евдокимов 2007: 358), с огненным ликом, в сиянии славы; она предстаёт здесь как смысловой центр мира (космоса); ей предстоят расположенные в деисусной позиции Дева Мария и Иоанн Предтеча, а сверху на неё указывает широким жестом Сам Христос.

К этому же (новгородскому) изводу софийной иконографии относится икона *София Премудрость Божия* середины XVI века из Благовещенского собора Московского Кремля (см. Яковлева 1977) и такая же икона XVII века из вологодского Софийского собора. Аналогичная композиция воспроизведена в XVII веке на восточном фасаде московского Успенского собора, в составе которой предстоящие Софии Богородица и Иоанн Предтеча также получают крылья — «по аттракции атрибутов», как пишет о. Павел Флоренский (Флоренский 1990: 372–376). София новгородского извода тиражируется «на множестве древних икон, новгородских, московских и ярославских» в том же самом положении и значении «архитектурного центра и центрального светила», вокруг которого «собираются и силы небесные — ангелы, образующие словно венец над ней, и человечество, олицетворяемое Богоматерью и Иоанном Предтечей» (Трубецкой 1993: 214–215). Широкое распространение икон Премудрости в образе огневидного ангела в XVI и XVII столетиях «объясняется отчасти и тем, что новгородские архиепископы имели обычай подносить эту икону в благословение русским царям» (Кондаков 1905: 75). Иконы этого типа имелись и в Соловецком монастыре¹.

¹ Сохранилось описание двух таких икон, сделанное заключённым Соловецкого лагеря особого назначения В.П. Никольским (о котором не имеется никаких биографических сведений) и помещённое в 11 выпуске материалов Музея «Соловецкого Общества Краеведения»; эти иконы автор относит к XVI – XVII векам: (№ 37. Разм. 7 x 6. Ризница). Символический образ, именуемый „София премудрости Божия“, на дереве, с окладом из золочённой басмы. Содержание изображения таково: в центре, на фоне звёздного неба, заключённого в тройной разноцветный круг, представлен огненный ангел — символ Христа (написанный киноварью по золоту), сидящий на золотом престоле „о семи столпах“. На голове его венец. Одет он в царскую одежду с поясом, конец которого перекинут через левую руку, держащую свиток; в правой руке его — скипетр. Под ногами ангела — шар (вселенная). По сторонам престола предстоят в молитвенном положении Б. М., поддерживающая на груди медальон с изображением Эммануила, и Иоанн Предтеча. Над ангелом — благословляющий Христос, а наверху изображено небо в виде развивающейся пелены, украшенной звёздами. В самом верху, у края иконы — престол с положенными на нём царскими одеждами и с евангелием. По обе стороны престола — по три летящих ангела. Икона красива и по композиции, рисунку, и особенно по гамме красочных пятен. <...> В коллекции икон б. Благовещенского собора есть подобная же икона, но с другого

В Софии Новгородской, по сомнительному утверждению о. Павла Флоренского, «видели олицетворение отвлечённого свойства Божия, атрибута Его мудрости, но не Личной, не Ипостасной Мудрости Божией (то есть второго Лица. — С.А.), а мудрости in abstracto» (Флоренский 1990: 383). Однако не будем упускать из виду, что изначально, судя по всему, эта икона могла быть создана не как изображение Софии (то есть Христа-Логоса), а как *дескрипция имени «София»*. Следовательно, эта икона предназначена не для почитания некоего женского персонажа с красным лицом, крыльями и нимбом под именем «София», а для напоминания о софийном характере личности и миссии Иисуса Христа как воплощённого спасительного Бога-Логоса и, следовательно, для почитания Христа (чьё изображение, кстати, занимает место в «центре равновесия» всей этой композиции¹). Благословляющий Софию жест Иисуса при этом имеет дополнительный смысл: Он как бы указывает на буквальное содержание Своего имени. Функция этой иконы и подобных ей икон может быть названа по преимуществу созерцательно-мнемонической. Поэтому, может быть, вернее было бы сказать, что на поздних софийных иконах мы видим не изображение персонифицированного отвлечённого понятия (поскольку эта тема возникает лишь в современных «софиологических» *истолкованиях* таких икон), а *изображение имени Христа* — того из Его имён, которое (наряду с именами «Логос» и «Сын») поси́льно выражает Его значение в «домостроительстве» космоса². В этом смысле образ Софии Премудрости Божией в её новгородском изводе оказывается в одном жанровом ряду с такими иконами, как *Христос Виноградная Лоза*, *Богородица Гора Нерукосечная*, *Богородица Неувядаемый Цвет*, *Богородица Неупиваемая Чаша*, *Богородица Живоносный Источник*, *Богородица Небесная Дверь*.

Киевская икона св. Софии «имеет явные западные черты» (Флоровский 1995: 159). Она представляет собой изображение Пресвятой

перевода: вверху, около престола, нет ангелов. Тип огненного ангела — совершенно иной: в лице заметна полнота, румянец, во всей фигуре какая-то неподвижность» (Никольский 1927: 17–18).

¹ «Здесь можно вспомнить печати новгородских владык XIII в. с изображением „Богоматерь Знамение“. На некоторых из них фигура Христа сопровождалась надписью „СОФИ“ (София). В этих печатях недвусмысленно провозглашалось, что в композиции „Богоматерь Знамение“ Христос есть воплощение Софии Премудрости Божией, освящающей Богоматерь-Церковь» (Лидов 1989: 85).

² Знаменательно, что Н. Кондаков в своём каталоге относит иконы Софии к разряду «иконографии Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа» (см. Кондаков 1905).

Богородицы с Иисусом Христом на груди в условно представленном храме о семи столпах и семи ступенях, на карнизе которого начертана фраза из Книги Притчей. Богородице предстоят пророки и праотцы, а сверху храм осеняют семь архангелов во главе с аллегорически изображёнными Богом-Отцом и Святым Духом. Эта композиция характеризуется как «софийная икона Богоматери» (Флоренский 1990: 770); однако вряд ли можно утверждать, что здесь «София ассоциируется с Богородицей» (Вениамин 2010: 19). С одной стороны, Богородица здесь как бы занимает то место, которое в новгородских софийных иконах отводится Премудрости; однако при этом у нас нет никаких оснований связывать «софийность» данной иконы исключительно с Божией Матерью, роль Которой в софийном дискурсе очевидна, однако связана не с Самой Премудростью как таковой, а с «домостроительной» темой храма Божественной Софии. Таким образом, Дева Мария на киевской иконе представляет собой идею *дома* Премудрости Божией, которая есть Христос.

Тем не менее, личный облик Софии как в католической, так затем и в византийско-русской традиции постепенно сближается с образом Девы Марии как просветлённой твари, в которой становится «софийным», облагораживается и возрождается весь космос; почитание Софии приобретает «мариологический характер» (Вениамин 2010: 21). Премудрость Божия зачастую «аллегорически представляется Богоматерью» или Её отличительным достоинством; так, в Строгановском сборном иконописном подлиннике записано: «Церковь Божия София Пречистая Дева Богородица, т. е. девственных душа и неизглаголанного девства чистота, смиренной мудрости истина» (Кондаков 1905: 75). Отождествление Софии с Богородицей имеет исключительно западное (ещё точнее — католическое) происхождение и проникает в Россию через Киев лишь в новейшее время; при этом к образу Пречистой Девы примешиваются мифологема Апокалиптической Жены и идея Непорочного Зачатия (см. Флоровский 1995: 159–161). Латинская надпись XII века из римской церкви Санта Мария в Космедионе уже «открыто именуется Богородицу Премудростию Божиею» (Аверинцев 2006: 541)¹. Указанная тенденция постепенно размывает исходную богослов-

¹ Поэтому неправильно утверждать, что «в русском православии возникла тенденция отождествления Святой Софии и Пресвятой Девы» и что именно в русской религиозно-философской мысли присутствует «интересная тенденция ассоциирования библейской

скую твёрдость в именовании Премудростью одного лишь Христа и вносит неопределённость в понимание первоначального посвящения софийских храмов.

Итак, каково содержание новгородской иконы Святой Софии? Поскольку «София» есть именование второй ипостаси Пресвятой Троицы, постольку любая икона Софии есть изображение Иисуса Христа как Премудрости Божией, воплотившейся посредством Богородицы (Дома Премудрости). Каким способом изображён Христос как София на новгородской иконе? Христос-София изображён не посредством прямого указания, а путём визуальной дескрипции имени «Премудрость». Как же на новгородской иконе передано конкретное содержание этого имени? Содержание имени «София» передано с помощью отсылки к буквальному содержанию книги Притч, а также к опыту иконографии *Премудрость созда себе дом и Спас Благое Молчание* (Христос — Ангел Великого Совета). Тем самым в икону введён значительный дескриптивный элемент, выполняющий иллюстративно-мнемоническую функцию и тем самым ослабляющий молитвенную (сакрально-коммуникативную) функцию образа.

ЛИТЕРАТУРА

Аванесов 2016 — Аванесов С.С. Сакральная топоика русского города (2). Софийский собор: синтаксис и семантика // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 3 (9).

Аверинцев 2006 — Аверинцев С.С. Премудрость Божия построила дом (Притчи 9:1), чтобы Бог пребывал с нами: концепция Софии и смысл иконы // Аверинцев С.С. София-Логос. Киев, 2006.

Алпатов 1977 — Алпатов М.В. Фрески церкви Успения на Волотовом поле. Москва, 1977.

Антышко 2012 — Антышко М.И. К проблеме возникновения развитой иконографии «Спас Благое Молчание» // XI Филевские чтения. Материалы научной конференции. Москва, 2012.

Арсений 1898 — Арсений, еп. Филофей, патриарха Константинопольского XIV в., три речи к епископу Игнатию с объяснением притчей: Премудрость созда себе дом. Новгород, 1898.

Булкин 1985 — Булкин В.А. Древнерусское зодчество в оценке летописи // Труды Отдела древнерусской литературы. Том. XXXVIII. Ленинград, 1985.

Бычков 1989 — Бычков В.В. Традиция символизма в древнерусской эстетике // Византия и Русь. Москва, 1989.

Вагнер 1980 — Вагнер Г.К. От символа к реальности. Развитие пластического образа

Премудрости и Богородицы», которая «отражает именно русскую специфику» (Вениамин 2010: 16–18).

в русском искусстве XIV–XV веков. Москва, 1980.

Вениамин 2010 — Вениамин (Новик), игумен. Софиологическое понимание Богородицы в русской религиозно-философской мысли // Софиология. Москва, 2010.

Вздорнов 1973 — Вздорнов Г.И. О первоначальной росписи Вологовской церкви // Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: Сборник статей в честь В.Н. Лазарева. Москва, 1973.

Вздорнов 1989 — Вздорнов Г.И. Вологово. Фрески церкви Успения на Вологовом поле близ Новгорода. Москва, 1989.

Евдокимов 2007 — Евдокимов П. Искусство иконы: Богословие красоты. Клин, 2007.

Евсеева 1982 — Евсеева Л.М. Две символические композиции в росписи XIV в. монастыря Зарзма // Византийский временник. Том 43. Москва, 1982.

Золотарёв 2017 — Золотарёв С.Е. Вопрос о посвящении Софии новгородской: проблемы интерпретации // Кирик Новгородец и древнерусская культура. Часть IV. Великий Новгород, 2017.

Кондаков 1884 — Кондаков Н. Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса, 1884.

Кондаков 1905 — Кондаков Н. Лицевой иконописный подлинник. Издание Высочайше учреждённого Комитета попечительства о русской иконописи. Том 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Санкт-Петербург, 1905.

Куслий 2009 — Куслий П.С. Референция единичных терминов // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2009. № 4 (8). *Лазарев 1986* — Лазарев В.Н. История византийской живописи. Москва, 1986.

Лидов 1989 — Лидов А.М. Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской // Византия и Русь. Москва, 1989.

Лихачёв 1956 — Лихачёв Д.С. Средневековый символизм в стилистических системах древней Руси и пути его преодоления (к постановке вопроса) // Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его шестидесятилетию: Сборник статей. Москва, 1956.

Лосев 1992 — Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Москва, 1992.

Макарий (Веретенников) 1997 — Макарий (Веретенников), архим. Инок Зиновий Отенский – новгородский богослов XVI века // Альфа и Омега. 1997. № 1 (12).

Никольский 1927 — Никольский В.П. Обозрение отдела христианских древностей Музея С. О. К. Отдел 1: Иконы. Соловки, 1927.

Прашков 1975 — Прашков Л. Хрелева башня Рильского монастыря и её стенопись // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. Москва, 1975.

Прохоров 1985 — Прохоров Г.М. Послание Титу-иерарху Дионисия Ареопагита в славянском переводе и иконография «Премудрость созда себе дом» // Труды Отдела древнерусской литературы. Том 38. Ленинград, 1985.

Сидоров 1987 — Сидоров А.И. Гностическая философия истории (каиниты, сефиане и архонтики у Епифания) // Палестинский сборник. Вып. 29 (92). Ленинград, 1987.

Сидорова 1971 — Сидорова Т.А. Вологовская фреска «Премудрость созда себе дом» и её отношение к новгородской ереси стригольников в XIV в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Том 26. Ленинград, 1971.

Спешилова 2016 — Спешилова Е.И. Интерпретация имени *Аристотель* в аналитической философии // СХОЛН. Философское антиковедение и классическая традиция. 2016. Т. 10. Вып. 2.

Трубецкой 1993 — Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Москва, 1993.

Флоренский 1990 — Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. Москва, 1990.

Флоровский 1995 — Флоровский Г., прот. О почитании Софии, Премудрости Божией, в Византии и на Руси // Альфа и Омега. 1995. № 1 (4).

Царевская 2013 — Царевская Т.Ю. Собор Святой Софии в Великом Новгороде. Санкт-Петербург, 2013.

Яковлева 1977 — Яковлева А.И. «Образ мира» в иконе «София Премудрость Божия» // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. Москва, 1977.

СКАЗАНИЕ О ШУЙСКОЙ ИКОНЕ БОЖИЕЙ МАТЕРИ. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ПО ДОКУМЕНТАМ И СПИСКАМ XVII – XVIII ВЕКОВ

Макарьянц Б.Л.

Аннотация. В статье прослеживается взаимосвязь документов XVII века о прославлении иконы Божией Матери, именуемой Шуйской. Описана Книга свидетельства, составленная в Шуе патриаршей комиссией. Обсуждается круг лиц, принимавших участие в создании Сказания. Отмечены основные части цикла, в том числе два богослужебных раздела.

Ключевые слова: Одигитрия Шуйская, традиция прославления чудотворных икон XVII века, Книга свидетельства, Богородичные Сказания, Похвала, архиепископ Стефан Суздальский.

Abstract. The article traces the interrelation of documents of the XVII century about the glorification of the icon Mother of God, called Shuiskaya. The Book of Testimony (Книга свидетельства), compiled in Shuya by the commission of Patriarch, is describe. Discusses the circle of persons involved in the creation of the Theotocos Legend. The main parts of the cycle are noted, including two liturgical additions.

Keywords: Our Lady Shuiskaya, tradition of glorification miraculous icon in XVII century, Книга svidetelstva, Theotocos Legends, Pohvala, archbishop of Suzdal Stefan.

Времена царствования Алексея Михайловича Романова относят к благоприятным периодам развития русской словесности, иконописания и зодчества. Одним из ярких примеров этого положения можно назвать прославление иконы Божией Матери, именуемой Шуйской-Смоленской¹. Новый образ Божией Матери был создан во время эпидемии чумы 1654/55 года, по обету прихожан посадской Воскресенской церкви шуйским мастером Герасимом Иконниковым² (илл. 1). Именно с этим образом предание более всего связывает прекращение моровой язвы в Шуе и её окрестностях. Процесс прославления иконы получил развитие в 1666/67 году, после того, как за короткий период времени было записано более 100 исцелений. Сохранилась локальная переписка о ходе прославления (1666–1667), отразив-

¹ В названии иконы отражена календарная близость двух икон Одигитрии, празднуемых 28 июля (по ст. ст.).

² Имя иконописца занесено в Сказание об иконе: «и обретоша сего же града посадника, добраго иконописца, и гораздаго мастера, именем Герасима Тиханова сына, Иконникова же...» (Гундобин 1862: 46).

шая порядок канонизации Богородичных икон, принятый в допетровской России. Деловая часть прославления представлена «росписью чудес» от иконы; перепиской из восьми *Актов* и *Книгой свидетельства*, составленной патриаршей комиссией. Литературное и богословское видение событий выразилось в *Сказании о чудотворной иконе* и *Похвале* в честь новой иконы Божией Матери.

Начало изучения документов этого корпуса было положено в середине XIX столетия шуйским историком В.А. Борисовым. Найденные им рукописные Акты¹ по истории прославления главной святыни Шуи, составили отдельную главу его книги *Описание города Шуи и его окрестностей* (1851). Серия деловых *Актов 1667 года* отразила основные этапы работы патриаршей комиссии, созданной для церковного следствия и принятия решения о прославлении новой иконы Божией Матери. Почин В.А. Борисова продолжили его младшие сограждане П.И. Гундобин (1862) и протоиерей Евлампий Правдин (1883). Книга о Воскресенском соборе города Шуи П.И. Гундобина повторила серию *Актов 1667 года*. Кроме них, в числе раритетов соборной библиотеки были упомянуты две рукописи *Сказания о Шуйской-Смоленской иконе Богоматери*, с указанием датировок (1765 и 1800 годы). Одну из рукописей он подготовил для публикации на языке оригинала. Заметим, что датировка старшей рукописи (1765) взята из позднего раздела *Сказания*, продолжившего летопись спустя сто лет от её начала. Но саму рукопись следовало бы назвать более древней, поскольку это была скоропись, а не полуустав, принятый в XVIII веке. Вид письма старшей рукописи известен по владельческим копиям из Шуи, продублировавшим не только текст, но и графику записи оригинала². Для первой, неадаптированной публикации был избран список *Сказания 1800 года*. Выбор в пользу поздней рукописи, как кажется, был связан с её лучшей сохранностью и разборчивым письмом (полуустав). Это решение по этикету могло быть согласовано с настоятелем, который также нёс ответственность за качество публикации важного документа. В те годы соборным протоиереем был Пётр Певницкий (1853–1865) (*Иереи* 2003: 33).

¹ «Акты о чудотворной иконе Шуйской Богоматери» (*Борисов* 2001: I, 218–225).

² «Сказание хранится в Воскресенском соборе, есть и у частных людей — писано скорописью и уставом» (*Борисов* 2005: III, 415). По мнению специалистов, здесь В.А. Борисов ошибочно называет «уставом» традиционный для копий XVIII века полуустав.

Обстоятельства создания самого текста *Сказания* мы рассмотрим немного позже, а пока добавим несколько слов о деловой переписке, сопровождавшей шуйское прославление новой иконы. Порядок *Актов*, собранных В.А. Борисовым и переизданных П.И. Гундобиным, оставался без изменений. Но при републикации три *Акта* «о чудесах, бывших от иконы Шуйской-Смоленской Богоматери» были выделены общим заголовком. Все они составлены от имени «архиепископа Стефана и властей» и подписаны «Суздальской Архиепископии приказными людьми». Два из них занесены на бумагу рукой дьяка Бориса Васильева, третий документ подписан подьячим «Илоткой Ананьиным». Время составления этих деловых столбцов проставлено в начале самого текста. Такая селекция *Актов* из перечня В.А. Борисова, наводит на мысль, что их переиздание сопровождалось осторожной попыткой реконструкции событий XVII века.

Другой шуйский историк, протоиерей Евлампий Правдин, стремясь сделать старинные выражения *Сказания* более доступными для понимания, выполнил его перевод на русский язык, сверяясь с текстом старшей рукописи (*Сказание* 1883: 1). Перевод *Сказания*, в отличие от московской публикации П.И. Гундобина, был издан в Шуе (1883). Здесь также приведены три *Акта* 1667 года (№ 87, 92, 93). Соборный священник поставил первым *Акт* № 87, как открывающий переписку о прославлении (вопреки версии В.А. Борисова). Тем самым он выделил его приоритет в этой серии. Этот документ, считавшийся утраченным, недавно вновь обнаружен в собрании Санкт-Петербургского Института истории РАН¹ (илл. 2, 3).

Заметим, что общая последовательность *Актов* о «новописанной иконе Пресвятыя Владычицы наша Богородицы, Честнаго и Славнаго Ея Одигитрия Смоленския»², выстроенная В.А. Борисовым, также расходится с их точной хронологией. Возможно, это было сделано сознательно, поскольку *Акт* № 86, (первый по версии В.А. Борисова), ретроспективно описывает начало шуйских событий: «как почали быть чу-

¹ Коллекция Шуйской воеводской избы. *Акт* № 448 (*Курдюмов* 1913: 266). Текст *Акта* соответствует публикациям В.А. Борисова (*Борисов* 2001: I, 219–221) и П.И. Гундобина (*Гундобин* 1862: 424–427). Скан-копии документа доступны в издании — *Бурьлинский альманах* № 1 (9) 2018. Цв. вклейка. Л. 1об.

² Полное наименование иконы в *Актах* 1667 года упоминается трижды. Этот «полный титул» называют и патриарх, и архиерей, и шуйское духовенство (*Борисов* 2001: I, 219, 223, 225).

деса от новонаписанной иконы Пречистыя Богородицы». Но в действительности этот *Акт* является ответом на запрос из Суздаля от 4 августа 1667 года (*Акт № 90*). То есть, он был составлен через неделю после состоявшегося в Шуе прославления новой иконы Божией Матери и по хронологии является одним из последних в серии. Причину столь «запоздалого» интереса мы объясним несколько позже. Но для нас (как и для В.А. Борисова) важно, что *Акт № 86* даёт точную информацию о судьбе росписи чудес, составленной в Шуе в октябре 1666/67 года и переданной в Патриарший разряд: «А подали чудесем роспись на Москве, в нынешнем во 175 (1667) году октября в 21 день, преосвященному Павлу, митрополиту Сарскому и Подонскому, Шуи посаду Воскресенской поп Алексей, да Воскресенской прихожанин Афанасей Васильев, вместе с воеводскою отпискою, и нашей мирскою челобитною; а преосвященный Павел митрополит¹ ту воевоцкую отписку, и нашу мирскую челобитную, и чудесем роспись отослал в патриарший розряд» (*Борисов 2001: 219*). То есть, первое извещение о творимых иконою чудесах, вместе с перечнем исцелений, было передано в соответствующую инстанцию в Москве 21 октября. В тексте грамоты стоит 1667 год по сентябрьскому новолетию, но в переводе на январский стиль — передача оригинала «росписи» и челобитной относится к предыдущему, 1666 году. Упомянутая «роспись чудес» была составлена в двух экземплярах, и её дубликат (противень) оставлен в Шуе. Он и был позднее предоставлен в распоряжение патриаршей комиссии для процедуры церковного следствия. Об этом прямо сказано в предисловии Книги свидетельства 1667 года: «В церкви Воскресения Христова, в которой чудотворная икона Пречистыя Богородицы Одигитрия стоит, июля против двадесят осмаго числа всенощное бдение пели и того дни на праздник Пречистыя Богородицы Божественную литургию служили и молебствовали и по молебном пении, взяв той же церкви попов у Олексея да у Григорья и у приходских людей роспись за руками о чудесех от той иконы Пречистыя Богородицы о исцелении народа, и против той росписи тех людей которые в росписи исцелели написаны, перед собою ставили и роспрашивали и досматривали» (*Шуйская Одигитрия 2017: 268*).

¹ Митрополит Сарский и Подонский Павел, на момент передачи челобитной и росписи чудес, был местоблюстителем Патриаршего престола и ведал делами «патриаршего разряда» (Разрядного приказа).

Акты, скомпонованные В.А. Борисовым, нетрудно расставить в должном порядке, если сопоставить события и конкретные лица, упомянутые в переписке. Это необходимо сделать, чтобы стала понятна общая мотивация данной серии. Все *Акты* написаны последовательно и компактно в июле-августе 1667 года в такой очередности: № 92+93; 89+88; 90+86; 91. Исключением можно назвать только *Акт № 87*, составленный ещё до избрания патриархом Иоасафа, то есть до 31 января 1667 года. Наиболее известными документами этой серии, опубликованными в различных изданиях XIX века, являются грамота патриарха Иоасафа¹ и ответ архиепископа Стефана (№ 92+93). Они хранились при Воскресенском соборе Шуи и были своего рода «верительными грамотами» при чудотворной иконе, ставшей главной святыней города. Прочие *Акты* (№ 89+88; 90+86; 91) написаны уже после архиерейской службы в Шуе. Эта часть переписки отражает подготовительную часть составления Сказания, и мы к ней ещё вернёмся.

Другой документ по истории бытования иконы, тесно связанный с деловой серией, именуется *Книгой свидетельства* и отражает итог работы патриаршей комиссии. Извещение о составлении такой *Книги* содержится в архиерейском отчёте, ставшем сопроводительным *Актом* этого документа особой важности. В «отписи» архиепископа Стефана Патриарху читаем: «и тех людей против росписи, которые от образа Пречистыя Владычицы исцелили, сыскивали, и свидетелев пред собою ставили и спрашивали: какими скорбьми были они одержимы; и сколько годов и времен скорбели; и от образа ли Пречистыя Богородицы они исцеление получили; и отныне теми прежними скорбьми не скорбуют ли, или по-прежнему скорбят. А что, Государь, про то они <...> при отцах своих духовных сказали, и о том учинены книги, за руками их» (Борисов 2001: I, 225). Книга свидетельства сохранилась до наших дней в подлиннике. Записи в ней полностью соответствуют словам из отчёта архиепископа. Действительно, каждый объявивший себя исцелённым от образа Богородицы был заслушан ответственными лицами в присутствии духовника, и эти его слова (сыские речи) были проверены опросом соседей. Мало того, комиссия учитывала не только рассказ заявителя об исцелении, но и «досматривала» состояние его здоровья на момент свидетельства, то есть по ис-

¹ В конце подлинной грамоты имеется точная дата: «писана на Москве лета 7175 [= 1667] июля в 21 день» (Борисов 2001: I, 224).

течении года. Дознание проводили одновременно несколько групп, состоявшие каждая из трёх лиц: боярского сына¹, опытного дьяка и представителя местного духовенства. Первой по старшинству была группа из «духовных властей», возглавленная архиепископом Стефаном². В итоге были составлены четыре раздела Книги. Первый из них объединяет исцеления, признанные в ходе сыска достоверными. Второй перечисляет эпизоды, также вполне заслуживающие доверие, но вызвавшие некоторые разногласия свидетелей. В третий раздел собраны ситуации, которые оказались не доступными для проверки. Заключительная (четвёртая) часть *Книги* содержит описание чтимой иконы, указывает её размеры и перечисляет ценности, приложенные почитателями.

Выводы комиссии об истинности большинства исцелений послужили к дальнейшему прославлению новой иконы. В ходе богослужения церковные власти стали очевидцами ещё трёх исцелений. Тем не менее, они также были проверены опросом соседей и вместе с их свидетельством занесены в заключительную тетрадь Книги. Интересно, что даже после проверки они не вошли в ранний извод Сказания. Вероятно, такая осторожность была вызвана тем, что эти эпизоды не подходили под критерии дознания, названные в патриаршей грамоте. То есть, не хватало сведений об устойчивости этих исцелений в будущем, через определённый срок после первого «досмотра».

По хронологии после Книги свидетельства следуют запросы из Суздаля от 31 июля (№ 89), 4 августа (№ 90) и 9 августа (№ 91), адресованные «земскому старосте и всем шуянам посацким людям». Все они касаются тех лиц, которые в ходе дознания 28 июля были опрошены старшей группой, состоявшей из духовных властей. Дело в том, что Книга свидетельства была составлена в единственном экземпляре и отправлена в Москву одновременно с «отписью» архиепископа Сте-

¹ Имена боярских сынов (приказных людей), руководивших дознанием: Пётр Ярышкин, Михайло Улешев, Алексей Сытин, Артемий Котков и Ратман Филипов (*Шуйская Оди- гитрия* 2017: 273, 274, 278, 279, 301).

² В рукописи указаны следующие духовные лица: «Ипацкаго монастыря со архимандритом Кириллом да из Суждаля Спасова Евфимиева монастыря со архимандритом Павлом да Никольскаго Шартомскаго с архимандритом Саватеем да с игумены с Москвы Данилова монастыря с Варламом Золотниковские пустыни с Феоктистом да из Суждаля ж Васильевскаго монастыря с архимандритом Феодосием да Суждальской соборной церкви с протопопом Симионом» (*Книга свидетельства* 1667: 2–2об).

фана. Соответственно, комиссия, продолжавшая свою работу в Суздале, лишилась точных сведений, полученных в ходе дознания. Но, видимо, перед этими людьми стояла неотложная задача, заставлявшая приступить к новому описанию шуйских событий. Уже через три дня после отъезда из Шуи (31 июля) делается первый запрос о лицах, недавно опрошенных архиереем и властями: «Как к вам ся память придет, и вам бы велеть написать сказку: Шуи посаду, Яков Григорьев, Василей Несмеянов, Ивана Смольянинова сын Ивашко, Иванова Ожималова жена Марфа, Лариона Шапошникова дочь, девочка Анисья, какими скорбми одержими были, и долго-ли скорбели, и от образа-ли Пресвятые Богородицы они исцелили <...> да тое сказку за руками подать преосвященному Стефану, архиепископу Суждальскому и Торусскому» (*Борисов 2001: I, 222*). Этот запрос был отправлен в Шую несмотря на то, что на руках у архиерея уже имелась сказка шуян, содержащая наиболее значимые исцеления. О ней сообщается в Книге свидетельства: «земской староста Иван Герасимов сын Постников, да целовалники Иван Яхлаков, Иван Шишига, Василей Иванов, да шуяне посацкие люди <...>, всего пятьдесят семь человек, подали преосвященному Стефану архиепископу и архимандритом и игуменом и протопопу за своими руками сказку...» (*Шуйская Одигитрия 2017: 272*). В итоге после необходимых уточнений упомянутые в обеих сказках факты были взяты в текст *Сказания* и поставлены в самое начало свода исцелений. При этом в *Сказании* эти эпизоды оказались изложены более детально, чем в деловой переписке и Книге свидетельства. То есть, шуяне, успешно выдержавшие дознание, могли быть вызваны для доверительной беседы уже в Суздаль. Этот момент отражён в *Сказании* речевым оборотом «поведа убо нам» и т.п. в ряде эпизодов (*Буланин 2004: 602*). В *Книге свидетельства* использовался более строгий фразеологизм: «сказали <...> по Евангельской заповеди, еже ей-ей». Так происходило создание пространной редакции событий, прошедших через церковное следствие. При этом из общего числа эпизодов (103), в *Сказание* вошли только случаи из первых двух частей Книги свидетельства (85), признанные комиссией достоверными.

Подборка из восьми *Акт*ов уникальна ещё и тем, что позволяет очертить круг лиц, среди которых могли быть соавторы и редакторы *Сказания*. Кроме архиерейского письмоводителя Бориса Васильева, в московской грамоте от 21 июля 1667 года упомянуты дьяки, имевшие

статус патриарших. Это составитель патриаршей грамоты Денис Дятловской¹ из Дворцового приказа и опытный делопроизводитель Иван Калитин² из Разрядного приказа. Вероятно, один из них мог стать организатором письменной части дознания. Как отмечают исследователи, Книга свидетельства записана почерками нескольких лиц (Никонов 2008: 13–14). При этом письмоводитель из старшей группы при записи календарного года пользовался арабскими цифрами. Для провинциальной деловой письменности XVII века это не характерно. Такой навык указывает на присутствие в Шуе среди лиц патриаршей комиссии одного из дворцовых дьяков. Наиболее логичным представляется участие в этом значительном событии Дениса Дятловского. Участие в составлении грамоты, надиктованной патриархом, ставило его в особое положение и придавало некие обязанности по контролю за исполнением распоряжений первосвященника в Шуе.

Получателями *Книги свидетельства* названы Никифор Беклемишев³ и Иван Калитин: «...И отписку и книги велеть подать, в нашем розряде, боярину нашему Никифору Михайловичу Беклемишеву, да дьяку нашему Ивану Калитину». Иван Уварович Калитин был письмоводителем Разрядного приказа на протяжении 30 лет (1657–1688). Введённый в эту должность патриархом Никоном, он сохранил свои полномочия и далее, при патриархах Иоасафе, Питириме и Иоакиме. Видимо, он достаточно умело вёл деловую переписку лиц высшего духовенства, приобретая в процессе общения и необходимые навыки редакторской правки.

Следует заметить, что *Сказание* нельзя назвать единоличным авторским текстом, как это иногда пытаются представить. Не подходит оно и под определение «поздней литературной легенды», как это преподносит немецкий исследователь Andreas Ebbinghaus (1990), работавший только со списками *Сказания* XVIII века⁴. Мы уже отмечали, что текст *Сказания* (в его ранней части) оформлен как пространная редакция церковного следствия и создан по горячим следам событий в Шуе. Аналогичным образом, максимально близко к историческим фактам, составлялись и другие агиографические тексты XVII века.

¹ Дьяк Патриаршего Дворцового приказа с 1658 по 1687 гг. (*Приказы* 2015: 112–113).

² Его имя стоит в серии уцелевших документов Патриаршего Разрядного приказа за период с 31 августа 1657 г. по 6 июля 1688 г. (*Приказы* 2015: 114–115).

³ В числе приказных людей Патриаршего Разряда с 1667 по 1674 гг. (*Приказы* 2015: 257).

⁴ Ebbinghaus 1990: 32–34, 94, 128. Буланин 2004: 600.

Среди подобных документов, введённых в научный оборот, известны Сказание о Евфимии Архангелогородском (Крушельницкая 1997: 95–113) и Житие Иродиона Илоезерского (Лифшиц 2017: 129–138)¹. В основу этих памятников агиографии были положены, в первом случае, «расспросные речи» со стороны гражданских властей и, во втором случае, обыск о чудесах», отразивший ход дознания. Следствие проводилось в присутствии духовников, а заказчиком *Сказания* (по итогам следствия) выступал местный архиерей. Эти процессуальные нормы связаны с тем, что *Сказание* было ступенью к деянию прославления нового святого.

В случае с Богородичной иконой из Шуи исключительность ситуации требовала не только участия высоких духовных лиц, но и привлечения лучших книжников для достойного прославления новой Одигитрии. Благословенная грамота² патриарха Иоасафа давала архиепископу Стефану должные полномочия не только для свидетельства чудес, но и для совершения подобающих действий по прославлению иконы. Посему посадская Воскресенская церковь Шуи стала местом праздничного богослужения и молебствия перед новой иконой. Тогда же состоялось и освящение архиереем престола в честь Одигитрии³. Но главными судьями Книги свидетельства и ценителями будущего *Сказания* предполагались Царь и Патриарх, бывшие инициаторами этого деяния. В связи с этим представляется логичным поручение общей редакции *Сказания* одному из патриарших дьяков, например, уже упомянутому Ивану Калитину. Пребывая дьяком Разрядного приказа, он оказался изначально привлечён к изучению событий, по-

¹ Здесь приводится «Обыск архимандрита Митрофана о чудесах Иродиона Илоезерского» по рукописи из РГАДА: Ф. 196. Оп. 1. Ед. хран. 1038. Л. 1–8об.

² Грамота имеет характерное начало: «Благословением Великаго Господина Святейшаго Иоасафа, Патриарха Московскаго и Всея России, о Святем Дусе, сыну и сослужебнику нашего смирения Стефану, архиепископу Суждальскому и Торусскому» (Борисов 2001: I, 223). Кроме того, прибытие архиепископа Стефана в Шую «по благословию и по грамоте» фиксирует и начало *Книги свидетельства* 1667. (Л. 2).

³ *Акт № 88*, составленный в начале августа 1667 года, впервые упоминает «церковь Пресвятыя Богородицы», как место исцеления отрока Иакова. (Борисов 2001: I, 221). Употребление такого названия в Шуйской грамоте, как кажется, мотивировано тем, что нижний храм посадской Воскресенской церкви, (во имя святителя Николая) был переосвящён архиепископом Стефаном 28 июля 1667 года в честь Одигитрии. Это право предоставила ему благословенная грамота патриарха Иоасафа. Но переосвящение престола на тот момент было связано не с самой чудотворной иконой, а более с русским праздником Одигитрии 28 июля.

скольку «роспись чудес» была передана ещё в октябре 1666/67 года через митрополита Павла именно в это ведомство. Уверенное и детальное описание исцелений в *Сказании* говорит о знакомстве составителя с предысторией прославления, а обстоятельный слог отражает немалую опытность придворного книжника.

Все мирские челобитные, памяти и ответные сказки шуйской серии представляют собой так называемые деловые столбцы. Характерной особенностью таких документов XVII века было то, что там почти не ставились знаки препинания и словоразделительные пробелы. Запись *Сказания* в этом отношении выгодно отличается четкой пунктуацией, что говорит о предназначении рукописи для устной речи. По нашим наблюдениям, пунктуация *Сказания* в рукописи XVII века из ярославского сборника (РНБ) практически та же, что в рукописи из Шуи, опубликованной П.И. Гундобиным (1862). Такое грамматическое сходство говорит о наличии у них общего первоисточника. Надо признать, что шуйская рукопись, избранная для публикации, была создана относительно поздно (1800), но она в точности повторяла старший шуйский экземпляр¹. Адаптацию текста старшей рукописи путём замены скорописи на полуустав мог выполнить соборный протоиерей Алексей Никитский². До него рукопись была в единственном экземпляре и неотъемлема от иконы. Её ветхие листы, по-видимому, нуждались в защите от излишне частого читательского спроса. Делая шаг навстречу новому поколению читателей, он создал новую копию с сохранением пунктуации древнего образца. Этот труд ему позволяли сделать духовный сан и необходимые знания, полученные в Московской славяно-греко-латинской Академии, успешно им законченной в 1776 году. Ко времени составления новой рукописи (1800) он уже более двадцати лет состоял протоиереем Воскресенского собора Шуи и, как указывает его послужной список, был на хорошем счету у епархиального начальства. Так, он нередко приглашался для произнесения проповедей во Владимир³, ставший с 1799 года центром митрополии вме-

¹ Такое сходство в основном относится к ранней части *Сказания*, что становится заметным при сравнении Шуйского и Ярославского вариантов *Сказания*.

² По окончании Московской славяно-греко-латинскую академии (1766?–1776), он был произведён во священника к Воскресенскому собору Шуи (1776). Через два года он был произведён в сан протоиерея и служил в соборе до своей кончины, последовавшей 15 июня 1836 года (*Иерей* 2003: 32).

³ «С 1801 по 1807 год ежегодно сказывал проповеди в назначенные дни во Владимир»

сто Суздаля.

Возвращаясь к упомянутым вариантам Сказания (Шуйскому и Ярославскому), отметим, что оба они восходят к образцовому экземпляру, созданному суздальской рабочей группой в августе 1667 года. Первым цензором, в силу обстоятельств, стал архиепископ Стефан. Видимо, тогда же и был добавлен в структуру Сказания текст *Молебствия*, совершённого в Шуе перед новой чудотворной иконой. Оно составлялось лично архиепископом Стефаном во исполнение указания Патриарха: «И приехав в Шую, тебе <...> в церкви Воскресения Христова, в которой та чудесная икона стоит, июля против 28 числа вседневное бдение петь, и литургию служить, и молебствовать» (Борисов 2001: I, 224). Текст Молебствия, ставшего частью Сказания, нельзя назвать полностью авторским. Но в произведениях такого рода за основное достоинство почиталась не новизна, а согласованность молитвословий с известными древними образцами¹.

Составление Сказания, как мы видели, проводилось с привлечением «росписи чудес» и *Книги свидетельства*. При сличении состава эпизодов, занесенных в *Книгу свидетельства*, и перечня чудес из раннего свода исцелений, становится понятно, что в Сказание не вошли именно те эпизоды, которые не были проверены патриаршей комиссией (18). Но их восполнили три исцеления в ходе праздничного богослужения перед новой иконой, которые рассеяли какие-либо сомнения в истинности Шуйского чуда. Духовным итогом работы комиссии стало официальное причисление иконы из Шуи к статусу «чудотворных». Известно, что местом хранения Книги свидетельства, первоначально отправленной в Москву, впоследствии стал кафедральный собор Суздаля². Передача Книги произошла после ознакомления Царя и Патриарха с результатами церковного следствия. Далее она могла быть предоставлена вновь в распоряжение рабочей группы в Суздале. Видимо, взамен этого делового документа и был преподнесён созданный членами комиссии оригинал Сказания. В сборнике *Солнце Пре-*

(Послужной список. Л. 2об.).

¹ Этот богослужебный текст включает заимствования из Канона иконе Богородице Казанской. Такая преемственность обусловлена тем, что обе иконы принадлежат к архетипу явленной Одигитрии. В Молебствии к Шуйской Одигитрии цитируются 3, 5, 8 и 9-я песни Канона (*Шуйская Одигитрия* 2017: 103).

² «...Помянутыя книги свидетельствованныя имеются в соборной Суздальской церкви Рождества Пресвятыя Богородицы в книгохранительнице» (*Временник* 1855: 197).

светлое (1715), составленном ключарём Благовещенского собора Московского Кремля Симеоном Моховиковым, в качестве источника краткой статьи о Шуйской иконе упомянуто «полное» Сказание о ней, содержащее 120 чудес¹. То есть, ключарю Благовещенского собора² был доступен экземпляр Сказания о Шуйской иконе. И если он не ошибся в подсчёте чудес, то за прошедшие полвека к числу 85 исцелений 1666 года в кремлевском экземпляре Сказания добавились ещё 35 новых. В связи с этим можно сделать осторожное предположение, что С. Моховиков ссылается на образцовый оригинал Сказания, вложенный в книжное собрание Благовещенского собора³. С течением времени он мог пополняться новыми свидетельствами благодати от иконы из Шуи или, что более логично, от её Кремлёвского списка. Таким «царским» списком могла быть, например, икона Шуйской Богоматери⁴ из экспозиции музея Русской иконы (илл. 4). По мысли высокопоставленного заказчика, её композиция утверждает верховенство Премудрости Божией в явлении иконы Божией Матери в Шуге, а также государственное значение этого промыслительного события. В собор предстоящих святых избраны князья Борис и Глеб⁵ и с ними святители Московские: Петр, Алексий, Иона и Филипп, что отражает симфонию двух ветвей власти как основную идеологию русского Царства второй половины XVII века.

Рабочая группа архиепископа Стефана, видимо, не ограничилась записью единственного, образцового экземпляра Сказания. В её подчинении были и архиерейский дьяк Борис Васильев, и простые писцы, как подъячий Илья Ананьин. Так, по имеющимся сведениям, Борис Васильев был активно задействован не только в составлении упомяну-

¹ Ремарка (указец) на правом поле листа рукописи: «Чти полное: РК {=120} чудес» (Моховиков 1715: 63).

² Ключарь, в данном случае — доверенное лицо, ответственное за материальные ценности Царского храма.

³ Известны две описи Благовещенского собора 1680 и 1703 годов. Книжное его собрание в обоих документах представлено только богослужебными книгами. Книги и рукописи, не имевшие прямого отношения к богослужению, в этих описях не упоминаются.

⁴ *Богоматерь Шуйская со святыми на полях*. Конец XVII века. Размер 70,0 x 59,7 см. МРИ, Москва. ЧМ-336 (Шалина 2010: I, 339).

⁵ Среди немногих иконных изображений, помещённых на шатре над Царским местом в «соборной церкви Пресвятыя Богородицы Благовещения» в Московском Кремле, по боковым сторонам входа в шатёр, были расположены образы св. благоверных князей Бориса и Глеба (*Переписная книга 1680: I–14*).

тых «памятей» из Суздаля, но и в записи Книги свидетельства. Его руку в обоих случаях выдаёт редкая особенность обозначения цифр года не числами, а полными словами: «Лета семь тысяч сто семдесят пятого года, августа в четвертый день...» (Борисов 2001: I, 222)¹. Видимо тогда же, в августе 1667 года, суздальские писцы под началом Бориса Васильева могли сделать копии Сказания, как для Воскресенского собора Шуи, так и для архиерейского владения. Впоследствии эти первые копии стали источниками для многочисленных владельческих списков.

Полный цикл текстов о Шуйской иконе Богородице, по мнению Д.М. Буланина (2004), представляет собой состав из нескольких неоднородных частей. Его наблюдения основаны на изучении Ярославского цикла текстов, где ранний извод Сказания дополнен *Похвальным словом* (Буланин 2004: 602). По шуйскому экземпляру, опубликованному П.И. Гундобинным (1862), в Сказании хорошо различимы четыре части: повесть о народном бедствии 1654/55 года, с кратким прологом о событиях на Пасху 1666 года; Молебствие к Божией Матери; ранний свод исцелений за 6 месяцев 1666/67 года (числом 85) и поздний свод исцелений 1765–1771 годов (числом 24). Сами шуйские рукописи к сожалению утрачены, но в наши дни в российских книгохранилищах доступны шесть рукописных экземпляров Сказания XVII и XVIII веков. Среди них достаточно точную атрибуцию имеют Ярославская (1690?), Павловская (1771), Саровская (1783) рукописи и список из села Семибраты Ростовского уезда (1780). Все эти экземпляры объединяет неизменность раннего цикла. В глазах почитателей иконы этот блок возымел «канонический» статус, выдержав строгое испытание патриаршей комиссии. Ещё одна часть цикла, выявленная Д.М. Буланиным, представляет собой образец богословской риторики XVII века. В опубликованном дважды тексте Сказания из Шуи (1862, 1883) она отсутствует. Нет её в Павловской рукописной книге (1771), нет и в позднем Ростовском варианте из села Семибраты (1780). В настоящее время она известна только по ярославскому сборнику XVII века из РНБ, где представлена как Похвальное слово, посвящённое именно Шуйской святыне (илл. 5).

Составная структура Сказания о Шуйской иконе Богородицы не является исключительной и отражает общую традицию письменной

¹ Сходное написание даты встречается в *Книге свидетельства*: «...в прошлом во сто семдесяти четвертом году июля в двадесять осмый день» (*Книга свидетельства 1667*: 23).

культуры России XVII века. По нашим наблюдениям, признаки местного происхождения различимы во вводной повести и раннем своде исцелений. В пользу прямого участия приходского причта в создании Сказания свидетельствует следующий его фрагмент: «...И не вем убо на кого указати, иже бы не исповедався и не причастився Святаго тела, и Святыя крови Христовы в то смертоносие зде в приходе...» (Гундобин 1862: 50). Эти слова исходят от духовного лица, хорошо знавшего ход совершения церковных таинств в дни трагических событий. Такая глубокая осведомлённость позволяет назвать автором повести, или, по крайней мере, процитированного фрагмента, Алексея Иванова, настоятеля Воскресенской церкви, выжившего в эпидемию чумы¹. По обязанности настоятеля прихода ему пришлось руководить записью исцелений, то есть составлением «росписи чудес», для дальнейшего предоставления записей архиерею. Из местной истории известно, что в октябре 1666 года он предпринял попытку сообщить о чудотворениях иконы в высшее духовное ведомство. Поскольку Суздальская кафедра в тот момент пустовала², он проделал путь до самой столицы и вручил документы местоблюстителю патриаршего престола митрополиту Павлу. Участие настоятеля в составлении свода исцелений более всего подтверждается дневниковым построением этой малой летописи. Многие эпизоды имеют точное указание, в какой части богослужения (утреня, «большой вход» на литургии, мирской молебен) благодать чудотворной иконы исцеляла страждущего. При записи Сказания эти исходные сведения были отредактированы другим лицом с сохранением формы дневника. Но необходимая редакция, выполненная для первых лиц государства высокопоставленным дьяком, нисколько не умаляет заслуги посадского иерея Алексея Иванова в создании Сказания о новой иконе, прославившей Воскресенскую церковь во времена его настоятельства.

Среди сохранившихся экземпляров Сказания старшим признается вариант известный по сборнику из собрания Ф.А. Толстого (РНБ). Этот экземпляр включает *Похвальное слово* в адрес новой иконы. Атри-

¹ Служение на приходе Воскресенского попа Алексея за полгода до начала эпидемии подтверждает его подпись в купчей на дом, составленной в марте 1654 года (Борисов 2001: I, 176).

² Архиепископ Стефан был временно удалён из Суздаля по судебному решению в Архангельский собор Московского Кремля и с 1661 по 1666 годы именовался архиепископом Архангельским и Звенигородским (Колосов 1905: 5–6).

бутировать сам сборник позволяют владельческие записи, сделанные на его свободных листах. По одной из них, переплётчиком книги называет себя соборный священник из Ярославля: «7200 (1692) году генваря в 20 день продал книгу сию соборный поп Григорей Потапов сын книги переплетчик зачисто Ярославцу посацкому человеку Данилу Дмитриеву сыну кожевнику а подписал сия Ивашко Григорьев сын попов своею рукою» (*Вкратце собрано* 1690: 558). Как можно понять из этой записи, датировать список Сказания, вошедший в конволют, следует не позднее 1691 года.

Цикл текстов о шуйской святыне составляет пятую часть объёма сборника. Содержание повести, Молебствия и раннего свода исцелений здесь соответствует Шуйскому экземпляру (по публикации П.И. Гундобина). При этом *Сказанию* предпослан заголовок, уточняющий адрес чтимой иконы для ярославских читателей: «Вкратце собрано известно сказание о пречудней и чудотворней иконе и о преславных чудесех пресвятой Владычицы наша Богородицы Смоленския, еже бе во граде Шуе, в церкви Воскресения Христова, иже на посаде, иже в нынешних летех, в самом последнем роде, по обетованию и по вере нецых христоролюбивых людей новонаписана бысть» (*Вкратце собрано* 1690: 72). Похвальное слово, записанное тем же почерком, что и Сказание, также уточняет предмет почитания в самом названии: *Похвала пренасвятейшей и пречистой Приснодеве Богородице Марии, на чудотворную и цельбоносную ея и честную икону Одигитрия, суция во граде Шуи, во храме Живоноснаго Воскресения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа* (*Вкратце собрано* 1690: 162). Столь полный адрес не оставляет сомнений, что *Похвала* чествует именно Шуйскую икону Богородицы. Притом как видно по написанию («в церкви», «во храме», но не «в соборе»), *Похвала* создана прежде возвышения посадской церкви в Шуе до статуса соборной¹. Кроме того, по подготовительным пометам переплётчика на тетрадах, несущих *Сказание* и *Похвальное слово*, видно, что оба текста были объединены до включения в состав сборника². Весь блок записан единым почерком, с выделением киноварью заголовков в

¹ Исследователи локальной истории датируют это событие 1690 годом (*Борисов* 2001: I, 80).

² Блок составлен из тринадцати переплётных тетрадей по восемь листов каждая, за исключением последней тетради («П»), где сшиты шесть листов. Порядковые номера тетрадей проставлены по нижнему полю на листах рукописи 72, 80, 88, 96, 104, 112, 120, 128, 136, 144, 152, 160, 168. Обратная сторона последнего листа тринадцатой тетради не заполнена, хотя текст *Похвалы* здесь не имеет логического завершения.

трёх основных разделах. На листах бумаги этого блока различимы филигранные в виде короны из «герба Амстердама» (в модификации конца XVII века).

Специалисты, оценивая слог *Похвалы*, отмечают присутствие в нём стиля «плетения словес», свойственного придворной культуре того времени (Буланин 2004: 602). Одна из фраз *Похвалы* обращена к духовному собранию, отмечающему праздник в честь иконы: «Почтем праздника светлость. <...> Слыши новый Израиль, богособранный православных соборе» (*Вкратце собрано* 1690: 196). Далее вновь отмечено, что совершается именно праздник: «И ныне, верующе о Ней, востецем, празднику начальствующей» (*Вкратце собрано* 1690: 202). Из этого следует, что *Похвальное слово* имеет отношение не только к самой иконе из Шуи, но ещё и к Празднику в её честь. Согласно традиции Русской Церкви, составление *Службы* и «частной» *Похвалы* венчало собой прославление нового святого. Вероятно, создание *Похвалы* в честь иконы из Шуи также было приурочено к особому празднованию новой русской Одигитрии. Для подобных чтений уделялось время в последовании утрени¹, после шестой песни Канона.

Высокий статус иконы из Шуи отмечен в «Церковно-историческом описании Владимирской епархии», составленном иеромонахом Иоасафом Гапоновым (1853). По оглавлению рукописи, среди всех чтимых икон, пребывающих в епархии, только две Богородичные иконы: Боголюбовская и Шуйская — отнесены к «иконам чудотворным общеизвестным» (Гапонов 1853: 7об. (д. 1787)). Прочие иконописные святыни, ко времени составления *Описания* (1853), отнесены к «местно признаваемым за чудотворные».

Поздний раздел *Сказания*, представленный дневником событий 1765–1771 годов, известен по трём редакциям: Шуйской, Павловской и Саровской. летописание исцелений в Шуйском экземпляре *Сказания* возобновил настоятель Воскресенского собора протопоп Матвей Васильев². Это произошло в 1768 году, но открывает раздел событие из

¹ В конце сборника *Сказаний* из села Семибраты (1780) имеется указание о времени чтения: «Читателю ласкавый, сия чюдеса пресвятыя Богородицы могут священницы в церкви читати на утрени людемъ поучения ради и на похвалу Пресвятей Богородице, на праздникъ Богородичень. Могутъ читати и монахи в церкви, того же времени» (*Сказание о явлении* 1780: 227).

² По Указам из Суздальской Консистории в Шую, соборным настоятелем с 1765 года стал протопоп Матвей Васильев (упоминается как адресат).

1765 года. Всего в списке Сказания Воскресенского собора Шуи добавились 24 свидетельства о благодатной помощи от иконы. Поздний дневник исцелений аутентичен для Шуи, как по фактографии, так и по слогу. Именно он придаёт Шуйскому варианту Сказания статус основной летописи о подлиннике Шуйской Одигитрии.

Среди поздних рукописей *Сказания*, составленных в XVIII столетии, выделяются два полных списка. Один из них выполнен по заказу жителей села Павлово-на-Оке (Чудо Богородицы Смоленской 1771: ПКМ № 8510), в благодарность за избавление от эпидемии чумы (1771). Предание связывает прекращение эпидемии с крестным ходом, возглавленным иконой (списком) Одигитрии Шуйской. Новый список знаменитой иконы по общему согласию жителей села был создан местным иконописцем¹. В своём обращении к Шуйской иконе Божией Матери жители Павлова сознательно следовали примеру шуян, поскольку среди них было немало выходцев из окрестностей Шуи². Ранняя часть Павловской рукописи соответствует ярославскому экземпляру XVII века и, очевидно, воспроизводит текст старшей шуйской рукописи. Поздний раздел Павловского списка объединил тридцать одну запись «о прощении» новых богомольцев перед чудотворным образом из Шуи. Среди новых исцелений немалая часть касается жителей Холуйской слободы. Ко времени составления списка поздний раздел в шуйском оригинале (1765–1771), видимо, ещё не был окончательно сформирован, поэтому в этой части между оригиналом и списком наблюдаются расхождения по составу событий.

Сказание из Саровской пустыни (1783) также является полным списком. При этом Саровский вариант заметно отличается как от Павловского, так и от Шуйского вариантов Сказания. Его ранний раздел впервые включает шуйское предание о «самоначертанном рисовании» иконы, позже записанное и опубликованное В.А. Борисовым (1851). Здесь названо имя Воскресенского прихожанина³, предложившего написать будущую чудотворную икону. Поздний раздел событий 1765–1771 годов дополнен до тридцати эпизодов. Но дневник исцеле-

¹ Его полное имя Андрей Федотович Минеев (Федотов 2005: 26).

² По отказным книгам на село Павлово 1642–1643 годов, четыре записи содержат сведения о посадских людях из Шуи (Ротштейн 1930: 44–45).

³ В шуйских архивах имя Афанасия Васильева Дырина сохранилось в полном виде (Борисов 2001: I, 370). Саровская рукопись передаёт имя с искажениями: «Федор Дыринов» (О чудесах 1783: 23). Эта ошибка памяти, как кажется, имеет суздальское происхождение.

ний на этом не заканчивается и содержит ещё три эпизода из 1782 года, «самые последние» на момент изготовления списка. Среди этих записей наиболее подробно изложено «чудо о соборном священнике¹ Иакове», духовно украсившее день Торжества Православия в Шуйском Воскресенском соборе. Интересно, что составитель саровского Сказания, решаясь на продолжение летописи событий, избрал «чудо о священнике», что было позволительно только лицу духовного звания. Среди насельников Саровской пустыни тех лет, знатоком истории знаменитой иконы можно назвать иеромонаха Исайю, уроженца Суздаля из купеческого сословия, будущего настоятеля монастыря (Степашкин 2011: 420–421). Ко времени составления Саровского списка пустынь была в подчинении Владимирской и Муромской епархии.

Важное дополнение Саровской рукописи — *Служба Празднику Явления чудотворныя иконы Смоленския Шуйския Пресвятыя Богородицы и Присно Девы Марии честнаго и славнаго Ея Одигитрия яже обретается в Шуйском соборе (О чудесех 1783: 2)*. Этот текст соответствует Службе, совершаемой в честь Одигитрии Смоленской на день 28 июля. Но формулировка названия Службы в Саровской рукописи отражает восприятие шуйских событий как праздника нового явления Одигитрии. Суздальская летопись 1754 года, составленная соборным священником Ананием Фёдоровым, также фиксирует эту традицию. Он называет икону из Шуи «чудотворным образом Пресвятыя Богородицы, честнаго Ея явления, именуемаго Смоленския» (*Временник 1855: 196*). Близость саровской и суздальской трактовки шуйского чуда не случайна. Редакция Сказания в Саровской рукописи во многом происходит от Суздальского образца. Точных сведений о нём мы не имеем. Но факт хранения *Книги свидетельства* в Богородице-Рождественском соборе, отмеченный Ананием Фёдоровым, позволяет думать, что вместе с *Книгой* могло быть и *Сказание*.

В одной из статей В.А. Борисов (1853) оставил ремарку о владельческих копиях Сказания в Шуе, снятых с двух разных рукописей из соборной библиотеки. Здесь прослеживается аналогия с иконопочитанием. Также как список иконы в глазах верующих «перенимал благодать» от чудотворного подлинника, так и рукопись становилась хранителем благодати от иконы. Имеются точные сведения о бытовании

¹ Орлов Яков Иванович, 1743–1806, иерей Воскресенского собора Шуи (1780–1805) (*Иереи 2003: 32*).

рукописей *Сказания* кроме Воскресенского собора Шуи в соборных церквях Ярославля и Павлова-на-Оке, имевших чтимые списки знаменитой иконы. Трудно представить, чтобы Суздаль, долгое время бывший центром епархии, оказался исключением из этой традиции.

Саровская редакция, по-видимому, является наиболее полным вариантом *Сказания* о чудотворной иконе из Шуи. Интересно, что здесь отразился итог развития этого жанра на закате XVIII столетия, перед наступлением в России новой «типографской эры». Как показывают и Шуйская и Саровская рукописи, ради продолжения летописи избиралось резонансное событие, имевшее особое влияние на умы и чувства прихожан. Для Шуйской рукописи таким событием было свидетельство Василия Ожималова 1765–1768 годов о явлении ему Божией Матери с предупреждением о приближающемся народном бедствии. Для Саровской рукописи поводом к продолжению записей стало покаянное свидетельство шуйского священника Иакова о наказании его самого за маловерие и о скором исцелении по благодати иконы Божией Матери Шуйской-Смоленской. Добавим, что с середины XIX века число праздников этой иконы было не менее шести в пределах годового круга (Макарьянц 2018: 96–107). И выявленное в ряде рукописей совмещение *Сказания* и *Службы* позволяло отмечать богослужениями и чтениями как общие, так и местные дни памяти Шуйской Одигитрии.

Среди копий *Сказания* XVIII столетия представлены не только полные, но и сокращённые его варианты. Такие тексты излагают повесть о написании иконы и начало её местного почитания, но перечисляют только те исцеления от образа, которые связаны с праздником Одигитрии 28 июля. В глазах почитателей это было отражением единства новой Одигитрии из Шуи и древней Одигитрии Смоленской. Один из таких списков *Сказания*, подобно Саровской рукописи, дополнен общей *Службой* праздника этих икон (Сказание сер. XVIII века: ГИМ, собрание И.Е. Забелина. № 471. Л. 150об). Другой список *Сказания* XVIII века, по наблюдениям А. Ebbinghaus (1990), также имеет пространную редакцию вводной повести о создании чудотворной иконы (Сказание XVIII века: РГБ, собрание П.Н. Никифорова. № 136. Л. 37–65об.).

Со временем, частные Богородичные сказания стали объединять в тематические сборники. Ряд рукописных сборников XVIII и XIX сто-

летий был посвящён явленным иконам Божией Матери. Один из них, составленный в середине XVIII века, носит название *Разные явления Пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и Присно Девы Марии* и включает в это число явление чудотворной иконы из Шуи (РНБ, НСРК. Q 484. Середина XVIII века. Л. 367об.–368). Та же традиция представлена и в иконописных сводах явленных икон Божией Матери. Известна икона-свод 132-х явлений Богоматери (XVIII век), имеющая клеймо с иконой из Шуи¹. Эти примеры согласуются со сведениями суздальского церковного историка Анании Фёдорова (1754) и свидетельствуют, что икона Одигитрии из Шуи была признана явленной официально, на государственном уровне. Это событие произошло, как кажется, в первой половине 1690 года. Потребовалось немалое время для восприятия идеи, что икону, созданную руками шуйского мастера Герасима, следует почитать как явленную. Такая идея, вероятно, укрепились после того, как в собрании Иконного приказа отыскались прориси и ранние образцы (XVI век) этой редкой иконографии².

Названный год (1690) выделяется широтой почитания Шуйской Одигитрии и в локальной и в московской истории. Именно тогда посадская Воскресенская церковь в Шуе получила статус соборной. В Ярославле в честь Шуйской Одигитрии в том же году был освящён главный престол Златоустовской церкви³. К этому году, по логике событий, следует отнести и создание *Похвалы*. Составление «частной» *Похвалы* было ещё и признанием самостоятельности Шуйского Богородичного извода⁴. Известны два программных списка Шуйской иконы конца XVII века, повышающие достоинство иконы из Шуи. Оба списка примыкают к корпусу литературных текстов, славящих новую святыню, указывая на то, что подлинник получил государственный статус. Одну из таких икон (МРИ) мы уже упоминали. Другой уникальный образ Одигитрии Шуйской (1690?), созданный мастером

¹ Образ сто тридцати двух явлений Пресвятой Богородицы. Конец XVIII в. Россия. Дерево, Темпера. Размер 89 x 69 см. ЧКМ. Инв. 1292/55 (Рыбаков 1995: № 202/203).

² Датировка ранних аналогов (XVI век) имеет научное обоснование (Сидоренко 1996: 321–329).

³ Он был устроен «личным иждивением» митрополита Ионы и освящён 10 июля 1690 года (Крылов 1860: 22).

⁴ Первое письменное употребление частного титула «Шуйская» относится к 1673 году. Его можно увидеть на южном закладном камне в церкви во имя Дмитрия Солунского в Ярославле: «Освящена же бысть в лето 7181 июля в 13 день во имя Пресвятыя Богородицы Шуйския и святых мученик Дими...» (Черняев 1998: 12).

Оружейной палаты, хранится в собрании Третьяковской галереи¹ (илл. 6). Высший статус прославляемой иконы Богородицы отражают принесённые в шуйский сюжет медальоны с Архангелами — иконописный признак Одигитрии Цареградской. Тем самым икона, явленная в Шуе, вводилась в богословский архетип Одигитрии и получала равную честь с Цареградской Одигитрией, имевшей статус вселенской святыни православного мира. Впоследствии список, хранимый в Третьяковской галереи, стал образцовым изобразительным каноном², то есть новой прорисью Шуйской Одигитрии для следующих поколений русских иконописцев (илл. 7).

В заключение автор выражает надежду, что после ознакомления с данными материалами число сторонников раннего создания *Сказания* станет несколько больше. Как деловые *Акты*, так и *Книга свидетельства*, составленная патриаршей комиссией, достаточно ясно мотивируют составление *Сказания*, как *итога* шуйского прославления иконы (1667). *Молебствие* и *Похвалу* в честь новой иконы Божией Матери следует воспринимать как традиционные элементы подготовки её «частного» литургического почитания, начало которому было положено после московского прославления Шуйской Одигитрии (1690?). С упразднением патриаршества во времена царствования Петра Первого, этот процесс был приостановлен на длительное время. Полная *Служба*³ иконе была утверждена только в 1925 году, через семь лет после восстановления этого института на поместном соборе Русской православной церкви (1917–1918). В наши дни цикл текстов об иконе из Шуи привлёк внимание учёных-медиевистов и нашёл достойное место в русской культуре XVII столетия. Говоря о достоинствах *Сказания* и *Похвалы* в честь новой русской святыни из Шуи, нельзя не отметить, что своим появлением они во многом были обязаны заинтересованному вниманию первых лиц государства Российского.

ЛИТЕРАТУРА

Борисов 2001 — Борисов В.А. Собрание трудов: В 3-х т. / ред.-составители Е.Г. Вопилин, В.И. Баделин. Иваново, 2001–2005.

Буланин 2004 — Буланин Д.М. Сказание о иконе Богородицы Шуйской // СКЖДР.

¹ Богородица Шуйско-Смоленская. Конец XVII века. Размер 110,5 x 96 см. ГТГ. Инв. № АРХ. ДР-62. Школа Оружейной палаты (*Чудотворный образ* 2001: 34).

² Прорись из собрания Г.Д. Филимонова (*Кондаков* 1910: 134).

³ Составлена протоиереем Николаем Миловским. *Миня*. Ноябрь 1980: I, 57–58.

Вып. 3 (XVII в.). Часть 4. Дополнения. СПб., 2004.

Временник 1855 — Временник ОИДР. М., 1855. Книга XXII. Гл. IV.

Гапонов 1853 — Гапонов Иоасаф, иеромонах. Церковно-историческое и статистическое описание Владимирской епархии от 1850 года. (1853). РГИА. Ф. 834. Оп. 2. Д. 1787, 1788.

Гундобин 1862 — Гундобин П.И. Описание Воскресенского собора города Шуи. М., 1862.

Иереи 2003 — Иереи Шуйского уезда Владимирской губернии (XIXв.–1918г.): Историко-генеалогический справочник. / Авт.-сост. О.И. Захарова. Иваново, 2003.

Кавелин 1894 — Леонид (Кавелин), архимандрит. Систематическое описание славяно-русских рукописей собрания графа А.С. Уварова. Часть 3-я. М., 1894.

Колосов 1905 — Колосов В.И. Преосвященный Стефан Архиепископ Суздальский и Юрьевский // Труды Тверского Областного Археологического съезда. Тверь, 1905.

Кондаков 1910 — Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. СПб., 1910.

Крушельницкая 1997 — Крушельницкая Е.В. Сказание о Евфимии Архангелогородском. / Рукописные памятники. Публикации и исследования. Вып. 4. СПб., 1997.

Крылов 1860 — Крылов А.П. Церковно-археологическое описание Ярославля. Яр., 1860.

Курдюмов 1913 — Курдюмов М.Г. Описание актов, хранящихся в архиве Императорской Археологической комиссии. СПб., 1913.

Лифшиц 2017 — Лифшиц А.Л. Житие Иродиона Илоезерского / А.Л. Лифшиц; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М., 2017.

Макарьянц 2018 — Макарьянц Б.Л. О праздниках в честь Шуйской иконы Божией Матери // Сборник трудов Иваново-Вознесенской духовной семинарии. Иваново, 2018. 96–107.

Миняя. Ноябрь 1980 — Миняя. Ноябрь. Т. 1. Изд-во Московской Патриархии, 1980.

Моховиков 1715 — Моховиков С. Солнце Пресветлое. (1715). ГИМ. Муз. 42.

Никонов 2008 — Никонов Н.И. Шуйская Смоленская икона Божией Матери. СПб., 2008.

Переписная книга 1873 — Переписная книга Московского Благовещенского собора, XVII века // Сборник на 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства. М., 1873.

Приказы 2015 — Приказы Московского государства XVI – XVII вв. Словарь-справочник / Д.В. Лисейцев, Н.М. Рогожин, Ю.М. Эскин. М.; СПб.: ИРИ РАН; РГИА; ЦГИ, 2015.

Ротштейн 1930 — Ротштейн О.В. и Шилова Н.И. Павлово в XVII в. М., 1930. С. 44–45.

Рыбаков 1995 — Рыбаков А.А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII-XVIII веков. М., 1995.

Сидоренко 1996 — Сидоренко Г.В. Пята Спасителя // Чудотворная икона в Византии и древней Руси: / Ред.-составитель Лидов А.М. М., 1996.

Сказание 1883 — Сказание о чудесах, бывших от Шуйской-Смоленской иконы Божией Матери. Шуя, 1883. Русский перевод Правдина Е.И., иерея Воскресенского собора Шуи.

Степашкин 2011 — Степашкин В.А. Настоятели и казначеи Саровской пустыни // Саровский летописец. Саров–Арзамас, 2011.

Федотов 2005 — Федотов Н.Б. Почитание Шуйской-Смоленской иконы Богоматери в селе Павлово и рукопись XVIII века // Провинциальный анекдот. Выпуск V. Шуя, 2005.

Черняев 1998 — Черняев Е.Б., Шилов В.С. Настенные летописи ярославской церкви

- Дмитрия Солунского // К исследованию русского изобразительного искусства. СПб., 1998.
Чудотворный образ 2001 — Чудотворный образ / Лидов А.М., Сидоренко Г.В. М., 2001.
Шалина 2010 — Шалина И.А. Музей русской иконы. Каталог собрания. Т. I. М., 2010.
Шуйская Одигитрия 2017 — Шуйская Одигитрия: Исторический очерк к 350-летию прославления 1667–2017 / сост. Б.Л. Макарьянц. СПб., 2017.
Ebbinghaus 1990 — Ebbinghaus A. Die altrussischen Marienikonen-Legenden. Berlin, 1990.

ИСТОЧНИКИ

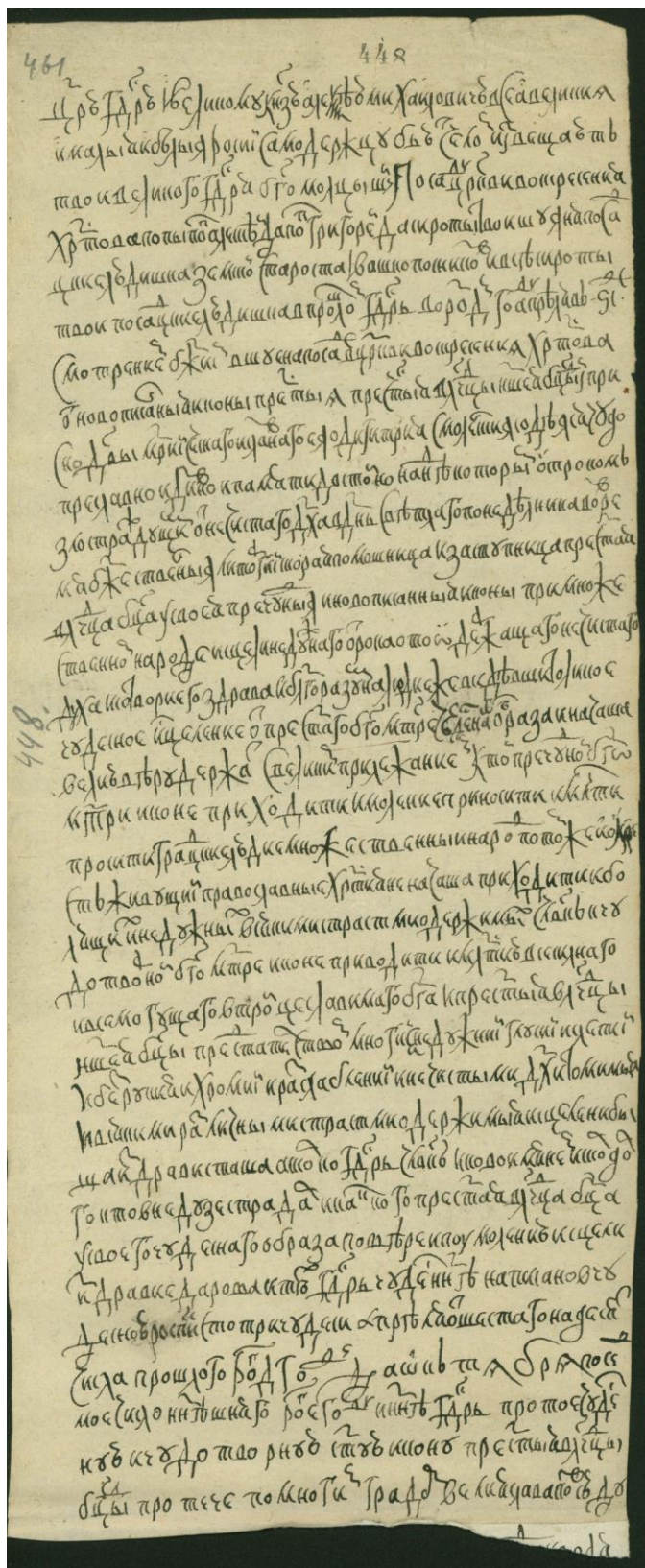
- Вкратце собрано 1690* — Вкратце собрано бысть о явлении чудотворныя иконы Пречистыя Богородицы во граде Шуе. (1690?). РНБ. Ф. 550. ОСРК. Q.XVII.79. Л. 72–173.
Книга свидетельства 1667 — Книга свидетельства чудотворного образа Пречистыя Богородицы Одигитрия и чудесем, что в Шуе. (1667). ГИМ. ОР. № 1724 (196-4°).
О чудесех 1783 — О чудесех Пресвятыя Богородицы Шуйския. (1783). РГАДА. Ф. 357. Оп.1. № 109.
Послужной список — Послужной список протоиерея Алексея Никитского. ГАИО. Ф. 865. Оп. 1. Д. 9. Л. 2об.
Разные явления — Разные явления Пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и Присно Девы Марии. РНБ. НСРК. Q. 484. Сборник. Л. 367об.–368.
Сказание о явлении 1780 — Сказание о явлении чудотворныя иконы Пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и присно Девы Марии нарицаемья Смоленския иже бе во граде Шуе. (1780). РНБ. Собрание М.П. Погодина. № 930. Л. 57–149.
Сказание сер. XVIII века — Сказание (лист с заглавием утрачен). Текст по шуйскому варианту. Повесть, 40 чудес. Середина XVIII века. ГИМ. Собрание И.Е. Забелина. № 471. Сборник. Л. 73–150об.
Чудо Богородицы Смоленской 1771 — Чудо Пресвятой Богородицы Смоленской. (1771). Павловский Краеведческий Музей. (Павлово-на-Оке). № 8510.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Литография подлинника иконы Богоматери Шуйской-Смоленской (1883).

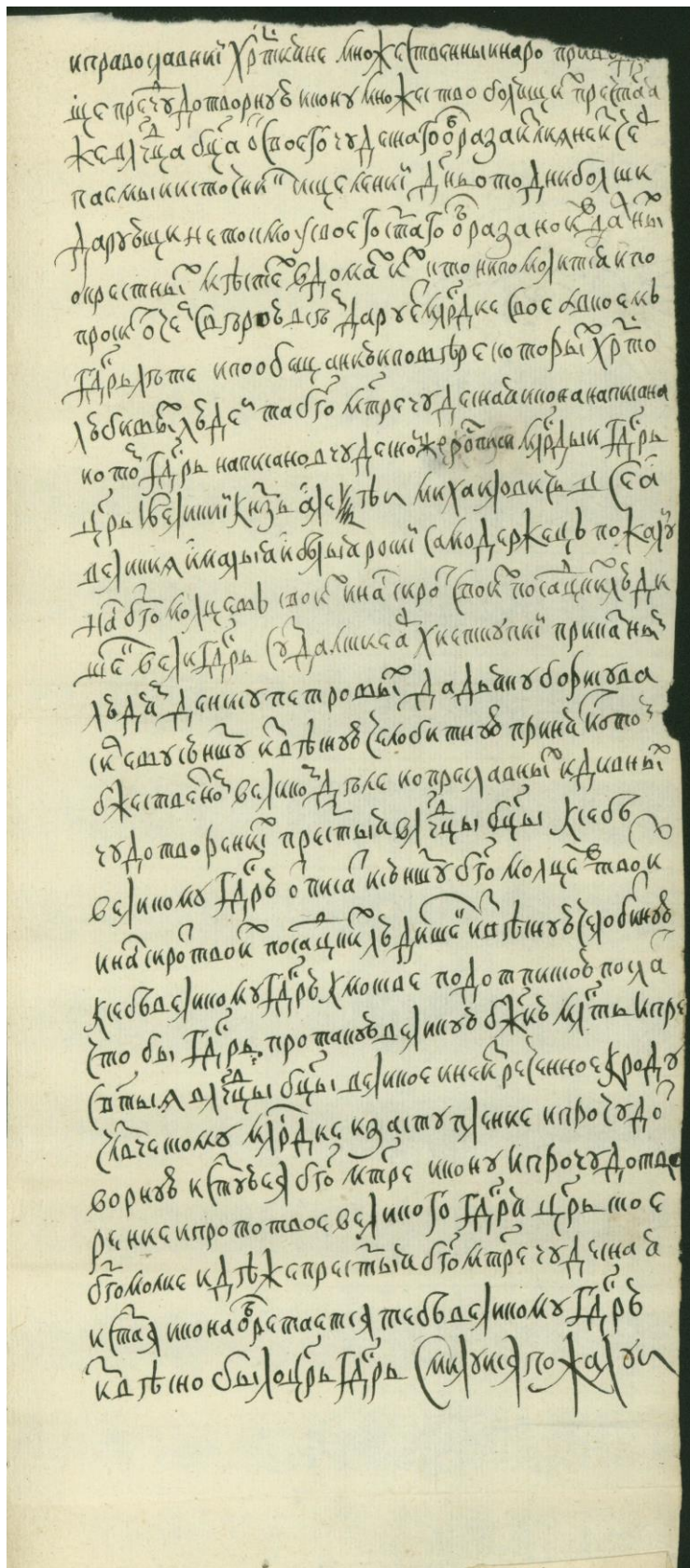


Илл. 2. Акт № 87 (по нумерации В.А. Борисова, 1851), пояснения в тексте. Научно-исторический архив СПбИИ РАН. Фонд Шуйской воеводской избы. № 448. Л. 1.



Илл. 3. НИА СПбИИ РАН. Фонд Шуйской воеводской избы. № 448. Л.

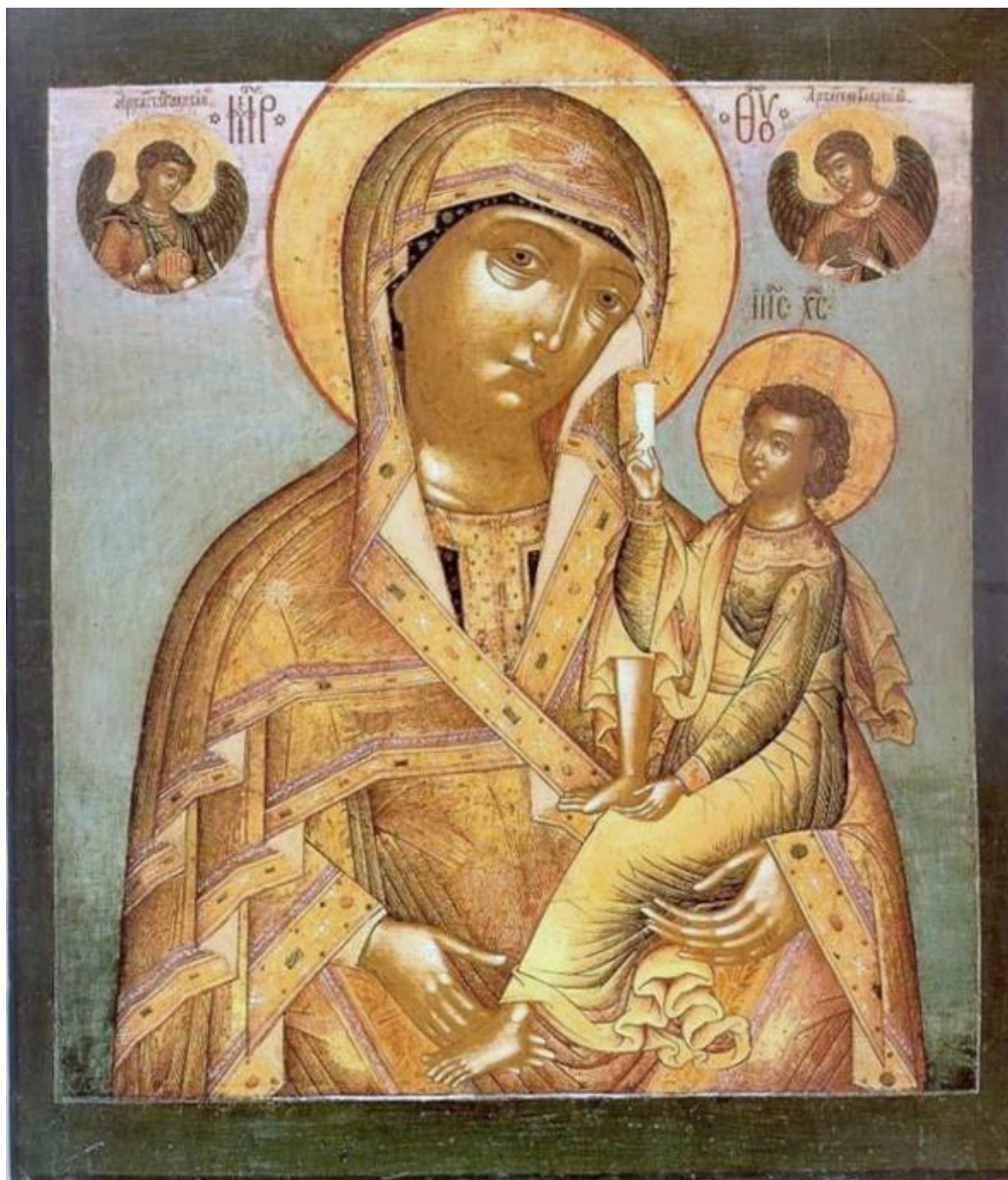
2.



Илл. 4. Богоматерь Шуйская со святыми на полях. Конец XVII в. (1670-е?) 70,0 x 59,7 см. МРИ. Инв. № ЧМ-336 (Шалина 2010: 339).



Илл. 6. Богоматерь Шуйско-Смоленская. Конец XVII в. (1690?). 110,5 х 96 см. ГТГ. Инв. № АРХ. ДР-62 (Чудотворный образ 2001: 34).



Илл. 7. Прорись Филимоновского собрания. ГРМ (Кондаков 1910: 134. Рис. 90).



ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ В 12 КЛЕЙМАХ ЖИТИЯ

Из новых поступлений в Музей русской иконы

Гувакова Е.В.

Аннотация: в статье рассматривается икона XVII века из новых поступлений *Преп. Сергей Радонежский в клеймах жития*, отличающаяся уникальным набором сюжетов, ярко выделенной темой троичности, что позволяет её связать с мастерскими Троице-Сергиевого монастыря.

Ключевые слова: икона преподобного Сергия Радонежского, уникальная иконография, клеймо «Слышание гласа от образа», монастырские письма, старообрядческие повновения.

PRP. SERGIUS OF RADONEZH IN THE BORDER SCENES OF HIS LIFE

Guvakova E.V.

Abstract. The article examines the icon of the XVII century from the new arrivals „Prp. Sergius of Radonezh in the border scenes of His Life”, distinguished by a unique set of plots, a brightly highlighted theme of trinity, which allows her to be associated with the workshop of the Trinity-Sergius Monastery.

Keywords: icon of St. Sergius of Radonezh, unique iconography, border scene «Hearing the voice from the image», the icon was painted in the monastic settlement, repaint of the icon by the old believers.

В собрании Музея русской иконы находится ряд интереснейших памятников, связанных с историей русского монашества. В зале *Архитектура в иконе* представлены больше 50 икон, на которых изображены как самые известные основатели обителей, так и редко встречающиеся (например, такие, как Иаков Боровичский, пустынный Никанор, Александр Ошевенский, Косма Яхромский). Расцвет русского монашества XV – XVI вв. часто сравнивают с Египетской Фиваидой: подобно тому, как египетское монашество, начавшееся с Антония Великого, распространилось по пустыням Верхнего и Нижнего Египта, общежительное монашество, начавшееся на Руси с Троице-Сергиевской Лавры, достигло самых отдалённых окраин Руси, в том числе Белого моря.

Цель данной работы — привлечь внимание к уникальному памятнику XVII века из новых поступлений в МРИ.

Икона Преподобный Сергей Радонежский, в 12 клеймах жития.

Посл. четверть XVII века. 38,5x31,1x2,6 см. Дерево (липа), доска цельная, с четырёх сторон надставлена. Дерево, левкас, темпера, золочение. Оклад: серебро, чеканка, золочение, камни — гранаты, изумруд (?) (илл. 1).

Эта икона, поступившая в 2018 г. из собрания известного московского коллекционера А.А. Кокорина, станет центральным экспонатом зала, с которого будут начинаться экскурсии по залу, посвящённому монашеству. Самый прославленный святой Русской церкви, игумен земли Русской, яркий политический деятель Руси второй половины XIV в., изменил ход истории, так что историки Церкви справедливо делят историю России на «до» и «после» Сергия. Сергей Радонежский основал под Москвой обитель во имя Святой Троицы, ставшей крупным духовным и политическим центром. Сюда шли за утешением и советом князья и крестьяне, в его стенах примирялись враждующие, здесь получил от святого благословение перед Куликовской битвой Дмитрий Донской. В.О. Ключевский писал, что Сергей лучом освятил пять столетий, став центром «всемирной нравственной и политической жизни» (Ключевский 1892: 192).

Иконография житийных икон Сергия Радонежского сложилась в московском искусстве на рубеже XV – XVI веков и в целом отличается устойчивостью на протяжении XVI века, что отражено памятниками иконописи, шитья, резьбы. Во многих московских и подмосковных храмах имелись иконы преподобного, в житийных клеймах которых были представлены основные события его жития. На развитие иконографии преподобного Сергия Радонежского оказали влияние рукописные *Лицевое житие 1592 года* и *Житие* преподобного, написанного Епифанием Премудрым, дополненное его посмертными чудесами в изданиях 1646 и 1653 годов (Клитина 1979: 298–312). В *Житии* Сергия описаны два чудесных видения, которых он удостоился при жизни: явление Богородицы с апостолами Петром и Иоанном, ставшее самостоятельной иконой, и видение Сергием птиц на молитве (что предвещало устройство новых обителей учениками преподобного). Птицы изображаются в клеймах икон XVII века, как например, на поволжской иконе из ЦМиАР (Каталог 2014: 57).

В среднике нашей иконы изображён преподобный Сергей в рост, в тёмно-коричневой мантии, голубом аналаве с красными крестами, розовом подряснике, одежды разделаны пробелами творёным

золотом. Правая рука поднята в благословляющем жесте, левая держит развёрнутый свиток: редкой деталью является изображение покровенной десницы святого со свитком. Его текст не читается, однако по сохранившимся фрагментам надписи можно предположить, что это либо слова поучения братии, произнесённые Сергием перед смертью: «Внимайте себе, братие, всех молю...», либо более распространённый вариант «Не скорбите, братие...». Как будет показано далее, вероятнее предположить первый вариант, характерный для икон, созданных в мастерских Троице-Сергиевого монастыря.

Ростовое изображение Сергия в среднике соответствует общепринятой схеме изображения русских преподобных, восходящей к иконографии мастерской Дионисия, однако сюжет клейм оказывается довольно необычным. Хотя в целом иконография преподобного следует житийному циклу, помимо известных сцен: рождение, крещение, отдание в учение, поставление в игумены, явление Богородицы, воскрешение младенца, есть не столь часто встречающиеся, но хорошо известные по *Житию* преподобного (Голубинский 1892). Это поставление ученика Сергия Никона Радонежского во игумены, рассказ Сергию братии о явлении Богородицы, его прощание с братией перед смертью,

При отсутствии традиционных, известных по ранним иконам клейм *Приведение Варфоломеем старца к родителям, Обретение святых мощей преподобного Сергия*, а также его посмертных чудес, данную иконографию можно считать уникальной.

Очерёдность расположения клейм: *Рождество Варфоломея. Крещение Варфоломея. Сергий учится грамоте. Поставление Сергия во иноки. Изгнание бесов. Глас от иконы Сергию. Явление Богородицы и апостолов Сергию. Сергий сказал братии о явлении Богородицы. Поставление Никона во игумены. Воскрешение отрока. Прощание с братией перед преставлением. Погребение преп. Сергия.*

Не имеет аналогий сюжет слышания святым гласа от иконы, где в клейме *Слышание гласа от образа* (илл. 2) мы видим двух молящихся монахов перед иконой, изображение которой утрачено, — одного сидящего (по всей видимости, Сергия), другого в рост. Судя по надписи «Прииде преп. Сергий ко иконам и велик бысть глас от образа» это связано с некоей чтимой монастырской святыней. Вероятно, это может быть связано как с расхожим сюжетом услышания голоса Богоро-

дицы от монастырской иконы, (чем прославлены древние афонские чудотворные иконы Иверская, Зографская, Кукузелиса, Костамонитская), так и прославленными русскими иконами XVII века. В историческом контексте этого времени подобные явления были нередки: в 1603 г прославилась Красногорская икона на Пинеге, в 1616 г. — Югская, в 1688 г. — Скоропослушница в Москве и др. Особым, связанным с Троице-Сергиевой лаврой является событие 12 октября 1642 года, когда архимандрит Троице-Сергиевой Лавры Адриан во сне услышал голос от келейной иконы Одигитрия Ярославская, повелевший вернуть её в Смоленский монастырь на Бору близ Борисоглебска, где вскоре образ прославился чудотворениями (Руди 2001: 361).

В житийных иконах преп. Сергия встречаются воплощения литургических сюжетов, в том числе *Видение на литургии божественного огня в образе ангела* или ангельское сослужение, известное по рассказу ученика преподобного Сергия молчальника Исаакия (Клосс 1998: 372), получившее отражение в поздней иконописи: гравюры XIX века *Священнодействие преподобного Сергия Радонежского*, роспись Святых врат Троице-Сергиевой Лавры (Альбом-каталог 2014: 411). Если следовать традиционному варианту расположения клейм, изображение гласа от иконы является заменой литургического сюжета, но в любом случае это клеймо требует дополнительного изучения.

В клейме *Страхование преп. Сергия* интересно отметить образы Спасителя и свт. Николая, помещённые в часовне, причём имя святителя на иконе подписано. Это удивительно, так как только ещё в одном клейме *Поставление в игумены* подписано имя сидящего в игуменском кресле — Никона.

Отметим, что четыре клейма боковых полей выделены размерами: это бесовское страхование преп. Сергия в часовне, глас преподобным от иконы, явление Богородицы с апостолом, и рассказ Сергия о чудесном явлении братии. Если верхний ряд клейм посвящён возмужанию отрока, то боковые и нижний свидетельствуют о его служении и прижизненных чудесах, совершённых в монастыре.

Очень интересна сцена *Рождества Варфоломея*: это изображение расширенной композиции с повитухой, пеленающей младенца; двумя пришедшими с дарами к ложу персонажами, — отцом и некоей девы, что характерно для ранних житийных икон преп. Сергия из Троице-Сергиевой Лавры. Пышные складки одежды повивальной бабки, уго-

щение на столе, принесение даров матери Варфоломея восходят к иконографии Рождества Богоматери. Подобная сцена изображена на иконах, происходящих из Троице-Сергиева монастыря: *Преп. Сергей в 18 клеймах жития* из местного ряда иконостаса Сергиевской надвратной церкви (ок. 1512 г. — *Каталог 2014: 21*), и иконы 1591 года из ризницы Троице-Сергиевой лавры, написанной келарем Евстафием Головкиным; вклад Фёдора Иоанновича и Ирины Фёдоровны Годуновых «о царском здравии и царском благородном чадородии» (*Каталог 2014: 31*). Жёсткие складки драпировок ложа близки изображению клейма иконы *Преп. Сергей Радонежский с житием* (ок. 1510) из Дмитровского краеведческого музея, написанная для Успенского собора в Дмитрове (*Сергий 2014: 107*).

Рассмотрим несколько клейм, которые близки сюжетам икон из Троицко-Сергиевской Лавры. Все надписи клейм выполнены на гравированном окладе и легко читаются. Учитывая значительные утраты живописи в сцене учения Варфоломея, логично предположить в этом клейме объединение двух сюжетов: видение божественного учителя, — по всей видимости, это инок, стоящий за Сергием, фрагментарное изображение облачения которого сохранилось. Подобное изображение двух сюжетов мы видим на иконе Евстафия Головкина (1591). В клейме изгнания бесов из часовни «Полкъ демонъ приде к преп Сергию и мужахуся» необычно решение пространства: на уже упомянутых иконах Сергей развёрнут к бесам лицом, отгоняя их крестным знаменем, в то время как в клейме рассматриваемого памятника классический молитвенный образ святого развёрнут к иконам Спасителя и свт. Николая, а пространство между бесами, стоящими за спиной преподобного чётко разграничено. Контраст цветных одежд святого, молящегося в часовне, ограниченной белым столпом и тёмных демонов, стоящих на фоне тёмных кустов, очень эффектен. Изображение крылатых демонов с вздыбленными на голове волосами близко клейму иконы *Преподобный Сергей Радонежский с житием 1480–1490 годов* из Троице-Сергиевой Лавры (*Сергий 2014: 103*).

В клейме *Явление Богородицы преподобному Сергию* изображены коленопреклонённый Сергей и стоящий за ним ученик с молитвенно воздетыми руками, вероятнее всего Михай (*Сергий 2014: 168*), свидетель чуда, который в поздних иконах стал заменяться Никоном (определить невозможно из-за отсутствия надписи). Отметим нарушение «ис-

торического» сюжета, заключающегося в изображении только одного апостола, хотя в надписи оклада указано «*апли*».

Архитектурные задники клейм характерны для живописи второй половины XVII века, особенно трёхглавые белоснежные храмы без закомар, внутри которых происходят события. Интересны обрамления сцен, происходящих вне храма: неглубокие архитектурные объёмы формируются белыми филированными колоннами, ограниченными сверху жёсткими разгранками (чудо от иконы, рассказ о явлении братии), над которыми изображены крыши. «Архаизирующим» можно назвать изображение прямоугольного сплошного позёма, хотя для икон второй половины XVII века более характерны условные пейзажи. При внимательном рассмотрении позёма оказывается, что под темно-зелёным положен жёлтый, из-за чего позём выглядит грязно-тёмно-синим. Авторский позём средника утрачен, хотя, судя по узорчатым украшениям ложа умирающего Сергия, он мог быть нарядным и живописным.

Особо отметим тему троичности, которую легко проследить. В среднике, над головой преподобного, помещено клеймо с изображением Святой Троицы (илл. 5), недаром ещё современником Сергия Епифанием Премудрым, написавшем первое житие, Сергий был назван «служителем Святыя Троицы». Кроме того, Троица изображена в клейме *Явления Богородицы Сергию*. С XVI века Троица изображалась на верхнем поле на иконах-пядницах *Явление Богородицы преп. Сергию* (Каталог 2013: 136). В узорах басменного оклада подчёркнута тема троичности: нарядный растительно-цветочный орнамент образуется ветвящимися тонкими стеблями с отростками, закручивающимися в спирали и завершающимися внутри трилистниками. Нимб и цата украшены гранатами и изумрудами, закреплёнными в кастах. Отметим, что три драгоценных камня нимбов и цат часто встречаются на украшениях икон из Троице-Сергиевой Лавры. Прежде всего, это икона *Преп. Сергий с житием*, написанная, украшенная и вложенная в монастырь в 1591 году келарем Троице-Сергиева монастыря Евстафием Головкиным (Сергий 2014: 31). Похоже украшена икона *Святитель Николай и преп. Сергий Радонежский* (1650), вклад в монастырь Троицкого соборного старца Васьяна Ларионова (Сергий 2014: 50).

Необычной является основа иконной доски, наращённая для оклада. Прежний владелец А.А. Кокорин считает, что басменный оклад

на иконе, по всей видимости, был снят с более древнего памятника XVI века, для чего нарастили боковые поля. По нашему мнению, живопись и оклад могли быть выполнены одновременно. Предположим, что поля увеличили для того, чтобы поместить икону в иконостас или киот, после того как она была вложена в храм или монастырь. Именно тогда были добавлены поля и заказан серебряный оклад, и, по всей вероятности, эти события — написание образа и его украшение — разделяло незначительное время, ведь живопись и украшения оклада характерны для искусства XVII века. Подобная икона могла находиться в небольшом храме или приделе, посвящённом преподобному.

Икона претерпела несколько поновлений и реставраций, поэтому авторский слой в значительной мере утрачен. Об этом свидетельствует, в частности, яркий коралловый цвет по лузге, который сохранился по правому краю средника, просматривается по нижнему под плотной записью. Пропорциональная фигура преподобного Сергия несколько контрастирует с ремесленно написанными фигурами средника, а суховатое письмо клейм отличается от живописи средника (илл. 3). По всей видимости, средник был выполнен художником высокого мастерства, поручившему подмастерьям написание клейм. Сочность сохранившихся цветов, сложные ракурсы Троицы, в том числе почти живоподобные лики ангелов, тонко выписанные украшения крыльев, украшение ложа Сергия весьма показательны. К сожалению, плохая сохранность средника, значительные сколы по личному, поновительские записи по ним, заливки фона, а также цветные растушевки значительных цветовых объёмов на одеждах святого, позёме и облаках, весьма затрудняют атрибуцию. Обращает внимание подчёркнутое двуперстное благословление в клеймах поставления в ученики и воскрешения младенца (илл. 4). Оно как будто усилено неизвестным мастером-поновителем XIX века из старообрядческой среды. По всей видимости, надписи выполнены именно им.

Подводя итоги, заключим, что большинство клейм связаны с событиями, произошедшими в Троицком монастыре при жизни святого: глас от иконы, явление Богородицы и рассказ о нём Сергия братии, поставление игуменом Никона, прощание Сергия с братией и его погребение. Это позволяет связать происхождение этой иконы с Троицким монастырём (или монастырским подворьем, скитом, земельным владением, ведь монастырю принадлежало значительное количество

земли). Сцены назначения Сергием игуменом Никона; прощания с братией очень редки, что является отражением монастырской преемственности. Более того, очевидна апелляция заказчика к иконе Евстафия Головкина (1591), выраженная повторением венца и цаты, украшенными тремя драгоценными камнями. Не имеющим аналогий является клеймо «слышания Сергием гласа от иконы», что видимо, связано с местной традицией и требует дальнейших исследований.

По мнению Г.П. Федотова «преподобный Сергей был мистиком, носителем особой, таинственной духовной жизни, не исчерпываемой подвигом любви, аскезой и неотступностью молитвы» (Федотов 1990: 150), и, согласимся, представленный памятник зримо являет особое, можно сказать, творческое отношение иконописца к иноческому служению великого подвижника благочестия. Икона могла быть выполнена в монастыре или в слободах близ монастыря. Уникальный набор клейм, декоративность и орнаментальность, несмотря на значительные авторские утраты, представляют икону выдающимся памятником XVII в.

ЛИТЕРАТУРА

Альбом-каталог 2014 — Преподобный Сергей Радонежский. Образ простоты, правды, святости. Иконография XV – начала XX века М.: Лето., 2014.

Голубинский 1892 — Голубинский Е.Е. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая Лавра. Сергиев Посад, 1892.

Каталог 2013 — Преп. Сергей Радонежский и образ Св. Троицы в древнерусском искусстве: Каталог выставки / ЦМиАР; сост.: Г.В. Попов, Н.И. Комашко. М., 2013.

Каталог 2014 — «И свеча не угасла...». Каталог выставки к 700-летию со дня рождения преподобного Сергия Радонежского. СПб., 2014.

Клитина 1979 — Клитина Е.Н. Симон Азарьин. Новые данные по малоизученным источникам // ТОДРЛ. Т. XXXIV. Л.: Наука, 1979.

Клосс 1998 — Клосс Б.М. Избранные труды. Т. 1. М.: 1998.

Ключевский 1892 — Ключевский В.О. Значение Преподобного Сергия Радонежского для русского народа и государства: Речь, произнесенная в торжественном собрании Московской Духовной Академии 26 сентября 1892 г. // Богословский Вестник. Т. 3. № 11.

Руди 2001 — Руди Т.Р. Два Сказания о чудотворных святынях Смоленского, что на Бору, монастыря под Ярославлем // ТОДРЛ. СПб., 2001.

Сергий 2014 — Преподобный Сергей Радонежский. Образ простоты, правды, святости. М. 2014.

Федотов 1990 — Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М.: Московский рабочий. 1990.

Илл. 1. Преп. Сергей с житием.



Илл. 2. Слышание гласа от образа. Клеймо.



Илл. 3. Преп. Сергей с житием. Средник.



Илл. 4. Преп. Сергей с житием. Воскрешение младенца. Клеймо.



Илл. 5. Преп. Сергей с житием. Пресвятая Троица. Изображение над главой святого. Фрагмент.



ПЛЕРОМА – ПОЛНОТА ЦЕРКВИ – САКРАЛЬНЫЙ ОБРАЗ

Кутковой В.С.

Аннотация. В статье поднимается вопрос о сакральном образе в его связи с плеромой – категорией, которая сама по себе образа не имеет. Литургическая составляющая является важной частью иконописи, но нельзя пройти мимо *целого* – церковной полноты, включающей в себя далеко не одну иконопись. Церковная полнота – плерома – есть категория не столько эмпирическая, сколько мистическая, с присущими ей особенностями, которым и посвящена данная работа.

Ключевые слова: Бог, икона, плерома, благодать, Церковь, святые Отцы, время, спасение, идея, норма, идеал, канон, тело, гностики.

PLEROMA, THE WHOLENESS OF THE CHURCH AND THE SACRED ARTISTIC IMAGE

Kutkovi V.S.

Abstract. The article raises the question of sacred images and their connection with Pleroma, although the latter is a category that does not have an image in itself. The liturgical component is an important *part* of iconography, but it is not advisable to ignore the *whole* – the wholeness of the Church, which includes far more than only iconography. However, the wholeness of the Church – Pleroma – is a concept that is less empirical than mystical, and has a lot of special traits. These are the main subjects of this study.

Keywords: God, icon, Pleroma, grace, Church, the Holy Fathers, time, salvation, idea, norm, ideal, canon, body, gnostics.

Греческий термин πλήρωμα имеет несколько значений. В словаре Вейсмана приводятся следующие определения: *полнота, обилие, множество* (Вейсман 1991: 1012). Плерома встречается в Септуагинте: «τοῦ κυρίου ἡ γῆ καὶ τὸ πλήρωμα αὐτῆς ἡ οἰκουμένη καὶ πάντες οἱ κατοικοῦντες ἐν αὐτῇ – Господня земля, и исполнение ея, вселенная и вси живущии на ней» (Пс. 23: 1); в Первой книге Паралипоменон: βομβήσει ἡ θάλασσα σὺν τῷ πληρώματι καὶ ξύλον ἀγροῦ καὶ πάντα τὰ ἐν αὐτῷ – «Да возгласит море и исполнение его, и древа польская, и вся яже на них» (1Пар. 16: 32). В обоих случаях плерома означает то, что наполняет мир. Но как наполняет? Бог не создал некую форму, а потом заполнил её (пусть и бесконечным) содержанием. Здесь не может быть разделения на «форму» и «содержание». Бог создал мир и одновременно наполнил его Собой; но наполнил не сущностью Своей, а Своим присутствием, энергиями, благодатью, порядком и красотой, чтобы сделать нас «сопричастниками и соучастниками Бога» (преподобный Симеон Новый Богослов).

Однажды автору был задан непростой вопрос: «Можно ли совместить мысль о полноте Церкви как Тела Христа, „Наполняющего всё во всём“, с тем, что до конца мира Церковь продолжит наполняться, ибо пока человечество живо, Церковь пополняется своими членами? Здесь полнота вроде бы наличествует, но и не та, что заповедана, ибо в ней есть движение».

Попытаемся ответить. Разве не может полнота Церкви восполнить что-нибудь? А для чего она тогда существует? Тем более речь идёт о пополнении Церкви новыми членами, у которых опыт стяжания благодати Божией ещё весьма скромнен: неопиты особенно нуждаются в восполнении того, чего им не хватает. Потому и «есть движение». Впрочем, плерома и без новоначальных остаётся истинной полнотой Церкви — определённой онтологической идентичностью Тела Христа. Полнота остаётся таковою даже и в том случае, если Церковь перестанет пополняться новыми членами в тотально враждебном окружении, ибо Церковь и её полнота зависят не от неопитов. Плерома — понятие не арифметическое. Тело и Кровь Христовы — константа полноты не только на духовном уровне, но и на материальном, что, собственно, подтверждается при условии, когда часть равна целому. Свидетельство этому — чудо, происшедшее в VIII веке в храме Сан-Легонций старинного итальянского города Ланчано¹.

¹ Предания и хроники не донесли до нашего времени имени иеромонаха, который во время богослужения засомневался в истинности преложения хлеба и вина в Тело и Кровь Христову. «Кто это докажет? Тем более что внешне они никак не изменяются и не изменялись никогда. Наверное, это всего лишь символы, просто воспоминание о тайной вечере», — подумал тогда монах. Далее журнал *Русский дом* рассказывает об этом случае так: «Со словами молитвы он [монах] преломил Евхаристический Хлеб, и тут крик изумления огласил небольшую церковь. Под пальцами иеромонаха преломляемый Хлеб вдруг превратился во что-то другое — он не сразу понял, во что именно. Да и в чаше было уже не вино — там была густая алая Жидкость, похожая на кровь. Ошеломлённый священник смотрел на предмет, который был у него в руках: это был тонкий срез Плоты, напоминающий мышечную ткань человеческого тела. Монахи окружили священника, поражённые чудом, не в силах сдержать изумления. <...> С тех пор в городе Ланчано двенадцать веков хранятся чудесные Кровь и Плоть, материализовавшиеся во время Евхаристии в церкви Сан-Легонций (ныне Сан-Франческо). <...> По прошествии времени чудесные Дары стали объектом внимания учёных. С 1574 года над Святыми Дарами велись различные опыты и наблюдения, а с начала 1970-х годов они стали проводиться на экспериментальном уровне. Но данные, полученные одними учёными, не удовлетворяли других. Профессор медицинского факультета Сиенского университета Одоардо Лиолди, крупный специалист в области анатомии, патологической гистологии, химии и клинической микроскопии, проводил со своими коллегами исследования (ноябрь 1970, март 1971) и пришёл к

Однако Апостол призывал не только пользоваться плодами полноты Церкви, а сам старался добавить к ней свою лепту: «Ныне радуюсь во страданиях моих о вас, яко исполняю (*ἀντανάπληρω*) лишение скорбей Христовых во плоти моей за Тело Его, еже есть Церковь» (Кол. 1: 24).

Во время земной жизни апостола Павла *плерома* — широко применяемый философский термин; во всяком случае, святой Апостол многожды и разнообразно использует его в своих посланиях, не сопровождая отдельными разъяснениями, что даёт основание предполагать несомненное знакомство с этим термином первых христиан. «Павел говорит о плероме земли, то есть обо всем, что наполняет землю или содержится в ней (1Кор. 10: 26, 28); о плероме, то есть исполнении или выполнении, закона — которая есть любовь (Рим. 13: 10); о плероме, то есть полноте или обилии “благословения благовествования Христова” (Рим. 15: 29); о плероме или полноте времени (Гал. 4: 4; ср. Еф. 1: 10; Мк. 1: 15; Лк. 21: 24); о плероме язычников, подразумевая их полное число или всю массу, но не обязательно каждого отдельного человека (Рим. 11: 25); о плероме Божества, то есть о полноте или обилии всех божественных свойств и энергий (Кол. 1: 19; 2: 9); о плероме Христа, которая есть Церковь как Тело Христово (Еф. 1: 23; ср. Еф. 3:

следующим выводам. Святые Дары, хранящиеся в Ланчано с VIII века, представляют собой подлинные человеческие Плоть и Кровь. Плоть является фрагментом мышечной ткани сердца, содержит в сечении миокард, эндокард и блуждающий нерв. Возможно, фрагмент плоти содержит также левый желудочек — такой вывод позволяет сделать значительная толщина миокарда, находящаяся в тканях Плоты. И Плоть, и Кровь относятся к единой группе крови: АБ. К ней же относится и Кровь, обнаруженная на Туринской Плащанице. Кровь содержит протеины и минералы в нормальных для человеческой крови процентных соотношениях. Учёные особо подчеркнули: более всего удивительно то, что Плоть и Кровь двенадцать веков сохраняются под воздействием физических, атмосферных и биологических агентов без искусственной защиты и применения специальных консервантов. Кроме того, Кровь, будучи приведена в жидкое состояние, остаётся пригодной для переливания, обладая всеми свойствами свежей крови. Руджеро Бертелли, профессор нормальной анатомии человека Сиенского университета, проводил исследования параллельно с Одоардо Линоли и получил такие же результаты. В ходе повторных экспериментов, проводившихся в 1981 году с применением более совершенной аппаратуры и с учётом новых достижений науки в области анатомии и патологии, эти результаты вновь были подтверждены». И самое главное для нас: «Материализовавшаяся Кровь позже свернулась в пять шариков разной формы, затем затвердевших. Интересно, что каждый из этих шариков, взятый отдельно, весит столько же, сколько все пять вместе. Это противоречит элементарным законам физики, но это факт, объяснить который учёные не могут до сих пор» (Без автора 2000).

19; 4: 13)» (Шафф 2007: 543), — пишет известный западный историк христианства.

Кратко остановимся на плероме, понимаемой в качестве полноты времен. Евангелист Лука сообщает: «Елисавете же настало время родить, и она родила сына» (Лк. 1: 57); о Божией Матери: «Когда же они были там [в Вифлееме], наступило время родить Ей...» (Лк. 2: 6). То есть временной срок здесь установлен Богом и недвусмысленно понимается как определённая полнота, которой должно свершиться. В приведённых евангельских текстах на греческом языке вместо термина πλήρωμα использованы производные из него глаголы: в первом случае — ἐπλήσθη (исполнилось), во втором — ἐπλήσθησαν (были исполнены). На мысль о полноте времени могло наталкивать людей наблюдение за песочными часами, когда одна их часть наполнялась песком из другой.

Особый смысл приобретает в означенном качестве полноты эсхатологическое время, что подчёркивал и Апостол: «В устройении полноты (πλήρωματος) времен, дабы всё небесное и земное соединить под главою Христом» (Еф. 1: 10). Здесь полнота времени поглощается плеромой, обитающей во Христе, «ибо благоугодно было Отцу, чтобы в Нем обитала всякая полнота (πλήρωμα)» (Кол. 1: 19). Данная мысль в богословии объясняется двояко. Согласно первому, более статичному толкованию, «„плерома“ — это вселенная, наполненная Присутствием Божиим. В таком случае надо предполагать, что Павел испытал влияние широко распространённого тогда стоицизма и среды, связанной с письменностью о Мудрости, ибо Премудрость „наполняет вселенную и держит все в единстве“ (Прем. 1: 7)». По второму толкованию, более динамичному, у Павла воспроизводятся другие образы письменности относительно Мудрости: «Как воды самых больших рек, Премудрость течёт, наполняя всё своё русло, переливается через край и растекается дальше. Будучи обширнее моря, больше бездны, она наполняет мудреца, который сначала является просто как бы отводным каналом, но потом сам превращается в реку и в море (Сир. 24: 25–31; Притч. 8: 12). С другой стороны, Бог установил в Израиле жилище Премудрости (Сир. 24: 8–12). Во Христе же, в Котором обитает вся Полнота (Кол. 1: 19; 2: 9), сокрыты именно все сокровища Премудрости (Кол. 2: 3). Эти сокровища не имеют ничего общего с нагромождёнными и скупо хранимыми богатствами, они подобны разливающимся живым водам,

они — Полнота жизни, противостоящая пустоте смерти (Флп. 2: 7), преизобильная спасающая сила, вытекающая из Имени, Которое выше всякого имени (Флп. 2: 9). Это преизобилие видно всюду в *Посланиях* апостола Павла, в особенности же в более лирических местах, таких как Рим. 5: 15–22; 8: 31–39; 11: 33–36; Флп. 2: 9; оно прорывается с особой силой в гимне *Послания к Ефесянам*, где в неисчерпаемо богатом стиле отображается переливающее через край богатство благодати, которой Бог нас преисполнил в Своём Сыне возлюбленном» (*Словарь* 1998: 835). Самое же важное — в эсхатологическом ракурсе — плерома времён действительно отличается динамикой: по завершении мира происходит переход (др.-евр. — *насха*) от шести дней творения и дня покоя — к восьмому дню будущего века, когда полнота сбывается вся во всём. Сбывается — и входит в статику вечности, утратив прошлое и будущее, пребывая в настоящем Царства Небесного, окончательно завершаясь в Божественной плероме. Ведь движение плеромы времён возможно лишь при наличии прошлого и будущего, когда настоящее *здесь-теперь*, оставляя за собой *здесь-прошлое*, неизменно входит в *здесь-будущее*. Мотив отмеченной статики нашёл удачное отражение в византийской иконописи Комниновского периода, где святые показывались в подчеркнута статичных позах, означающих мистическое стояние (*στάσις* — *покой*) из горнего в дальнее. «Стасис» связан с онтологической неподвижностью Бога. Надо лишь учитывать: Бог неподвижен абсолютно, Он — Центр мироздания, всего, что есть в бытии; неподвижность «стасиса» — относительна. Стояние святого перед Богом — не равнозначно покою Бога перед святым.

Репутацию термина «плерома» изрядно подпортили гностики. В дискурсе их воззрений нет смысла рассматривать этот феномен, хотя бы из соображений экономии места. Скажем лишь, что святитель Ириней Лионский в споре с гностиками отстаивал православное понимание Полноты. Для него Бог и есть Полнота всего. Ириней убеждён: вне Создателя не может быть «нечто», иначе Бог перестаёт быть Полнотой (*Ириней* 2008: 115–117). Мнение Лионского Святителя принципиально не расходится с мнением Апостола, для которого, как уже было сказано, Церковь Христа «есть Тело Его, полнота Наполняющего всё во всём — ἐστὶν τὸ σῶμα αὐτοῦ, τὸ πλήρωμα τοῦ τὰ πάντα ἐν πᾶσιν πληροῦμένου» (Еф. 1: 23).

Русский переводчик, касаясь взглядов Хайдеггера, произведения

когого он и переводил, пишет: «Бог, ещё не сотворивший мир, природу и человека, не совсем полон, ещё не вполне Бог» (Михайлов 2008: 32). Как тут не вспомнить крылатое выражение Паскаля: «Бог Авраама, Исаака и Иакова, а не бог философов и учёных»! (Цит по: Тарасов 1979: 98). Для последних Он «не совсем полон» и «ещё не вполне Бог», а для первых — Бог всегда остаётся Богом и всегда полон, уже хотя бы потому, что извечно неизменен и самодостаточен. Плерома Церкви не нечто отдельное и тем более отделённое от Бога, но находящееся в Нём.

Еретики, выпавшие из Полноты Церкви, вовсе не уменьшили плерому. Её никому не удастся уменьшить. Она константна, потому что соборна, потому что в Боге. А через то становится «священной сущностью Церкви» (С. Фудель). Апостол Павел писал: «Когда умножился грех, стала преизобиловать благодать» (Рим. 5: 20), следовательно, это прямо отражается на плероме.

По причине православного самосознания позиция Иринейя скаывается и во взгляде великого каппадокийца святителя Григория Нисского: «Божество всегда исполнено всякого блага, или, лучше, что Оно само есть полнота благ» (Григорий 2006: 286). В антропологии Григория Нисского человечество представляется органическим целым, полнотой, плеромой душ, единством по образу Пресвятой Троицы. На протяжении всей истории Церковь бережно хранит апостольское и святоотеческое представление о «полноте Наполняющего всё во всём».

В современном официальном документе сказано: «Православная Церковь есть истинная Церковь, в которой неповреждённо сохраняется Священное Предание и *полнота спасительной благодати Божией*. Она сохранила в целостности и чистоте священное наследие апостолов и святых отцов. Она сознает тождественность своего учения, богослужбной структуры и духовной практики апостольскому благовестию и Преданию Древней Церкви» (Основные принципы 2000: 3). Связь Церкви и полноты Христовой отчётливо прослеживается в Писании. Вечность и благодать Божия неотъемлемы от Христа и Его Церкви — Тела Христова — истинной Полноты. Поэтому всякие добавления в виде филиокве, тех или иных богослужбных канонических нарушений (в том числе и в области иконописания) не только ничего не могут прибавить, но не могут быть и приняты «полнотой благодати Божией», поскольку такие «добавки» излишни и даже вредны, а потому отторгае-

мы плеромой, как шлак.

Церковь — Тело Христово — Полнота естественно включает в себя образ Христа. Понятия «тело» и «образ» связаны понятием «облик», отсюда по возрастающей неизменно возникает «лик». Тем не менее «образ Христа» теологически не всегда имеет значение «лика», но для иконописи последний особенно важен, впрочем, не менее важен и «образ Христа».

«Эти два наименования, т.е. Тело и Полнота, применяются не ко вселенной, а только к Церкви. Однако Церковь должна постоянно развиваться, чтобы прийти в меру полноты возраста Христова (Еф. 4: 13)» (Словарь 1998: 835), — читаем в Словаре библейского богословия. Здесь мы наблюдаем поворот от ветхозаветного понимания плеромы к новозаветному её осмыслению: вселенная сосредотачивается в Теле Христовом. Важно евангельское уразумение «остатка», ибо не *все*, но избранные *остаются*, то есть спасаются. Для чего и необходима «полнота возраста Христова».

Но что есть «полнота возраста Христова» в отношении отдельного человека и его спасения? На данный вопрос замечательно ответил преподобный Иустин (Попович): «Достичь в меру возраста Христова — это не что иное, как стать настоящим членом Церкви, ибо Церковь и есть „полнота Христова“, „полнота Наполняющего всё во всё“ (Еф. 1: 23). <...> Возрастая возрастом Христовым „в мужа совершенного“, человек постепенно выходит из духовного детства и духовной слабости, набирает силы, созревает душой, умом и сердцем» (Иустин 2006: 45).

Некоторые современные священники считают практически несуществимым делом достижение обычным человеком этой полноты возраста Христова: «Если задаться вопросом — что же это за возраст Христов, каково духовное состояние человека, когда можно сказать, что он приблизился к мере возраста Христова? Что это за мера? Первый ответ — конечно, мы никогда в этой жизни не достигнем этой меры. Это нам опять-таки дано как цель для нашего стремления» (Ким 2001). Подобная точка зрения со всей очевидностью противоречит мнению преподобного Иустина (Поповича). Неужели никто из смертных не становится настоящим членом Церкви? Неужели все православные христиане достаточно инфантильны, не выходят из духовного детства и духовной слабости, не набираются сил, не созревают душой,

умом и сердцем? Дело здесь вовсе не в обожении человеческой природы, а в духовном взрослении человека. Впрочем, отец Николай Ким делает существенную оговорку, у священника есть и второй ответ: «К мере возраста Христова человек приближается, восходя на свою личную Голгофу, приготовляясь к собственной жертве, сораспинаясь миру со Христом» (Ким 2001). Звучит несколько декларативно, тем не менее, перспективно. Во всяком случае, из этих слов понятно, каким образом вошли в полноту возраста Христова святые отроки и младенцы.

Говоря, что Церковь Христова «есть Тело Его, полнота Наполняющего всё во всём», приходится рассуждать больше о ноумене (от греч. νοούμενον — постигаемое), а не о том или ином образе; плерома сама по себе вообще не имеет образа, она по определению его исключает, как нечто ограничивающее себя. Тем не менее, выстраивается по своему антиномичная пара понятий: *плерома* и *икона*. Если следовать логике святого Иринея Лионского, то полнота Церкви неизменно должна включать в себя образ «Наполняющего всё во всём», то есть иметь образ Христа, не становясь им, о чём уже говорилось. Но одно дело — Его ипостасный образ, а другое — иконописный. Здесь есть множество различных философских и богословских нюансов. Однако, если люди могли видеть физическими очами Сына Божия, стало быть, можно и надо говорить о том, почему и вследствие чего люди могли лицезреть Христа. Общеизвестно мнение преподобного Феодора Студита: «При всяком изображении изображается не природа предмета, но самый предмет в своих частных чертах (ипостась)» (Феодор 1987: 307). Будучи Божественной Ипостасью, неизменной до и после воплощения, Слово не утратило ипостасного единства. Христос — истинный Бог, и истинный человек — не разделен на две личности, ибо Слово не соединило с Собой человеческой ипостаси. Об этом писал и преподобный Максим Исповедник: «Мы же <...> исповедуем, что из двух природ, совершенных, каждая по собственному логосу бытия, — я говорю о Божестве и человечестве — составился один Христос, или же одна Его ипостась, и верим, что эти природы пребыли неслитными и без какого бы то ни было разделения после соединения. Ибо веря в существование Христа, мы исповедали, что природы, из которых Он составился, сохраняются после соединения. И поэтому природное в Нём — относящееся, разумеется, к частям, из которых Он составлен, — проповедуем различие, потому что не тождественны по

сущности Божество и человечество, ипостасную же тождественность, ибо по ипостаси явно тождественна плоть Слову» (Максим 2007: 193). Божественная Ипостась изображается по свойствам определённого неповторимого человека, а свойства стали присущи Ей после воплощения и навсегда с Ней соединились. Греческий термин *ἡρακτῆρ* имеет несколько значений, но нас интересует именно то, которое означает единство черт, указующее на неповторимость личности человека, причём греки имели в виду «неповторимость» как различие природное. Так вот, *ἡρακτῆρ* Сына Человеческого с момента Рождества Его становится признаком воплотившегося Христа — Второго Лица Пресвятой Троицы. И отныне человечество получило возможность изображать Бога. Но что такое «свойства определённого неповторимого человека»? Возможны ли они без тела? Ведь сам термин «воплощение» — греч. *ἐνσάρκωσις* — говорит о плоти, значит, и о теле; тело же является тем, что выражает человека (Словарь 1998: 1164). Даже во Христе «обитает вся полнота Божества телесно» (Кол. 2: 9). Да и Феодор Студит подчёркивал: «Христос, будучи человеком, (хотя в то же время есть и Бог), может быть изображаем не по духу, но по телу» (Феодор 1987: 318).

В связи с этим высказыванием преподобного вспоминается нестандартный вопрос, однажды услышанный нами в художественной среде: «Коль Спаситель изображаем по телу, то не будет ошибкой говорить о Его телесности. Однако телесность присутствует и в восковых фигурах из музея мадам Тюссо. Будет ли достаточно такой телесности для написания портретов с этих фигур? Отвечая на данный вопрос положительно, тем самым ведь утверждается достаточность восковых фигур и манекенов для написания портретов, ибо тогда живой человек становится действительно не нужен». Надо сказать, означенная проблема сюжетно несколько выпадает из нашей статьи, но ответить, по всей видимости, необходимо, тем более что это понадобится и для дальнейших рассуждений.

Во-первых, портретисты бывают разные. Взгляд некоторых художников привык задерживаться преимущественно на внешнем, не стараясь разгадать сути того, кого решил изобразить художник. Особенно этим отличались западноевропейские мастера и те из русских, которые им подражали или исповедовали сходные убеждения в искусстве. Человек предстаёт в таких портретах в виде эффектной «обо-

лочки». И ведь речь не идёт о психологическом подходе, суживающем человека до одной, пусть устойчивой реакции во времени. Здесь тоже кроется определённая односторонность представлений художника о модели. Но другая крайность таит в себе некое «безразличие» к человеку как модели и разнообразные увлечения возможностями формы (достаточно взглянуть на длинный ряд портретов мастеров модернизма и отечественных живописцев так называемого Серебряного века; в них максимально обнаруживаешь «диктатуру автора», но минимально черты того, кто позировал).

Если отдельные представители названного круга, гордясь «преодолением природы», писали в натюрмортах бумажные цветы, то вряд ли у подобных живописцев возникнут какие-либо терзания от того, что для них натурой станут восковые фигуры из салона мадам Тюссо¹. По причине удобства подобный метод будет даже приветствоваться, ибо манекен находится в одном и том же положении столько времени, сколько потребуется для работы. Более того, означенные художники иногда дело доводили до создания антииконы — полного пасквиля на человека и его сущность, на его богообразие и богоподобие. Какая уж тут плерома Христа!

Определённый социальный круг людей, не имевший уже ничего общего с христианскими ценностями, считал такие, чёрные по своей духовной сути, антииконы высоким культурным достижением, впоследствии успешно навязанным обществу. Весьма симптоматично, что слово «портрет», заимствованное русскими в Петровское время из

¹ Чувство недоумения испытываешь, когда читаешь, что в краснодарском краевом музее имени Е.Д. Фелицына осенью 2004 года проходила выставка восковых фигур *Русь святая*. Это были натуралистические жутковатые статуи из воска с настоящими волосами, именно как в салоне мадам Тюссо. В основу экспозиции легла знаменитая фреска Леонардо да Винчи *Тайная вечеря*. Посетителям были представлены также фигуры святой равноапостольной княгини Ольги, преподобных Серафима Саровского, Сергия Радонежского, Андрея Рублёва, правителей и полководцев Древней Руси. Чтобы получить разрешение продемонстрировать восковые фигуры святых, специалисты музея испрашивали благословения у митрополита Екатеринодарского и Кубанского Исидора и получили его (*Выставка 2004*). А ведь существовал указ императора Александра I от 6 июня 1823 года, направленный против подобного «иконопочитания»: «Воспрещается делать и выставлять куклы и фигуры соблазнительные и оскорбительные для священного и монашеского сана» (*Полное собрание законов 1830: № 2521*). Неужели в Краснодаре «священный и монашеский сан» посчитал для себя благодатными, а не оскорбительными образы Спасителя, апостолов и святых, выполненных в духе мадам Тюссо?

французского языка, буквально означало «нарисованное, выставленное», что исконно указывало на внешнее, а не на внутреннее бытие духа. Показная репрезентативность портретов XVII – XVIII веков обернулась циничной проекцией современной бездуховности на холст. Плерома наоборот!

Во-вторых, мастера, которые ставят своей целью разгадать суть портретируемого, поскольку им заинтересованы, разумеется, никогда не станут писать портрет с манекена, несмотря на то, что последний имеет абсолютное внешнее сходство с конкретным человеком. Ибо музейные фигуры Тюссо — муляжи тех или иных личностей, а не сами личности; они состоят из воска, а не из *плоти* и не обладают *свойствами* указанной природной неповторимости. Муляж можно размножать до бесконечности. Человек же как личность и его *χαρακτήρ* неповторимы. Церковь (греч. ἐκκλησία — *собрание народа*), стало быть, представляет собой совокупность личностей, становящуюся единым целым. Было бы кощунственно сравнивать её с коллекцией муляжей. У Церкви есть плерома, в салоне мадам Тюссо — даже допуская там огромную коллекцию фигур тех или иных выдающихся церковных персонажей — «полнота Наполняющего» невозможна. Не потому ли наиболее чувствительные зрители после посещения названного заведения испытывают немой ужас! Что и понятно: это взгляд не просто бездушных манекенов, а взгляд бездны.

Здесь мы выходим к следующей проблеме. Догматическим обоснованием иконы является воплотившийся Сын Божий, а плерома Церкви — неотрывна от Боговоплощения; плерома истинно включает в себя искупленное человечество, некогда выпавшее из неё припадении от Бога; следовательно, источником её будет всегда Христос, а не плерома будет требовать Христа. Мы уже говорили: она лишь включает в себя Его образ, сама не становясь никаким образом. И благодаря плероме икона приобретает своё место, неотъемлемое от Литургии («общего дела»); ведь плерома — ещё и соборность. Правда, сразу следует предупредить: в церковном контексте плерому никогда нельзя naивно считать подобием безразмерного резервуара, втягивающим в себя всё подряд, лишь бы оно было качественно хорошим и поглощающим чем больше, тем лучше. Допустим, придирчивый оппонент, ссылаясь якобы на логику святого Иринея Лионского, нам скажет: «Если нечто качественное остаётся вне плеромы, то она уже не может счи-

таться плеромой». В таком возражении неизменно будет присутствовать ошибка: Ириной говорил о плероме не Церкви, а Бога. В Боге же, как известно, не может быть зла и его порождения — лжи. Это во-первых. Во-вторых, плерома — сама достаточность; её не надо украшать. В полноте Церкви нет места излишеству, даже если оно в прямом смысле считается украшением. «Всё, что делается не по нужде, но ради украшения, подлежит обвинению в безрассудств» (Цит по: *Деяния* 1891: 252), — писал святитель Василий Великий. С ослаблением исихазма людям захотелось «дополнить» плерому «чудесами», в том числе дополняли и иконографически. Этим объяснимо рождение большого количества икон, ранее не известных на Руси: трёхглавая и трёхлицая «Троица», Ангел Хранитель, множество акафистных образов; даже появившийся в конце XIV века образ Бога Отца в виде Саваофа — все они начинают своё победное шествие по русским храмам именно со времени иссякания исихизма. Неужели для людей той эпохи оказывалось не достаточно Тела Христова как полноты?

А ведь плерома — совершенство. Но Бог выше совершенства. Она — море, которое не вычерпать и к которому трудно что-то добавить, и тем не менее надо ему нечто отдавать, ибо и ручей отдаёт свою воду реке, а река — морю. Однако плерома зависит от человеческого вклада намного меньше, чем море от ручья. Здесь, возможно, будет уместен такой пример. Возьмём ёмкость объёмом в кубометр. Нарастим его ещё энным количеством кубометров. Объём ёмкости будет расти, тем не менее, он останется физически ограниченным. Что случится с плеромой, если из неё вынуть кубометр? А если убавить энное количество кубометров? Плерома останется неисчерпаемой полнотой в любом случае. Её нельзя создать искусственно, прибавляя ограниченные материальные предметы один к другому. Плерому невозможно подсчитать никоим образом. Между нею и миром ограниченных физических предметов пролегает неодолимая бездна. Плерома не связана с некими размерами, масштабами. Она может открыться в бесконечном Боге, но её можно найти непосредственно в храме.

При всём этом полнота Церкви не есть таинство, хотя она, бесспорно, включает в себе тайну.

Имеет ли плерома отношение к синергии художника? Несомненно, имеет. Без Пресвятой Троицы, без Боговоплощения и жизни Святого Духа в Церкви невозможна по-настоящему реализация пол-

ноты спасительной благодати Божией. Тем не менее, без человека плерома становится ненужной. Иначе для кого она?

Общеизвестна присказка: «Природа не любит пустоты». Нет, не природа (она слепа), а Создатель не любит пустоты. Пустоты образуются от несовершенства земной Церкви (в качестве подтверждения вспомним обличения апостола Павла им же устроенных Церквей). Благодать Божия восполняет то и там, где кончаются возможности человека, стоящего лицом к миру небесному. Плерома немислима без благодати. Поэтому плерому логично понимать и как способ существования, характер бытия, состояние совершенства свыше, от которого зависят даже святые. Без совершенства человека в Духе Святом не может быть речи о феномене святости. А святость всегда была близка к идеалу. Но к идеалу не как идолу, хоть корень обоих слов имеет общее происхождение.

Можно ли тут ставить вопрос об идеале для общества или для конкретного человека? Наверное, можно, потому что идеал неразрывно связан с совершенством, но ещё не с идеализмом. Для христиан таким совершенством был и остаётся Богочеловек. По слову святителя Афанасия Великого, для того Бог и стал человеком, чтобы человек стал богом. Это ли не идеальная полнота формулы для людей? Однако Христос — выше любого идеала. Идеал на практике может превращаться в идола, Христос — никогда. Тем не менее, нет никаких противоречий между понятиями «идеал» и «Богочеловек». Достаточно заглянуть в Словарь Вейсмана, чтобы убедиться в справедливости сказанного: от греч. *ιδέα* произошло и слово «идеал»; Мы знаем, что *ιδέα* переводится как 1) вид, наружность; 2) вид, род; образ, способ; 3) в философском смысле — идея, первообраз; первобытный, подлинный и истинный образ всего сущего, как он достигается умом; идеал, самая суть (Вейсман 1991: 621). Не потому ли одни исследователи относительно нашей темы говорят о Христе, а другие — о христианском идеале?

Попробуем объяснить предметно. В православном контексте бессмысленно и непродуктивно вести речь о совершенной «идее» Платона, тем более о некоем массовом тираже утверждённого Капитулом Фениксом эталона. Мы можем размышлять именно о христианском идеале и его единстве для всех. Но что это за идеал? Идеал чего? А.А. Тарковским высказана мысль: «Для человека, чтобы он мог жить,

не мучая других, должен существовать идеал. Идеал как духовная, нравственная концепция закона» (Тарковский 2019). В данном случае определение звучит несколько приземлённо, но допустимо, ибо изречение режиссёра встраивается в сотериологическое направление наших размышлений. В контексте христианской антропологии мы должны, наверное, рассуждать об образе Божиим в человеке, который очищается путём стяжания и усвоения благодати Духа Святого и который, по слову преподобного Максима Исповедника, есть логос в каждом из нас. Об образе Божиим как идеале много рассуждал апостол Павел¹. Этот идеал предназначен, прежде всего, для спасения человечества и возвращения его в обитель Отца Небесного, в Его Царство. Очищенный образ Божий — белые облачения победителя. «Побеждающий облечётся в белые одежды; и не изглажу имени его из книги жизни, и исповедаю имя его пред Отцем Моим и пред Ангелами Его» (Откр. 3: 5). Иначе для чего идеал, если он не для спасения? Идеал исключает для себя мёртвые идеалистические схемы и ориентирует христиан на высшую цель, без которой нет процесса прибавления жизни, нет синергии человеческого и Божественного творчества, а, следовательно, нет плеромы.

Правомерно говорить об идеале, в том числе и как о норме, о которой рассуждал Л.А. Успенский: «Связь между Таинством Евхаристии и образом не есть черта некоего идеального, отвлечённого Православия, это есть норма: мы изображаем „Тело Божие, просиявшее Божественной славой, нетленное, животворящее” (Цит. в цит.: Деяния 1891: 538). Отступления от этой нормы, как и от всякой другой, всегда возможны и случаются по человеческой слабости. Отступления эти могут принимать и массовый и длительный характер. Так, искажение церковного строя в синодальный период длилось в России около двух столетий. Но это не помешало возврату к норме. „Православие, хотя и живёт в несостоятельности и придерживается *практических ересей*, никогда этих ересей не догматизировало, оставляя возможность с ними бороться, восстанавливать, творить” (Цит. в цит.: Мейендорф 1984: 8)².

¹ Приведём только некоторые из них: «Все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись» (Гал. 3: 27); «Сам Господь избирает нас для спасения, наделяя дарами Святого Духа, приводя нас к образу Своего Сына, чтобы, став <...> подобными образу Сына Своего, мы приобрели вечность» (Рим. 8: 29); «И как мы носили образ перстного, будем носить и образ небесного» (1 Кор. 15: 49).

² Такого рода «практической ересью» нужно считать и проникновение в Православие за-

Итак, норма существует, будь она осознана или нет. Она спасительна и входит в живую ткань православного богослужения. Она запечатлена в догмате иконопочитания, выражена в иконописном каноне и им ограждается» (Успенский 1989: 462).

Но ведь «действие любой нормы не абсолютно; норма переживает период зарождения, утверждения, потом теряет стабильность, начинает разрушаться. Разложение или слом одних норм культуры всегда сопровождается созданием новых. Нормотворчество — такой же неотъемлемый признак культурной динамики, как и аномия, т. е. разрушение норм» (Аванесова, Багдасарян 1998: 101). Верно ли это в нашем контексте? Для светской культуры — очевидно. Для церковной — разумеется, нет. Уже давно сложилась норма для Священного Писания — её канон, который остаётся и будет пребывать неизменным до скончания времён. Количество книг в ней неизменно. Ибо само Священное Писание — тоже своего рода плерома. Аналогично можно сказать и об иконописном каноне: он даже хронологически формировался в согласии с Литургией, и каждый раз нарушая в иконе канон, люди получают несоответствие живописного образа литургии, следовательно, в той или иной мере деформируется непосредственно Литургия; как результат — разрушается связь земли с небом, устанавливаемая богослужением.

Человечество может, конечно, пересмотреть все десять заповедей, написанных Богом на скрижалях (они сторонниками «прогресса» уже пересматриваются), но рано или поздно жизнь заставит вернуться на круги своя, если человечество не захочет стинуть с лица Земли. Плерома принципиально не терпит пустоты. И дело здесь не упирается в мораль, заключённую в заповедях. Сводить полноту жизни только к морализму — это пуританский тупик. Тогда ни о какой плероме не может быть речи. Морализм в качестве реакции часто приводит, напротив, к своей антитезе — к имморализму, отстоящему от плеромы столь же далеко, как и пуританство. Дело здесь упирается в само бытие, имеющее под собой основы-нормы, без которых не существует цивилизации.

По большому счёту, чистота сердца — тоже ведь норма. Ибо заповеди блаженств, к которым принадлежит чистота сердца, и есть идеал человеческой жизни. Видеть Бога было для Адама до грехопа-

падного религиозного искусства» (примеч. Успенского).

дения привычно, потому что чистота сердца человеческого оставалась ещё незапятнанной. А теперь приходится её восстанавливать, чтобы снова обрести блаженство видеть Бога¹. Это и позволяет Его затем живописать. Второе без первого невозможно.

Перед небесным идеалом равны все: и царь с патриархом, и монахи с мирянами. Талант иконописцам отпущен, несомненно, разный, но суть здесь в их тяге к очищению в себе образа Божия, к плероме творчества со Творцом.

Тем не менее, можно охотно согласиться и с тем, что дело не в идеале, а просто «в XVI – XVII веках русские люди утратили понимание связи внутренней жизни и литургической; после чего образ Христа стал внешним. Церковь отныне переживалась как хоть и важная, но всё же часть души, то есть стала составной частью обычной жизни; отсюда пошло дробиться и сознание, в которое позже беспрепятственно вползли масонские идеи» (Васина 2018). Мы не видим здесь принципиальной мировоззренческой несовместимости с позицией, изложенной выше.

И нам точно не кажется, что мы «множим „сущности“ без особой нужды», как это было сказано одним философом по поводу применения терминов «идеал» и «плерома» в ходе рассмотрения означенных проблем. Протоирей Георгий Флоровский писал об идеале у святителя Иоанна Златоуста следующее: «Свой нравственный идеал он

¹ «Видение Бога не являлось своего рода наградой, даруемой нам за наши добрые дела после смерти, но чем-то, начинающимся уже здесь» (Василий 1995: 27). И то, что Боговидение начинается «уже здесь», означает полное вхождение человека в полноту Церкви «уже здесь». Церковная история подтверждает сказанное примерами многих своих святых. Преподобный Симеон Новый Богослов вдохновенно писал: «Не говорите, что Бог не бывает видим людьми. Не говорите, что люди не видят Божественного света, или что это невозможно в настоящее время. Никогда, друзья, это не было невозможным, но и весьма даже возможно для желающих, для тех исключительно, которые, проводя жизнь в очищении от страстей, соделали чистыми умные очи» (Симеон 2011: 136). «Чистые умные очи» не что иное, как условие пребывания в плероме, позволяющее с помощью Духа Святого видеть невидимое. Святой Симеон ничего не говорит о связи образа с Первообразом. Если живой Бог перед глазами, то зачем Его икона? Но Преподобный иконы почитал. Этот святой оставил потомкам загадку: делясь своим мистическим опытом, он никогда не упоминал *антропоморфный образ* Бога, поскольку Христос открывался Симеону только нетварным светом, притом, что Спаситель вознёсся на небо телесно и, как уже было упомянуто, свойства человека после воплощения стали навсегда присущи Христу и навсегда с Ним соединились. Почему же великий православный мистик ни разу не видел Сына Человеческого телесно, образ Которого входит в полноту Церкви? Сие есть тайна...

[Иоанн Златоуст] выводил из догматических предпосылок» (Флоровский 1931: 139). О единстве идеала Христова для всех членов Церкви размышлял священномученик Иларион (Троицкий) в письме к другу (см. *Иларион* 2004: 357–387).

Что касается плеромы, то она для Церкви, разумеется, по сути есть Богочеловек Христос. Он же является и Идеалом. Афанасий (Евтич) считает: Христос в Себе «связал и соединил две разделённые стены, то есть иудеев и эллинов. Он поставил Себя в середину, чтобы соединить разделённое в одно целое. А ещё Он соединил две разделённые стены: природу ангелов и природу человека» (Афанасий 2006: 154). Это и есть плерома-Христос!

Исходя из вышесказанного, можно убедиться, что термин «плерома» часто употреблял апостол Павел, причём в разных значениях. Задача же всякого учёного состоит в отыскании новых контекстов для анализируемых терминов. Исследователь должен посмотреть как эти термины «работают» в новых (иконологических) условиях; обнаруживаются ли, открываются ли по ходу изучения поставленного вопроса новые смыслы. Эти вопросы мы и пытались освятить в настоящем исследовании.

В заключение хочется отметить, что, как бы там ни было, без стремления к упомянутому христианскому идеалу современная культура секуляризируется, опустошается, деградирует в антикультуру, становится инструментом ада. Что приходится в преизбытке нам сегодня наблюдать и в России, и во всём мире¹.

¹ Академик А.М. Лидов отмечает: «Если мы объективно взглянем на идеологию современного искусства Запада, на некий „мейнстрим“, отдавая себе отчёт в пестроте общей картины, то увидим, что слово „сакральное“ практически табуировано, как и связанные с ним понятия. Последовательно проводится мысль как в теории, так и на уровне кураторской практики, что искусство не должно быть сакральным. И вообще, сакральному и религиозному, как отрицающим безграничную свободу творчества, нет места в современном художественном процессе, где доминируют эстетическое и социальное. Традиционным религиозным искусствам, например иконописанию, отведена роль прикладного ремесла, производства культовых предметов...» (Лидов 2012: 108). Американский философ Джеймисон мнение Лидова дополняет: «Сегодня образ — это товар, и поэтому бессмысленно ожидать от него отрицания логики товарного производства; и поэтому, в конце концов, всё прекрасное сегодня искусственно» (Jameson 1998: 135). Вспомним мысль Микеланджело о том, что он лишь отсекал от куска мрамора лишнее, создавая скульптуру. Красоту великий мастер мнил следами Бога в природе, оставалось лишь освободить её от пут ненужного. Но теперь нам в качестве эталона предлагается псевдокрасота, порождённая товаропроизводством. Во время написания Джеймисоном приведённых строк процесс заме-

Однако полнота Церкви не только органично включает культуру в сакральное пространство, но и избавляет от адских конвульсий, до которых довело её общество, забывшее Бога. Для этого миру достаточно лишь вспомнить о «Наполняющем всё во всём». Вспомнить и двинуться Ему навстречу.

ЛИТЕРАТУРА

Аванесова, Багдасарян 1998 — Аванесова Г.А., Багдасарян Н.Г. Норма культурная // Культурология XX век. Энциклопедия Том 1. СПб., 1998.

Афанасий 2006 — Афанасий (Евтич), иеромонах. Экклесиология апостола Павла / Перев. с серб. Светланы Луганской. М., 2006.

Без автора 2000 — Без указания автора. Ланчанское чудо // Русский дом. М., 2000. № 2.

Василий 1995 — Василий (Кривошеин), архиепископ. Преподобный Симеон Новый Богослов. М., 1995.

Васина 2018 — Васина М. [письмо автору статьи, 2018].

Вейсман 1991 — Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. СПб., 1899. Репринт: М., 1991.

Выставка 2004 — Выставка восковых фигур «Русь святая» проходит в краевом музее Краснодара // Информационно-аналитическая служба «Русская народная линия». 2004, 08 ноября. Эл. ресурс: http://ruskline.ru/news_rl/2004/10/08/vystavka_voskovyh_figur_rus_svyataya_prohodit_v_kraevom_muze_krasnodara/ (дата обращения: 18.03.2019).

Григорий 2006 — Григорий Нисский, святитель. Опровержение Евномия. Книга девятая // Догматические сочинения. В 2-х томах. Т. 2. Краснодар, 2006.

Деяния 1891 — Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891.

Иларион 2004 — Иларион (Троицкий), священномученик. Единство идеала Христова (письмо к другу, 1915 год) // Он же. Творения. В 3 т. Т. 3. М., 2004.

Иринеи 2008 — Иринеи Лионский, святитель. Против ересей. СПб., 2008.

Иустин 2006 — Иустин (Попович), преподобный. Православная Церковь и экуменизм. М., 2006.

Ким 2001 — Ким Николай, протоиерей. В меру полного возраста Христова // Личный сайт священника Русской Православной Церкви. 2001, 01 января. Эл. ресурс: <http://onkim.orthodoxia.org/2001/01/01/v-meru-polnogo-vozrasta-xristova/> (дата обращения: 18.03.2019).

Лидов 2012 — Лидов А.М. Икона и иконическое в сакральном пространстве // Икона в русской словесности и культуре / сост. В.В. Лепяхин. М., 2012.

Максим 2007 — Максим Исповедник, преподобный. Письмо XV. Об общем и особом, то есть о сущности и ипостаси, Косме, богоугоднейшему диакону Александрии //

щения образа товаром был в разгаре. И что в итоге? Учитывая «пестроту общей картины», сейчас современный западный художник ощущает себя неким самодостаточным демиургом, обладающим собственной плеромой, и не желает творить в Божественной Полноте, становясь причастным к Благой Вести о человеческом спасении. Находясь же в *безблагодатной* синергии с велиаром, заодно приторговывая с последним своей душой, такой художник лишь прокладывает путь к магически заманчивым, губительным для него и общества безднам ада.

Максим Исповедник, преподобный. Письма / Перев. Егора Начинкина. СПб., 2007.

Мейендорф 1984 — Мейендорф И. Заметка о Церкви // Вестник РХД, Париж, 1984, № 141.

Михайлов 2008 — Михайлов А.В. Вместо введения // Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. Пер. с нем. Михайлова А.В. М., 2008.

Основные принципы 2000 — Основные принципы отношения Русской Православной Церкви к инославию. М., 2000.

Полное собрание законов 1830 — Полное собрание законов Российской империи (за период 1649-12.12.1825 гг.). Первое издание. СПб., 1830.

Симеон 2011 — Симеон Новый Богослов, преподобный. Слова и гимны. Гимн 20 // Творения. В трёх книгах. Книга третья. М., 2011.

Словарь 1998 — Словарь библейского богословия. Третье издание. Киев; М., 1998.

Тарасов 1979 — Тарасов Б. Блез Паскаль. М., 1979.

Тарковский 2019 — Тарковский Андрей Арсеньевич. Мартиролог // Медиатека «Предание.ру». Эл. ресурс: <http://predanie.ru/lib/book/read/118119/> (дата обращения: 18.03.2019).

Успенский 1989 — Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989.

Феодор 1987 — Феодор Студит, преподобный. Третье опровержение иконоборцев // Символ. Париж, 1987. № 18, декабрь.

Флоровский 1931 — Флоровский Георгий, протоиерей. Восточные отцы IV века. Париж, 1931.

Шафф 2007 — Шафф Филипп. История христианской Церкви. Т. 1. СПб., 2007.

Jameson 1998 — Jameson Fredric. The Cultural Turn. London & New York, 1998.

КУЛЬТ ДОХРИСТИАНСКОЙ «ЦАРИЦЫ НЕБЕСНОЙ» В ОБРАЗАХ И ИКОНОГРАФИИ СЕВЕРОРУССКОЙ ВЫШИВКИ

Грот Л.П.

Аннотация. В статье предлагается авторская концепция развития древнерусской дохристианской идеологии. К анализу привлечены два источника — русская ритуальная вышивка и произведения металлического литья Прикамья (ПЗС). Согласно проведённому исследованию, в символике названных источников находит отражение традиция поклонения Солнцу как высшему божеству — древнейшая сакральная традиция носителей индоевропейских языков, к которым в Восточной Европе относились арии и древние русы.

Ключевые слова: ритуальная вышивка, ПЗС, поклонение Солнцу, арии, древние русы.

PRE-CHRISTIAN CULT OF «HEAVENLY TSARINA» IN IMAGES OF NORTHERN RUSS EMBROIDERED ICONOGRAPHY

Groth L.P.

Abstract. The article suggests the development of author's concept on ancient Russ pre-Christian ideology. Two data sources are utilized for analysis — Russ ritual embroidery and creations of metallic casting in upper Kama river region (Permian animal style of Prikamye). According to the findings, tradition of worshipping the Sun as a higher deity is reflected in aforementioned sources. Such tradition appeared to be the most ancient and sacred among bearers of indo-European language group (including Aryans and ancient Russ in eastern Europe) at the time.

Keywords: ritual embroidery, Permian animal style, Sun worshipping, Aryans, ancient Russ.

Настоящая статья посвящена русской дохристианской идеологии и является продолжением темы, заявленной на Никитских чтениях 2018 года в Великом Новгороде. К анализу привлекаются два источника: русская ритуальная вышивка и произведения металлического литья Прикамья, за которыми с 20-х годов прошлого века закрепилось название пермского звериного стиля (ПЗС).

Исследование русской дохристианской идеологии тесно связано с изучением ритуальной вышивки, например, полотенец, имевших богатую и сложную иконографию. Важность подобных ритуальных предметов отметил крупнейший российский археолог Б.А. Рыбаков: «Отложение в вышивке очень ранних пластов человеческого религиозного мышления <...> объясняется ритуальным характером тех пред-

метов, которые покрывались вышитым узором. Специально ритуальным предметом, давно обособившимся от своего бытового двойника, было полотенце с богатой и сложной вышивкой. На полотенце подносили хлеб-соль, полотенца служили вожжами свадебного поезда, на полотенцах несли гроб с покойником и опускали его в могилу. Полотенцами увешивали красный угол; на полотенце — «набожнике» помещали иконы» (Рыбаков 1997: 639).

Исследование русской ритуальной вышивки началось в конце XIX века, но, как отметил ещё Рыбаков, семантика сюжетов вышивок до сих пор недостаточно изучена. Эту же мысль высказывает современная исследовательница русских орнаментов Н.Ю. Бобыкина: «Семантика древнего вышитого орнамента сегодня привлекает многих исследователей. К этому вопросу Российское географическое общество обращалось в 1911 году. Им было принято решение об организации при отделении этнографии „Комиссии по орнаменту народов России“. В неё входили самые авторитетные в то время учёные — этнографы: С.Ф. Ольденбург, Д.К. Зеленин, В.Н. Харузина, Л.Я. Штернберг, В.А. Городцов и другие. Комиссия разработала программу, главной целью которой было выяснить название и значение каждого отдельного орнаментального мотива и в конечном результате составить этнографическую карту орнаментов России. Проработав до 1923 года, комиссия так и не начала активную работу. К этому вопросу в советское время из всей плеяды учёных вернулся только В.А. Городцов. Позднее попытки исследовать орнамент предпринимали Г.С. Маслова, В.С. Воронов, Б.А. Рыбаков и др. Но никто из них так и не решил этот вопрос до конца. Сегодня интерес к славянским орнаментам растёт» (Бобыкина 2014: 170).

Зачинателем изучения русских вышитых орнаментов Рыбаков назвал В.В. Стасова, хотя и подчёркнул спорность его выводов. Размышляя о вышивке, Стасов писал, что здесь «в огромном количестве примеров можно видеть изображение древнего славянского богослужения (в особенности поклонения деревьям) и праздников русальных» (Стасов 1872: 1).

Особый вклад в исследование смыслов русской ритуальной вышивки внесла работа археолога В.А. Городцова (1860–1946), изданная в 20-х годах прошлого века. По признанию самого Городцова, его поразили пережитки глубочайшей старины, заключавшиеся в вышитых

узорах. Учёный выделил обширную группу памятников, запечатлевших религиозно-культурные и обрядово-правовые представления русского народа схожие с представлениями, зафиксированными в древнем искусстве сарматов и, в особенности, даков времён начала христианской эры. Такие памятники сохранились преимущественно благодаря женскому рукоделию — прежде всего вышивкам, где каждая строчка, каждый крестик имеют строго канонизированный характер (Городцов 1926: 7–8). По словам Рыбакова, Городцов сделал яркое открытие в области семантики вышивки: рассматривая в основном северорусскую вышивку, исследователь увидел в её сюжетах Великую Мать всего сущего — дохристианскую «царицу небесную», а также традицию древнерусского солярного культа (Рыбаков 1997: 638).

В послевоенное время анализом русской ритуальной вышивки занимался этнограф Л.А. Динцес (1895–1948). Исследователь также полагал, что объяснения сюжетов северно-русской вышивки следует искать в дохристианских верованиях славян. Женскую фигуру в центре большинства вышитых композиций он определил как «писаное», то есть вышитое изображение женского божества, известного под именем Мать-сыра-земля, однако в прошлом, по мнению автора, вышитые женские фигуры являлись изображениями богини Мокоши. Динцес, так же как и Городцов, отмечал в вышивках присутствие высшего славянского солнечного божества, которое символически передавалось дисковидными розетками, крестообразными знаками различного рисунка и совмещением этих знаков в фигуре колеса (узор, знакомый по подвескам из славянских курганов) (Динцес 1951: 470–475).

Богатейший вклад в изучение истории русской вышивки внесла Г.С. Маслова. Однако, по замечанию Н.Ю. Бобыкиной, семантика изображений и орнамента русской народной вышивки в книге Масловой трактуется слишком размыто и обобщённо. Так, Маслова считала, что влившиеся в орнаментику вышивки звериные образы отражали чаяния крестьянина-земледельца, а солярные знаки в сочетании с растительностью выражали идею плодородия. Основная часть орнамента вышивки, согласно Масловой, отражала непосредственные впечатления вышивальщиц от окружающей природы и бытовой среды (Маслова 1978: 152–177). Несмотря на названные недочёты, мы не можем не согласиться с Рыбаковым, подчеркнувшим непреходящую ценность работы Масловой благодаря богатству собранного ею материала: в

книге приводится свыше двухсот иллюстраций.

Обрисованная историографическая ситуация в области изучения русской ритуальной вышивки объясняет, почему для раскрытия концепции статьи мы решили обратиться к материалам из книги Городцова. На сегодняшний день исследования Городцова дают наиболее цельное представление о содержании образов русской ритуальной вышивки. Именно Городцов ввёл в область ритуальной вышивки такие понятия как «иконография северно-русского шитья» или «вышитая иконография».

Следует отметить, что в древнерусской фольклорной традиции Севера женский образ выступает как средоточие всей системы мифопоэтического мышления. По наблюдениям Рыбакова, весь Русский Север — от Пскова на западе до обширных архангельских краёв на востоке — изобилует полотенцами с устойчивой ритуальной сценой: в центре — женская крупная фигура (часто с поднятыми к небу руками), а по сторонам от неё — два всадника, тоже нередко с поднятыми к небу руками. В руках у женской фигуры чаще всего изображались птицы — символ неба. Нередко голова женского идола оформлялась как солнечный диск с короткими лучами, расходящимися вокруг; по сторонам или у её ног располагались две мужские фигуры в роли «прибогов» — служителей богини. Иногда огромный солярный знак покрывал почти всю середину женской фигуры, что подчёркивало сакральную природу изображения. Сведения источников подтверждают, что ритуальные вышивки заключали в себе функцию предмета поклонения, а не являлись сугубо декоративными предметами. В русском средневековом памятнике *Слово об идолах* порицался обычай поклонения женским идолам: «кланяются написавше жену в человеческ образ», что убедительно разъяснялось Рыбаковым как поклонение вышитым изображениям («писать шёлком») (Рыбаков 1997: 677–709).

Анализируя ритуальные вышивки, Городцов отметил, что центральной фигурой северно-русских узоров является изображение женщины, которая представляется всегда стоящею. Её отношение к окружающему внешнему миру выражается положением рук: на одних изображениях руки женщины подняты, подчеркивая её молитвенное отношение к чему-то высшему, на других — она держит за поводья стоящих по обе стороны от неё коней, на которых сидят всадники, молитвенно простирающие к женщине руки. Иногда руки лежат у неё на

бёдрах, придавая фигуре величественное спокойствие (илл. 1).

Есть и другие удивительные вышивки, где женщина стоит в небесных сферах с жестом молитвенного благоговения пред великим светилем солнца, а пред нею изображены, очевидно, посвящённые ей небесные кони — под ногами у них вытканы свастические знаки (Городцов 1926: 11–17). Подобное положение женщины, в сопровождении символов неба и светил, с молящимися перед нею великими и малыми людьми или человекообразными существами, по заключению Городцова, ясно указывают на то, что пред нами не простая женщина, а богиня, царица неба и земли. По убеждению Городцова, севернорусские вышивки запечатлели замечательный по своему стройному и величественному содержанию культ «царицы небесной», имя которой, по его мнению, было забыто русскими, вытесненное христианским образом Царицы Небесной (Городцов 1926: 18–20).

Однако, следуя за описаниями Городцова, есть основания полагать, что символика ритуальной вышивки позволит полнее раскрыть образ дохристианской «царицы небесной». Иногда мы видим её стоящей в храме, наполненном знаками всех светил небесных, и пред её могущественною фигурою предстоят двое всадников. Иногда она сама представляет храм, внутри которого стоит её статуя — кумир, а справа и слева находятся два всадника, высоко поднимающие длани кверху, выражая жестами молитвенное благоговение. Имеется и изображение алтаря, сооружённого в небесных сферах, а перед алтарём стоят всадники на конях, покрытых свастическими знаками (Городцов 1926: 15) (илл. 2).

Изображения коней и всадников, сопутствующих богине, располагаются как в небесных сферах, так и в земных. Кони и всадники, покрытые солярными знаками и изображённые над и среди символов небесных светил, обладают неземной сущностью и служат богине в её небесных сферах: это боги, но боги, подчинённые великой богине — «царице небесной». Их власть и сила в её руках, что символизируют поводья коней — бразды правления находятся в руках богини. Персонажи вышивок, не отмеченные небесными знаками и молитвенно простирающие руку к богине, символизируют царей-владык земных, получивших свою власть милостью Божию. Здесь, по мысли Городцова, выразилась идея народного сознания о божественном происхождении власти, предупредившая христианскую доктрину: «нести

власть, аще не от Бога». Всё отмеченное позволило Городцову сделать вывод о том, что перед нами не простая женщина, а богиня — царица неба и земли, для которой возводятся жертвенники и храмы с поставленными в них её же изображениями или кумирами (Городцов 1926: 18).

Результаты настоящего исследования позволяют дополнить выводы Городцова. Отметим, что в символике русской ритуальной вышивки нашла отражение традиция поклонения Солнцу как высшему божеству, то есть древнейшая сакральная традиция носителей индоевропейских языков. Так, кони или конные всадники, окружающие женскую фигуру, связаны именно с этой традицией, поскольку конь является одним из зооморфных символов солнца наряду с оленем, соколом, лебедем. При исследовании древнерусской солярной традиции нам удалось выявить, что в древнерусском пантеоне с солнцем было также связано божество, известное под иносказательным прозванием Волос. Конь был животным, принадлежавшим Волосу как «скотьюму богу». Но с Волосом в древнерусской традиции был связан и небесный мир божественного солнца, поскольку в *Повести временных лет* Волос соотносился с золотом — символом солнца. Это следует из рассказа о каре, которая постигнет преступившего клятву, данную именем Волоса: «да будемъ золоти, яко золото...». Волос — явно иносказательное прозвище, за которым в различные исторические времена могли скрываться разные теонимы, связанные с Солнцем (ПВЛ 2007: 34–35).

Для данной статьи особое значение имеет то, что божество Волос в русской традиции зафиксировано и в мужской, и в женской ипостасях. Это проявлялось, например, через персонификацию Солнца как в женском, так и в мужском обличье. Женское воплощение Волоса отразилось в таком образе как Волосыни — наименование созвездия Плеяд в русской традиции. По мнению В.В. Иванова и В.Н. Топорова, Волосыни, могли пониматься как астрализованный образ женщины и толковаться как жёны Волоса (Иванов, Топоров 1995: 107–108).

Дополнительным подтверждением существования скотьюго бога и в женском обличье, является тот факт, что в народной традиции покровительницей домашнего скота считалась св. Агафья Коровница, оберегавшая коров от болезней. День памяти св. Агафьи — 5/18 февраля — предшествовал дню св. Власия — 11/24 февраля. Власьев день в народе также именовался коровьим праздником, а корову называли

«власьевной».

Другим примером женской ипостаси Волоса может стать легенда о зверь-змияке и Волховской коровнице, жившей в Ильмень озере (записана П.И. Якушкиным в 1858–1859 годах): «Этот зверь-змияка жил на этом самом месте, вот где теперь скит святой стоит, Перюньской. Кажинную ночь этот зверь-змияка ходил спать в Ильмень озеро с Волховскою коровницей. Перешёл змияка жить в самый Новгород; а на ту пору и народился Володимир-князь в Киеве...» (Грузнова 2010: 108). Под личиной Волховской коровницы здесь явно выступает местное женское божество Приильменья — женское воплощение Волоса (Грот 2013).

Образ Волховской коровницы как олицетворение древнего женского божества находит подтверждение и в других русских мифах. Так, на Русском Севере были известны легенды о мифических коровах, обитавших в озерах. Корова в древнерусской культуре была связана с небесной «водой», то есть с облаками и осадками. Интересна параллель с культурой ариев, у которых корова именовалась как мать человеческая, а тучи в Ведах воспевались как коровы, набухшие молоком дождя. В статье А.Е. Фёдорова приводятся примеры из Ригvedы, где говорится, что «корова создала при своём рождении этот мир», а Адити характеризуется и как дойная корова, и как мать богов. Боги небесные, земные, в воде живущие — рождены коровой. Сыновья Адити-Адитьи наделялись солнечной природой. В приводимой статье А.Е. Фёдорова отмечается, что Адитья — главное название Солнца, о чем свидетельствует статистическое рассмотрение текстов Чхандогьи и Брихадараньяки упанишад, датированных ок. VIII – VI веков до Р.Х. (Фёдоров 2018: 20–25).

Подробнее о поклонении Солнцу в русской традиции рассказано в работе *Подсолнечное царство на огромных евразийских пространствах* (Грот 2015).

Исходя из солярных древнерусских обычаев, можно заключить, что трёхчастные композиции русской вышитой иконографии отражают традицию поклонения Солнцу как верховному божеству, воплотившемуся в женской ипостаси божества Волоса.

Символика ритуальной вышивки позволяет определить и её историческую глубину: на многих вышивках женщина органически связывается с изображением дерева. Иногда она, по выражению Городцова, срастается с ним, а иногда заменяется определённо выраженным

символом, перед которым, как перед нею самою, молитвенно предстоят и важные всадники, и символы всех светил небесных (Городцов 1926: 13). Сопутствующее и часто замещающее богиню дерево — есть Древо жизни или Древо мировое, которое выявляется и в чистом виде, и в виде алтаря или храма, посвящённых антропоморфному женскому божеству. Древо мировое (*arbor mundi*, «космическое» древо) как образ космической опоры является частью универсальной концепции мира в мифопоэтическом сознании. И если древнерусское женское божество так тесно связывается с ним, то в народном представлении, считает Городцов, оно само есть начало жизни или мать всего сущего. Ей как таковой принадлежат все стихии: воздух, вода и земля (Городцов 1926: 18).

Образ древа мирового хорошо известен и в ведийских гимнах, где выступает, например, в виде жертвенного столба («мировой столп»). Жертвенный столб — одно из наиболее распространенных воспроизведений середины мира — категории моделирования пространства в мифологических системах. С жертвенным столбом связана и ведийская мать богов и всего сущего Адити — связь с жертвенным столбом осуществляется через её сыновей Адитьев. Им посвящался жертвенный ритуал, воспроизводивший творение Вселенной. Многие в образах Адити и Адитьев перекликается с образами древнерусской вышитой иконографии.

Так, с образами Ригведы хорошо соотносимы фигуры всадников северно-русской вышивки. Многие ведийские боги, в том числе, Адити, упоминаются как всадники или как правящие конями. Одно из главных Адитьев Митру везут по небу белые кони, подкованные серебром и золотом. Бог солнца Сурья объезжал мир на рыжих кобылицах и сам выступал в образе рыжего коня. Конь был атрибутом и образным воплощением бога огня и жертвенного костра Агни. Прославлялись буланы кони Индры. Со всеми этими ведийскими богами неразрывную связь имело и великое материнское начало, или Адити, поскольку Адити — это «все боги, вместе взятые, и каждое божество в отдельности».

Вышитые северно-русские всадники, восседающие на конях, покрытых солярными символами, и размещаемые по обеим сторонам от древнерусской матери всего сущего или выражающего её символа, наделяются такой же небесной или божественной сущностью и несут в

себе тот же смысл, что и ведийские боги-всадники. Имена древнерусских богов-всадников можно реконструировать при дальнейшем исследовании семантики северно-русской вышитой иконографии. Но даже беглый сравнительный анализ вышитой северно-русской иконографии и ведической космогонии позволяет подтвердить выводы Городцова о том, что центральная женская фигура северо-русских вышивок представляет антропоморфное женское божество, которое тесно связывается с Древом мировым и в народном представлении выступает как мать всего сущего. Как и Адити, ей принадлежат все стихии: воздух, вода и земля. Определение Городцовым ритуальных вышивок как вышитой иконографии представляется вполне обоснованным. Независимо от того, как Городцов объяснял генезис архаики образов в северно-русской вышивке, он верно заметил, что в ней отражены народные представления о древнерусской матери всего сущего. Вышитые изображения явно отражают законченную теософскую систему, которую можно определить в качестве дохристианской идеологии, основанной на поклонении Солнцу как проявлению бога. Архаичной спецификой данной системы было то, что объект поклонения под иносказательным прозвищем Волос выступал и в мужском, и в женском облике.

Образ Древа мирового относится к эпохе бронзы и находит отражение в разных культурных традициях Европы и Ближнего Востока. Он знаменовал собой новый этап в развитии мифологических систем и стал, по Топорову, противопоставляться в человеческом сознании как знаково-организованный космос, предшествовавший беззнаковому хаосу (Топоров 2018: 398–406).

Данный важнейший в духовном развитии переломный момент навечно запечатлели образы и иконография северно-русской вышивки: фигуры вышивок снова и снова, век за веком воспроизводят акт творения в той священной точке пространства, где стоит Древо мировое — местопребывание древнерусской матери всего сущего, в тот период олицетворявшейся женской ипостасью Солнцебожества Волоса.

Сакральный смысл северно-русской шитой иконографии, согласно результатам наших исследований, перекликается с таким уникальным источником, как произведения пермского звериного стиля (ПЗС) — художественное металлическое литьё, основы которого зародились ещё в рамках ананьинской культуры конца IX – III веков до Р.Х.

на территории Среднего Поволжья и в бассейне реки Камы. Проведенный сравнительный анализ названных источников стал первым опытом подобного рода, поскольку до сих пор этническая атрибутика произведений ПЗС замыкалась в кругу финно-угорской этнической культуры. Произошло это под влиянием ненаучной концепции о финно-угорском субстрате в Восточной Европе — части шведского политического мифа XVII – XVIII веков, закрепившейся в российской исторической мысли с XIX века (Грот 2017).

Данный миф появился в результате насущных политических задач, вставших перед шведским государством с начала XVII века. Так, по Столбовскому договору 1617 года Швеция смогла удержать часть оккупированных ею русских земель, однако для управления территориями с православным населением необходимы были идеологические обоснования права шведских властей осуществлять там свою государственную политику (шведы получали выгоду от контроля за русской торговлей хлебом, пытались постепенно распространять лютеранство путём этнической зачистки этих земель от русского населения и, соответственно, православной веры и пр.). После поражения в Северной войне шведскому правительству потребовалось также найти оправдание попыткам реванша с целью возврата земель, отошедших назад к России в результате Ништадтского мира (в течение XVIII века Швеция дважды нападала на Россию: в 1741 и 1788 годах). Поэтому шведскими литераторами, при поддержке государства, стала создаваться сфальсифицированная версия древней истории Восточной Европы. Новый политический миф был призван доказать первенствующую роль шведов в Восточной Европе. По создаваемой мифологии, предки шведских королей прежде других народов — уже в гиперборейские времена — обживали Восточную Европу, ходили по рекам, от Чёрного моря до греческих островов. Тогда же в трудах придворных шведских историков была создана и сфальсифицированная этническая картина Восточной Европы в древности, приспособленная к нуждам внешней политики.

Согласно этой фантазийной истории, в послегиперборейские времена древнейшим населением Восточной Европы, начиная с севера и вплоть до Дона, были финны, а славяне/русские жили где-то в стороне и намного южнее. Финны были подчинены предкам шведских королей и платили им дань, в то время как русские появились в дан-

ных землях позднее всех. Так, политическая мифология работала на вытеснение русских из собственной истории. С начала XIX века идеи шведского политического мифа стали распространяться в России трудами финских филологов, а затем — силами либеральных и других прогрессивно-демократических кругов российского общества, уверовавших в непогрешимость идей, идущих с Запада. В результате русская история была лишена древнейшего своего периода, а её начало было отнесено не ранее чем к VI веку (Грот 2017).

Отторжение от русской истории её исконных корней лишило учёных возможности увидеть всю глубину древности иконографии русской вышивки и её автохтонность в Восточной Европе, а также оценить её как изобразительный источник, сохранивший космогоническое мировоззрение, соотносимое с мировоззрением ведийских памятников.

Так, Б.А. Рыбаков, как и прочие учёные советского времени, развивал свою концепцию под влиянием идеи, согласно которой первыми насельниками Восточной Европы были предки финно-угорских и самодийских народов, а древнейшие славяне выделились только в V – VII веках, при этом локализовались вне Восточной Европы — по концепции Рыбакова — в междуречье Одера и Вислы и до низовьев Днепра на востоке. Соответственно, сами славяне/русские — недавние пришельцы в Восточной Европе, и памятники их материальной и духовной культуры либо привнесены в Восточную Европу с запада либо появились под влиянием восточноевропейской субстратной культуры (скифо-сарматской, древнегреческой, финно-угорской, тюркской и т.д.) (Рыбаков 1997: 298–319), то есть русская история не может иметь в Восточной Европе собственных древних корней. Не помогают здесь и рассуждения учёного о праславянах и протославянах. Годные для лингвистики, в истории подобные теории не имеют веса: здесь народ либо есть, либо его ещё нет. Тем не менее, большой заслугой Б.А. Рыбакова было выявление связи между образами северно-русских вышивок и пантеоном общеславянских богов, правда эта связь мыслилась им в основном, как отражение культа плодородия и народной календарной обрядности, то есть раскрывала лишь часть содержания древнерусского изобразительного источника.

Негативное влияние идеи шведского политического мифа о финно-угорском субстрате в Восточной Европе сказалось и на конеч-

ных выводах Городцова, в частности, на его оценках аналогов севернорусской вышитой иконографии, обнаруженных им в сарматских древностях и в так называемых дако-дунайских табличках первых веков по Р.Х. По убеждению Городцова, дакские образки послужили источником для развития севернорусской шитой иконографии, поскольку славяне пришли в Восточную Европу из Подунавья (*Городцов 1926: 20–36*).

На самом же деле, всё происходило наоборот. По неоднократным разъяснениям А.А. Клёсова и И.Л. Рожанского, наиболее выраженная и разнообразная у славян гаплогруппа R1a и все её ветви (за редким исключением) начинаются (или продолжают) на Русской равнине с общим предком примерно 4900 лет назад, но расходятся по ветвям, общие предки которых жили, начиная со второй половины II тыс. до Р.Х. и на протяжении I тыс. до Р.Х. В Европе были идентифицированы 38 ветвей гаплогруппы R1a, и немалое число её ветвей тяготеют к Карпатам и Подунавью (*Клёсов 2015*). Следовательно, Подунавье является не прародиной славян, а той землёй, куда славяне/русы временами переселялись с Русской равнины, а затем возвращались назад в Восточную Европу, как об этом и рассказывается, например, в *Сказании о Словене и Русе*. Поэтому севернорусская вышивка сложилась на Русской равнине, и её сюжеты изобразительными средствами выражали космогонические представления, которые распространялись по путям миграций носителей гаплогруппы R1a. Древность этих представлений подтверждается сходством со словесными текстами гимнов РВ, тысячелетиями существовавших в устной форме. Представления обоих источников создавались в лоне ещё нерасчленённой общности древних русов и ариев, откуда и идёт их сходство.

Вытеснение русских из начального периода их истории также сказалось на идентификации археологического материала, в частности, на результатах исследования ПЗС, вернее, на их отсутствии. Единственный чёткий вывод, к которому пришла наука после многолетнего изучения произведений ПЗС — это концепция о том, что в них запечатлён комплекс верований и ритуалов — то есть о сакральном предназначении произведений ПЗС. Начиная со второй половины XIX века и до настоящего времени опубликовано немало трудов, посвящённых проблеме зарождения и развития ПЗС, однако данная концепция не получила широкого применения в исследованиях (*Чагин 2011: 127–*

133). В этом нет ничего удивительного, поскольку учёные так и не смогли определить, какие именно верования и ритуалы запечатлены в произведениях ПЗС (несмотря на то, что преемственность традиций звериного стиля в Прикамье прослеживается, начиная с VII – II веков до Р.Х. и до V – IX веков по Р.Х.). Какие же общие верования могли лечь в основу выделенных традиций на протяжении столь длительного периода?

В одной из последних значительных публикаций, посвящённых ПЗС — великолепном труде пермского искусствоведа и историка А.В. Доминьяка *Свидетельства утраченных времён: человек и мир в пермском зверином стиле* — находится лишь обобщённый вывод о том, что в произведениях ПЗС отразилось богатство уральской тайги и что в них в художественной форме были выражены интересы и взгляды первобытных охотников (Доминьяк 2010: 104). И это всё? А ведь данную работу совершенно справедливо характеризуют как настоящую энциклопедию ПЗС: Доминьяк разобрал и описал практически все предметы пермского звериного стиля из множества музеев — от Государственного Эрмитажа и Государственного исторического музея до Чердынского краеведческого музея и коллекций Пермского государственного университета. Автор проделал гигантскую работу и дал подробную классификацию предметов пермского звериного стиля, а также классифицировал сюжеты, запечатлённые на этих предметах.

Именно благодаря труду Доминьяка мы получили возможность увидеть полную картину взглядов творцов произведений ПЗС, которая с достаточной отчётливостью, на наш взгляд, отражает следы поклонения Солнцу как божеству. Например, Доминьяк выделил сюжет «шествия» медведей и лосей, идущих друг за другом в непрерывном движении посолонь, то есть по солнцу, как символ движения вокруг сакрального предмета, расположенного в центре. Данный сюжет, по мнению исследователя, явно воссоздавал ритуально-обрядовое действие. Вариант данного обряда изображён и на бляхах с профильными фигурами медведей и лосей, устремлённых к солярному знаку над их головами. Как известно, круговые танцы — хороводы — носили обрядовый характер и исполнялись в честь Солнца как проявления бога. На бляхах, кстати, во множестве представлена и солярная символика, в том числе, изображение свастических символов, иногда составлявшееся мордами животных (Доминьяк 2010: 13, 42–43).

Дополним приведённые описания Доминьяка собственными наблюдениями. До сих пор исследователи не обращали достаточного внимания на то, что женские украшения из числа произведений ПЗС — шумящие подвески, а также другие предметы — часто оформлялись виноградными гроздьями. Согласитесь, виноградные гроздья — несколько странный элемент декора для культуры народов коми, хантов и манси. Но эта странность исчезает, если предположить, согласно нашей рабочей концепции, что данный растительный мотив возник в творчестве древних русов во время расселения в Восточной Европе «от моря до моря» одновременно с расселением ариев — то есть с конца III тыс. до Р.Х. (илл. 4).

Изображение виноградной грозди, украшавшее металлопластику ПЗС, несло в себе глубокий символический смысл, понять который можно только, исходя из древнерусской сакральной традиции. Изображение виноградной грозди на культово-обрядовых предметах наводит на мысль о «виноградье» — так в северорусской традиции назывались величальные поздравительные песни, с которыми совершали обход домов на Рождество. «Виноградье» включалось не только в святочную, но и в свадебную обрядность. Исполнение каждого двестишья величальных песен сопровождалось припевом: «Виноградье, виноградье красно-зелено!»

Несложно догадаться, что за словом «виноградье» в этих обрядовых песнях, исполняемых на Рождество Христово или на свадьбах, скрывалось имя благожелательного божества, связанного со светом, плодородием и солнцем. Известно, что христианство многое восприняло из идейного багажа традиции поклонения божеству в обличье Солнца, а именно, из митраизма. Например, день рождения «непобедимого солнца» (25 декабря — день поворота солнца на весну) был провозглашён Рождеством Христовым. Полагаю, что и виноградная лоза, ставшая одним из символических именовании Христа, согласно словам Евангелия (Ин. 15: 1, 5), перешла в христианство вместе с образом «непобедимого солнца». Этот символ, заключивший имя бога, был перенесён и в иконописание: икона *Христос Виноградная Лоза* или *Христос Лоза Истинная*.

Мы полагаем, что традиция соединять изображение виноградной лозы (или грозди как её части) с образом великого божества развилась ещё в лоне дохристианской идеологии древних русов и ариев,

поклонявшихся богу в образе Солнца. Одним из проявлений этой традиции можно считать изображение виноградной грозди на шумящих подвесках, укладывавшихся как часть погребального инвентаря в женские захоронения. Это было выраженное художественными средствами благопожелание на пути перехода из мира плодоносящей природы в потусторонний мир. Оба данные мира находились под защитой великого бога Волоса/Велеса, имевшего как мужское, так и женское обличье.

Женские образы занимают значительное место среди изображений ПЗС. На бляшках небесные человеко-лоси заменяются часто безрогими лосихами. На бляхах, обнаруженных в Чердынском районе Пермского края, особо выделяются женские божества, например, изображение крылатой богини на коне, осенённой головой хищной птицы; крылатая трёхликая богиня на ящере и др. Есть пластина, где изображены три слившиеся женские фигуры с начертанными солярными знаками, осенёнными тремя изображёнными в профиль головами с орлиными клювами.

В некоторых композициях человеко-лоси/лосихи предстают женскому божеству с солярной символикой. Солярные знаки встречаются не только как часть композиций на бляхах, но и в виде отдельных подвесок. Кроме того Доминьяк отметил, что если взглянуть в абрис шумящих подвесок, то можно увидеть антропоморфные черты: фигуру женщины в широкой юбке с разведёнными в стороны или лежащими на бёдрах руками (Доминьяк 2010: 15–26, 28–30, 78, 38–39) (илл. 3).

Следует подчеркнуть, что литейные формочки для изготовления произведений ПЗС обнаруживались в женских захоронениях. Этот факт имеет особый интерес для исследований темы о женщинах, выполнявших сакральные функции в древнерусской истории, расширяя рассматриваемый ареал до Прикамья и Предуралья.

Мысль о том, что такой элемент на шумящих подвесках как виноградная гроздь, связывает их с древнерусской традицией, косвенно подкрепляется выводами крупнейшего российского археолога В.В. Седова. В его работах, посвящённых историко-археологическим исследованиям славян, приводятся находки ювелирных украшений из восточнославянского ареала, также декорированные виноградной гроздью. Седов определяет их как безусловно славянские (Седов 2002: 532–540) (илл. 5).

Таким образом, северно-русская иконография вышивки и культовой металлопластики ПЗС из Прикамья, Урала и Западной Сибири являлась культовым изображением Солнца как проявления бога и отражала различные сюжеты данной культурной традиции у древних русов. Для общества, жившего устными преданиями, распространение сакрального учения с помощью изобразительных средств было вполне естественным. Дохристианское верование древних русов, основанное на поклонении божеству в образе Солнца, распространилось по всей необъятной территории Подсолнечного царства (это название сохранилось в былинах), а иконография культового литья разошлась из такого яркого центра, каким было Прикамье, в Поволжье и отдалённые области Западной Сибири. Древнерусское искусство играло донорскую роль в распространении культа Солнцебожества среди народов Севера и Сибири: эти традиции вкупе с обрядовыми предметами изобразительного и других видов искусства до сих пор присутствуют в быту народов ханты, манси и коми-пермяков.

Поклонение Небесным владычицам и Солнечным девам также известно у народов урало-алтайской языковой семьи — то есть было распространено практически на всей территории современной России, о чём свидетельствует фольклор многих народов Севера и Сибири. Это даёт основания полагать, что наша страна, и в древности полиэтничная по составу, скреплялась воедино общенациональной духовной культурой, ставшей фундаментом совместной жизни для наших предков уже в догосударственный период.

ЛИТЕРАТУРА

Бобыкина 2014 — Бобыкина Н.Ю. Происхождение вышитых орнаментов. М., 2014.

Городцов 1926 — Городцов В.А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды государственного исторического музея. Выпуск I. Разряд археологический. М., 1926.

Грот 2013 — Грот Л.П. Древнерусские женские божества Севера // URL: <http://pereformat.ru/2013/06/zhenskie-bozhestva-severa/> (дата обращения: 19.03.2019).

Грот 2015 — Грот Л.П. Подсолнечное царство на огромных евразийских пространствах// URL: <http://pereformat.ru/2015/12/podsolnechnoe-zarstvo/> (дата обращения: 19.03.2019).

Грот 2017 — Грот Л.П. Начало русской истории и шведский политический миф XVII – XVIII веков // Вестник Новгородского государственного университета. Гуманитарные науки: Материалы XVI Международной научной конференции «Духовные начала русского искусства и просвещения» («Никитские чтения»). 2017. № 2 (100).

Грузнова 2010 — Грузнова Е.Б. Новгородский змяка-Перун и его аналоги // Rossica

Antiqua. 2010.

Динцес 1951 — Динцес Л.А. Древние черты в русском народном искусстве // История культуры древней Руси / Отв. ред. акад. Б.Д. Греков и проф. М.И. Артамонов. Т. II. М.–Л., 1951.

Доминяк 2010 — Доминяк А.В. Свидетельства утраченных времён: человек и мир в пермском зверином стиле. Пермь, 2010.

Иванов, Топоров 1995 — Иванов В.В., Топоров В.Н. Волосыни // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Научные редакторы: В.Я. Петрухин, Т.А. Агапкина, Л.Н. Виноградова, С.М. Толстая. М., 1995.

Клёсов 2015 — Клёсов А.А. Венеты и венецы — кто их современные потомки? // <http://pereformat.ru/2015/02/veneti> (дата обращения: 19.03.2019).

Маслова 1978 — Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978.

ПВЛ 2007 — Повесть временных лет (ПВЛ) // Подготовка текста, перевод, статьи и комментарии Д.С. Лихачёва. 3-е изд. СПб., 2007.

Рыбаков 1997 — Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1997.

Стасов 1872 — Стасов В.В. Русский народный орнамент. Шитьё, ткани, кружево. СПб., 1872. Вып.1.

Седов 2002 — Седов В.В. Славяне. Историко-археологическое исследование. М. 2002.

Топоров 1987 — Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х т. М., 1987.

Фёдоров 2018 — Фёдоров А.Е. Глава 2 // Кутенков П.И., Фёдоров А.Е. Об истоках родства числознаковых рядов закона русского духа и древних арийских культур // Знаковедение, яроведение, числоведение: закономерности, методы, материалы. СПб., 2018.

Чагин 2011 — Чагин Г.Н. Птицы и звери, боги и духи в бронзовом искусстве Рифея // Вестник Пермского университета. История. 2011. Вып. 1 (15).

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Центральной фигурой северно-русских узоров является образ женщины, которая изображается всегда стоящей.

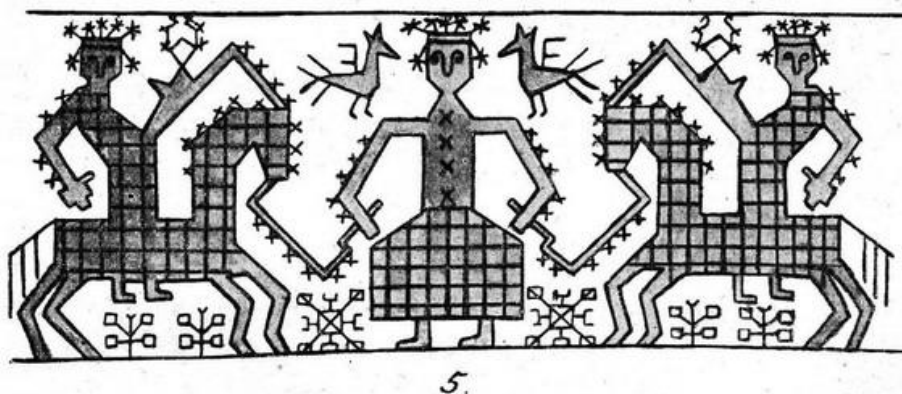
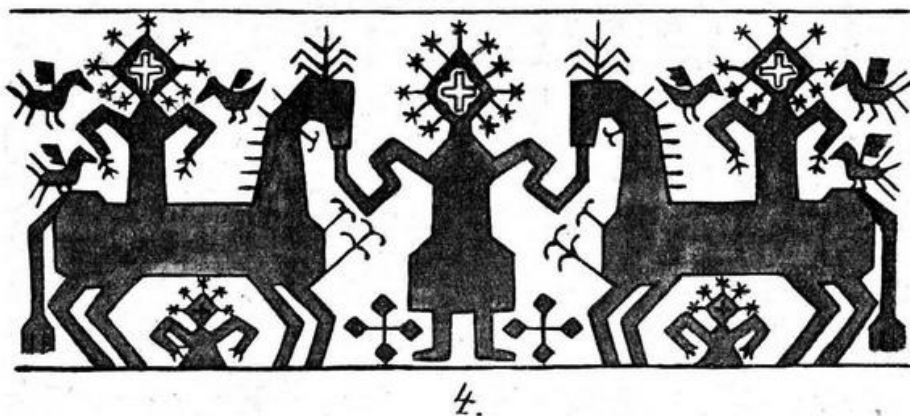
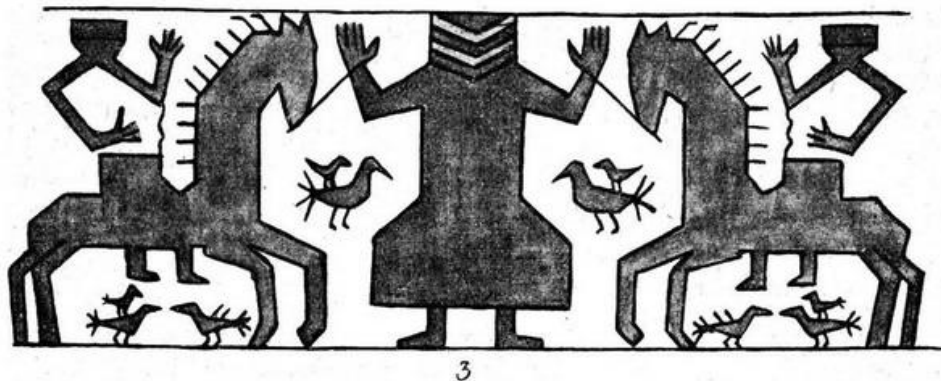
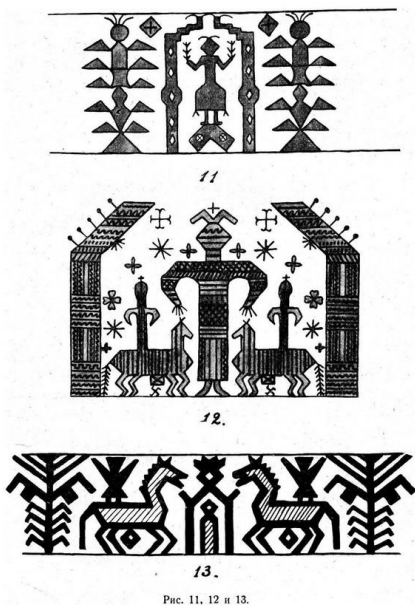


Рис. 3, 4 и 5.

Илл. 2. Женщина стоит в храме или сама изображает храм



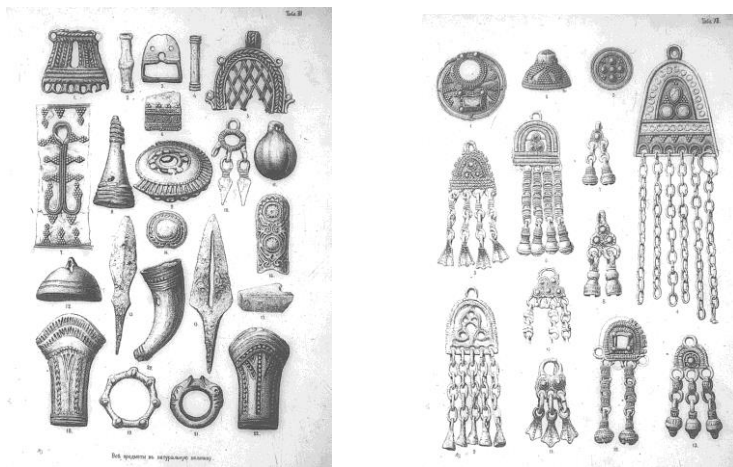
Иногда женщина стоит в храме, наполненном знаками всех светил небесных: и солнца, и луны, и звезд, и пред ее могущественною фигурою предстоят оба всадника (рис.12). Иногда она сама представляет храм, внутри которого стоит ее статуя – кумир, а справа и слева находятся оба всадника, высоко поднимающие длани кверху, выражая жестами молитвенное благоговение (рис. 13); за всадниками стоит по одному дереву.

Илл. 3. Подвеска — женский силуэт.



Доминяк А.В. обратил внимание на то, что если взглянуть в абрис шумящих подвесок, то можно увидеть антропоморфные черты: фигуры женщины в широкой юбке с разведенными в стороны или лежащими на бедрах руками.

Илл. 4. Украшения ПЗС, декорированные виноградной гроздью.



Шумящие подвески дают нам еще одно, на мой взгляд, очень серьезное доказательство того, что прикамское культовое литье было рождено в лоне древнерусской традиции. До сих пор не обращалось внимания на то, что эти украшения и им подобные часто оформлялись виноградными гроздьями. Согласитесь, виноградные гроздья – несколько странный элемент декора для культуры народов коми, хантов и манси.

Илл. 5. Славянские подвески, украшенные виноградной гроздью.



В работах крупнейшего российского археолога В.В.Седова, посвященных историко-археологическим исследованиям славян, приводятся находки ювелирных украшений из восточнославянского ареала, также декорированные виноградной гроздью. В.В.Седов определяет их как безусловно славянские.

РАЗВИТИЕ ОЦЕНОК ВЛАДИМИРА СВЯТОСЛАВИЧА ПОСРЕДСТВОМ ИСТОРИЧЕСКИХ АНАЛОГИЙ В ПОСВЯЩЁННЫХ ЕМУ ГОМИЛИЯХ И ГИМНОГРАФИИ XI – XV ВЕКОВ

Кириллин В.М.

Аннотация. В статье на материале сочинений митрополита Илариона, Иакова Мниха, Нестора Летописца, посвящённых Владимиру житийных и богослужебных текстов рассматривается семантика уподоблений благоверного князя Владимира Киевского византийскому императору Константину Великому и ряду библейских персонажей. Автор выявляет процесс расширения состава уподоблений и их смыслового обогащения, так что в итоге Креститель Руси обрёл устойчивые черты подобия либо ветхозаветным провозвестникам грядущего Царя и Спасителя мира, либо новозаветным свидетелям жертвенной проповеди распятого и воскресшего Сына Божия, либо раннехристианским приверженцам основанной Им Церкви как вместилища Истины и собрания верных.

Ключевые слова: ретроспективно-историческая аналогия, уподобление, противопоставление, параллель; *Слово о Законе и Благодати* митрополита Илариона, *Память и похвала Владимиру* Иакова Мниха, *Чтение о Борисе и Глебе* Нестора, *Повесть временных лет*, *Жития* Владимира, владимирская гимнография; семантика, смысловые нюансы, ассоциативный смысл.

Abstract. The article on the material of the works of Metropolitan Hilarion, Jacob Mnich, Nestor the Chronicler, dedicated to Vladimir of the hagiographical and liturgical texts examines the semantics of assimilations of the faithful Prince Vladimir of Kiev to the Byzantine emperor Constantine the Great and a number of biblical characters. The author reveals the process of expanding the composition of assumptions and their semantic enrichment, so that the Baptist of Russia acquired stable similarities either to the Old Testament heralds of the coming Tsar and Savior of the world, or to the New Testament witnesses of the sacrificial preaching of the crucified and resurrected Son of God, or of the early Christian adherents of the founded It Church. and congregations of the faithful.

Keywords: retrospective-historical analogy, assimilation, opposition, parallel; “A Word about the Law and Grace” by Metropolitan Hilarion, “Memory and Praise to Vladimir” by Jacob Mnich, “Reading about Boris and Gleb” by Nestor, “The Tale of Bygone Years”, “The Life” by Vladimir, Vladimir hymnography; semantics, semantic nuances, associative meaning.

Литературное предание о великом Киевском князе Владимире Святославиче чрезвычайно богато. В рамках древнерусской книжной традиции оно непрерывно и последовательно развивалось начиная с XI века вплоть до XVII столетия, соответственно, оно весьма разнообразно в жанрово-стилистическом отношении и представлено разными типами литературного дискурса, — историографическим (летопись),

агиографическим (жития), панегирическим (сопряжённые с нарративом похвальные пассажи и отдельные гомилии), гимнографическим (богослужебная поэзия). Вместе с тем это разнообразие литературного дискурса обусловлено было и разными авторскими задачами, — либо изложением фактов, либо размышлением о фактах. Последнее как раз в большей степени характерно для ораторской прозы и гимнографии. И именно в этой части владимирский литературный цикл наименее изучен и, соответственно, является предметом научного интереса автора данной статьи.

Прежде всего, нужно констатировать, что рефлексия о Владимире Святославиче в разных посвящённых ему текстах, имевшая целью денотацию духовной сути его личности и деяний, строилась на использовании разных средств художественной изобразительности и смысловыражения. Так, сравнительное изучение таких произведений, как *Слово о Законе и Благодати* митрополита Илариона, *Похвала Владимиру* Иакова Мниха, *Чтение о Борисе и Глебе* Нестора, *Повесть временных лет*, разные версии *Жития*, богослужебные стихословия, выявило устойчивый процесс количественного и качественного развития определённых описательных комплексов, характеризующих Святого. Помимо эпитетов (Кириллин 2018) и именовании (Кириллин 2019а), важную роль в названных текстах играли ретроспективно-исторические аналогии, то есть сопоставления Крестителя Руси с героями библейской и христианской истории ради выявления его личностных особенностей и характера всего совершённого им, — приём, отражающий типологический уклад средневекового сознания и веру в предопределённость мироустройства по Божию промыслу, широко применимый в библейской экзегезе (Добыкин 2016), а также историографии и литературе (Кусков 1980; Кусков 1988; Каравашкин 2003; Панченко 2003).

Действительно, с самого начала формирования владимирского литературного цикла составил довольно широкий круг прообразов Крестителя Руси (Кириллин 2016). Среди них наиболее устойчивым стало уподобление Владимира Святославича римскому императору Константину Великому. Оно встречается во всех четырёх самых ранних текстах и затем прочно закрепляется в последующей русской ретроспективно-исторической мысли о князе, благодаря которому восточные славяне приобщились к христианству. В *Повести временных лет*, в

посмертной похвале Владимиру, о нём сказано просто: «**Се есть новый Костянтинъ великого Рима, иже крестивъся сам и люди своя. Тако и сътвори подобно ему**» (ПВЛ: 89). В Чтении о Борисе и Глебе содержится ещё более краткое утверждение: «**Се второй Константинъ в Руси явися**» (Чтение 1916: 4). Эти сравнения, как видно, образно и содержательно бедны. Они являются лишь констатацией известного. А вот в сочинениях Илариона и Иакова структура соответствующих аналогий весьма развита, несомненно, ввиду необходимости обоснования таких. Однако, свидетельствуя об общности римского и киевского просветителей, названные панегиристы всё же расставляют разные акценты.

Так, согласно Илариону, Владимир Святославич — это прежде всего «**подобникъ**» (Слово 2005: 147) Константина Великого, он равен ему по уму — «**равноумне**» (Слово 2005: 147), такой же христороубец, так же чтит священнослужителей, так же «**по всей земли своей**» утвердил «**вѣру**» (Слово 2005: 143). Но уподобление Константину осложняется у Илариона ещё ветхозаветной параллелью: восхваляя Владимирову сына Ярослава-Георгия, ритор утверждает, что последний закончил начатое его отцом — возвёл на месте старого деревянного каменный Софийский собор, как некогда древнееврейский царь Соломон завершил начатое царём Давидом строительство Иерусалимского храма¹: «**Добръ же зѣло и вѣренъ послухъ сынъ твой Георгий иже недокончаная твоя наконьча, акы Соломонъ Давидова, иже домъ Божий великий святыи его Прѣмудрости създа...**» (Слово 2005: 148). Таким образом, Иларион прямо помещает Владимира-Василия, а заодно и его сына Ярослава-Георгия в единый ряд святых властителей, прославившихся возведением величественных и главных соборов: Давид — Соломон — Константин — Василий — Георгий. Соответственно, и стольный град Руси Киев вместе с Софийским собором по логике этой аналогии оказывается в ряду святых городов: Иерусалим — Константинополь — Киев.

Однако, наряду с уподоблением, Иларион применяет также и приём противопоставления, восхваляя, в частности, щедрость Владимира Святославича: «**Слышалъ бо вѣ глаголъ, глаголаный Даниломъ къ Науходносору: Свѣтъ мой да будетъ ти годѣ, царю Науходносо-**

¹ Об этом см. Библию: 2Цар. 7: 10–13; 3Цар. 6; 3Цар. 8: 66; 1Пар. 17: 11–12, 22: 8–19, 28: 6–29;

ре, грѣхы твоя мшюстинями оцѣсти и неправды твоя щедротами нищинухъ (Дан. 4: 24). **Ѣже слышавъ ты, о чѣстѣннчѣ, не до слышаниа стави глаголаное, нъ дѣломъ съконча, просящимъ подаваа, нагѣя одѣвая, жадныа и алчныа насыщаая, болящимъ всяко утѣшениѣ посылаа, должныа искупая, работнымъ свободу дая»** (Слово 2005: 146). Получается, киевский князь превосходит вавилонского правителя Навуходоносора, ибо делами милосердия вполне искупил свою дохристианскую греховность перед Богом в противоположность древнему творцу истуканов и разрушителю Иерусалима, который, хоть и признал в конце жизни величие Единого Творца, и даже от тяжелого недуга безумия исцелился, но ничего не сделал в своё оправдание (*Библейская энциклопедия* 1891: 498–499; *Вихлянецв* 1998: 156–157).

Вслед за Иларионом и Иаков Мних демонстрирует собственное историко-ретроспективное видение (Память). Как уже отмечалось, он тоже сопоставляет крестителя Руси с императором Константином Великим. Однако, свидетельствуя об общности двух государственных мужей, он в противоположность Илариону расставляет иные акценты.

Первый панегирист в своей похвале благоверному Владимиру Святославичу утверждал его равенство Константину не только по уму, но также — по любви к Богу и по почтительному отношению к духовенству: **«равнохристолюбчѣ, равночѣстителю служителемъ его!»** (Слово 2005: 147).

Для Иакова же важнее признать равенство императора и киевского правителя только в вере и любви Божией, оценка их разумности у него отсутствует: **«И ты, блаженный княже Володимѣре, подобно Константину Великому дѣло сътвори, яко онъ, вѣрою великою и любовью Божиею подвигся»** (Память 2008: 421).

Иларион указывал на солидарный, союзный с духовенством характер деятельности Константина и Владимира, направленной на распространение веры. Вместе с тем он внимателен к церковно-историческим фактам, вспоминает о созыве Константином Первого Вселенского собора и об обретении Креста Господня; склонен к прямым историософским суждениям: как Константин перенёс на новую столицу империи славу Иерусалима, так Владимир сделал Киев восприемником Нового Иерусалима, Константинополя: **«Онъ [Константин] съ святыими отци Никейскааго Сѣбора закон челоуѣкомъ полагааше; ты же [Владимир] съ новыми нашими отци епископы сънимаая часто, съ многымъ съмѣрениемъ съвѣщавашеся, како въ че-**

ловѣцѣхъ сихъ новопознавшихъ Господа законъ уставити. Онъ въ елинѣхъ и римлянѣхъ царство Богѹ покори; ты же — в Рүси: уже во и въ онѣхъ и въ насъ Христосъ царемъ зовется. Онъ съ матерію своею Еленою крестъ от Иерусалима принесѣша и по всему миру своему раславѣша, вѣрѹ утвердиста; ты же съ бабою твоею Ольгою принесѣша крестъ от новааго Иерусалима, Константина града, и сего по всей земли своей поставивша, утвердиста вѣрѹ» (Слово 2005: 147).

Иакова же в сопоставлении интересует другое. Он говорит об исключительно личных, самовластных, но основанных опять-таки на любви и вере усилиях византийского и русского властителей в делах утверждения и распространения христианства, строительства храмов, упразднения идолопоклонства. Причём о последнем говорит более подробно и детально: «Утверди [Константин] всю вселеню любовью и вѣрою, и святымъ крещениемъ просвѣти весь миръ, и законъ Божий по всей вселенѣй заповѣда. И разруши храмы идольския съ лжеименными боги, и святыя же церкви по всей вселенѣй постави на хвалу Богѹ, в Троицы славимомѹ Отцу, и Сыну, и Святому Духу, и крестъ обрѣте, всего мира спасение. С блаженою и богомудрою матерью своей святою Оленою и съ чады многы приведе къ Богѹ святымъ крещениемъ бесчисленное множество. И требища вѣсовская потреви, и храмы идольския разруши, и церквами украси всю вселеню и грады, и заповѣда въ церквахъ памяти святыхъ творити пѣнии и молитвами, и праздники праздновати на славу и на хвалу Богѹ. Тако же и блаженный князь Володимеръ сътвори съ бабою своею Ольгою. Блаженный же князь Володимеръ, внукъ Олжинъ, крестився самъ, и чяда своя, и всю землю Рүскую крести от конца до конца, храмы идольския и требища всюду раскопа и посѣче, и идолы съкруши, и всю землю Рүскую и грады честными церквами украси, и памяти святыхъ въ церквахъ творяще пѣниемъ и молитвами, и празноваше свѣтло праздники Господьския» (Память 2008: 421).

Иларион подчёркивал тождество киевского князя римскому цезарю по восприятию им славы небесной, признавая таким образом причастность Владимира подобно Константину к лику святых: «Егоже убо подобникъ сый, съ тѣмъ же единою славы и чести обещника сътворилъ тя Господь на небесѣхъ благовѣриа твоего ради, еже имѣ въ животѣ своемъ» (Слово 2005: 147).

Напротив, Иакову образ римского императора для удостоверения святости киевского князя не нужен. Иаков в последней не сомневается: «Не дивимся, възлюбленѣи, аще чудесъ не творить по смерти, мнози бо святини праведнѣи не створиша чудесъ, но святини сѹть» (Па-

мать 2008: 422). Но вместе с тем он настоятельно воспекает именно прижизненную щедрость крестителя Руси – мотив, едва прозвучавший у Илариона, и то лишь номинативно, без конкретизирующих разъяснений. Важно, кстати, подчеркнуть, что Иаков не отмечает такого же достоинства у Константина Великого, тем самым как бы возвышая над византийцем героя своей похвалы: «Три трапезы (Владимир) поставляше: первую митрополитѹ съ епископы, и съ черноризцѹ, и съ попы; вторую нищимъ и ѹбогимъ; третью собѹ, и бояромъ своимъ, и всѹмъ мужемъ своимъ» (*Память* 2008: 421–422).

Между прочим, указывая на благотворение как особенность социального поведения киевского князя, Иаков, возможно, тоже подразумевал историческую параллель. Во всяком случае, его текст по общему смыслу близок рассказу латинского *Евангелия Псевдо-Матфея* об отце Девы Марии, праведном Иоакиме: «Был в Иерусалиме человек некий, именем Иоаким из колена Иудова... Он делил на три части стада свои, имущество своё и все то, чем он владел. И отдавал он одну часть вдовам, сиротам, странникам и бедным, другую тем, кто был посвящён на служение Богу, а третью он сохранял для себя и дома своего» (*Деревенский* 2001: 183). Конечно, категорические утверждения в данном случае неуместны, поскольку указанный апокриф, весьма популярный в средневековой Европе [древнейшая рукопись относится к X в. (*Reid* 1913: 607)], не сохранён славяно-русской книжностью и, вероятно, не был ей известен. Но подозрение, что Иаков мог быть хотя бы опосредованно знаком с преданием о Иоакиме, всё же возникает. А если такое подозрение правомерно, то почему бы не думать в данном случае о подразумеваемой панегиристом скрытой аналогии, или неявном сопоставлении Владимира с праведным праотцем? Подобный ход мысли тем более законен, если учесть, что христианская супруга Владимира, как и супруга Иоакима, именовалась Анной.

Приходится, наконец, констатировать, что Иаков вообще настойчивее и изобретательнее Илариона в использовании приёма исторической ретроспекции для характеристики личностных свойств Владимира Святославича. В этом отношении показателен его подбор библейских прототипов крестителя Руси. Так, согласно свидетельству Иакова, киевский князь, став христианином, «възвеселися о Бозѹ Давыдъскы и аки святыи пророкъ дивный Аввакумъ о Господѹ веселяся и радуяся, он подовися царю Иезекѹ [Езекии], и треблаженому Иосѹю

[Иосии], и великому Коньстянтину» (*Память* 2008: 422), он также «възлюби Аврамово житие и подража странюлювию его, Иаковлю истину, Моисѣеву кротость, Давыдово безловие, Константина, царя великого, первого царя христианского, того подражая правовѣрие, боле же всего быаше милостыню творя» (*Память* 2008: 423). Бесспорно, эти новые библейские соотнесения (дополняющие ретроспективное тождество: римский император — правитель Руси) демонстрируют отличное знание панегиристом ветхозаветного предания и богослужебного обихода.

В самом деле, о родоначальнике евреев Аврааме известно, например, как о постоянном собеседнике Божиим; особенно любимой в церковном предании стала история встречи праотца с Господом, явившимся ему в виде трёх странников в дубраве Мамре (Быт. 18: 21) (*Библейская энциклопедия*: 18–20; *Православная энциклопедия I*: 147–153). Отсюда устойчивые характеристики Авраама в христианской гимнографии: «**странюлюбивый**» [тропарь 7-й песни канона бесплотным силам Иоанна Монаха, 8 ноября, и др.] (*Минея* 1893), «**боголюбивый**» [стихира анатолиева 6-го гласа в Неделю святых праотец перед Рождеством Христовым и др.]. Но Авраам, кроме того, создал прецедент как благодетель, выделив селимскому царю и священнику Мельхиседеку при встрече с ним десятую часть от своего имущества (Быт 14: 18–19).

Внук Авраама Иаков отличался неколебимой верой и кротостью, что также отражено гимнографией в атрибуциях: «**безловие**» [тропарь 8-й песни канона преп. Даниилу Столпнику, 11 декабря], «**чюдникъ вѣрнѣйший всѣхъ Бога**» [тропарь 6-й песни канона Праотцам в Неделю святых праотец перед Рождеством Христовым], «**простота**» [тропарь 7-й песни канона преп. Феоктисту Селекийскому, 4 января], «**нехитростное**» [стихира 4-го гласа преп. Никите Халкидонскому, 28 мая]. Но Иаков, уместно напомнить, имел ещё 12 сыновей и потому воспринимался как символ народа Божия и всей церкви (*Библейская энциклопедия*: 311–312; *Православная энциклопедия XX*: 435–439).

Прямой потомок Иакова Моисей, вождь еврейского народа и законодатель (*Библейская энциклопедия*: 480–483; *Православная энциклопедия XVIII*: 625–626), в *Пятикнижии* прямо назван «кротчайшим из всех людей» (Чис. 12: 3). Соответственно, анонимный автор канона Моисею (4 сентября) именуется «**служительъ бивъ Божий якоже кротокъ слышася и дѣтель**» [тропарь 8-й песни] (*Служебные минеи XI*: 038–042; *Минеи* 2003: 102–110); да и в стихословиях другим святым устойчиво упомина-

ется его «незловие» [тропарь 7-й песни канона Спиридону Тримифийскому, 12 декабря]. Но вместе с тем Моисей известен и как непримиримый борец с идолопоклонством ради почитания единого Бога (Исх. 32).

Другой потомок Иакова, Давид, известен, в частности, тем, что запретил убивать своего неотступного и безжалостного гонителя Саула (1Цар. 24: 3–8); став царём, он привёл Израиль в цветущее состояние и задумал соорудить в Иерусалиме храм для поклонения Господу (2Цар 7: 1–7), а в созданных, по преданию, псалмах сумел с особой глубиной выразить чувства покаяния перед Творцом и радости от примирения с Ним (*Библейская энциклопедия*: 179–182; *Православная энциклопедия XIII*: 544–550). Вот почему в церковных гимнах часто отмечается кротость Давида [тропарь 8-й песни Канона прп. Даниилу Столпнику, тропарь 7-й песни Канона преп. Феоктисту, седален 8-й гласа из Службы в Неделю святых праотец] и обычен мотив его веселья: «**днесь Давидъ радуется**» [стихира на стиховне 8-го гласа из Службы Предпразднества Рождества Пресвятой Богородицы], «**веселия днесь Давидъ исполняется**» [кондак 3-го гласа из Службы в Неделю по Рождестве Иисуса Христа].

Об Аввакуме Священное Писание сообщает мало (*Библейская энциклопедия*: 10; *Православная энциклопедия I*: 79–81), но зато под его именем бытовала одна из пророческих книг, часто вместе с толкованиями Феодорита Киррского (*Алексеев* 1999: 24–25). А вот в богослужебном обиходе личность Аввакума оказалась весьма востребованной, ибо ему как провидцу пришествия Господня посвящены разные ирмосы к четвёртым песням разных канонов (*Ирмологий*: 8, 9, 10, 39, 61, 62, 79, 81, 82, 108, 109, 123, 125, 140, 141, 156, 157, 158, 159). При этом тема веселия пророка так или иначе проявляется в ряде стихословных упоминаний о нём. Особенно показателен посвящённый самому Аввакуму канон Феофана Начертанного (2 декабря): «**Твоего на земли явления, Христе Боже, проповѣдая пророкъ пришествие, съ веселиемъ вопияше: Слава силѣ твоей, Господи [ирмос 4-й песни]; Велегласно, мѹдрѣ, о Бозѣ Спасѣ возрадуюся, возопилъ еси, и возвеселюся, Аввакуме всеблаженне**» [тропарь 5-й песни].

Напротив, цари Езекия и Иосия, в отличие от Авраама, Иакова, Моисея, Давида и Аввакума, редчайшие персонажи гимнографии, сохранённой славянской богослужебной традицией. Их имена, причём

без каких-либо атрибуций, вспоминаются только на предваряющих праздник Рождества Христова службах — в стихире 5-го гласа в Неделю святых отец и в двух тропарях 8-й песни Канона праотцам в Неделю святых праотец. Однако довольно подробно, но вразброс рассказывают о них Четвёртая книга Царств, Вторая книга Паралипоменон и Книга пророка Исаии. В данном случае важно, что, согласно библейскому преданию, оба царя отличались умом и благочестием, занимались широкой градостроительной деятельностью и, главное, каждый из них в своё время, лично отказавшись от язычества, решительно уничтожил распространённые среди евреев обычаи идолослужения и восстановил почитание единого Бога (*Библейская энциклопедия*: 218–219, 367; *Православная энциклопедия XVIII*: 92–96; *Православная энциклопедия XXVI*: 122–128).

Нетрудно догадаться, что приведённые Иаковом Мнихом параллели вполне отражают сходство жизни Владимира Святославича с жизнью — в некоторых чертах и подробностях — названных библейских персонажей. Но таким образом они определяют не только ретроспективно-историческую глубину оценки великого киевского князя как государственного деятеля; ими прямо и перифрастически, иносказательно — в соответствии с известными библейскими фактами — обозначается также радостный характер приятия князем веры, его борьба с язычеством и его личностные свойства: гостеприимство, правдолюбие, смиренность, незлобивость, благочестие, милосердие, щедрость.

Новые оттенки представлений о крестителе Руси обнаруживаются в *Чтении о Борисе и Глебе*. Действительно, автор последнего Нестор Летописец пополняет состав исторических аналогий к личности и деяниям крестителя Руси образом святого Евстафия Плакиды, с историей крещения которого сопоставляет историю крещения киевского князя: «Бысть во, рече, князь въ тыи годы, володый всею землею Рускою, именемь Владимиръ. Бѣ же мужъ правдивъ и милостивъ к нищимъ и к сиротамъ и ко вдовичамъ, единъ же вѣрою. Сему Богъ спону нѣкакю створи быти ему христьяну, яко же древле Плакидѣ. Бѣ во Плакида мужъ праведенъ и милостивъ, единъ же вѣрою, яко же в житии его пишется. Нъ егда видѣ, явльшомуся ему, Господа нашего Исуса Христа, тѣгда поклонися ему, глаголя: Господи, кто еси и что велиши рабу твоему? Господь же к нему: Исусъ Христосъ, Его же ты, не вѣдый, чтещи. Нъ иды и крѣстися. Он же ту авие поимъ жену свою и дѣтища своя и крѣстися во имя Отца и Сына и Святаго Духа, и наре-

чено имя ему бысть Евстафий. Тако же и сему Владимиру явление Божие быти ему крестьяну створи же. Наречено бысть имя ему Василий. Таче потомъ всѣмъ заповѣда вельможамъ своимъ и всѣмъ людемъ, да ся крестятъ во имя Отца и Сына и Святаго Духа» (Чтение 1916: 4). Идейно ключевой в этом сравнении, на мой взгляд, является фраза «Исусъ Христосъ, Его же ты, не вѣдый, чтеши», утверждающая факт неосознанного христианства язычника Евстафия и, соответственно, позволяющая судить о цели всего сопоставления, а именно о предумышленной трактовке и Владимира Святославича как стихийного христианина, личность которого, судя по предшествующей оценке («вѣ же мужъ правдивъ и милостивъ к нищимъ и к сиротамъ и ко вдовичамъ, единъ же вѣрою»), ещё в язычестве отличали вполне христианские добродетели, если иметь в виду пятую («Блажени милостивии, яко тии помиловани будутъ») и восьмую («Блажени изгнани правды ради, яко техъ есть Царствие небесное») заповеди блаженства (Мф. 5: 7, 10).

По-своему с помощью исторической аналогии характеризует Владимира Святославича и летописец — то ли опять-таки Нестор, то ли его предшественник. Так, согласно свидетельству *Повести временных лет*, киевский князь — подражатель ветхозаветным пророкам Давиду и Соломону и последователь Евангелия в делах милосердия и нищелюбия: «Бѣ бо любя книжная словеса, слыша бо единою евангелне чтому: *Блажени милостивии, яко тѣи помиловани будутъ*, и паки: *Продайте имѣния ваша и дайте нищимъ*, и паки и Давида глаголюща: *Благовъ мужъ милуя и дая*, Соломона слыша глаголюща: *Дая нищимъ, Богу в заемъ даетъ. Си слышавъ, повелѣ...*» (ПВЛ 1950: 86). При этом предлагаемое летописцем сопоставление Владимира с ветхозаветными царями Давидом и Соломоном нельзя связывать с текстом *Слова о Законе и Благодати*, ибо у Илариона креститель Руси уподоблен этим ветхозаветным царям как храмоздатель, а не как благотворитель. Нет здесь связи и с текстом Иакова, в котором киевский князь сравнивается с Давидом на предмет испытываемой им благочестивой радости.

Но помимо явной аналогии в летописи обнаруживается ещё и скрытое сопоставление, в котором звучат совершенно новые, отсутствующие у Илариона, Иакова и Нестора мотивы оценки крестителя Руси — это мотивы его покаяния и книжности: «Аще бо вѣ преже в поганьствѣ и на сквѣрнѣю похоть желая, но послѣди прилежа к покаяню, якоже вѣщаше апостоль: *Идеже умножися грѣхъ, тѣ изобильствуеть благодать* (Рим. 5: 20). Аще бо прѣже в невѣжьствѣ, етера быша

сгрѣшения, послѣди же расыпашася покаяньемъ и милостынями, якоже глаголетъ: *В немъ ты застану, в томъ ти и сужю* (Прем. 11: 17). Якоже пророкъ глаголетъ: *Живъ азъ, Аданан Господь, якоже не хощю смерти грѣшника, якоже обратится ему отъ пути своего и живу быти, обращениемъ обратится отъ пути своего злаго* (Иез. 33: 11). Мнози бо праведнии творяще и по правдѣ живуще, и къ смерти совращаются праваго пути и погибають, а друзии развращено пребываютъ и къ смерти въспомнѣются и покаяньемъ добрымъ очистятъ грѣхы. Якоже пророкъ глаголетъ: *Праведный не возможе спастися въ день грѣха его. Егда рекуть правдному: Живъ будеши, съи же уповаеть правдою своею и сотворить безаконье, — вся правда его не въспоманеться, в неправдѣ его, юже створи, и в ней умреть. И егда рекуть нечестивому: смертию умреша, ти обратится отъ пути своего и створить судъ и правду, и занимъ судъ, лъжю отдасть, и всхущение възвратитъ, а вси грѣси его, яже сгрѣшилъ есть, не помянутся, яко судъ и правду створилъ есть, и живъ будетъ в нихъ. Кому жь то вас сужю по пути его, доме Израилевъ!* (Иез. 33: 12–16, 20)» (ПВЛ 1950: 89–90). Соответственно, по летописцу получается, что великий киевский князь оставляет грех через духовное преобразование и покаяние, как бы подобясь и следуя апостолу Павлу¹ и пророкам Соломону и Иезекиилю.

Итак, как видно, уже в первых составивших владимирский литературный цикл произведениях этот приём ретроспективной оценки вполне осмысленно применялся. Как выяснилось, авторы всех рассмотренных текстов (*Слова и Законе и Благодати, Памяти и похвалы князю Владимиру, Чтения о житии и погублении Бориса и Глеба, Повести временных лет*), выявляя через библейско-исторические аналогии черты личности великого крестителя Руси, исходили из разных, более или менее содержательно насыщенных представлений о нём и стремились к собственным — и взаимно независимым — изобразительным и идейным целям. Так, согласно Илариону, святой киевский князь Владимир совершил то же, что и римский император Константин, опираясь, подобно ему, на свой разум и исходя из любви ко Христу и Церкви; при этом он как храмоздатель оказался равным древне-

¹ Уместно также указать здесь на ошибочность утвердившегося в научной литературе мнения о наличии в *Слове о Законе и Благодати* сравнения Владимира с апостолом Павлом (Серёгина 1994: 69–70; *Православная энциклопедия VIII*: 706). На самом деле, в сочинении Илариона отсутствует означенная аналогия. Впервые в русской литературе — и то, как можно видеть, прикровенно — она появляется именно в *Повести временных лет* (возможно, и в предыдущих сводах).

еврейскому царю Давиду, а как *уверовавший* во единого Бога превзошёл вавилонского царя Навуходоносора, ибо в противоположность последнему подтвердил свою веру *благодворением*. Иаков Мних, кроме того, находил сходство крестителя Руси с Константином Великим в полноте его *веры и любви* к Богу, в делах *распространения* христианства, *борьбы* с язычеством и *украшения* русской земли *храмами*. Вместе с тем по Мниху выходило, что Владимир был выше основателя Византийской империи, ибо его превосходительно отличала явленная им при жизни *щедрость* в доброделии. Кроме того, Иаков обнаруживал и более широкое сходство русского правителя с ветхозаветными праведниками. Аврааму Владимир Святославич уподобился, *выделив десятину* от своего имущества, подобно Иакову он имел *двенадцать сыновей*, как Моисей, Езекия и Иосия, он *уничтожал* языческие капища и обычаи, как Давид и Аввакум, отличался *миролюбием* и *весёлым характером* и под стать всем им был *благочестив* и *нравственен*. В свою очередь, летописные аналогии с Давидом и Соломоном подчёркивают деятельную *доброту* Киевского князя, а его косвенное сопоставление с Соломоном, Иезекиилем и апостолом Павлом помогает понять феномен происшедшей с ним *духовной перемены*. На эту же задачу нацелен был и преподобный Нестор (в *Чтении о Борисе и Глебе*), сравнивший Владимира с раннехристианским святым Евстафием Плакидой, что, между прочим, позднейшими книжниками было забыто.

Несомненно, созданные трудами первых воспевателей святого просветителя Руси идеологемы отражали живой процесс формирования в русском самосознании XI – начала XII в. его официального образа. И несомненно также, что эти идеологемы должны были претерпеть изменения в последующей литературной традиции. Однако с удивлением следует констатировать, что посвящённые Владимиру Святославичу агиографические тексты XII – XV веков. [Проложное житие во всех его разновидностях, – Обычной и Распространённых редакциях (Соболевский 1888: 28–30; Серебрянский 1915: 14–16 (2-я пагинация); Павлова 1993: 100–103; Пролог 1999: 402–404; Пичхадзе 2005: 300–305; Павлова 2008: 280–283; Милютенко 2008: 435–437, 441–443; Лосева 2009: 426–432; Шахматов 2014: 121–126 /фотокопия рукописи/, 131–170)], в сущности, не привнесли ничего в контекст ретроспективного осмысления и характеристики личности и деяний Крестителя Руси (Кириллин 2017; Кириллин 2019б). Свою малую лепту в развитие оце-

ночных сопоставлений привнёс только составитель 4-й распространённой редакции Обычного жития Владимира Святославича, сравнив его с ветхозаветным пророком Моисеем, и имея при этом в виду, вероятно, идеи *избавления от рабства, просвещения умов, утверждения закона и наследничества*: «Оле чудо, яко 2-й Иерусалимъ на земли явился Киевъ, и 2-й Моисѣй Володимиръ явился! Онъ стѣнный законъ въ Иерусалимѣ отлучающее от идолъ; а се — чистую вѣру и крещение, вводящее в жизнь вѣчную. Онъ къ одному Богу веляше в законъ прити; се же вѣрою и святымъ крещениемъ просвѣти всю Русскую землю и приведе къ пресвятѣй Троици, къ Отцу, и Сыну, и Святому Духу, и добродѣтелью получи жизнь вѣчную, и люди, тому же научивъ, введе въ Царство Небесное. Онамо къ единѣмъ апостоломъ рече Господь: Не бойся, малое мое стадо; здѣ же ко всемъ то же рекомо. Онамо 40 дней и 3 Моисѣй, законъ давъ, преставися и на горѣ погребенъ; се же, 30 лѣтъ и 3 бывъ въ святомъ крещении, вѣру чистую соблюды, заповѣди свершивъ Господня, преставися, в рѣцѣ Божии душу свою предавъ» (Шахматов 2014: 274). Здесь же составитель данного текста приводит и сравнение с римским императором Константином: «...Тѣло же его [Владимира] честное вложиша в гробъ мраморянъ и съхраниша с плачемъ благовѣрнаго князя. И бысть второй Костянтинъ в Руской земли Володимиръ». Но вторичность и образная блёклость данной аналогии бесспорны. При этом надо также заметить, что и заслуга неизвестного составителя указанной 4-й житийной редакции относительно уподобления Владимира Моисею весьма условна, ибо цитированный здесь текст был до последней буквы заимствован им из более раннего памятника — *Слова о русской грамоте*¹.

Совсем другое дело — посвящённая Крестителю Руси гимнография. Достаточно уверенно можно предполагать, что древнейшие стихословия Владимиру должны были появиться до конца XII в. Это подтверждается свидетельством краткого, или проложного, *Жития*, тогда уже существовавшего: «*Молебными пѣсньми память твою празднующе, похвалныя вѣнца приносим ти*». Можно также не сомневаться в изначальной приуроченности первых молебных песен в честь Владимира Святославича не ко дню его кончины, 15 июля по ст. ст., который в тот период, скорее всего, ещё не отмечался как день его церковного поминовения, а ко дню памяти об убийстве его сына Бориса, 24 июля, в ко-

¹ Ср. с публикациями (Милютенко 2008: 504; Шахматов 2014: 327).

торый чествовался и другой его сын Глеб, убитый 5 сентября. Данная убежденность зиждется на факте уставного указания, читающегося в отрывке Студийско-Алексиевского устава конца XII или начала XIII в. [Курский областной краеведческий музей, № 20959], в сведениях за 24 июля о службе страстотерпцам: «**Чтется житие князя Владимира. В томь есть и мучение святою Бориса и Глеба**» (Сводный каталог 1984: 161 /№ 139/).

Первая служба Владимиру сохранилась в большом числе рукописей, самый ранний список её 1-й редакции — РНБ, ОР, Соф. 382, лл. 67–71 — датируется серединой XIV в., самый ранний список 2-й редакции — РНБ, ОР, КБ 442/669, лл. 237 об.–246 об. — относится к XV в. (Милютенко 2008: 207, 210)¹, а окончательный её текст стабилизирован печатной служебной минеей 1629 г. и позднейшими переизданиями последней (Минья 1629: 214–229 об.; Минья 1646: 200 об.; Минья 1691: 189 об.; Минья 1741: 176 об.; Минья 1750: 176 об.; Минья 1754: 176 об.; Минья 1793: 176 об.). Вторая служба известна по единственному списку — РНБ, ОР, КБ 375/632, лл. 104 об.–116 (Славнитский 1888: 233–237), который теперь датируют концом XV в. (Милютенко 2008: 211), и, очевидно, осталась вне общеупотребимой богослужебной практики. Кроме того, некоторые стихословия бытовали отдельно от последования, — например, в составе сборников вроде сборника Матвея Кусова 1414 г. или в составе службы святым Кирику и Иудитте (Милютенко 2008: 208). Как бы то ни было, в распоряжении исследователей имеется весьма значительный комплекс прославляющих святого крестителя Руси гимнографических произведений. Однако, поскольку текст 1-й редакции 1-й службы целиком вошёл в состав текста её 2-й редакции, важны, прежде всего, начальная (вероятно, находящаяся в XIII или даже в XII в.) и конечная (падающая на 1629 г.) точки этой литературной истории². Немалый интерес, разумеется, представляют и семь отдельных гимнов Владимиру, а также факт появления новой или 2-й службы ему на исходе XV столетия.

К сожалению, художественно-изобразительной и семантической

¹ Текст 1-й редакции службы (Милютенко 2008: 478–489).

² Текст службы Владимиру в первой печатной минее 1629 г. условно принимается за конечную точку развития владимирской гимнографии, ибо ныне используемое последование службы князю отличается большим набором стихословий и даже некоторой структурной подвижностью (ср., например, издания: *Минія: Мѣсяць іулій*. Київъ, 1893 и *Минья: Июль*. АГ: Часть вторая. М., 2002).

специфике владимирской гимнографии в научной литературе уделено совсем незначительное внимание. В прошлом только Славнитский касался этой темы. В своём сочинении он дал обобщающую характеристику сравнений и эпитетов, сопровождающих имя крестителя Руси в посвящённых ему стихословиях, но характеристику безотносительную к истории их пополнения и в отдельных случаях текстуального изменения (*Славнитский* 1888: 218–224). В наше же время единственно В.В. Василик интересовался означенной проблематикой, например, тематическими и идейно-образными параллелями, наблюдаемыми в стихословиях 1-й службы Святому в сравнении с древнейшими славянскими канонами: 1) на обретение мощей Климента Римского и 2) великомученику Димитрию Солунскому [темы просвещения, преодоления язычества, создания нового народа, небесного заступничества, а также уподобления императору Константину, пророку Моисею и апостолу Павлу] (*Василик* 2013). Исследователь, кроме того, размышлял о причинной сути характерной для Владимирской гимнографии идеи царского достоинства крестителя Руси и ассоциативном смысле выражающих эту идею образов (*Василик* 2015а; *Василик* 2015б). Вместе с тем украинский медиевист Е.В. Джиджора, размышляя параллельно с Василюком и независимо от него над принципами построения образа Владимира Святославича, ограничился, во-первых, материалом только 1-й редакции 1-й службы князю и, во-вторых, анализом лишь нескольких содержащихся в ней простых определений («блаженный», «честный», «великий», «святой», «новый») к именованию крестителя Руси, а также фактов чередования его личных имен: Владимир — Василий и опять-таки фактов его уподобления пророку Моисею, апостолу Павлу и императору Константину. Все эти детали, по его мнению, служат символизации образа князя как «благовестителя» (*Джиджора* 2012а; *Джиджора* 2012б; *Джиджора* 2015). Таким образом, в имеющихся научных работах даже не затронута тема реконструкции картины развития духовно-поэтических представлений о Святом: оставлены без внимания, во-первых, собственно текстуальная история владимирской гимнографии в целом, во-вторых, возможности сравнительного анализа отдельных, отличающих славление князя изобразительных элементов и соотносительной интерпретации их семантической многоликости и многоаспектности.

Все тексты из Владимирского гимнографического цикла (стихи-

ры, тропари канонов, седальны, кондаки, икосы и т. п.) в жанровом отношении различны и, соответственно, различаются по объёму, тематически, идейно-содержательно, функционально. Вместе с тем их можно разделить, как минимум, на две группы: одну группу составляют тексты исторического свойства и назначения, в которых, прежде всего, описываются действия восхваляемого лица или связанные с ним события, что, в сущности, является поэтической репликой на сведения более ранних летописных, гомилетических и агиографических источников; другая группа представлена текстами прямо рефлексивного свойства и назначения, которые содержат образные и оценочные аттестации героя поэтического размышления, выражая отношение к нему. Тексты этой второй группы и являются наиболее привлекательными, ибо именно они отражают эволюцию в контексте богослужения состава и сути образных элементов, характеризующих великого киевского князя Владимира Святославича, и именно они, соответственно, фиксируют собой новый этап восприятия его святой личности.

Что касается приёма ретроспективной оценки и характеристики, то бесспорно, встречающиеся во владимирской гимнографии случаи уподобления или противопоставления русского Святого героям ветхозаветной и христианской истории отражают динамику идейно-художественных изменений в восприятии и интерпретации его личности. Кратко замечу, что наряду с аналогиями гимнографы использовали также характеризующие святого крестителя Руси эпитеты (*Кириллин* 2018) и именованья — агентивные и атрибутивные (*Кириллин* 2019а). Естественно, развитие массива аналогий сопровождалось развитием их семантики. Разница только в том, что данные речевые фигуры, представляя собой сочетание номинаций и эпитетов, по сравнению с этими более простыми элементами рефлексии обладают более насыщенной смысловыми нюансами семантикой, то есть более обертоновым, многозвучным объёмом значений. Другими словами, отличающие богослужebное славление Владимира Святославича апелляции к прошлому генетически связаны с уподоблениями из рассмотренных выше сочинений митрополита Илариона и Иакова Мниха, а также из летописи и *Жития* святого, но в процессе текстуального изменения самого последования в честь последнего их круг, повторы, заметно расширился за счёт новых параллелей, и вместе с тем

уже известные литературные соотнесения обрели в отдельных случаях новые коннотации, выраженные прямо или косвенно. Схематично это выглядит так:

	1-я ред. 1-й Службы, РНБ, ОР, Соф. 382, XIV в.	2-я ред. 1-й Службы по печ. Минее 1629 г.	Сборник Матвея Кусова 1414 г.	2-я Служба по Минее из Кир.-Белоз. мон. № 375/632, кон. XV в.
1				Якоже Лотъ в Содомѣ явися нечестия, огня избежавъ смертнаго, по-паляющаго вся идоломъ служащая, и яко другий <i>Сигоръ</i>, избежавъ смерти и радүся, не возвратилъ еси своего лица, но крѣпко пребысть недвижимъ на благочестие (Стихира на Господи воззвах 8-го гласа)
2а		Вторый ты бысть Константинъ словомъ и дѣломъ. Онъ во християнское время родися и многа лѣта во эллинствѣ сотвори, ты же от эллинъ родися, но		Вторый ты бысть <i>Костянтинъ</i> словомъ и дѣломъ, научил ся еси правовѣрию и просвѣтилъ еси землю

		<p>возлюби возлюбившаго тя Христа, к нему же взыде радуясь, его же моля не престай о чтущих память твою (На вечерне 1-я стихири 4-го гласа)</p>		<p>Русскую крещениемъ. Возлюбившаго тя Бога, къ нему же взыде радуясь и его же моля не престай о чтущих любовью память твою (Тропарь 8-го гласа перед канонем)</p>
2б1			<p>Новый Константинъ ты бысть Христа в сердце приимъ, просвѣтилъ еси хрещениемъ землю Русскую (тропарь 8-го гласа)</p>	
3а		<p>Веселится вѣчно, свѣтло сияющи яко гора Синайская, Моисейким освѣтившися законом, Невидимаго видѣвши. Свѣтом же сияя, веселится и радуется великий град твой, Василие, не яко во мрацѣ, но яко в Дусѣ Сына со Отцемъ видя, в себѣ славима.</p>		

		(2 стихира вечерни 4 гласа)		
	2-я стихира вечерни 8-го гласа			
4а	Дивная чудомъ пучина, жестосърдни бо разуми, иже вотще шатахуся, от лица днесь Василия веселяхуся въ честнѣй его церкви. Царствуетъ Христосъ Богъ, обрѣтъ его яко <i>Паула</i> прежде и поставивъ, князя вѣрнаго, на земли своей.	Дивная чудесемъ пучина, жестосердия бо разумомъ иже вотще шатахуся, от лица днесь Василия веселятся въ честнѣй церкви. И царствуетъ Христосъ Богъ, обрѣтъ его яко <i>Павла</i> прежде и постави, князя вѣрна, на земли своей, просвѣтившаго люди своя честнымъ крещением (На вечерне 2-я стихира на стиховне 8-го гласа)		
4б		Үподобивыйся купцу, нищущу добраго висера, славнодержавный Владимире, на высотѣ стола сѣдя матере градовомъ богоспасаемаго Кнева, и, испыт҃я, посылаше къ Царскому	≈ (1 тропарь 4 гласа)	≈ (Тропарь 4-го гласа, завершающий службу, уставное указание)

		<p>граду увѣдѣти православную вѣру, и обрѣте безцѣннаго вѣсера Христа, избравшаго тя яко втораго <i>Павла</i> и оттрясшаго слѣпоту во святѣй купѣли душевную вкупѣ и тѣлесную (тропарь 4 гласа на вечерне)</p>		
	3-й тропарь 1-й песни канона 6-го гласа			
3б	<p>Иже волею и нужею к Себе всихъ призываеши, яко же древле <i>Моисия</i> Исуса, тако же и нынѣ въ сердци възгласи вѣрнаго и достохвальнаго князя.</p>	<p>Иже волею и нужею к Себѣ всѣхъ призываеши, якоже древле <i>Моисея</i> и Исуса, тако же и нынѣ въ сердци възгласи вѣрнаго и достохвальнаго князя.</p> <p>(3-й тропарь 1-й песни 2-го канона 6-го гласа))</p>		
5				<p>Къ первѣй свѣтлѣй славѣ привлеку, упова на Бога, якоже вторый <i>Енохъ</i>, ты стяжал вси имя, сподобися в земли русѣй первона-</p>

				чалник быти... (2 тропарь 1 песни нового канона 6 гласа)
3с				Яко пучинѹ преторгъ, мысленаго фараона оружия разрѹшивъ крѣпко, оружиемъ облечеся разумно, досточюднѣ. (4 тропарь 1 песни нового канона 6 гласа)
	1 тропарь 3 песни канона 6 гласа			
4с	Иже Паула просвѣтомъ, избранствомъ сподоби и Василия вкупѣ, отца рускаго.	Иже Павла просвѣтивъ и избранна сотвори, тако и Василия нынѣ, отца рускаго (1 тропарь 3 песни 2 канона 6 гласа)		
	2-й тропарь 3-й песни канона 6-го гласа			
2с	Константина вѣрнаго подобникъ явися, Христа въ сердци въспримъ и Его заповѣди яко же отецъ всея Руси научилъ еси.	≈ (2-й тропарь 3-й песни 2-го канона 6 гласа)		

4d		<p><i>Павелъ фарисей, к Дамаску грядый, малым блещаниемъ великаго свѣта омраченъ, крещениемъ же просвѣтися. Ему же ты подобник бысть...</i> <i>(2 тропарь 4 песни 1 канона 8-го гласа)</i></p>		
3d				<p><i>Разумомъ бысть Моисей, небесныя възыскавъ премудрости и Творьца обрѣсти потрудився, небесем, и моремъ, и всею землею обладающа.</i> <i>(3 тропарь 4 песни нового канона 6 гласа)</i></p>
6		<p><i>Дивный прорече Исая на Иерусалимъ: Будет яве гора Господня и домъ наверху горъ. Праведнѣ же на тебѣ разумѣхомъ благодать Духа, домъ бо Владычицѣ соудаль еси наверху горъ</i></p>		

		(2-й тропарь 5-й песни 1-го канона 8 гласа)		
2d		Благочестию ревнитель славнаго царя <i>Константина</i> ты высть, <i>Василие</i> , просвѣтившаго крещениемъ еллинскаго рода. Ты же дүховною банею люди своя пресвѣтло обновилъ еси (1-й тропарь 6-й песни 1-го канона 8 гласа)		
	2-й тропарь 6-й песни канона 6-го гласа	≈		
3e	Спасая преже Господь рүкою Монсиевою Израиля от работы. Тъ же и нынѣ рүкою вснхъ нас Василия , князя вѣрнаго , от льсти идольския избавлени есме .	≈ (2-й тропарь 6-й песни 2-го канона 6-го гласа)		
4e		Подобьствовавъ великому во апостолѣхъ Павлу , в державныхъ сѣдинахъ всеславный Владимире , вся яко младенческая		

		мудрования оставль еже о идолѣхъ тща- ние... (кондак 8 гласа)		
	1 тропарь 7 песни канона 6 гласа: Елены ти но- выя			
2вII	Константинь же новый ве- ликий Христѹ явися, Васи- лие, вопия: Благословеъ Богъ Отец.	≈ (1 тропарь 7 песни 2 канона)		
	2 тропарь 8 песни канона 6 гласа			
2вIII	Константинь новый ты извѣстился еси во всей земли Русии, блаженный Ва- силіе, ты во Христово имя изъяснилъ еси, Его же превозносимъ.	≈ (2 тропарь 8 песни 2 канона)		
7		Моисейский со- хранивъ законъ, Даниилъ бого- видѣнія сподоби- ся. Праотческия же ты поправъ идолы, не яко во мрацѣ, но в бол-		

		<p>шей славъ разумно үзрѣлъ еси Христа со Отцемъ и Дүхомъ; крещениемъ же просвещенъ, веселишися...</p> <p>(2 тропарь 7 песни 1 канона)</p>		
8		<p>Давидъ обрѣтется прежде Израилю державный царь и люди спасе, боги иноязычныя низложивъ, дүхомъ Божия Сына проповѣда. Ты же в Троицы позналъ еси Бога, блаженне Василине, его же величаем.</p> <p>(1 тропарь 9 песни 1 канона)</p>		
9		<p>Далъ еси, Человеколюбче, благочестивому Твоему үгоднику Солмонову мудрость, Давидову кротость и апостольское православие, яко царемъ Царь и господствующимъ всѣмъ Господь...</p> <p>(2-я стихира на хвалитех 4-го гласа)</p>		

4f		<p>НѢ от человекъ звание приялъ еси, но яко чуд- ный <i>Павель</i>, при- ятъ же паче, славне, снѣ свы- ше, <i>Владимире</i> апостоле, от Хри- ста Бога (стихира на Слава 2 гласа)</p>		
----	--	---	--	--

Как можно видеть, число аналогий и содержащих их текстов заметно нарастает именно во 2-й редакции 1-й службы (скорее всего, благодаря отдалённому влиянию размышлений Иакова Мниха и летописца). Помимо имеющихся в 1-й редакции сравнений Владимира Святославича с пророком Моисеем, апостолом Павлом и императором Константином, здесь появляются уже использованные в ранних гомилиях образы древнееврейских царей Давида и Соломона, а также совсем новые для владимирского литературного цикла образы Иисуса Навина и пророков Исаяи и Даниила, соответственно, спроецированные на новые черты личности восхваляемого Святого. Во 2-й службе аналогий меньше, но зато тематически они, помимо повторов, заимствований из 1-й службы, совершенно исключительны (Лот, Енох) и в смысловую палитру литературной иконологии князя привносят совершенно свежие краски. При этом, как уже отмечено, и там и там отчётливо наблюдается семантическая дивергенция уже известных, привычных ретроспекций по поводу Крестителя Руси.

В самом деле, Владимир Святославич является, подобно Моисею, *источником света и законодателем*, ибо его земля («градъ») воссияла так же, как когда-то воссиял Синай при ниспослании Моисею заповедей Божиих (см. № 3a); подобно же Моисею, а также Иисусу Навину, Владимир — *богоизбранник* (3b); как некогда Моисей избавил свой народ от египетского рабства, так и креститель Руси *вывел* своих людей из языческого плена (3e); опять-таки под стать Моисею, одолевшему когда-то могущество фараона, великий князь разумом *победил* в себе заблуждения мысли (3c) и, стяжав небесную мудрость, *познал* единого Бога (3d). Другими словами, означенные исторические ретроспекции

представляют Святого как *богоизбранного просветителя, устроителя нового порядка, освободителя, победителя и боговеда*. Уместно было бы также учесть ещё одну скрытую параллель: спаситель древних евреев получил своё имя — *Moses/Mōše*, когда младенцем был обретён в воде Нила (Исх. 2: 5–10), свой народ позднее он спас из египетского плена, пройдя сквозь воду Красного моря (Исх. 12–14), а затем и его ставленник по Божией воле Иисус Навин вступил во главе с этим народом в Землю Обетованную, преодолев реку Иордан (Нав. 3: 14; 4: 1). Точно так же и Владимир Святославич получил для себя новое имя — *Василий*, омывшись в купели крещения, а затем обратил своих подданных к новой жизни, крестив их в Днепре или Почайне: «**Влѣзоша** (люди. — *В.К.*) **въ воду и стояху овы до шие, а другии до персий, младии же по перси от берега попове же, стояще, молитвы творяху**» (ПВЛ 1950: 81).

Воспринятая, несомненно, из агиографии тема сравнения великого киевского князя с апостолом Павлом семантически вполне конгенеральна теме сравнения с пророком Моисеем, но раскрывается в стихословиях князю не столь разноаспектно. Владимир Святославич уподобился великому последователю Христа как *просветитель язычников* (4a), как *прозревший в собственном духовном преображении богоизбранник* (4b, 4c, 4d), как *личность, полностью отринувшая свои прежние убеждения* (4e), как *деятель, от Самого Бога принявший своё апостольское предназначение* (4f). Тут в общем всё сводится к идее таинственного, предопределённого свыше *изменения внутри себя и вовне*: был слеп, но обрёл зрение, пребывал вместе со своим народом во тьме, но вышел сам и вывел всех других к свету. По-видимому, эта аналогия навеяна была событийной исторической параллелью: фарисей Савл, преследуя первых христиан, на пути в Дамаск, где они укрылись от гонений со стороны иудеев, был ослеплён чудесным светом, стал тайнозрителем самого распятого Господа, преобразился, уверовал в Него и затем уже в Дамаске, по слову ученика Христова Анании, прозрел и крестился, став Павлом (Деян. 9: 3–19; 22: 6–16); князь киевский и язычник Владимир тоже совершил поход на христианский город Корсунь, но, завоевав его, «**по Божью устрою разболеся очима и не видяше ничто же**», однако, последовав совету византийской царевны Анны, он крестился и вновь стал видеть, познав «**Бога истиннаго**» (ПВЛ 1950: 77), то есть обрёл духовное зрение. Впору при этом отметить созвучие и семантическое тождество древнееврейских имён «Анания» и «Анна»: и

то и другое этимологически связаны с понятием о милости¹. Утверждать нельзя, но совпадение симптоматичное, и не исключено, что оно тоже могло повлиять на метафорическую разработку сопоставления «апостол Павел — Владимир Святославич». Не исключено и влияние со стороны ещё одного совпадения: латинское имя апостола язычников — Paulus означает *малый, меньший*; но Владимир Киевский был сыном Малуши [«**Володимеръ во вѣ отъ Малуши, ключницѣ Ользины; сестра же вѣ Добрынѣ, отецъ вѣ има Малъкъ Любечанинъ**» (ПВЛ 1950: 49)], и не важно при этом, какова истинная этимология имён Малуша или Малх², важно, что в рамках обыденного русского языкового мышления имя Малуша вполне могло ассоциироваться с понятием *малый* (Даль 1881: 229), и, соответственно, под влиянием этой ассоциации могло восприниматься и имя *Владимир*, отождествляемое через ретроспекцию с именем *Павел*.

Восходящие к *Слову о Законе и Благодати* Илариона и к *Памяти и похвале* Иакова соотнесения святого крестителя Руси с Константином Великим в богослужебных текстах совсем лишены какой-либо яркой окраски и не нарушают семантических пределов уже устойчиво сложившейся традиции. Так, великий киевский князь подобен великому римскому императору по свойству своей *разумной и деятельной* натуры (2a), по *сердечности веры* (2b₁, 2c), как *христианин* (2b_{II}) и как *просветитель* (2d, 2b_{III}). Вместе с тем традиционен и подспудный намёк на некое, причём невнятно выраженное, превосходство реформатора русской жизни над тем, кто некогда даровал христианству статус господствующей в римской империи религии (2a, 2b_{III}, 2d). Каких-то иных смысловых нюансов гимнографические уподобления «*Константин Великий — Владимир Святой*» не имеют. Так что вполне правомерен вывод об их весьма слабой, в силу шаблонности, идейной и изобразительной энергетике.

Другое дело дополнительно введённые в 1-ю службу Крестителю Руси апелляции к персонажам Священной Истории по поводу его личности. 2-я редакция содержит несколько таких ретроспекций. При

¹ *Анания* — милость, благодать, защита, покровительство Божие; *Анна* — быть благосклонным, милостивым, миловать, жалеть (Солярский 1879: 102, 110).

² Предполагают, что имя *Малх* восходит к древнееврейскому **mēlek* — *царь* (Петровский 1966: 149; Супранская 2005: 152). Впрочем, есть серьёзные основания связывать этимологию этого имени и производных от него с германским происхождением (Литвина 2006: 246–247).

сопоставлении с пророком Исайей (6) Владимир Святославич восхваляется как *храмоздатель*. И в этом опять-таки сокрыт намёк на его превосходство: ведь князь создал в Киеве, на высоком берегу Днепра, реальный храм во имя Пресвятой Богородицы — Десятинную церковь, и вместе с тем сотворил, в сущности, Церковь духовную — христианскую Русь; тогда как ветхозаветный пророк, согласно гимнографу, только лишь предрекал будущее возведение Храма в Иерусалиме и затем сотворение Христом истинной Церкви — нового народа Божия¹. Сравнение с пророком Даниилом (7) позволило гимнографу в выгодном свете представить феномен познания Владимиром божественной Троицы. И здесь также чувствуется стремление отметить превосходство Крестителя Руси. В данном случае знаковым является выражение тропаря «не яко во мраце», указывающее на то, что Даниилу некогда Господь явил Себя призрачно, в некоем сонном наваждении², тогда как Владимир в славе разума своего и через крещение обрёл действительное знание о Боге, стал *боговедцем*. Это же свойство князя — богознание — отмечается и посредством его сравнения с царём и псалмопевцем Давидом (8). Наконец итог всем ретроспекциям 1-й службы Святому подводит хвалитная стихира (9): как Соломон он *мудр*, как Давид *кроток*, как апостол (видимо, Павел) православен, то есть *преисполнен истинной веры*.

Неожиданные ретроспективные образы при воспевании личности святого Крестителя Руси предложил составитель 2-й службы. Сопоставление с племянником Авраама Лотом (1), который при уничтожении Содома, Гоморры и других цветущих, но погрязших во грехах больших городов долины Иорданской был спасён Господом в маленьком Сигоре как явивший гостеприимство, праведность и нерассу-

¹ Как видно, тропарь службы, содержащий сопоставление Владимира с Исайей, является приблизительной репликой конкретного ветхозаветного текста: «Яко бѹдетъ въ послѣднїя дни явлена гора Господня, и домъ Божїй на версѣ горъ, и возвысится превыше холмовъ: и принудѣтъ къ ней вси языцы» (Ис. 2: 2), провиденциальный символический смысл которого в христианской экзегезе раскрывается христологически.

² В книге Даниила описаны четыре визионерских эпизода из жизни пророка: видение четырёх животных (глава 7), видение овна и козла (глава 8), видение о семидесяти седмицах (глава 9) и видение о будущем евреев (главы 10–12). Возможно в рассматриваемом тропаре подразумевается конкретный библейский стих: «Видѣхъ во снѣгѣ нощїю, и се, на облацѣхъ небесныхъ яко сынъ чловѣчь идый бяше и даже до ветхаго денми дойде и пред него приведеся» (Дан. 7:13).

дительное следование воле Божией (Быт. 19: 12–30)¹, подчёркивает *твёрдость* Владимира Святославича в *благочестии*, ибо он не вернулся, не обратился после крещения вспять, к своей прежней греховной жизни. А вот уподобление праотцу Еноху, который, согласно книге Бытия и апостолу Павлу, «*угоди Богу*» (Быт. 5: 22, 24; Евр. 11: 5), подразумевает указание на особую праведность Владимира Великого как *богоугодника*. Кроме того, прямое именование последнего *первоначальником в Русской земле* порождает подозрение о знакомстве русского гимнографа с этимологией имени Енох, восходящей к западносемитскому корню **ḥnk* со значением *вводить, начинать* (Православная энциклопедия XVIII: 462). Но тогда, получается, князь, названный первоначальником, характеризуется не как верховный носитель власти, а, скорее, как устроитель новой жизни на Руси, что тоже, однако, будучи оригинальным по форме, идейно-тематически не ново. И опять приходится сожалеть, что художественно-изобразительные находки составителя 2-й службы не были учтены при окончательной ратификации всей владимирской гимнографии. Впрочем, имена Лота и Еноха вообще крайне редки для всей христианской эртологической и славянской богослужебной традиции². Возможно, поэтому связанные с ними аналогии и не закрепились во владимирской гимнографии.

Итак, древнерусские гимнографы, осмысливая и воспевая посредством исторических параллелей святость великого Киевского князя Владимира, были разносторонне изобретательны: они стремились и к расширению круга ретроспективных образов, и к закреплению и даже некоторому развитию связанной с ними семантики, так что под их пером в итоге Креститель Руси обрёл устойчивые черты подобия либо ветхозаветным провозвестникам грядущего Царя и Спасителя мира, либо новозаветным свидетелям жертвенной проповеди распятого и воскресшего Сына Божия, либо раннехристианским приверженцам основанной Им Церкви как вместилища Истины и собрания

¹ Непосредственным источником для рассматриваемой стихирь, бесспорно, являются конкретные стихи: «*И Господь одожди на Содомъ и Гоморрь жупель и огонь от Господа съ небесе. И преврати грады сия, и всю окрестнцю страну, и вся живущыя во градѣхъ, и вся прозябающая от земли*» (Быт. 19: 24–25).

² Имя Лота встречается лишь в некоторых средневековых месяцесловах, среди памятней, приуроченных к 9 октября по ст. ст. (Сергий 1876: 269 /Ч. 1: Месяцеслов/). Енох же вообще неизвестен календарным спискам. Отсутствуют также и посвящённые этим библейским персонажам какие-либо богослужебные тексты (см. Минея: Сентябрь — Август. М.: Издат. Совет РПЦ, 2002–2003).

верных. Но что бы ни думать об этом, очевидно, что XI — XV века были временем неотступных и глубоких размышлений не только о духовном значении просветительского подвига Владимира Святого для Русской Земли и Русской Церкви, но также о сути его святости и его земного и небесного служения Отчизне. В сознании людей Владимир, несомненно, мыслился как эталонный образ правителя и адресованный всем его последователям совершеннейший пример для подражания.

ЛИТЕРАТУРА

Reid 1913 — Reid George J. Аποсρυφα // The Catholic Encyclopedia. New York, 1913. Vol. I: Aachen – Assize. P. 601–615.

Алексеев 1999 — Алексеев А.А. Текстология славянской Библии. СПб., 1999. С. 24–25.

Библейская энциклопедия 1891 — Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия: Труд и изд. архим. Никифора. М., 1891. [2], 220, IV с.

Василик 2013 — Василик В.В. Служба св. равноапостольному князю Владимиру и Кирилло-Мефодиевская традиция // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. СПб., 2013. № 2: июль — декабрь. С. С. 67–77.

Василик 2015a — Василик В.В. Образ святого равноапостольного Владимира как царя в древнерусской гимнографии // Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях (Παλαιρωσια: εν χρονω, εν προσωπω, εν ιδει). СПб., 2015. Вып. 3. С. 169–175.

Василик 2015b — Василик В.В. Святой равноапостольный князь Владимир как новый Константин // Международный исторический журнал «Русин» / Общественная ассоциация «Русь» (г. Кишинёв, Молдавия). Томский государственный университет (Россия). Кишенёв, 2015. Вып. № 4 (42). С. 321–333.

Вихлянцев 1998 — Вихлянцев В.П. Библейский словарь к русской канонической Библии Синодального перевода 1816–76 гг. М., 1998. С. 156–157.

Даль 1881 — Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2: И — О. Изд. 2-е. СПб.-М., 1881. 807 с.

Деревенский 2001 — Иисус Христос в документах истории / Составл., статья и комм. Б.Г. Деревенского. СПб., 2001. 430 с.

Джиджора 2012a — Джиджора Е. Перші гімнографічні твори Київської Русі // Джиджора Е. Исследования по средневековой литературе XI – XV вв.: сборник научных работ / науч. ред. А.В. Александров. Одесса: Астропринт, 2012. С. 104–106.

Джиджора 2012b — Джиджора Е. Воспевание святых Владимира и Ольги в киево-русской гимнографии // Исследования по средневековой литературе XI – XV вв. С. 140–142.

Джиджора 2015 — Джиджора Е. Архітектоніка образу Хрестителя Русі в Службі князю Володимирі // Науковий збірник Діалог: медіа студії. № 21. Одеса: Одеський національний університет імені І.І. Мечникова, 2015. С. 69–83.

Добыкин 2016 — Добыкин Д.Г. Православное учение о толковании Священного Писания: Лекции по библейской герменевтике. Учебное пособие. СПб.: Издательство СПбГДА, 2016. С. 107–145 [Типологический (прообразовательный) метод толкования].

Ирмологий — Ирмологий. Почаевская Лавра, 1875. 356 с.

Каравашкин 2003 — Каравашкин А.В. Историческая аналогия в системе универсалий древнерусской литературы: на материале агиографии XIV–XV вв. (к постановке вопроса) // Литература Древней Руси. М., 2003. С. 47–68.

Кириллин 2016 — Кириллин В.М. Оценки Владимира Святославича посредством исторических аналогий в ранних русских гомилиях // Журнал «Древняя Русь: Вопросы медиевистики». № 2 (64). Июнь. М., 2016. С. 90–97.

Кириллин 2017 — Кириллин В.М. Рефлексия о великом киевском князе Владимире Святославиче в его проложном жизнеописании // Журнал «Древняя Русь: Вопросы медиевистики». М., 2017. Вып. 4 (70). С. 80–84.

Кириллин 2018 — Кириллин В.М. Развитие состава эпитетов, характеризующих Владимира Святого в посвящённой ему древнерусской гимнографии // Вестник славянской культуры: Научный журнал. Т. 48: Июнь 2018. М., 2018. С. 113–136.

Кириллин 2019a — Кириллин В.М. Именования Владимира Великого в прославляющих его гимнографических текстах как рефлекс восприятия русским общественным сознанием исторического и инобытийного служения князя // STUDIA LITTERARUM: Литературные исследования. Научный журнал. Т. 4, № 1. М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2019. С. 176–201.

Кириллин 2019b — Кириллин В.М. Эволюция оценочных представлений о святом Владимире Великом в посвященных ему агиографических текстах XII – XV веков // У истоков и источников: на международных и междисциплинарных путях. Юбилейный сборник в честь Александра Васильевича Назаренко. М.: Институт российской истории РАН, 2019. С. 186–206.

Кусков 1980 — Кусков В.В. Ретроспективная историческая аналогия в произведениях Куликовского цикла // Куликовская битва в литературе и искусстве / Отв. ред. док. филол. н. А.Н. Робинсон. М.: «Наука», 1980. С. 39–51.

Кусков 1988 — Кусков В.В. Исторические аналогии событий и героев в «Слове о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве»: Комплексные исследования / Отв. ред. док. филол. н. А.Н. Робинсон. М.: «Наука», 1988. С. 62–79.

Литвина 2006 — Литвина А.Ф., Успенский Ф. Б. Выбор имени у русских князей в XI–XVI вв.: Династическая история сквозь призму антропонимики. М.: «Индрик», 2006. 741 с.

Лосева 2009 — Лосева О.В. Жития русских святых в составе древнерусских Прологов XII – первой трети XV веков. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2009. 467 с.

Милютенко 2008 — Милютенко Н.И. Святой равноапостольный князь Владимир и крещение Руси: Древнейшие письменные источники. СПб., 2008. 574 с.

Минея 2003 — Минея: Сентябрь, Æ / Издат. Совет РПЦ. М., 2003. 896 с.

Минея 1629 — Минея служебная: Июль. М., 1629. 460 л.

Минея 1646 — Минея служебная: Июль. М., 1646. 412 л.

- Минея 1691* — Минея служебная: Июль. М., 1691. 365 л.
- Минея 1741* — Минея служебная: Июль. М., 1741. 340 л.
- Минея 1750* — Минея служебная: Июль. М., 1750. 340 л.
- Минея 1754* — Минея служебная: Июль. М., 1754. 340 л.
- Минея 1793* — Минея служебная: Июль. М., 1793. 340 л.
- Минея 1893* — Минія. Кієвъ, 1893 (12 томов по месяцам).
- Минея 2002* — Минея: Июль. АГ: Часть вторая. М., 2002. 512 с.
- Павлова 1993* — Павлова Р. Жития русских святых в южнославянских рукописях XIII – XIV вв. // Славянская филология. София, 1993. Т. 21. С. 92–105.
- Павлова 2008* — Павлова Р. Восточнославянские святые в южнославянской письменности XIII – XIV вв. Halle (Saale), 2008. 322 с.
- Память 2008* — «Память и похвала князю русскому Володимиру: како крестися Володимиръ, и дѣти своя крести, и всю землю рускую от конца до конца, и како крестися баба Володимерова Ольга преже Володимера. Списано Иаковомъ мнихомъ» // Милютенко Н.И. Святой равноапостольный князь Владимир и крещение Руси: Древнейшие письменные источники. СПб., 2008. С. 417–434.
- Панченко 2003* — Панченко О.В. Поэтика уподоблений (к вопросу о «типологическом» методе в древнерусской агиографии, эпидейктике и гимнографии) // ТОДРЛ. СПб., 2003. Т. 54. С. 491–534.
- ПВЛ 1950* — Повесть временных лет. Ч. I: Текст и перевод / Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.–Л., 1950. 409 с.
- Петровский 1966* — Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1966. 384 с.
- Пичхадзе 2005* — Пичхадзе А.А., Ромодановская В.А., Ромодановская Е.К. Жития княгини Ольги, варяжских мучеников и князя Владимира в составе Синайского палимпсеста (РНБ, Q. П. 1. 63) // Русская агиография. Исследования. Материалы. Полемика. СПб., 2005. С. 288–308.
- Православная энциклопедия I* — Православная энциклопедия. Т. I: А – Алексей Студит. М., 2000. 752 с.
- Православная энциклопедия VIII* — Православная энциклопедия. Т. VIII: Вероучение – Владимиро-Волынская епархия. М., 2004. 753 с.
- Православная энциклопедия XIII* — Православная энциклопедия. Т. XIII: Григорий Палама – Даниель Ропс. М., 2006. 753 с.
- Православная энциклопедия XVIII* — Православная энциклопедия. Т. XVIII: Египет древний – Ефес. М., 2008. 753 с.
- Православная энциклопедия XX* — Православная энциклопедия. Т. XX: Зверин монастырь – Иверия. М., 2009. 753 с.
- Православная энциклопедия XXVI* — Православная энциклопедия. Т. XXVI: Иосиф I Галисиот – Исаак Сирин. М., 2010. 753 с.
- Пролог 1999* — Из Пролога // БДР. Т. 2. СПб., 1999. С. 389–405.

Сводный каталог 1984 — Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР: XI – XIII вв. М.: «Наука», 1984. 406 с.

Сергий 1876 — Сергий, архим. Полный месяцеслов Востока. Т. II: Святой Восток. М., 1876. XXII + 342 + 404 + 272 + XII с.

Серебрянский 1915 — Серебрянский Н. Древнерусские княжеские жития: (Обзор редакций и тексты). М., 1915. С. 165 + 186.

Серёгина 1994 — Серёгина Н.С. Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги XI – XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб., 1994. 468,[1] с.

Славнитский 1888 — Славнитский М. Канонизация св. князя Владимира и службы ему по спискам XIII–XVII вв. с приложением двух неизданных служб по рукописям XIII и XVI вв. // Странник. 1888. Май – август. С. 197–237.

Слово 2005 — Акентьев К.К. «Слово о Законе и Благодати» Илариона Киевского. Древнейшая версия по списку ГИМ Син. 591 // Истоки и последствия: Византийское наследие на Руси. Сборник статей к 70-летию члена-корреспондента РАН И.П. Медведева / Под ред. К. К. Акентьева. СПб., 2005. С. 122–152 (текст памятника).

Службные минеи XI — Службные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь. В церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 г. / Труд орд. акад. И.В. Ягича. СПб., 1886. Сентябрь. С. 038–042.

Соболевский 1888 — Соболевский А.В. в память исполнившегося 900-летия со времени крещения Руси // ЧИОНЛ. 1888. Кн. 2. Отд. 2. С. 1–68.

Солярский 1879 — Солярский П., прот. Опыт библейского словаря собственных имён. Т. I. СПб, 1879. 666 с.

Суперанская 2005 — Суперанская А.В. Современный словарь личных имен: Сравнение. Происхождение. Написание. М.: Айрис-Пресс, 2005. 375 с.

Чтение 1916 — «Чтение о житии и о погублении блаженую стратотерпца Бориса и Глеба» // Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им / Пригот. к печати Д. И. Абрамович. Пг., 1916. I. С. 1–26.

Шахматов 2014 — Шахматов А.А. Жития князя Владимира: Текстологическое исследование древнерусских источников XI–XVI вв. / [подгот. текста, предисл., вступ. статья Н.И. Милютенко; отв. ред. Д.М. Буланин]. СПб., 2014. 380, [3] с.

ЧЕТЫРЕ ОБРАЗА ОДНОГО КНЯЗЯ: РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ ВЗГЛЯД НА АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО С XX ПО XIII ВЕК

Первушин М.В.

Аннотация: Статья посвящена ретроспективному взгляду на образ великого князя и народного героя XIII столетия Александра Невского. Была сделана попытка выявить и освятить те факторы, которые влияли на образ князя с течением времени. В результате проделанной работы были определены четыре отдельных образа одного князя.

Ключевые слова: образ, герой, литературный портрет, Александр Невский

Abstract: The article is devoted to a retrospective look at the image of the Grand Duke and the national hero of the XIII century, Alexander Nevsky. An attempt was made to find those factors that influenced the image of the prince over time. As a result of the work done, four separate images of one prince were identified.

Keywords: image, hero, literary portrait, Alexander Nevsky

Князь Александр Невский — самый популярный персонаж древнерусской истории! На вопрос: «Кто это такой?» — вам ответит сегодня любой, кто мало-мальски интересуется историей и культурой России. Он может и не знать, что Александр Ярославович был правнуком Юрия Долгорукого, или внуком Всеволода Большое Гнездо, или что он родился между 19-м и 21-м годами XIII столетия (Кучкин 1986: 174–176). Зато наш современник совершенно точно знает, что это был прежде всего защитник своего Отечества — Древней Руси, — рыцарь без страха и упрека, всю свою жизнь посвятивший обороне священных рубежей родины в её извечной борьбе с внешним врагом, великий полководец, горячий патриот... Россиянин постарше может добавить к этому портрету еще несколько штрихов — непримиримый враг немецкого милитаризма и экспансионизма, беспощадный борец с боярской изменой и боярским сепаратизмом, горячий защитник народных масс и едва ли не «крестьянский» князь, не брезгующий самой чёрной работой. Таким он был в Советской России.

И таким Александр — «Великий полководец» — более всего знаком нам по книгам и кинофильмам прошлого столетия. Сформирован был этот образ тогда же — в конце 30-х и в 40-е годы XX века — накануне и особенно во время Великой Отечественной войны, когда

имя князя Александра было возвращено из забвения. Тогда и появились поэма Константина Симонова *Ледовое побоище* (1937), кантата Сергея Прокофьева *Александр Невский* (1939), написанный в годы войны триптих художника Павла Корина с тем же названием. Летом 1942 года, в год 700-летия Ледового побоища, был учреждён советский орден Александра Невского, которым награждались командиры Красной армии, проявившие личную отвагу и мужество в бою. И, конечно же, патриотический кинофильм *Александр Невский* Сергея Эйзенштейна с блистательной актёрской работой Николая Черкасова (1938). И не важно, что рецензию на литературный сценарий к этому фильму академик М.Н. Тихомиров озаглавил *Издёвка над историей* (см. Тихомиров 1938). Реплика князя Александра из фильма — «Если кто с мечом к нам войдёт, от меча и погибнет! На том стоит и стоять будет русская земля!» — стала фактически девизом советских солдат, их, если угодно, молитвой. Следует признать, что образ Александра Невского, предложенный Эйзенштейном, сформировал новейший и самый прочный «канон Невского», которым пользовались и политики, и официальные историки — и который воспринимался как истина в последней инстанции. Один из французских идеологов фашизма так писал об этом фильме: «Эта военная песня славянского народа прекраснее, чем наши (фашистские. — М.П.) фильмы. Его (этот фильм. — М.П.) следовало бы создать в нацистской Германии, если бы у неё был такой же гений кино, какой есть у русских» (Бразийяк 2009: 25–27).

Сразу после Отечественной войны этот образ перешёл в школьные учебники истории, которые и стали основным источником информации о великом предке для всех последующих поколений россиян. Более того некоторые медиевисты-профессионалы (предполагаю, что тот из них, кто особенно хорошо учился в школе) невольно приписывают древнерусским авторам такое — современное — представление об Александре: «В житии Александра Невского... главным образом представлены эпизоды, которые говорят о нём, как о непобедимом князе-полководце, известном всюду своими военными подвигами, и как о замечательном политике» (Строков, Богусевич 1939: 23). Или ещё: «Составление полной биографии князя Александра не входило в задачи автора (*Жития*. — М.П.). Содержанием жития является краткое изложение основных, с точки зрения автора, эпизодов из его жизни, которые позволяют воссоздать героический образ князя, сохранив-

шийся в памяти современников, — князя-воина, доблестного полководца и умного политика» (Охотникова 1981: 602).

Востребованный в Советском Союзе образ Александра Невского возник не на пустом месте. Удобная, как оказалась, биография русского князя, много веков назад противостоявшего «угрозе с Запада», была наполнена фактами, которые государственная пропаганда могла с лёгкостью прочесть по-новому, интерпретировать в собственных интересах, и даже атеистическая. Но до Александра «Великого полководца» существовал другой Александр — «Невский» — бывший важной частью идеологии Российской империи ещё с XVIII века. Именно тогда возник особый политический интерес к почитанию князя Александра. (Напомню, что именно с прозвищем *Невский* Александр Ярославич вошёл в нашу историческую память. Правда, его он получил не ранее начала XVI века. Только тогда, по наблюдению В.В. Тюриня, он впервые упоминается в общерусских летописях с этим прозвищем и то с добавлением ещё *Владимирский* (Тюрин 1998: 197). Воистину «Невским» он стал только при императоре Петре Великом.)

Император Пётр I, победитель шведов и основатель Санкт-Петербурга, ставшего для России «окном в Европу», увидел в князе Александре своего непосредственного предшественника в борьбе со шведским господством на Балтийском море. Он вручил его небесному покровительству основанную на берегах Невы новую столицу империи. Ещё в 1710 году Пётр лично выбрал место для построения монастыря во имя Святой Троицы и Александра Невского — будущей Александро-Невской лавры, а 30 августа 1724 года — в третью годовщину заключения победоносного Ништадтского мира со Швецией — положил сюда перенесённые из Владимира-на-Клязьме мощи святого князя. Причём император Пётр добивался того, чтобы мощи были доставлены в Петербург именно 30 августа, в день заключения Ништадтского мира (подписанного со Швецией по итогам изматывающей Северной войны) и торжества всей империи. В итоге мощи с сентября 1723 года до августа 1724 года оставались в Шлиссельбурге, чтобы их удалось доставить в Александро-Невский монастырь точно в срок — настолько важным для императора было «сближение этих событий в одной дате». Так стародавнюю победу Александра над шведами в Невской битве «срифмовали» с победой Петра над шведами в Север-

ной войне. Пётр стал, таким образом, завершителем начинаний Александра, а тот, соответственно, стал его предшественником в борьбе за независимость страны и, соответственно, должен был стать ранним, даже первым предвестником имперской идеологии.

Церемония перенесения была тщательно продумана и отличалась особой торжественностью¹. На последнем отрезке пути (от устья Ижоры до Александро-Невского монастыря) император лично правил галерой с драгоценным грузом, а за вёслами находились его ближайшие сподвижники, первые сановники государства. Останки святого князя сделались главной, парадной святыней новой столицы России. Перенесение мощей Александра на берега Невы наполнило легенду о древнерусском князе новым символизмом, а его биографию окончательно превратило в откровение о будущем. На этом этапе Александр стал именно «Невским» и превратился в «бескомпромиссного борца за независимость Руси-России».

Вскоре после смерти Петра, исполняя его волю, императрица Екатерина I учредила орден Святого Александра Невского — одну из высших наград Российской Империи. Так Александр Невский стал едва ли не первым среди небесных покровителей России, а его почитание приобрело не просто религиозный, но и государственный характер. Дочь Петра императрица Елизавета повелела соорудить для мощей святого князя великолепную серебряную раку, другая императрица — Екатерина II Великая — выстроила в Александро-Невской лавре новый храм во имя Святой Троицы, куда в 1790 году были торжественно перенесены святые мощи. Трое из пяти императоров, правивших Россией с 1801 по 1917 год, носили имя Александр — в честь святого и благоверного великого князя Александра Невского.

Вполне естественно, что это накладывало на подданных особые обязанности в отношении почитания святого князя. Один за другим следовали указы Святейшего Синода, разъясняющие, как именно надлежит отныне правильно праздновать его память. Ему была написана новая служба, день его памяти был изменён: теперь память святого князя следовало праздновать не 23 ноября, как раньше, а 30 августа — в день перенесения его мощей (и, соответственно, в день заключе-

¹ Исследователь Мария Сморжевских-Смирнова подробно разобрала сам церемониал перемещения останков, который стал «одним из важных этапов идеологического строительства начала 1720-х» (Сморжевских-Смирнова 2009: 38–59).

ния Ништадтского мира)¹. С 1724 года официально было запрещено изображать Александра Невского в монашеских одеяниях — но только в великокняжеских.

Образ Александра «Невского» как бескомпромиссного борца за государственную независимость и предшественника имперской идеологии, также как и образ Александра «Великого полководца», складывался не на пустом месте. Поздние редакции *Жития* князя Александра отличаются тем, что начинают смотреть на него под определённым политическим углом. И то, что представлялось неизбежным во второй половине XIII века, совсем по-другому воспринималось во времена независимой Московской Руси, свергнувшей ордынское иго. Правители Орды, «цари», как их называли на Руси (сам титул свидетельствует о том, что легитимность их власти не ставилась под сомнение), превращаются в «злочестивых» и «злоименитых мучителей», окаянных «сыроядцев», и подчинение им православного русского князя, основателя Московской династии, начинает казаться невыносимым и недопустимым. И потому в поздних редакциях *Жития* святого Александра появляется совершенно новый эпизод — подробный рассказ об отказе князя во время его поездки в Орду подчиниться требованиям Батые, исполнить унижительный обряд прохождения сквозь огонь и поклонения «твари» (в летописи и ранних редакциях *Жития* ничего подобного нет) — причём историки давно уже определили, что рассказ этот целиком восходит к *Житию* другого русского святого — князя Михаила Черниговского, бывшего в действительности политическим противником Александра Невского и его отца Ярослава Всеволодовича и избравшего, в отличие от них, совсем другую, гибельную для себя линию поведения в отношениях с Ордой. Но скажем с уверенностью, что политика компромисса, безоговорочного подчинения Орде, на деле проводимая Александром, едва ли могла оставить по себе память в народе. Осталось другое и, пожалуй, более важное: результаты этой политики, которые народ сумел понять и оценить вполне однозначно — прежде всего как защиту Руси, обережение/охранение князем своих людей от злого насилия татарского.

¹ Ныне Церковь празднует память святого и благоверного великого князя Александра Невского два раза в году: 23 ноября (по новому стилю 6 декабря) и 30 августа (по новому стилю 12 сентября).

«Он разбил и прогнал / нечестивых татар», — так поётся в духовном стихе, посвящённом святому Александру Невскому (*Голубиная книга* 1991: 292–293, 340), и можно думать, что в этих строках нашли отражение не столько реальные победы князя (который при жизни ни разу не воевал с Ордой), сколько победы, одержанные его преемниками при его незримом небесном споспешествовании.

Ранние редакции *Жития* были свободны от таких интерпретаций событий в жизни «третьего» Александра — «Чудотворца». Во «владимирский» период своего почитания Александр изображался князем-иноком, считался князем-чудотворцем. Отметим, что став официальной государственной святыней, мощи князя как будто утратили часть своей прежней чудодейственной силы — ни одного чуда не было официально зарегистрировано за весь имперский и последующий периоды истории почитания князя Александра. Может быть, поэтому в простом народе долго ещё ходили легенды, согласно которым святой князь не пожелал лежать в Петербурге, но чудесным образом вернулся во Владимир.

Ранние редакции *Жития* Александра повествуют о многочисленных чудесах, совершаемых у гробницы святого: сюда с молитвой и верой притекали люди самых различных чинов и званий. К нему шли, как к царю-батюшке — каждый со своими просьбами и мольбами. И многие из них получали помощь в делах и исцеление от недугов. Выступал он и ходатаем за Русь, помогая в борьбе с её врагами в переломные, наиболее драматические моменты жизни страны. Первое обретение его мощей совершилось в год великой Куликовской победы, одержанной праправнуком Александра, князем Дмитрием Ивановичем Донским в 1380 году. В чудесных видениях князь Александр Ярославич предстаёт непосредственным участником и самой Куликовской битвы, и битвы на Молодях в 1572 году, когда войска князя Михаила Ивановича Воротынского разбили Крымского хана Девлет-Гирея всего в пятидесяти километрах от Москвы. В 1552 году, во время похода на Казань, закончившегося покорением Казанского ханства, царь Иван Грозный совершает молебен у гроба Александра, и во время этого молебна происходит чудо, расценённое всеми как знамение грядущей победы.

Но в самом *Житии* князь Александр описан автором не в образе

защитника Руси, как таковой, а в образе защитника православной веры (!). Это и отличает князя от его современников и возводит в ранг святости. Многие критически настроенные исследователи¹, ни Ледовое побоище, ни тем более Невскую битву, упоминаемые подробно в *Житии*, не считают ни крупными битвами средневековья, ни решающими сражениями с показательным результатом и удивляются: «За что же его считают великим полководцем?» (см. Борисов 1993). Но мы уже знаем, что великим полководцем он стал позже, только в XX веке. А в *Житии* и Невская битва, и Ледовое побоище действительно стали ключевыми событиями для его создателя. И дело здесь не в военных и политических успехах князя. Они волновали агиографа (в отличие от современных исследователей) меньше всего. Суть в том, что эти сражения стали своеобразными рубежами в неприкосновенном сохранении идеалов Православия. Последним угрожали и шведы, которые не просто так привезли с собой епископа, и Ливонский орден, одной из основных целей которого был не столько захват новых земель, сколько прозелитизм на покорённых и прилегающих к ним территориях — так называемый крестовый поход.

Собственно, именно религиозное значение этих сражений молодого Александра и стало причиной помещения рассказа о них в житийную повесть. Было бы крайне странно, если бы автор жития задался целью прославить князя как военачальника или политика. Гораздо важнее для агиографа было объяснить читателю, какие деяния его персонажа позволяют судить о его святости, причислить его к лику святых. Недаром С.М. Соловьёв подчёркивал: «Зная..., с каким намерением приходили шведы, мы поймём то религиозное значение, которое имела Невская победа для Новгорода и остальной Руси; это значение ясно видно в особенном сказании о подвигах Александра: здесь шведы не иначе называются как римлянами — прямое указание на религиозное различие, во имя которого предпринята была война» (Соловьёв 1993: 3, 174). Для Александра ключевым поступком стало жёсткое противостояние «латынянам» в то время, когда все прочие светские правители были либо покорены ими, либо вступили с ними в стовор, предав тем самым идеалы Православия. И даже Византия —

¹ Надо сказать, что в сегодняшней исторической науке нет единой оценки деятельности святого князя Александра, взгляды историков на его личность разные, порой прямо противоположные.

сначала была покорена (1204), а затем вступила в стовор (1274 — Лионская уния). И об этом знал автор *Жития*, писавший его уже после 1280 года.

В условиях страшных испытаний, обрушившихся на православные земли в первой половине XIII в., Александр — едва ли не единственный из светских правителей — не усомнился в своей духовной правоте, не поколебался в своей вере, не отступился от своего Бога (думаю, что не без поддержки русского митрополита Кирилла). Отказываясь от совместных с католиками действий против Орды, он неожиданно становится последним властным оплотом Православия, последним защитником всего православного мира. И народ понял и принял это, простив *реальному* Александру Ярославичу возможные политические ошибки, жестокости и несправедливости, допущенные им и сохранившиеся у древнерусских летописцев. Защита идеалов Православия искупила (но не оправдала, как это делают многие современные историки-апологеты) его прегрешений. Победы же прямых наследников Александра на политическом поприще закрепили, развили — и в конце концов изменили его образ.

Остался ещё один Александр — Александр Храбрый — образ «реального» (в кавычках, делая скидку на прочтение и авторскую трансформацию) князя Александра, который сложился у его младших современников и ближайших потомков. Кстати, именно с таким прозвищем он в основном фигурирует в течение первых двух с половиной веков после своей кончины.

Русская история — в отличие от истории западноевропейской — вообще небогата на сохранившиеся письменные источники того времени. Отчасти это объясняется самим ходом событий, бесчисленными войнами, междоусобицами, мятежами, пожарами, в которых гибли бесценные документы прошлого; отчасти — климатическими условиями, плохо подходящими для хранения древних манускриптов. По оценкам специалистов, от домонгольской Руси до нас дошло ничтожно малое число существовавших рукописей. Ещё меньше документов датируется второй третью XIII века — временем страшного татарского нашествия. Возможно, именно поэтому голос самого князя Александра Ярославича едва ли различим сегодня, тем более что князь не оставил после себя литературных сочинений или письменного заве-

щания, подобно, например, своему предку, киевскому князю Владимиру Мономаху, автору знаменитого *Поучения детям*. Можно лишь попытаться различить голоса ближайших потомков князя Александра Храброго и взглянуть на него их глазами.

Основным источником сведений о князе являются летописи и в первую очередь необходимо назвать две главнейшие и наиболее ранние летописи — так называемую Лаврентьевскую¹ и Новгородскую Первую старшего извода: её первая, древнейшая часть, доходящая до 1234 года, написана в конце XIII века; вторая — во второй четверти XIV века. Текст именно этих летописей используется чаще всего при изучении времени Александра Невского. В более поздних летописных сводах — XV, XVI и последующих веков — сохранилось немало уникальных известий о великом князе Александре Ярославиче. Очень часто они отражают какие-то ранние, не дошедшие до нас летописные своды; иногда представляют собой плод исторических разысканий позднейшего книжника, иногда домысел или легенду. Помимо летописей необходимо привлечь и другие сохранившиеся письменные источники — немногочисленные уцелевшие акты, договорные грамоты русских князей, слова и поучения церковных иерархов — современников Александра.

Кроме русских источников имеются свидетельства иноземных авторов, многие из которых в своих сочинениях упоминают имя знаменитого русского князя. Здесь и известия западноевропейских хронистов, и китайские исторические сочинения, и труды историков и географов из Персии и стран Арабского Востока, и скандинавские саги, и официальные документы римской курии, отчёты папских дипломатов и послов французского короля Людовика Святого. Среди их авторов — современники Александра Невского, такие как монахи-францисканцы Джованни дель Плано Карпини и Гильом де Рубрук, посланные с дипломатическими миссиями в Монголию, архидиакон Фома Сплитский и Матвей Парижский, армянский историк Киракос Гандзакец и норвежец Стурла Тордарсон, безымянный автор *Старшей Ливонской рифмованной хроники* и персидский историк и чиновник при дворе Хулагу-хана Ала ад-Дин Ата-мелик Джувеини, венгерский

¹ Летопись составлена монахом Лаврентием в 1377 году для суздальско-нижегородского князя Дмитрия Константиновича по благословению суздальского епископа Дионисия; в её основе — Суздальская летопись начала XIV века.

монах-миссионер Юлиан и папа Иннокентий IV.

И, несмотря на такой беглый обзор источников, пестрящий на первый взгляд многочисленными именами и названиями, бесспорными являются слова, сказанные когда-то будущим протоиереем Михаилом Ивановичем Хитровым, сетовавшим в своё время, что «к великому сожалению, в рассказе о святом Александре Невском нам приходится довольствоваться скудными историческими известиями», поскольку «летописные известия о лицах и событиях XIII и XIV веков кратки, отрывочны и сухи» (Хитров 1992: 10–11).

И действительно, по моим скромным подсчётам всего около 60 (!) отрывков из вышеназванных источников имеют в своем содержании имя Александра Ярославича. Первое упоминание в источниках ещё княжича Александра находится под 1228/1229 годом. С 1236 года ведётся отчёт самостоятельного княжения шестнадцатилетнего Александра в Новгороде. Надо сказать, что князь Александр, пожалуй, единственный из всех новгородских князей до конца своих дней не оставлял Новгорода без своего пристального, можно сказать и назойливого, попечения. Даже будучи уже великим князем или направляя княжить туда своих сыновей, он всё равно «держал руку на пульсе». В 1263 году — сообщение о постриге князя и его смерти в Городце. Ещё один год, на который бы хотелось обратить внимание — 1254. В этот год в Новгородской Первой летописи старшего извода, которая наиболее критично отзывается о деятельности князя Александра Храброго, написана единственная фраза: «Добро было христианам!» Большинство исследователей уверены, что эта «доброта» объясняется только одним — отсутствием Александра Храброго в этот год и ему предшествовавший в городе. Это единственная подобная фраза в Новгородской летописи за все годы княжения Александра Ярославича. Думаю, что и князь, и новгородцы стоили друг друга с их непрекращающимся конфликтом — бояре-князь, князь-бояре.

И вот после такого источниковедческого экскурса мне хотелось бы сказать, что именно этот образ я оставляю за скобками данной статьи. И вот почему. В этих условиях, т.е. при наличии таких скудных источников, считает упоминавшийся протоиерей Михаил Хитров, «единственное средство сколько-нибудь помочь горю — это самому автору проникнуться глубоким благоговением и любовью к предмету изображения и чутьем сердца угадать то, на что не дают ответа сооб-

ражения рассудка» (Хитров 1992: 10–11). Из этого-то «источника» обычно и черпают недостающие сведения апологетически настроенные историки. Моё же сердце не столь чуткое, а говоря точнее — чистое, чтоб узреть Истину в её первоначальном облики. Думаю, что каждый из слушающих может сам попытаться нарисовать образ Александра Храброго таким, каким ему подскажет его чуткое сердце, погрузившись в чтение названных источников. А также составить свое мнение не только о великом древнерусском князе, но и об эпохе, в которую ему довелось жить. И даже если все вдруг решат написать образ Александра Храброго, уверен, что у каждого он будет свой, отличный от прочих и зависящий только от его сердца.

На основании сказанного можно сделать некоторые выводы.

Безусловно, посмертная биография князя не менее интересна, чем его реальная, политическая биография. Как это всегда бывает в истории, вокруг великого человека, к тому же почитаемого святого и родоначальника правящей династии, возникает немало мифов и образ его в представлении последующих поколений разительно меняется.

Мы нашли их четыре — князя Александра Храброго, получавшего не самые лестные характеристики от своих современников; святого князя-чудотворца, ставшего символом защиты Православия; Александра Невского — ставшего главным штандартом имперской идеологии и, наконец, великого полководца, защитника священных рубежей нашей Родины. Каждый из них сформировался в своё время и выполнял свои социальные, политические и идеологические функции.

Мифический Александр Невский вряд ли имеет много общего с реальным русским князем, вассалом Золотой Орды, всеми силами пытавшимся сохранить православную веру и власть русских в Новгороде и Владимире. Но для отечественной истории легендарный, вымышленный Александр Ярославич не менее важен, чем его реальный прототип. Русские правители наполняли жизнь князя новыми смыслами — и его легендарное имя помогало им строить города, выигрывать сражения и войны. Став в XVIII веке *чудом названным*, это имя оказалось и продолжает быть совершенно реальным чудом. Таким образом, чудеса не закончились, скажу я противореча сам себе, они продолжают и чтобы их узреть надо постараться стать немного чище сердцем.

ЛИТЕРАТУРА

Борисов 1993 — Борисов Н.С., Русские полководцы XIII-XVI веков. М.: Просвещение, 1993.

Бразийяк 2009 — Бразийяк Робер (Robert Brasillach). Цит. по: Philippe d'Hughes, L'étincelante génération Brasillach // La Nouvelle Revue d'Histoire, Numero 41 (Mars-Avril), 2009.

Голубиная книга 1991 — Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI – XIX вв. / Сост., вступит. статья, примеч. Л.Ф. Солощенко, Ю.С. Прокошина. М.: Московский рабочий, 1991.

Кучкин 1986 — Кучкин В.А. О дате рождения Александра Невского // Вопросы истории. № 2. 1986.

Охотникова 1981 — Охотникова В.И., Житие Александра Невского. Комментарий // Памятники литературы Древней Руси: XIII век. М., 1981.

Сморжевских-Смирнова 2009 — Сморжевских-Смирнова М.А. Перенесение мощей Александра Невского: «водный путь» в имперском церемониале // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VII (Новая серия): К 80-летию со дня рождения Зары Григорьевны Минц; К 85-летию со дня рождения Юрия Михайловича Лотмана. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009.

Соловьёв 1993 — Соловьёв С.М. История России с древнейших времён // Соловьёв С. М., Сочинения. Т. 3. М.: Мысль, 1993.

Строков, Богусевич 1939 — Строков А., Богусевич В. Новгород Великий: Пособие для экскурсантов и туристов. Л., 1939.

Тихомиров 1938 — Тихомиров М.Н. Издѣвка над историей // Историк-марксист, 1938, № 3.

Тюрин 1998 — Тюрин В.В. Древний Новгород в русской литературе XX в.: Реальность и мифы // Прошлое Новгорода и новгородской земли: Материалы научн. конф. 11–13 ноября 1998 года. Новгород, 1998.

Хитров 1992 — Хитров М. Святой благоверный великий князь Александр Ярославич Невский: Подробное жизнеописание с рисунками, планами и картами. М., 1893 [Л., 1992].

ИСТОЧНИКИ

Акты исторические, относящиеся к России, извлечённые из иностранных архивов и библиотек А. И. Тургеневым (Historica Russiae Monumenta). Т. 1. СПб., 1841.

Аннинский С. А. Известия венгерских миссионеров XIII – XIV вв. о татарах и Восточной Европе // Исторический архив, Т. 3. М.–Л., 1940. С. 71–112.

Бегунов Ю.К. К вопросу об изучении Жития Александра Невского // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы. Т. 17. М.– Л., 1961. С. 353–358.

Бегунов Ю.К. Памятник русской литературы XIII века «Слово о погибели Русской земли». М.; Л., 1965.

Бегунов Ю.К., Клейненберг И.Э., Шаскольский И.П. Письменные источники о Ле-

довом побоище // Ледовое побоище 1242 г. Труды комплексной экспедиции по уточнению места Ледового побоища. М.–Л., 1966.

Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5: XIII век. СПб., 2005.

Большакова С.А. Папские послания галицкому князю как исторический источник // Древнейшие государства на территории СССР. М., 1976. С. 122–129.

«Великая хроника» о Польше, Руси и их соседях XI – XIII вв. / Пер. Л.М. Поповой, М., 1987.

Галицко-Волынская летопись. Текст. Комментарий. Исследование / Сост. Н.Ф. Котляр, В.Ю. Франчук, А.Г. Плахонин; под ред. Н.Ф. Котляра. СПб., 2005.

Гейденштейн Рейнгольд. Записки о Московской войне. СПб., 1889.

Генрих Латвийский. Хроника Ливонии / Пер. С.А. Аннинского. М.–Л., 1938.

Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI – XIX вв. М., 1991.

Грамоты Великого Новгорода и Пскова / Подг. к изд. В.Г. Гейман, Н.А. Казакова, А.И. Копанев, Г.Е. Кочин, Р.Б. Мюллер и Е.А. Рыдзевская. М.–Л., 1949.

Джаксон Т.Н. Исландские королевские саги о Восточной Европе (середина XI – середина XIII в.). М., 2000.

Золотая Орда в источниках (Материалы для истории Золотой Орды, или улуса Джучи). Т. 3: Китайские и монгольские источники / Сост., пер. и коммент. Р.П. Храпачевского. М., 2009.

«Изборник» (Сборник произведений литературы Древней Руси). М., 1969 («Библиотека всемирной литературы»).

Киракос Гандзакец. История Армении. М., 1976.

Мансикка В. Житие Александра Невского. Разбор редакций и текст. СПб., 1913 (Памятники древней письменности и искусства. № 180).

Матузова В.Н. Английские средневековые источники IX – XIII вв. (тексты, перевод, комментарии). М., 1979.

Матузова В.Н., Назарова Е.Л. Крестоносцы и Русь. Конец XII в. – 1270 г. Тексты, перевод, комментарий. М., 2002.

Матузова В.Н., Пашуто В.Т. Послание папы Иннокентия IV князю Александру Невскому // *Studiahistorica in honorem Hans Kruus*. Tallinn, 1971. S. 133–138.

Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов / Подг. к изд. А.Н. Насонов. М.–Л., 1950.

Новгородские летописи / Подг. к изд. А.Ф. Бычков. СПб., 1879.

Новый список послания владимирского епископа к сыну св. Александра Невского // Православный собеседник, 1861. Ч. 3. Казань, 1861. С. 467–472.

Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. Вып. 2: Славяно-русский Пролог. Ч. 1: Сентябрь–декабрь / Изд. А.И. Пономарёв. СПб., 1896.

Памятники литературы Древней Руси. XIII век. М., 1981.

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

Патканов К. П. История монголов по армянским источникам. Вып. 1. СПб., 1873.

Патканов К.П. История монголов по армянским источникам, Вып. 2. СПб., 1874.

Плано Карпини Дж. дель. История монгалов. / Рубрук Г. де. Путешествие в восточные страны. Книга Марко Поло, М., 1997.

Полное собрание законов Российской империи с 1649 г. Т. 7: 1723–1727. СПб., 1830.

Полное собрание законов Российской империи с 1649 г. Т. 8: 1728–1732. СПб., 1830.

Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. Т. 3: 1723. СПб., 1875.

- Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. Т. 4: 1724–1725. СПб., 1876.
- Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. Т. 6: 1727–1730. СПб., 1889.
- Полное собрание русских летописей. Т. 1: Лаврентьевская летопись. М., 1997 (репринт изд. 1926–1928 гг.).
- Полное собрание русских летописей. Т. 2: Ипатьевская летопись. М., 1998 (репринт изд. 1908 г.).
- Полное собрание русских летописей. Т. 4. Ч. 1: Новгородская Четвёртая летопись. М., 2000 (репринт изд. 1915–1929 гг.).
- Полное собрание русских летописей. Т. 6. Вып. 1: Софийская Первая летопись старшего извода. М., 2000.
- Полное собрание русских летописей. Т. 7: Воскресенская летопись. Ч. 1. М., 2000 (репринт, изд. 1856 г.).
- Полное собрание русских летописей. Т. 10: Никоновская летопись. Ч. 2. М., 2000 (репринт изд. 1885 г.).
- Полное собрание русских летописей. Т. 12: Никоновская летопись. Ч. 4. М., 2000 (репринт изд. 1901 г.).
- Полное собрание русских летописей. Т. 15. Вып. 1: Рогожский летописец. М., 2000 (репринт изд. 1922 г.).
- Полное собрание русских летописей. Т. 15. [Вып. 2]: Тверской сборник. М., 2000 (репринт изд. 1863 г.).
- Полное собрание русских летописей. Т. 18: Симеоновская летопись. СПб., 1913.
- Полное собрание русских летописей. Т. 21: Книга Степенная царского родословия. Ч. 1. СПб., 1908.
- Полное собрание русских летописей. Т. 25: Московский летописный свод конца XV в. М.–Л., 1949.
- Полное собрание русских летописей. Т. 35: Летописи белорусско-литовские. М., 1980.
- Полное собрание русских летописей. Т. 37: Устюжские и вологодские летописи XVI – XVIII вв. Л., 1982.
- Полное собрание русских летописей. Т. 39: Софийская Первая летопись по списку И.Н. Царского. М., 1994.
- Полное собрание русских летописей. Т. 41: Летописец Переславля Суздальского (Летописец русских царей). М., 1995.
- Полное собрание русских летописей. Т. 42: Новгородская Карамзинская летопись. СПб., 2002.
- Присёлков М. Д. Троицкая летопись Реконструкция текста. М.–Л., 1950.
- Псковская судная грамота / Пер. и коммент. И.И. Полосина // Учёные записки Московского государственного педагогического института. Т. 65. Кафедра истории СССР. Вып. 3. М., 1952.
- Псковские летописи. Вып. 1 / Под ред. А.Н. Насонова. М.; Л., 1941.
- Псковские летописи. Вып. 2/ Под ред. А.Н. Насонова. М., 1955.
- Рашид ад-Дин. Сборник летописей. Т. 2. М.–Л., 1960 (пер. Ю.П. Верховского).
- Рошко Г. Иннокентий IV и угроза татаро-монгольского нашествия. Послания Папы Римского Даниилу Галицкому и Александру Невскому // Символ. Париж, 1988. № 20. С. 92–114.
- Русский феодальный архив XIV – первой трети XVI в. /Текст подг. А.И. Плигузов,

Г.В. Семенченко, Л.Ф. Кузьмина. Вып. 3. М., 1987.

Сборник материалов и статей по истории Прибалтийского края. Т. 2. Рига, 1879.

Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды. Т. 1: Извлечения из сочинений арабских / Собр. В.Г. Тизенгаузен. СПб., 1884.

Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды. Т. 2: Извлечения из персидских сочинений / Собр. В.Г. Тизенгаузеном и обработ. А.А. Ромаскевичем и С.Л. Волиным. М.–Л., 1941.

Серебрянский Н.И. Древнерусские княжеские жития (Обзор редакций и тексты). М., 1915.

Сиренов А.В. Патриарший ризохраниль Боголеп и два памятника монастырской книжности конца XVII в. // Очерки феодальной России. Вып. 7. М., 2003. С. 238–255.

Слово о полку Игореве / Подг. текста Л.А. Дмитриева. Л., 1952 (Библиотека поэта. Большая серия).

Степенная книга царского родословия по древнейшим спискам. Т. 1: Житие св. княгини Ольги. Степени I–X/ Подг. рук. Н.Н. Покровского, М., 2007.

Татищев В.Н. История Российская. Т. 3. М., 1995.

Татищев В.Н. История Российская. Т. 5. М., 1996.

Фома Сплитский. История архиепископов Салона и Сплита / Пер. и коммент. О.А. Акимовой. М., 1997.

Хенниг Р. Неведомые земли. Т. 3. М., 1962.

Хроника Эрика / Пер. А. Ю. Желтухина. Выборг, 1994.

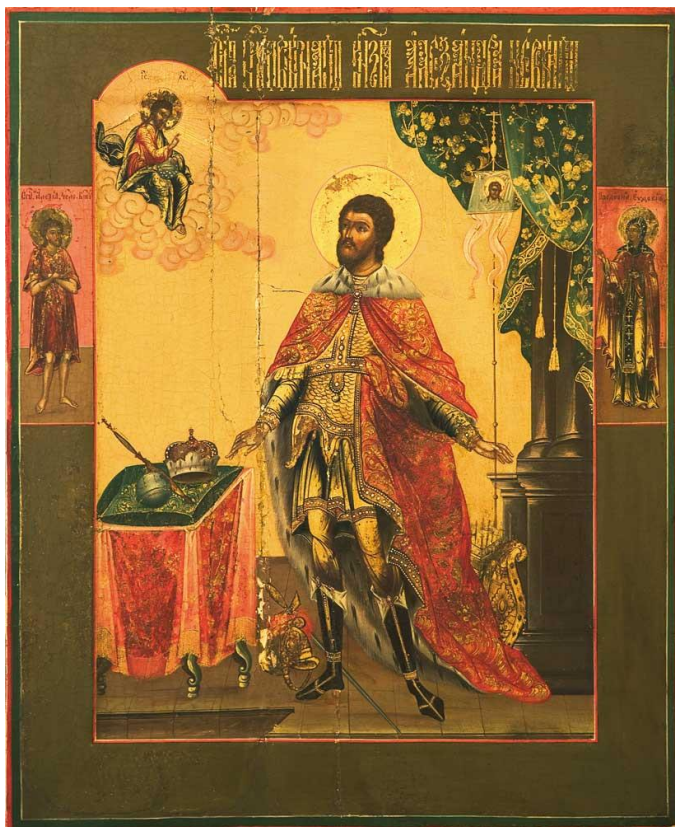
Шилов А. А. Описание рукописей, содержащих летописные тексты. Материалы для полного собрания русских летописей // Летописи занятий Императорской Археологической комиссии за 1909 г. Вып. 22. СПб., 1910. IV С. 55–68: Летописец Владимирского собора.

Шляпкин И.А. Синодик 1552–1560 гг. Новгородской Борисоглебской церкви // Сборник Новгородского общества любителей древности. Вып. 5. Новгород, 1911.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Публикация данного иллюстративного материала не имеет собственно иконоведческой цели, автор статьи не занимается анализом иконографии св. блгв. князя Александра. Здесь хотелось лишь продемонстрировать богатство и разнообразие икон, изображающих святого. Все они находятся в свободном доступе в интернете, датируются XVI – XIX веками.







ШКОЛЬНЫЕ ДРАМЫ
СВЯТИТЕЛЯ ДИМИТРИЯ РОСТОВСКОГО
И КРИЗИС ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ
В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ РУБЕЖА XVII – XVIII ВЕКОВ

Моторин А.В.

Аннотация. На материале художественного творчества святителя Димитрия Ростовского (1651–1709) и его богословских размышлений о природе творческого воображения рассматриваются особенности древнерусского православно-мистического направления словесности в его противостоянии направлениям новой светской словесности, питаемой магией творческого воображения.

Ключевые слова: Православие, святитель Димитрий Ростовский, творческое воображение, художественное сознание, светская словесность

SCHOOL DRAMS OF THE SAINTER DIMITRY OF ROSTOV
AND THE CRISIS OF ARTISTIC CONSCIOUSNESS IN THE RUSSIAN LITERATURE
AT THE TURN OF THE 17th-18th CENTURIES

Motorin A.V.

Abstract. On the material of the artistic creativity of St. Dimitrii Rostovsky (1651–1709) and his theological reflections on the nature of creative imagination, the features of the ancient Russian Orthodox mystical direction of literature in its opposition to the directions of new secular literature fed by the magic of creative imagination are considered.

Keywords: Orthodoxy, St. Dimitry of Rostov, creative imagination, artistic consciousness, secular literature.

На рубеже XVII – XVIII веков совершался стремительный переход от древнерусского, православно-мистического творческого сознания к новому, светскому (а по сути магическому), навеянному с Запада. Этому способствовал Петр I, воспитанник Симеона Полоцкого, «латинствовавшего» и увлекавшегося магией. В древнерусском мистическом творчестве главным признаком художественности была смиренномудрая правдивая передача божественной Истины, созерцаемой в богозданном мире. Играющее творческое воображение, порождающее образы небывалых событий, явлений, людей, считалось делом греховным и по сути «бесовским мечтованием», сатанинским притязанием художника-творца на место Господа Бога. Напротив, для нового, светского творческого сознания своевольное созидание художественных миров с вымышленными людьми и событиями становилось одной из главных целей. Такая, в сущности, магическая установка

творчества уходила корнями в античную эстетику и поэтику, а через них — в глубины языческой мифологии.

Художественное творчество святителя Димитрия Ростовского неизбежно откликалось на новые веяния в искусстве, однако в основе своей сохраняло установки древнерусской, православной словесности. С мистической точки зрения, особенно важно, что святитель Димитрий не грешил произвольным вымышлением событий и лиц. Это можно сказать о всем, вышедшем из-под его плодovitого пера: о богословских трудах, многочисленных проповедях, лирических сочинениях (в частности, о псалмах, то есть духовных песнопениях или кантах, о *Каноне преподобным Антонию и Феодосию Печерским*, о *Краесогласных пятерострочиях*), о житиях святых, о *Летописи, сказующей деяния от начала миробытия до Рождества Христова* и о других творениях.

Не являются исключением и дошедшие до нас школьные драмы — *Рождественская драма* и *Успенская драма*, хотя они, на первый взгляд, похожи на светские драматические сочинения, являя собой развернутые подробные диалоги действующих лиц с разбивкой на действия и явления.

Театр с его ярко выраженным античным прошлым и глубокими корнями, уходящими в языческую обрядность, был наиболее опасным, но одновременно и привлекательным духовным пространством для нового христианского словесного творчества. Гоголь, размышляя о театральном искусстве (особенно в главе XIV *Выбранных мест... — О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности*) ясно представил путь от античного языческого театра к новому христианскому, постепенно возраставшему в качестве сопровождения священного литургического действия: «Мир весь перечистился сызнова поколениями свежих народов Европы, которых образование началось уже на христианском грунте, и тогда сами святители начали первые вводить театр: театры завелись при духовных академиях. Наш Димитрий Ростовский, справедливо поставляемый в ряд святых отцов Церкви, слагал у нас пьесы для представления в лицах» (Гоголь 1994: 54). Действительно, с конца XVII века Киево-Могилянская коллегия (с 1701 года — академия), Славяно-греко-латинская академия в Москве, а также духовные школы Новгорода, Ростова Великого, Тобольска допускали постановку драм, основанных на Священном Писании.

Своеобразным звеном между «школьной» драмой и собственно

Литургией были литургические драмы, непосредственно сопровождавшие богослужение, например, «чин пещного действия», который исполнялся перед Рождеством и был основан на повествовании о трёх отроках в пещи огненной (книга пророка Даниила, гл. 3). Этот чин был упразднен только в XVII веке. В сущности, и вся Литургия представляет собой сложный «чин», дополняемый по разным случаям самыми разнообразными «чинами» и «последованиями», в частности, помещенными в *Требнике*, и представляющими собой соединения поочерёдных молитв, песнопений и обрядовых символических действий, исполненных мистического смысла. С внешней точки зрения, все эти чины в той или иной мере проникнуты зрелищно-игровым началом. Таковы «чин явления Св. Даров народу», «чин посвящения во пресвитера», «чин коронования» (Дебольский 1994: 256, 350–351, 314–318), «чин на разлучение души от тела» и многие другие.

Однако в этих случаях воображение как явление, выражение неких смыслов в образах перестаёт быть игрою и оказывается самой жизнью действующих людей без всякой условности. В литургическом действе всякое играние воображения и всякая условность слова, всякий разрыв между давно прошедшим событием и его воспоминанием в настоящем отменяется таинственным и чудесным образом благодаря силе и помощи Бога. Богослужение как прямое выражение духовной действительности описывает Гоголь в *Размышлениях о Божественной Литургии*: «Благословив, произносит священник: *Преложив Духом Твоим Святым*; троекратно произносит диакон: *аминь* — и на престоле уже Тело и Кровь: пресуществление совершилось! Словом вызвано Вечное Слово. Иерей, имея глагол вместо меча, совершил закланье. <...> в его лице Сам Вечный Архиерей совершил сие закланье, и вечно совершает Он его в лице Своих иереев, как по слову *да будет свет*, свет сияет вечно <...>» (Гоголь 1994: 359). «Божественная Литургия есть вечное повторение великого подвига любви, для нас совершившегося» (Гоголь 1994: 329). Всякий художник должен стремиться к этому бесконечно высокому идеалу творческого богослужения с помощью благодатной Божьей силы. Всякое искусство, как и театр, должно служить «незримой ступенью к христианству» (Гоголь 1994: 56), и «нет такого орудия в мире, которое не было бы предназначено на службу Бога» (Гоголь 1994: 63).

Драмы святителя Димитрия удерживаются в русле исконного православного творчества, прежде всего, благодаря невымышленной

повествовательной основе: для Рождественской драмы — это евангельское повествование, для Успенской — круг сказаний о жизни Пресвятой Богородицы (они были изложены самим святителем в составленных им *Житиях святых*). Пространные разговоры действующих лиц могут рассматриваться при этом как плоды благодатного мистического ясновидения и «яснослышания» прошлого, таинственно пребывающего в Вечности. Это касается не только человеческих речей, но и многословного пения ангелов.

Есть некоторые по видимости условности в драматической передаче материала источников. Так, праотец Иаков в начале Успенской драмы сам себя представляет, рассказывает свою предысторию, подводит к описанию своего пророческого сна с видением лестницы: «Юный есмь близ женитви — имя ми Ияков, — / Над Исава любезнейший есмь сын Исааков» (*Димитрий* 1907: 1). Но и такая условность мнима у столь яркого мистика, как святитель Димитрий: в данном случае она служит средством прямой передачи духовной действительности, некогда случившейся и запечатлённой в библейском повествовании. Нельзя забывать, что школьная драма естественным образом выросла из Литургии как обрядового действия, и литургические корни её не совсем оборваны. Подобно тому, как в Литургии пресуществление хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы совершенно действительны и полностью не условны, а под освящением такого свершения и все остальные литургические действия в их изобразительном символизме оказываются не условными, — так и у святителя Димитрия в его школьных драмах, представляемых учениками (будущими священнослужителями или, по крайней мере, прихожанами, участниками Литургического действия), явления в лицах подлинных участников священной истории оказываются мистически действенными, основанными на духовном ясновидении прошлого и соединяющими это прошлое с настоящим — в духе прямого литургического символизма. Силою проникновенного художественного воображения возникает взаимодействие двух сосуществующих в свете Вечности миров: прошлого и настоящего.

Казалось бы, обычные барочные аллегории положительных духовных начал, таких как Истина, Надежда, Власть, Суд, Хранитель, Гнев Божий правый, Благодоброе Богородицы (в Успенской драме), а также Крепость Божия, Милость Божия и т.п. (в Рождественской дра-

ме) — все это под пером святителя Димитрия преобразуется в увиденные духовными очами мистико-символические образы ангелов, отчасти соотносимые с широко известной типологией девятиразрядной ангельской иерархии. Образы-видения отрицательных духовных существ, вроде «Любопытства звездочетского», «Циклопов», «Медузы» возникают у святителя в духе толкования святыми отцами Церкви античной мифологии как воплощения нечистой силы, лукавых духов, соблазняющих людей своими призрачными мечтаниями. При этом Медуза именуется и по своей отвлечённой сути — «Враждой, Завистью» (Рождественская драма) (Димитрий 1874: 349); она зрится в аду, откуда и глаголет: «Будет zde и невинный мечем погибати, / Будет себе самого мечем побивати, / Тако чрез сеть смертную пойдет в ада узы, / Исцелить растерзанну утробу Медузы» (Димитрий 1874: 350).

В своём богословии святитель Димитрий неоднократно обращается к обоснованию возможности духовно-творческого ясновидения и отображения прошлого, настоящего и будущего. Видит он и сложности на этом пути. В частности, об осторожном внимании святителя к правдивой точности при передаче духовных видений — своих и чужих — свидетельствует письмо «отцу Феологу»: «О чистилище римском и мытарствах много писать опасаяся, понеже наши не скажут быти огню на удержание душ, хотя сами себе противно попечатали в прологах души, виденные в огни» (Димитрий 1873–1874: 275) (письмо от 1707 года или позднее). Впрочем, согласно богословию святителя Димитрия, продолжающему рассуждения святых Отцов, человеку всё-таки должно смиренно стремиться к постижению полезной для него части Промысла Божьего о мире и при том ему должно делиться своим познанием с другими людьми, учить их, по слову святителя Иоанна Златоуста: «Егда обленишися прилежати о брате, не возможеша инако спастися» (Димитрий 1849: Отд. 3: V).

Не случайно, именно пастухи в *Рождественской драме* столь странно умосозерцаются с передачей своих некогда изречённых слов: они при всем своём недостойнстве и простоте сподобились от Бога увидеть и уразуметь величайшее событие человеческой истории — приход Спасителя, Его Рождество на Земле. И в этом они сравнялись с самыми мудрыми на то время людьми языческого мира — волхвами. Мудрость и простота соединились в ясновидении Промысла Божия, осветившего из Вечности временную земную историю. Так в богосло-

вии святителя Димитрия должны слышать Бога и слушаться Его и духовные пастыри словесных овец — перед Богом и людьми они просты и смиренны, но от Бога наделены мудростью и ведением будущего: «<...> должен бо есть кождо от пастырей быти <...> умом же Богомысленным высокопарен аки орел. О оных Херувимех пишется, яко исполнь суть очес сопреди и создаи: и пастырь должен многоочит быти, рассмотряяй не точию настоящая, но и грядущая, в которой конец что деется» (*Димитрий* 1849: Отд. 2: 262–263).

Именно по благодати свыше возможно познание Промысла, то есть ясновидение тайн бытия. Святитель Димитрий считает, что это было открыто уже древним подвижникам. Так, святой Антоний, как и многие другие, читал тварный мир словно книгу Бога, о чём и свидетельствует: «<...> и когда-либо восхощу чети словеса Божия, ту книгу, Самим Богом сочиненную, предлагаю очесем моим, и умом моим получаюся в ней» (*Димитрий Ростовский, святитель* 1849: Отд. 1: с. 8). Так и св. Василий «к человеку глаголет: „Не иныя коея вины ради от Бога создан еси, разве да орган будеши славы Божия: ибо мир сей весь аки некая книга написанная есть, поведающая славу Божию, сокровенное и невидимое Божие величие собою возвестуя тебе, ум имущему”» (*Димитрий* 1849: Отд. 1: 9). Однако единственно правильную основу для понимания мира-книги даёт Священное Писание, то есть прямое выражение Божией воли в слове пророческом, апостольском. Согласно святителям Афанасию Великому и Иоанну Златоусту, без питания души Священным Писанием возникают ереси, «труды бесполезные, слепота душевная, прельщение диавольское» (*Димитрий* 1849: Отд. 3: IV). Божественные книги восходят к Слову Божию и соединяют ум человеческий с Вечностью, даруя ясновидение прошлого, настоящего и будущего: «Господь наш Иисус Христос во святом Евангелии глаголет „Испытайте Писания, яко вы мните в них имети живот вечный и та суть свидетельствующая о Мне” (Ин. 5: 59). Ведением Божественных книг обретается живот вечный. И что есть живот вечный, разве истиннаго вечнаго Бога познание, яко же Сама Божия воплощенная Премудрость Христос ко Отцу Своему глаголет: „Се же есть живот вечный, да знают Тебе единого истиннаго Бога, и его же послал еси Иисус Христа” (Ин. 17: 3)» (*Димитрий* 1849: Отд. 3: с. II).

Конечно, далеко не всё в прошлом, настоящем и будущем святитель считает доступным человеческому разумению, духовному созер-

цанию и художественному отображению. Тайны бытия раскрываются сообразно стяжаемой человеком благодати — в меру пользы для души. Такая творческая установка проявилась в рассуждении святителя о восхищении апостола Павла и о невозможности передать словами то, что созерцают в вечности люди, туда восхитившиеся: «Апостол Павел восхищен быв тамо и неизреченныя глаголы слышав, рече: „Нелеть есть человеку глаголати“ (2Кор. 12: 4). Почто? Понеже ум человеческий не может объяти: аще бы и сказова апостол та, яже виде и слыша разве кто образом земным и может от части постигнуть небесная ...» (*Димитрий* 1849: Отд. 1, 159). Недоступность для ведения людей общего Промысла Божьего о судьбах всего мира святитель, в частности, отмечает, касаясь расхождений в летоисчислении по Библии и по хронографам у разных народов (и у каждого народа в его преданиях). Такие расхождения он считает неизбежными и неважными по сути, ибо сказал Христос апостолам: «Несть ваше разумети времена и лета, яже положи Отец во Свой власти» — Деян. 1: 7; Мф. 24: 36 (*Димитрий* 1849: Отд. 1, 36).

В собственном драматическом творчестве святитель Димитрий избегает дерзновенно изображать в качестве действующих и говорящих лиц Христа и Богородицу. Очевидно, он считал этот уровень духовной действительности недоступным своему творческому восприятию. Как заметил митрополит Евгений, «в его драмах для представления Иисуса Христа и Богородицы вместо действующих лиц всегда выставлялись только иконы» (*Болховитинов* 1827: 134). Это была общая черта школьных драм (см. предисловие М.Н. Сперанского в кн: *Димитрий* 1907: VI–VII).

Итак, святитель Димитрий создает богословское основание для созерцания и творческого отображения в слове деяний прошлого, настоящего и будущего. Это богословие позволяет ему, в частности, разобраться в путанице и многих погрешностях, внесённых прошлыми писателями в исторические сочинения и даже в некоторые жития греческих святых, когда после преп. Симеона Метафраста «науки в Греции и во всей Европе презренны» (*Димитрий* 1764: л. 5) стали и когда писатели «внесли многая недостоверная и ложная в жития святых повести, и писали по своему мнению и мечтанию то, чего никогда не бывало» (*Димитрий* 1764: л. 5).

Опираясь на это богословие творчества, святитель Димитрий

пишет все свои сочинения, включая и школьные драмы. Причём драматическое разговорное начало ярко выражено и в изложенных им житиях святых, и в *Летописи, сказующей деяния от начала миробытия до Рождества Христова*, и в особом роде лиро-эпико-драматического творчества — *Стихах на страсти Господни (Стихи страстные)*.

Несмотря на то, что в XVII веке, особенно со времён царя Алексея Михайловича, в Россию стали проникать пьесы по образцам западных сочинителей, основанные не только на Священной истории, но и на античной мифологии, и на вымышленных событиях бытовой жизни, святитель Димитрий показал, как новое театральное искусство может сохранять свои духовные православные корни, сокровенно соединяющие новую словесность с литургическим действием и богословским осмыслением творчества.

ЛИТЕРАТУРА

Болховитинов 1827 — Евгений (Болховитинов), митрополит. Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина Греко-Российской Церкви. Издание 2-е, исправленное и умноженное. СПб.: В тип. Ивана Глазунова, 1827. Т. 1.

Гоголь 1994 — Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. / Сост. и комм. В.А. Воропаева, И.А. Виноградова. М.: Русская книга, 1994. Т. 6.

Дебольский 1994 — Дебольский Г.С., протоиерей. Православная Церковь в её таинствах, богослужении, обрядах и требах. [М.]: Отчий дом, [1994].

Димитрий 1764 — Димитрий Ростовский, святитель. Жития святых. Кн. 1. Киево-Печерская лавра, 1764.

Димитрий 1849 — Димитрий Ростовский, святитель. Летопись, сказующая деяния от начала миробытия до Рождества Христова // Димитрий Ростовский, святитель. Сочинения: В 5 ч. Ч. 4. М.: В Синодальной тип., 1849.

Димитрий 1873–1874 — Димитрий Ростовский, свт. Письма // Ярославские епархиальные ведомости. 1873–1874.

Димитрий 1874 — Димитрий Ростовский, святитель. Рождественская драма // Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения, 1672 – 1725. СПб., 1874. Т. 1.

Димитрий 1907 — Димитрий Ростовский, святитель. Успенская драма. М., 1907.

ПРЕДАНИЯ О СТРАСТЯХ ХРИСТОВЫХ В КОНТЕКСТЕ УСТНОГО НАСЛЕДИЯ ЛИПОВАН РУМЫНИИ

Заметки собирателя

Гаврюшина Л.К.

Аннотация. В статье рассматриваются устные тексты фольклорного (апокрифического) характера, записанные в селе Сарикей, являющемся первым поселением, основанным русскими старообрядцами в Добрудже (Румыния) в первой половине XVIII в. Старейшие жительницы Сарикей исполняли духовные стихи и рассказывали предания, связанные с Распятием Христовым, с темой Его Страстей, которые имеют своим источником сборник апокрифов византийского происхождения под названием *Страсти Христовы. Истории*, составившие главы, касающиеся Спасителя, Богородицы и ряда персонажей, которые находились рядом со Господом в последние дни Его земной жизни по своим художественным особенностям представляют собой особую форму народного рассказа и дают развёрнутую картину религиозных представлений народа, свойственных, в данном случае, сообществу старообрядцев. Другая часть рассказов о Страстях Христовых не имеет книжных источников и основана исключительно на местной фольклорной традиции.

Ключевые слова: Страсти Христовы, стихи духовные, апокрифы, старообрядчество, религиозные представления народа.

Abstract. The article deals with the folk texts which were recorded in Romania, in the village of Sarikey, which is the first village in the region Dobrudza, settled by the Russian old believers in the first part of the XVIII century. The old citizens of Sarikey tell us the stories about the Crucifixion of Christ, based on the book of Apocrypha which have their origin in the Byzantine literature. The Collected stories («Strasti Hristovy», «The Suffering of Christ») which were read by the believers during the Lent represent not only the images of Christ and Mother of God but also the images of the people who were near Christ during the last days spent by Him on the earth. Their stylistic features let us define them as a kind of folk verbal stories which contain the folk religion concept preserved by the Russian old believers. The other part of the traditional stories devoted to the Suffering of the Savior (for example, «The feeding of Christ») has no literary basis and is connected with the folklore tradition only.

Keywords: The Suffering of Christ, Apocrypha, folklore, the folk religion, Russian old believers.

Среди русских старообрядцев — липован, проживающих в Румынии — ещё можно отыскать рассказчиков и рассказчиц, чья память хранит древние повествования, имеющие своим источником церковное Предание.

Село Сарикей — первое в Добрудже поселение старообрядцев, основанное в 1740–1741 годах, когда казаки-некрасовцы с Кубани, переплыв Чёрное море, поселились на берегах озера Разельм и на Дунае.

Село было оставлено жителями-мусульманами и стало чисто русским в 1878 году, когда Добруджа вышла из состава Османской империи и присоединилась к Румынии. Здесь имеется четыре храма: два из них — в честь Покрова Пресвятой Богородицы и святителя Николы чудотворца — находятся в юрисдикции Русской Древлеправославной церкви, два других — в честь Рождества Пресвятой Богородицы и святителя Николы чудотворца — в юрисдикции Русской Православной Старообрядческой церкви.

Наша первая экспедиция в это село состоялась в 2013 году; тогда удивительные встречи с его старейшими жительницами открыли перед нами целый мир народных религиозных представлений, запечатлённых в нескольких жанрах устной словесности. Следует отметить, что поначалу задачи экспедиции были достаточно скромны — знакомство со степенью сохранности духовных стихов, жанра, имеющего повествовательную основу церковной книжности, а в музыкальном отношении соединяющего некоторые принципы богослужебного пения и лирическое начало песенной культуры. Однако беседы с местными жителями с целью услышать стихи позволили заключить, что в этих краях сохранились и любопытнейшие образцы прозаических жанров. Это выяснилось после того как полевая работа в Сарикее преподнесла нам весьма полезный для собирателя урок. Имеется в виду осознание необходимости чутко прислушиваться к рассказчику: в нужный момент следует пренебречь своим настойчивым пожеланием услышать нечто кажущееся важным, предоставив ему свободу в рассуждениях на избранную тему.

Среди русских духовных стихов есть, пусть и в небольшом числе, стихи на ветхозаветные сюжеты. Одним из них является стих об Иосифе Прекрасном «Кому повем печаль мою», широко бытовавший на Руси, известный во множестве мелодических вариантов и весьма пространный. Одна из старейших жительниц Сарикеея — тётушка Фетинья — спела его не целиком: в известный момент изложения она продолжила пение рассказом, отметив: «а тут не поют, а гово́рют». Таким образом, история Иосифа прозвучала в рамках исполнения стиха и в лирическом, и в прозаическом ключе. Наша собеседница вспомнила ещё несколько стихов, различных по жанровым особенностям и происхождению, но вскоре в разговоре с нею и её соседками возобладали темы Священного Писания. Старожилы Сарикеея охотно отвечали на

вопросы, легко отзываясь на предложения осветить тот или другой эпизод Ветхого или Нового Завета. Тётушка Феня и тётушка Анна поведали о падении ангелов, о Каине и Авеле, о Ноевом потопе и создании Ковчега, о Благовещении как о «первом» празднике, об истории Иосифа и Марии, о детских чудесах Спасителя, о благоразумном разбойнике (Тарабане) и жизни Иуды, об Анне и Каиафе. Особое место занимала в рассказах изложенная Фетиньей в стихе история Иосифа Прекрасного — к тому, о чём повествовал стих, были добавлены новые детали. Другой нашей собеседнице, тётушке Фене, эта фигура напомнила о евангельском Иосифе Обручнике, и она весьма живо и даже с некоторыми бытовыми подробностями описала его историю, упомянув о его избрании «сторожем» юной Марии и остановившись на отношениях внутри Святого семейства («когда он узнал, что она родит, знаешь, как он щелбучил Богородицу?»).

Апокрифические сказания, в своё время проникшие в древнерусскую книжность, уделяли Иосифу определённое место в повествовании о Страстях Христовых именно как земному отцу Спасителя; об этом свидетельствует, в частности, так называемое *Евангелие детства*.¹ Тётушка Феня в своих рассказах отмечает особую заботу Христа об отце: «Иосиф был заперши. Его заперли. Она (Богородица) одна была, когда Его распинали. Таперь, когда он воскрес, он узьял перво батьку. И када взял, он яво... поклял в дом, где они были, где они жили. Его тогда почали кликать: «Ну-ка, пойдём, пошукаем Иосифа, надо яво распять. Хотели в море кинуть». И хотя позже оказывается, что здесь произошло замещение Иосифа Аримафейского Иосифом Обручником (ибо говорится о том, что он, Иосиф, «дал им и ету... гроб свой, плащаницу его да Христа, когда носят плащаницу, Христа у гробу...»), приведённый отрывок из рассказа тёти Фени ясно свидетельствует о важном значении для народа представлений о почитании Христом своих земных родителей, в данном случае отца, «батьки», — при этом ни в коей мере не подвергается сомнению девство Богородицы. Как и в духовных стихах, в записанных нами рассказах о Страстях особое внимание уделено отношению Христа Спасителя к Матери.

¹ Известное на Руси *Евангелие детства* или *Евангелие Фомы* написано на сирийском языке в V или VI веке и позднее переведено на арабский язык (Арабское, или Сирийское Евангелие детства). В *Протоевангелии Иакова* содержится, в частности, цикл сюжетов о Рождестве Христовом и, что нас особенно интересует, о бегстве Святого семейства в Египет.

В нашей статье, посвящённой стиху (молитве) *Сон Богородицы*, вышедшей в прошлогоднем сборнике (см. Гаврюшина 2018: 240–251), тема распятия Христова рассматривалась в качестве основной. Как во множестве его вариантов, так и в других стихах, например, в стихе *Со страхом, братие, мы послушаем Божия писания Господних страстей*», широко бытующем среди русских старообрядцев, особое внимание уделяется описанию страданий Матери и ответу Сына на Её жалобы. Стихи, как правило, богаты диалогами, например, в отмеченном Е.А. Бучилиной *Сне Богородицы*, представляющем письменную традицию: «Не ходи, мой Сын, на распятие Христа, // Есть во храме покраснее тебя — пусть сходят на распятие. // — О Мати моя, Мати, не плачь, не рыдай, // Я в третий день воскресну, // Вознесусь на небеса, // Спишу этот Сон на икону...» (Бучилина 1999: 393). Похожий «плач» находим в устном рассказе тётушки Фени из Сарикаея, при этом ясно прослеживается взаимосвязь между рассказом и *Сном*: «И так же дуже она плакала: „Сыне мой, не иди, они Тебя будут... бить Тебя, мне сон приснился, убивать Тебя будут, бить Тебя будут, распинать”». Ответ Христа становится несколько неожиданным: «А он говорит, — продолжает тётя Феня, — не говорит ей ни „мама”, никак, а говорит: „Мине надо сбыться Божова закон”. Да и пошёл от Матки, да и пошёл. Ты тут сиди, и придёшь в пятницу. А он знал, у середу же Его взяли. И тада Она всё время у их. А вы, г(овор)ит, Её держите и не пуцайте, аж в пятницу привядёте Яё, когда будут распинать на кресте уж».

Как мы видим, слова Христа нарочито строги, даже грубоваты. В отличие от цитированного *Сна*, здесь особое ударение делается не на утешении Христом Матери, а на его устремлении «исполнить «Божова закон», то есть волю Отца, и опасении, что на этом пути появятся помехи. Поэтому Он строго повелевает Матери сидеть до пятницы дома, а пребывавшим с нею (по всей видимости будущим женам-мироносицам) не пускать Её никуда.

Как стихи, так и повествование о Страстях, о котором речь ещё впереди, имеют своим главным образцом так называемые *Страсти Христовы*, сборник апокрифического содержания, бытовавший на Руси как иллюминированная рукопись и многократно издававшийся (илл. 1). Его основное содержание состоит в повествовании о последних днях земной жизни Христа, о его распятии и Воскресении, схож-

дении во ад¹. В свою очередь *Страсти Христовы* восходят к апокрифическому Евангелию от Никодима, предположительно датируемому IV веком.

Об отношениях Христа и Богородицы в этом сборнике особенно подробно рассказывается в главе *О возвещении Господа нашего Иисуса Христа Пречистой Матери Своей, Пресвятей Богородице, яко идёт на Страсть вольную, и о умолении Ея Сына своего Господа Нашего Иисуса Христа, да бы не шёл во Иерусалимъ, и о поручении Ея женам мироносицамъ*». В этой главе Богородица, в частности, просит Спасителя не ходить в Иерусалим, а «сотворити Пасху ясти» в Вифании, выражая сильное беспокойство из-за слухов о том, что «жиды» замыслили на Пасху убить Его. Утешая Мать, Христос говорит, что в ту пору, когда ещё не пришёл Его час, он «божеством своим от многих их козней укрывался», теперь же час его уже пришёл («на се бо Мя Отец мой посла, и на се приидох Аз в мир, да от мучительства диаволя спасу весь мир»). Вспомним здесь слова Христа в устах тётушки Фени («Мне надо сбыться Божова закон»).

Далее находим в тексте главы наставление Христа, обращённое к Марфе и Марии и Марии Магдалине, основное содержание которого – в повелении им пребывать с Богородицей «по вся дни», являть послушание Ей и утешать Её «с великим прилежанием». Как видим, «книжное» наставление Христа заметно отличается от его народного видения – вспомним грубоватый тон обращения Спасителя к Матери и женам, что были при ней, в рассказе тётушки Фени. С другой стороны, особое внимание народа к почитанию Христом земных родителей как к образцу для всех христиан (мы говорили об этом в связи с устным рассказом об Иосифе Обручнике) имеет своим источником именно *Страсти Христовы*. В упомянутой главе находим, в частности, такое замечание: «О христолюбцы, вернии вси в вере Христовой живущии, зрите убо како Творец небесный сам нам грешным образ показуя, да бы мы имели в чести родителей своих, отца и мать, и во всем бы повиновалися им и чтили их» (*Страсти Христовы* 1911: 87–88).

¹ Состоящий, как правило, из тридцати двух глав, сборник освещает эпизоды, почти не затрагивавшиеся каноническими Евангелиями. В отдельных главах *Страстей Христовых* можно найти сведения, касающиеся некоторых лиц, имевших непосредственное отношение к земной судьбе Спасителя (Иуды, Пилата, Анны, Каиафы и др.). Составление сборника относится к XVII веку; он занимает существенное место среди изданий старообрядческих типографий во Львове, Почаеве, Супрасле в XVIII – XIX веках.

В одной из последующих глав *Страстей*, «О пригвождении Господа нашего Иисуса Христа жидовскими воины ко кресту...» находим описание душевных страданий Богородицы, стоящей у Креста: «...Возстонав вельми плакаше и рыдающе сице глаголаше: увы мне, любезное чадо моё Господи и Боже мои, увы мне светозарное солнце души моей. Увы мне, свете очию моею, О прелюбезне и превозлюбленне Сыне и Боже мой, се ныне Симеоново пророчество збысться истинно, еже Ми глагола: Тебе самой оружие сердце проидёт, се ныне уязвляюся сердцем, увы Мне, чадо моё возлюбленное» (*Страсти Христовы*: гл. 19, ст. 42).

Не подлежит сомнению сходство в описании душевного состояния Богородицы, стоящей у Креста в *Страстях Христовых*, с одной стороны, и в достаточно позднем духовном стихе *Со страхом, братие, мы послушаем Божие писание Господних страстей*: «Сыне мой любезный, надежда моя! Волею терпиши страсть и крестную смерть. Ныне сердце Моё всё терзается, составы плоти рассыпаются, Кровию устне Мои запекаются и от горести гортань Моя заграждается. Сыне мой любезный, утеха Моя! Почто оставляешь Мя едину здесь? Вкупе бы вкусила с Тобою я смерть. И кто ныне утешит от горких Мя слёз? Ныне Симеоново пророчество збылося, воистину глаголы его» (это лишь один из многочисленных вариантов).

Как мы упоминали в статье из предыдущего сборника, говоря о главном итоге *Страстей* и Воскресения Христова — о соединении на земле божественного и человеческого, русские крестьяне делали попытку понять и описать это соединение в образах, близких своему мировосприятию. Книжно-учительное и народное, характеризующееся порой некоторой грубоватой простотой отношение к происходящему (евангельские персонажи воспринимаются как близкие, как соседи), как мы уже могли убедиться, характерны и для преданий.

Одно из них условно названо нами *Тарабан и Иуда*, ибо рассказчица в ходе повествования обращает наше внимание попеременно на обоих персонажей. Это повествование интересно своим составом, включающим в себя своего рода микроэпизоды.

Первый эпизод — это бегство в Египет. Здесь появляется первый образ новорождённого Христа, который «светил, как фонарик», напоминая нам о внутреннем свете иконы, представляющей Богородицу с Младенцем. На пути Святого семейства появляются разбойники, а

начальником их является Тарабан, будущий благоразумный разбойник: «Там на тей месте были разбойники, никого не пуцали». Младенец Христос производит на него особенное впечатление, и он решает пропустить необыкновенных путников, дав подчинённым приказание: «Я ещё такого Младенца не видал. Отдадитесь, нехай они пройдут. Этых людей надо пустить, куды они пошли, у путь у какую, нехай идуть». Дальнейшее повествование (и, собственно, второй сюжет) связаны уже собственно со *Страстями*: «И Он когда вырос, Исус Христос, большой, и когда их попоймали, стали первых их осудяти... и етова Тарабана первого и щё однова. И той самый Тарабан, осудили их напярёд, что их надо распять... Их же два было, распяли. А (Христос) когда проходил, говорит: „Тарабан, будешь первый у етый, не у муки, не у тей, а будешь — я тебя покладу — первый будешь ты у еты, у раю“. И когда он пришёл, первый туды у рай, он жа покаялся. Эты самы Тарабан». Таким образом, мы можем отметить здесь образ Тарабана как первого насельника рая по пришествии в мир Христа, при этом главное основание его вселения в небесные обители, по мысли нашей собеседницы — покаяние. Затем в рассказе тёти Фени возникает образ другого разбойника, который не собирается каяться, а вместо этого, уподобляясь Сатане, предлагает Христу искушение: «Ежели ты Бог, попобей их усех».

Здесь мы встречаем диалог между тремя осуждёнными на распятие. Знаменателен приводимый рассказчицей ответ Христа: «Я, г(ово)рит, не пришёл убивать, Нехай Мене убивают. А Я пришёл чего Мене Отец сказал, Мне заповедь надо Отцова». Тарабан же, который, по-видимому, воспринимается здесь как образец для каждого христианина, возражает в ответ на слова другого разбойника: «Чего ты еты слова говоришь? Мы, разбойники, убивали мира (народ, людей. — Л.Г.). Ды опять прокаемся». Интересно, что принадлежащие разбойнику евангельские слова («Помяни мя, Господи...») истолковываются рассказчицей следующим образом: «Когда я приду во Царство, помру, чтоб Ты меня принял». Они также рассматриваются как часть покаяния («как каялся он Яму»). В заключение тётя Феня выделяет главное качество Тарабана — то, что он, хотя и являлся разбойником, но был милостивым, именно за это Христос вводит его в рай: «И за ето, вон дуже он был разбойник, а када он милосливый был»).

Рассмотрение повествования о Тарабане, приведённое выше, разумеется, заставляет нас обратиться к вопросу о его возможных книжных источниках. Теме, касающейся изображения благоразумного разбойника в древнерусской апокрифической письменности посвящена одна из работ В.Г. Пуцко. Исследователь сообщает, что Сказания о Благоразумном разбойнике дошли до нас в составе четырёх апокрифов в славянском и славянорусском переводах и одного в греческом оригинале. Отмечается, что использованные там эпизоды из его жизни в ряде случаев основаны на Священном Писании (Пуцко 1966: 407). Апокрифическое *Исправление о двою разбойнику* сообщает, что на пути в Египет Иосиф и Мария с Младенцем Христом попадают в руки двух разбойников, причём у одного из них жена не может кормить ребёнка из-за болезни груди. Богородица по повелению этого разбойника вскармливает его (в течение шести дней). Вскоре жена его поправляется, и Иосифа с Марией и Христом отпускают. Вскормленный Богородицей ребёнок, как и сын другого разбойника, наследуют «ремесло» родителей, и оба вместе с Христом попадают на суд к Пилату, однако первый, признав Христа Богом, произносит слова «Помяни мя, Господи, егда приидеши во Царствии Си...», второй же, согласно тексту апокрифа, «нелепо глаголаше». Заканчивается апокриф, по словам исследователя, сообщением, что этот разбойник «ниспаде ада», а Благоразумный «вниде в рай»¹.

Как видим, повествование тётушки Фени из Сарикейя, в отличие от текста упомянутого апокрифа, не касается темы вскармливания Богородицей будущего разбойника, её Тарабан не является «молочным братом» Христа. Вместе с тем в её рассказе идёт речь о вполне сознательном, не обусловленном особыми обстоятельствами, выборе со стороны Тарабана в его отношении к Спасителю. Что же касается другого разбойника, она по сути дела следует за Евангелием от Луки (Лк. 23: 39–43) в описании его обращения ко Христу «Если ты Христос, спаси себя и нас»). По всей видимости, разнообразие апокрифических преданий о встрече Святого семейства с разбойниками и последующем через много лет обращении одного из них, казнённых вместе со Спасителем, было довольно велико; с течением времени приобретали

¹ Исследователь ссылается на следующие списки сборников апокрифов: БАН, 13.4.10, собрание П.А. Сырку, № 46, XVII в., лл. 54об–56; БАН, 13.2.25, собрание А.И. Яцимирского, XVI в., лл. 11–12.; ГПБ, собрание И.М. Михайловского, Q 515, XVIII в., лл. 25–26 об.

популярность новые сюжеты. Не исключено, что удастся отыскать вариант, в какой-то мере близкий к рассказанному нам в Сарикее.

От истории благоразумного разбойника тётушка Феня переходит к Иуде: «Не могли оне понять, какой Христос. Три раза подходили ета жида, войска. Вон пытается: „Чаво вы ищете?“ „Мы, говорит, ищем Христа“ — „Я есть“. Говорит им, бо они не верют, пошли далее, опять. Три раза подходили под Яво, а он говорил „Я“. Тяперича Июда говорит: „Я вам покажу, какой Ён. Не можете вы найти. Я, когда поцалую, и вы будете знать, когда будете Яво брать, Я Христа поцалую“»... Как видим, значимость эпизода целования Христа Иудой подчёркивается в рассказе троекратным приближением к Нему «жидов». Главное противопоставление разбойника Тарабана и Иуды в народном видении связано с их способностью к покаянию: эти два персонажа выглядят в её рассказе как антиподы. По словам тётушки Фени, Христос обещал Иуде прощение, если тот покается: «Таперь, когда он пришёл, етый Июда, под Яво под Христа, и поцеловал Яво, Он говорит: „Я тебе простю, только покайся. Надо каяться. Я тебе, — г(ово)рит, — усё сделаю, только покайся“. Ета всё от Бога... Нехай Мене распинають. А Я буду Богова». И это смирение Спасителя перед Иудой в трогательной простоте просьбы о покаянии и в соединении с самоотвержением перед лицом Бога-Отца особым образом являет нам дорогой для народа образ Христа как Сына Человеческого.

Упомянутый и процитированный выше сборник *Страсти Христовы* явился источником целого повествования об Иуде, которое мы слышали также от тётушки Фени. Одна из его глав, по традиции тридцать вторая, последняя в Сборнике (*Сказание учителя церковнаго Иеронима святаго о Иуде Предателе Господа Нашего Исуса Христа*) восходит к Сказанию Иеронима об Иуде-Предателе¹, которое находится в числе древнерусских литературных произведений о кровосмесительстве. В соответствии со Сказанием, Иуда убил отца и женился на матери, об этом повествуют нам и сарикейские старожилы. По словам тётушки Фени, Иуда хуже Каиафы, который отдал Христа на распятие, но потом якобы признал его Богом. Среди ярких характеристик Иуды-предателя находим следующие: «Июда в аде первый сидит... что узля

¹ Сказание входит в группу древнерусских литературных произведений о кровосмесителе и по своему происхождению относится к византийским литературным образцам. Оно стало распространяться на Руси как апокрифическое сочинение ещё с XI века.

Христа» (вспомним о Тарабани, первом в раю); «на спине (у Иуды) было написано от Бога: „Сын погибельный“». Важно отметить, что хотя совершённое Иудой вызывает в народе вполне понятное осуждение, в его отношении к предателю можно усмотреть и некое сочувствие из-за его «погибели»: «кался бы, как Христос ему говорил».

Апокрифический сборник *Страсти Христовы*, без сомнения, оставил глубокий след в религиозном сознании старообрядцев. Его тексты, часто читаемые в течение церковного года, особенно в дни Великого поста, давали богатую пищу для размышлений о лицах и событиях, связанных с распятием Христовым и о значении для человека прихода Спасителя в мир и вместе с тем давали материал для развития определённых жанров устной словесности, прежде всего духовных стихов и преданий. Наиболее важным представляется нам то обстоятельство, что эти «литературные размышления» порождали в народном сознании весьма конкретный образ Христа как земного человека, цельность личности которого определяется прежде всего преданностью Богу, ради Которого Он отвергает свои человеческие слабости и привязанности.

Не меньшее значение приобретают образы тех лиц, которые окружают Христа в те дни: важнейшим качеством оказывается милость к себе подобным, — так же, как и способность принести покаяние Богу. В этом мы можем убедиться не только при рассмотрении преданий о Страстях, явившихся плодом знакомства с вышеуказанным сборником, но и благодаря текстам, имеющим фольклорную основу. Таков услышанный нами в Сарикее рассказ о «кормлении» Христа — о чабани, который, впервые придя в храм и увидев «связанного» Спасителя, стал приносить ему хлеб и полюбил ходить в церковь.

Изложенное выше — своего рода предварительный отчёт о нескольких экспедициях в старообрядческие села Румынии, в результате которых удалось установить факт бытования там широкого круга повествований, связанных с церковным Преданием, в том числе повествований о Страстях Христовых. Собранный материал обязывает нас к дальнейшим шагам по изучению источников этих народных преданий, для создания целостной картины религиозных идей и образов, как вынесенных народом из текстов Священного Писания и апокрифических сказаний, так и проистекающих из представлений об иде-

альном образе человека, сложившихся в многовековой традиции устной словесности.

ЛИТЕРАТУРА

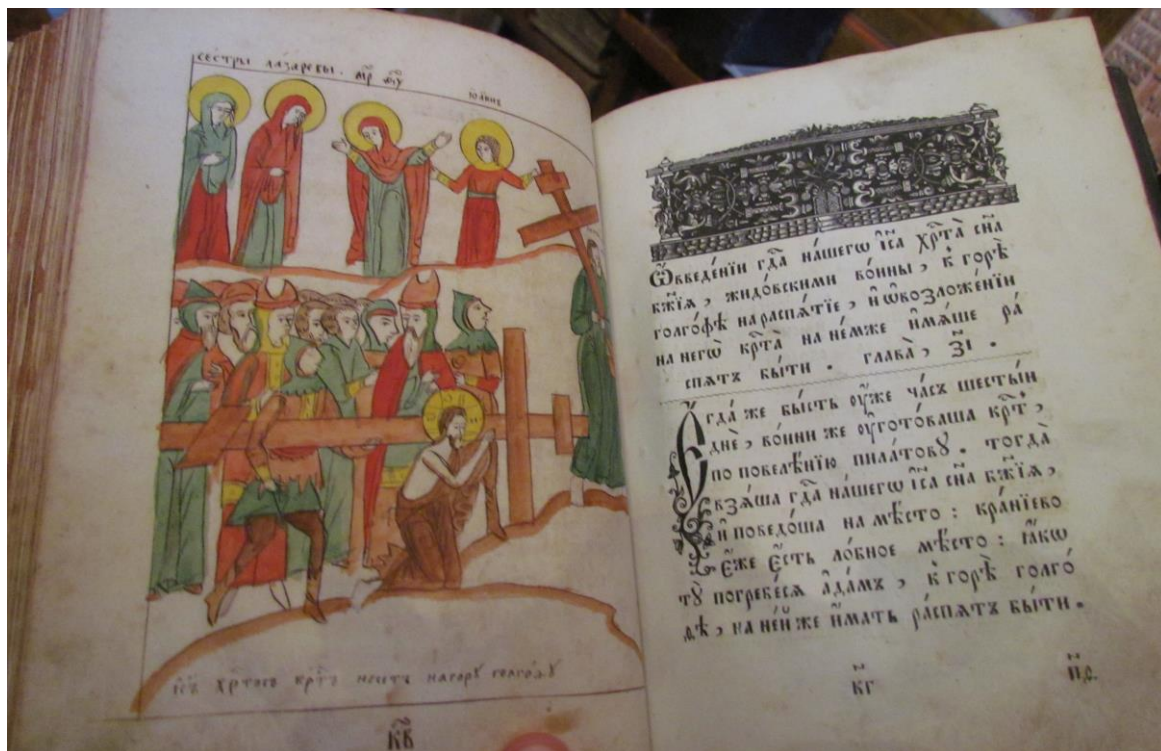
Бучилина 1999 — Бучилина Е.А. Духовные стихи. Канты. Сборник духовных стихов Нижегородской области. Сост., вступ. статья, подг. текстов, исследование и комментарии Е.А. Бучилиной. М., 1999.

Гаврюшина 2018 — Гаврюшина Л.К. Икона в русских духовных стихах: Сон Богородицы // Сборник докладов конференции «Икона в русской словесности и культуре» в Доме Русского Зарубежья и Музее Русской Иконы 25–27 января 2018 г. М., 2018. С. 245–256. Эл. ресурс: http://www.bfrz.ru/data/nayk_center/naychnuj_sekretar/Ikona_v_Slovesnosti_konf_XIV_DRZ_russikona_sost_Lepahin_VV.pdf

Пуцко 1966 — Пуцко В.Г. Благоразумный разбойник в апокрифической литературе и древнерусском изобразительном искусстве // ТОДРЛ, XXII, М.–Л., 1966.

Страсти Христовы 1911 — Страсти Христовы. Издание Христианской типографии при Преображенском богаделенном доме в Москве, 1911.

Илл. 1. Миниатюра из Страстей Христовых, частное собрание, XIX в.



ОБРАЗ ПУШКИНА В ИКОНОПИСИ, ЖИВОПИСИ И ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Шеметова Т.Г.

Аннотация. В статье говорится об иконографии Пушкина в XIX веке, появлении его образа на иконах в XX веке, а также о том, как тенденция сакрализации национального поэта отразилась в русской литературе XX века.

Ключевые слова: Пушкин на иконе, святитель Филарет, Серафим Саровский.

Abstract. The article studies the iconography of Pushkin in the nineteenth century, the appearance of Pushkin's image on the icons in the twentieth century, and how the tendency to sacralize the national poet was reflected in Russian literature of the twentieth century.

Keywords: Pushkin on the Icon, Metropolitan Archbishop Filaret, Seraphim of Sarov.

Значение духовного пути национального гения для русской культуры так велико, что решиться его анализировать — очень опасный, если не сказать опрометчивый шаг. Все знаковые этапы жизни от младенческого возраста до гибели поэта отражены в живописи. Иконография Пушкина начинается с двухлетнего возраста (портрет кисти Ксавье де Местра) и продолжается до смерти, в качестве примера можно назвать картину Л.З. Танклевского *28 января 1837. Последние минуты Пушкина* (1949).

К XIX веку относится первый опыт изображения поэта на иконе: это образ *Космы и Дамиана* в нижегородском храме этих святых (илл. 1). В лицах святых с нимбами над головами узнаются поэт Александр Пушкин и создатель *Толкового словаря* Владимир Даль. Дамиан (Даль) на иконе выглядит значительно старше Космы (Пушкина), держащего в руках крест, хотя согласно иконописной традиции они изображаются как ровесники, а на некоторых иконах — как близнецы. Это может объясняться тем, что В.И. Даль, который был на два года младше Пушкина, ушёл из жизни в семидесятилетнем возрасте (1872) — приблизительно тогда и была создана икона.

Образ врачевателя Дамиана на иконе схож с образом В.И. Даля с портрета В.Г. Перова, а образ чудотворца Космы напоминает Пушкина с портрета В.А. Тропинина (1827): тот же поворот головы, распахнутый ворот, открывающий шею. Существенное различие: пушкинские бакенбарды завершаются небольшой бородой, в соответствии с

жизнеописанием святых в *Четьях-минеях* святителя Димитрия: «брадами оба средни равны». Икона могла быть написана сыном Даля, Львом Владимировичем Далем, «архитектором и художником, по проекту которого была построена церковь в Нижнем Новгороде» (Славина 1983: 192). Именно в этом городе была завершена многолетняя работа Даля по собиранию русских пословиц.

Обращение к образам Космы и Дамиана может быть связано не только с профессией Даля-врача, но и с эпизодом из жизни последнего. Косма и Дамиан, жившие в III веке по Р.Х., известны как искусные врачеватели, которые лечили не только людей, но и животных. Одним из «пациентов» стал исцелённый от бешенства верблюд, который в день погребения святого Дамиана пришёл свидетельствовать о праведности последнего: «заговорив человеческим голосом, верблюд убедил народ похоронить братьев вместе» (*Четьи-минеи*).

Есть история, связанная с верблюдом, и в жизни великого лексикографа. Так, в 1828 году во время русско-турецкой войны, где Даль участвовал в качестве врача, он перевозил собранные по всей России материалы для своего словаря на вьючном верблюде, который однажды во время боя был захвачен турками. «На поиски верблюда в турецкий тыл отправился отряд казаков, и через несколько дней пропавшее животное было возвращено Далю вместе с драгоценной поклажей. К счастью, все записки оказались целыми и невредимыми. Так будущий *Толковый словарь живого великорусского языка* сначала побывал в плену у турок, а потом был освобожден русскими воинами» (Ткаченко 2011: 72). Чудесное возвращение главного труда Даля убедило его в необходимости продолжения подвига, завещанного Пушкиным.

Традиция придавать святым портретное сходство с правителями и меценатами существовала в западноевропейском, а после петровских реформ и в русском искусстве, тем более, что внешность большинства христианских святых, включая Косму и Дамиана, никому не известна. На рассмотренной иконе мы имеем дело с приданием чертам святых сходства с известными людьми. Другое дело, что Пушкин и Даль имели непосредственное отношение к «слову»: первый создал русский литературный язык; второй сохранил язык народа с помощью своего словаря. Эти два подвига заставляют прочесть икону не только в «переносном», но и в «прямом» смысле, что и произойдёт в конце XX

века, когда поэт появится не в виде святого Космы, осенённого нимбом, а собственной персоной, хотя и не менее символической.

Второй известный опыт церковного изображения Пушкина — миниатюра для жития святителя Филарета — принадлежит современному изографу архимандриту Зинову (илл. 2). В 2010 году она экспонировалась в Музее А.С. Пушкина в Гурзуфе. Святитель Филарет (Василий Дроздов), причисленный к лику святых в 1994 году, изображён в епископском облачении рядом с поэтом, одетым, как и Косма на предыдущей иконе, в античную тогу. Над головой Филарета — нимб, в руках — Библия; Пушкин — в лавровом венке и с лирой; образ сходен с упомянутым выше портретом В.А. Тропинина, написанным в 1827 году — приблизительно в это время и состоялся известный поэтический диалог, о котором будет сказано ниже. Фигуры написаны по аналогии с расположением правого и левого ангелов со *Святой Троицы* Андрея Рублёва. Лица героев просветленные, они как бы ведут в вечности свой диалог на фоне врат Небесного Иерусалима, к приближению которого каждый из них приложил немало усилий. Так, Филарет делом своей жизни считал перевод на русский язык *Священного Писания*. Если для русской духовности вклад святителя неоценим, то для русской культуры он оказывается сравнимым с подвигом Пушкина и Даля.

Подражанием миниатюре архимандрита Зинова представляется образ, написанный Георгием Панайотовым (илл. 3). Эта работа экспонировалась в 2014 году в Пушкинском музее-заповеднике. Композиция произведения повторяет первоисточник Зинова, но образ поэта очень условный: он угадывается только за счет темных кудрей и бакенбард, которые обрамляют почти детское лицо. Из-за сурового выражения лица святителя, указующий перст, который на иконе Зинова выглядел как жест отеческого наставления, воспринимается как палец, грозящий беспечному юноше.

Характерно, что другой иконописец, ставший впоследствии ключевой фигурой русской реалистической живописи — Илья Репин — также обращался к образу святителя. На известной картине *Пушкин на лицейском экзамене в Царском Селе 8 января 1815 года* (1911) архимандрит Филарет — тогда ректор Петербургской Духовной академии — единственный, кто не смотрит на юного поэта: его строгий взгляд обращен к зрителям картины. Этот взгляд по-разному воспринимался

разными реципиентами как во время написания, так и через сто лет после него: «Репин мастерски работал на контрасте: радуется Разумовский, ликует Державин, вдохновенно читает свои дивные строки Пушкин... А вот зловредному монаху все сие зело не по душе. Внутри он так и скрежещет, вознепщеваху и вознегодоваху. Аж позеленел от злости» (Сегень 2011: 432).

Есть и противоположная точка зрения — она принадлежит самому художнику, который отвечал на критику по поводу «неудачного образа» святителя в газете *Биржевые новости* (1913): «<...> мне, как живописцу, дорог этот тип замечательной и редкой духовной личности <...>» (Репин 1913). Репин отстаивал свое право на условное изображение присутствия духовной особы такого ранга на первом публичном выступлении Пушкина, несмотря на то, что в этот день (8 января) архимандрит Филарет в Лицее отсутствовал: он посетил экзамен по Закону Божию 4 января 1815 года.

Тенденция условного изображения встречи двух великих современников продолжена на одной из миниатюр в московском храме иконы Божией Матери *Всех скорбящих Радость* (илл. 4). На ней Пушкин рядом с другим прихожанином (оба одеты в партикулярную одежду), почтительно склонив голову, передает восседающему на возвышении святому свиток со стихами. Поэт изображён в ряду житийных эпизодов святителя Филарета. Кириллицей написаны слова из акафиста: «Пиита славный благодатным глаголом твоим вразумлен быв».

Речь идет о поэтическом диалоге: на стихотворение Пушкина *Дар напрасный, дар случайный* (1828) Филарет написал ответ, который начинается строками: «Не напрасно, не случайно / Жизнь от Бога нам дана...». Пушкин, прочитав это стихотворное послание, ответил: «Твоим огнем душа палима / Отвергла мрак земных сует» (стихотворение *В часы забав иль празднои скуки*).

Дар напрасный — одно из нечастых стихотворений Пушкина, написанное не ямбом, а хореем — «народным», «песенным» размером. В раннем творчестве Пушкин обращался к такому размеру, чтобы изобразить радости бытия, но во второй половине 20-х годов часто пишет хореем тревожные, грустные, порой медитативные стихи. Стихотворение святителя Филарета написано тем же медитативным, народным хореем — как бы от лица одумавшегося по-

эта: лирический герой общается к Богу с мольбой и верой.

В стихотворении *В часы забав иль праздной скуки*, явившемся «ответом» Пушкина святителю Филарету и написанном более привычным для поэта энергичным четырёхстопным ямбом, появляется мотив «руки», который впоследствии увидим у Александра Блока. Тем же четырёхстопным хореем с перекрёстной рифмовкой ЖМ, что и *Дар напрасный* Пушкина, написано стихотворение Блока *Пушкинскому дому*. Ощущение мрачности и безнадёжности настоящего времени, а также кольцевая композиция сближают стихотворения Пушкина и Блока.

Оба лирических героя обращаются к сакральному авторитету: Пушкин — к Филарету (его послание воспринято в контексте стихотворения как «арфа серафима»), Блок — к Пушкину (точнее, к духу его творчества). Пушкинский лирический герой принимает нравственное поучение митрополита как руку, протянутую с духовной высоты. Герой Блока, напротив, просит помощи и «руки», протянутой в «непогоду». Финальные строки *Пушкинскому Дому* также можно прочесть в духе молитвенной традиции: лирический герой кланяется Пушкинскому Дому, который в контексте стихотворения становится метафорой пушкинского творчества.

Современник Блока, религиозный философ и православный священник Сергей Булгаков, в юбилейной речи писал: «Казалось, орлиному взору Пушкина все было открыто в русской жизни. Но как же взор его в жизни церковной не устремился дальше святогорского монастыря и даже м. Филарета? Как он не заметил, хотя бы через своих друзей Гоголя и Киреевского, изумительного явления Оптиной пустыни с её старцами? <...> И, самое главное, как мог он не слышать о преподобном Серафиме, своём великом современнике? Как не встретились два солнца России?» (Булгаков 1990: 278–279).

Эту же мысль находим в книге Н.А. Бердяева *Смысл творчества*: философ указывает на принадлежность Пушкина и Серафима Саровского к «разным бытиям» и размышляет: не лучше ли было бы «для целей Промысла Божьего», если бы вместо одного святого и одного гения у нас было бы два святых, «святой Серафим в губернии Тамбовской и святой Александр в губернии Псковской»? По мнению Бердяева, гениальность Пушкина перед Богом равна святости Серафима, поскольку гениальность — иной религиозный путь, «равноценный и

равнодостоинный пути святости» (Бердяев 1989: 391–392).

Эта мысль близка к выводу Сергея Булгакова: «Очевидно, не на путях исторического, бытового и даже мистического православия пролегла основная магистраль его жизни, судьбы его. Ему был свойствен свой личный путь и особый удел, — предстояние пред Богом в служении поэта» (Булгаков 1990: 278–279).

Новосибирский поэт Виктор Крещик в цикле стихотворений *Болдинские дали* соединяет образы гениального поэта и святого Серафима Саровского. Лирический субъект стихотворения, поэт-сибиряк, оказывается в городе Арзамасе, который в XIX веке был символом глубокой провинции и потому удостоился чести стать ироническим наименованием кружка петербургских поэтов. Для героя стихотворения этот топоним по созвучию вызывает в памяти другой пушкинский топоним — Арзрум. В *Путешествии в Арзрум* турецкий город Эрзерум Пушкин непривычно для слуха современника именует «Арзрум», используя армянскую транскрипцию названия. Можно предположить необходимость психологической «рифмы» в пушкинской судьбе: Арзамас — «поэтическая» юность, Арзрум — «прозаическая» зрелость. Виктор Крещик удачно совмещает эти топонимы: «Словно паузы в клавире, / Засаднило в тот же час: / Как же снились мне в Сибири / И Арзрум, и Арзамас» (Крещик 1999: 4).

Образ «пауз в клавире» призван вызвать у читателя аллюзию с духовной музыкой Иоганна Себастьяна Баха. Паузы, рассекающие мелодию, передавали чувства страха, ужаса перед величием Божественного промысла, который, согласно определению митрополита Филарета, есть «непрестанное действие всемогущества, премудрости и благодати Божией, которым Бог сохраняет бытие и силы тварей, направляет их к благим целям, всякому добру вспомоществует, а возникающее через удаление от добра зло пресекает или исправляет и обращает к добрым последствиям» (Филарет 2014: 4)

Аналогичные эмоции, по-видимому, испытывает лирический субъект, приблизившийся к священным для ценителя русской культуры местам. Ночной Арзамас, по которому современный герой едет «на моторе в сотню сил», вызывает чувство встречи с чем-то знакомым, смутно узнаваемым — чувство, которое Я.Э. Голосовкер назвал «инстинктом культуры». Таков образ знаменитого арзамасского гуся, возникший перед внутренним зрением героя В. Крещика, обернувшийся

энигматической благодатью: «Но возникла как-то сразу Благодать в судьбе моей — Белый гусь по Арзамасу Плыл при свете фонарей».

Гусь является символом веселой пирушки арзамасцев, создателем теории «гармонической точности», воплощением которой, стала сказочная пушкинская поэма *Руслан и Людмила*, а затем собственно чудесное «явление» России самого Пушкина. Таким образом, энигматическое знание позволяет лирическому герою испытать благодать постижения Божьего промысла. От «виртуозов знаменитого кружка» Виктор Крещик неожиданно переходит к другому «чудотворцу» — Серафиму Саровскому:

*Здесь же, рядом, в то же время
В скудной келии лесной
Усмирял земное бремя,
Многотрудный путь земной
Необыкновенный старец,
Времени Христова сын,
Светозарный чудотворец —
Преподобный Серафим.*

Очевидно, что для В. Крещика Пушкин и «преподобный Серафим» — явления одного порядка, что свидетельствует о своеобразном «обоожествлении культуры», свойственном русскому сознанию постсоветской эпохи. Шутливое наименование Пушкина «Сверчком» становится в стихотворении «тезоименитством» (это слово употребляется применительно к именинам православных патриархов). В целом же, весьма неожиданное пространственное перемещение от описания веселой пирушки арзамасцев в Петербурге, где происходит «тезоименитство» Пушкина, в «лесную келию» монаха производит не вполне эстетически оправданное впечатление.

Но этот переход, как «паузы в клавире» в первой части, подготавливает финальную часть цикла, в которой возникает апокалипсическая тема ядерных испытаний, проходивших в нескольких десятках километров к юго-западу от Арзамаса, где находился Федеральный ядерный центр России (Арзамас-16, с 1991 — Саров), возникший на месте посёлка, существовавшего возле Саровского монастыря. С другой стороны, дают себя знать ассоциации с трагедией Пушкина *Борис*

Годунов, в которой действие переносится из московских палат Бориса Годунова в келью Чудова монастыря.

Быть свидетелем или участником важных для нации событий, то есть вершителем «духовных подвигов» — эту важную коллизию пушкинской судьбы пытается разгадать А.Г. Битов в эссе *Предположение жить*, где рассматривает дуэль Пушкина как философский вопрос русской жизни. В самом названии эссе, перефразированной строчке поэта, отражено желание Пушкина начать новую жизнь, но условием этой жизни, по мысли Битова, была смерть «старого» Пушкина и рождение «нового»: «Вся схема его отчаянья в 36 году есть героическое преодоление этого отчаянья ради будущей, новой жизни <...>. Тот Пушкин сделал ВСЁ. Новый — только начал. Пушкин переменился. Это было трудно. Но его хватило на перемену ради будущей жизни. Не хватило Судьбы — второй не было дано. Пушкина хватило — Судьбы не хватило. Молитва его не дошла...» (Битов 2007: 94–95).

Согласно этой концепции, Пушкин отдал решение своей земной судьбы Высшему суду: это была попытка обновления жизненного пути решительным поступком. Жизнь Пушкина, особенно последний её год, прочитана писателем как подвиг «самостоянья человека». В этом подвиге, по мысли писателя, верующий человек проходит путь, сходный с земной жизнью Христа, эта мысль закреплена в названии сборника эссе А.Г. Битова *Моление о чаше. Последний Пушкин*. По его мнению, Пушкин последнего года жизни испытывал мучительное экзистенциальное одиночество и непонимание, изображая в *Памятнике «ужасное <...> апокалипсическое будущее»*, в котором будет всего «один пиит». Анализируя проблемы так называемого *Каменноостровского (Страстного) цикла*, вобравшего в себя наиболее значительные лирические стихотворения последнего года жизни поэта, А.Г. Битов предлагает важные гипотезы, позволяющие продолжить реконструкцию творческого и духовного пути Пушкина.

По мысли исследователя, в настоящее время «Россия переживает возрождение Православия, Церковь не гонима, храмы открыты, восстанавливаются многие духовные традиции, в том числе иконописная» (Языкова 2017: 21). Отражение духовного пути Пушкина в творениях современных писателей иконописцев — свидетельство восстановления прежних и формирования новых традиций в этой сфере.

ЛИТЕРАТУРА

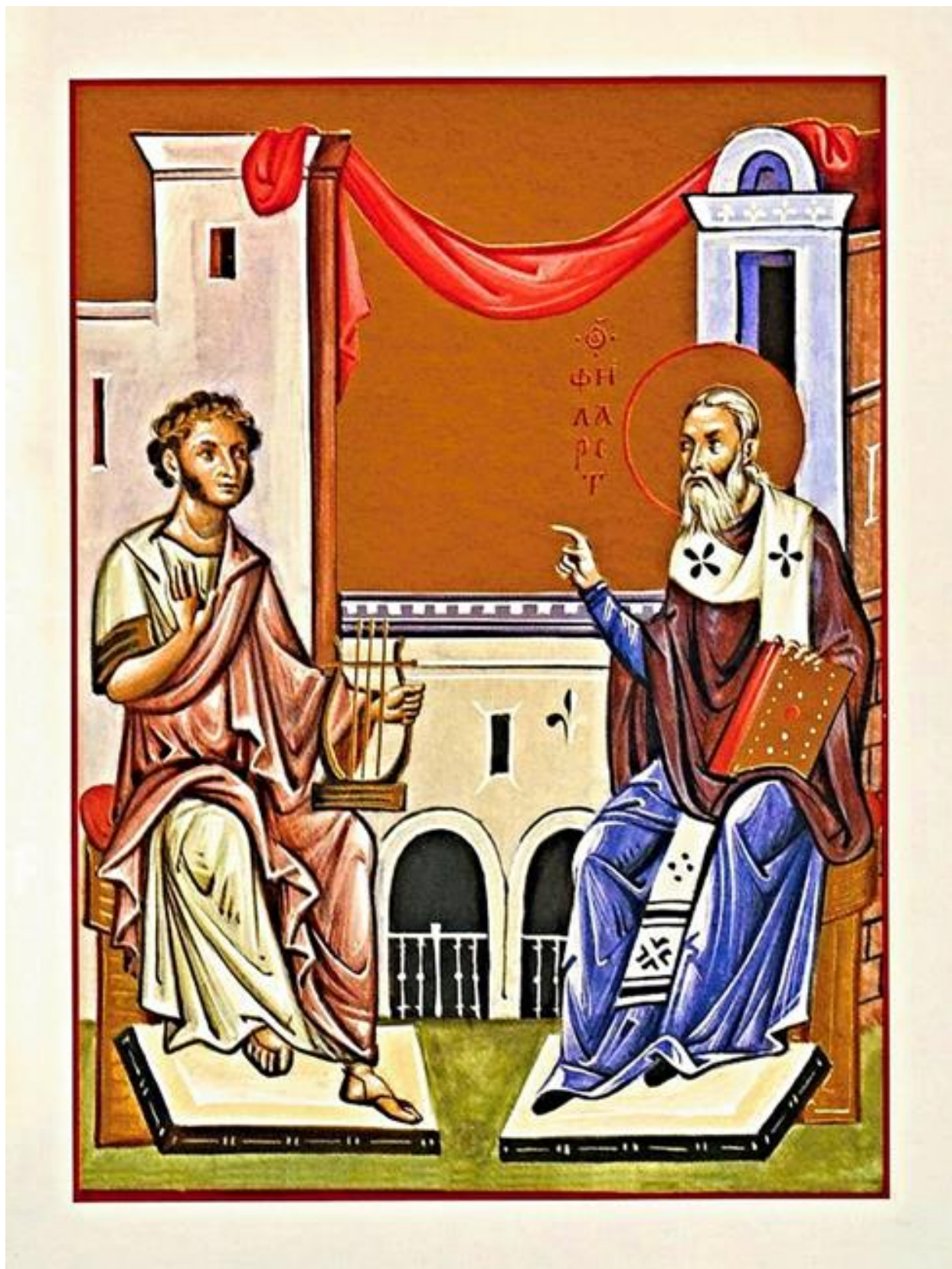
- Бердяев 1989* — Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
- Битов 2007* — Битов А.Г. Моление о чаше. М., 2007.
- Булгаков 1990* — Булгаков С.Н. Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.
- Крещик 1999* — Крещик В. Болдинские дали // День и ночь. 1999. № 4.
- Репин 1912* — Репин И. Письмо // Биржевые ведомости. 1912. 20.01.
- Сегень 2011* — Сегень А. Филарет Московский. М., ЖЗЛ, 2011.
- Славина 1983* — Славина Т.А. Исследователи русского зодчества. Русская историко-архитектурная наука XVIII — начала XX века. Л., 1983.
- Ткаченко 2011* — Ткаченко А. Владимир Даль // Фома. 2011. №7 (99).
- Филарет 2014* — Филарет (Дроздов), митрополит. Пространный христианский катехизис Православной Кафолической Восточной Церкви. М., 2014.
- Языкова 2017* — Языкова И.К. Икона как опыт духовного противостояния // Икона в русской словесности и культуре Материалы XIII Международной научной конференции. Редактор-составитель д. ф. н., проф. В.В. Лепяхин. М. 2017.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Икона Космы и Дамиана



Илл. 2. Работа изографа архимандрита Зинона (Теодора)



Илл. 3. Работа Г. Панайотова



Илл. 4. Эпизод жития святого Филарета. Клеймо иконы.



«МОЯ НЕИЗРЕЧЕННАЯ РАДОСТЬ И НЕИЗГЛАГОЛАННАЯ БЛАГОДАТЬ»

Иконы Пресвятой Богородицы

в жизни и художественном мире Кохановской (Н.С. Соханской)

Фетисенко О.Л.

Аннотация. Почитание икон, особенно Богородичных, и обращение к этой теме в художественном творчестве явилось характерной чертой литературной биографии популярной в середине XIX века писательницы, близкой кругу московских славянофилов, Н.С. Соханской (1823–1884), выступавшей под псевдонимом «Кохановская». В жизни Кохановской конкретные «домашние» святыни сыграли не меньшую роль, чем в придуманных ею литературных сюжетах. Эпистолярное наследие писательницы дает множество свидетельств этому. Вторая часть статьи посвящена именно биографическому аспекту темы, использованы неизданные письма к А.Ф. Аксаковой (урожд. Тютчевой), А.В. Плетнёвой, М.В. Вальховской.

Ключевые слова: Кохановская (Н.С. Соханская), И.С. Аксаков, А.Ф. Аксакова (Тютчева), А.В. и П.А. Плетнёвы, икона, иконопочитание, повести, эпистолярный, биография.

Abstract. The veneration of icons, especially of the Theotokos, and the appeal to this topic in artistic creativity was a characteristic feature of the literary biography of the popular in the middle of the 19th century women-writer N.S. Sokhanskaya (1823–1884), performing under the pseudonym „Kokhanovskaya“. In her life concrete „home“ shrines played no less a role than in the literary plots she had invented. The epistolary heritage of the writer gives a lot of evidence of this. The second part of the article is devoted specifically to the biographical aspect of the topic, using unpublished letters to A. Aksakova, A. Pletneva, M. Valchovskaya.

Key words: Kokhanovskaya (N. Sokhanskaya), I. Aksakov, icon, novels, letters, archive documents, biography.

Кохановская — литературный псевдоним замечательной писательницы Надежды Степановны Соханской. Родилась она в 1823 году в Белгородской губернии, но вся её жизнь прошла на Слободской Украине — на хуторе Макаровка в Изюмском уезде Харьковской губернии. В Харькове она с шифром кончила курс в Институте благородных девиц. В её повестях конца 1850-х гг. (*После обеда в гостях, Из провинциальной галереи портретов, Гайка*) московские славянофилы

встретили ответ своим чаяньям от литературы — автора с «положительным отношением» к действительности (Викторович 1989, Кунильский 2013). Кохановская (этим псевдонимом Соханская пользовалась с 1856 года) стала сотрудницей сначала *Русской беседы*, а затем газеты *День* и последующих изданий И.С. Аксакова. В 1863 г. Аксаков выпустил два томика её повестей (шесть произведений)¹.

В творчестве Кохановской очевидны два основных направления: первое — это увековечивание старины с её идеалами и речевой архаикой, а второе — отклик на текущие события в их «маленьких частностях»². «Из малого-то, — писала она, — и составляется всё наше великое земное» (Соханская 1854б: 617). В отличие от представителей натуральной школы писательница, сетуя на отсутствие в России подлинной «литературы фактов», видела в собирании «живых заметок» ту же самую задачу, что и в своей художественной «археологии», — изучение «родного нашего осязательно-присущего духа» (Там же) и подходила к решению этой задачи как историк национального самосознания³.

Лев Толстой признавал в Кохановской «размах и смелость», Тургенева одна из её повестей «тронула ... до слёз» (Письма к Дружинину: 307, 330)⁴, М.Н. Катков писал ей: «Или я ничего не понимаю, или вашему таланту предстоит широкая будущность» (Катков 1897: 1026), П.А. Плетнёв, избранный Соханской ещё в начале пути в литературные наставники, прочитав её автобиографию, заклинал «степную барышню» оставаться собой и утверждал, что скорее *ему* нужно многому поучиться у своей молодой почитательницы (Пономарёв 1896: 473).

В 1862 г. ей предложат учить словесности младших детей Александра II, но она откажется покинуть свою степную глушь. А.Ф. Вельтман будет с восхищением писать: «...Вы сбросили с Русского Слова чужеземную литературную ливрею и заговорили родовым языком. Кто любит его, тот поймёт ваш смелый подвиг и заслугу»⁵. Достоев-

¹ См. подробнее: Кохановская 2018, Фетисенко 2017б.

² Выражение из очерка Соханской *Письмо из Малороссии* (Соханская 1854а).

³ В этом русле протекала и ещё одна её работа: Соханская была первой в России женщиной-фольклористкой, вошедшей в историю фольклористики своими богатыми подборками южнорусских песен, особенно ранее не собиравшихся «боярских».

⁴ После сближения Кохановской со славянофилами и Тургенев, и Толстой отзывались о ней иначе — в резкой, не всегда удобоцитируемой манере.

⁵ Письмо не сохранилось, но Соханская цитирует его в письме к А.В. Плетнёвой от 14 февраля 1864 г. (РО ИРЛИ. Ф. 234. Оп. 4. Ед. хр. 163. Л. 5 об.).

ский, далеко не всё в творчестве Кохановской принимавший, отметит её «настоящий, не выдуманный» «пафос» (*Достоевский* 1864: 146)¹, а историк П.И. Бартнев в некрологе напомнит о человеческих качествах писательницы-христианки: «...Всякому, кто не только знал её, но лишь встречал, должен был врезаться в память <...> замечательно-светлый образ её, всегда бодрой, энергичной, полной сил душевных и не признававшей слов: хандра, апатия, усталость жизни. <...> Ни лукавства, ни хитрости, ни компромиссов не знала её душа, чистая, как стекло. <...> Каждая строчка её письма, где она надёжно и мягко протягивает свою крепкую руку нравственной помощи, будет <...> храниться всяким, как святыня: так много давали и делали живые слова её замечательно-отзывчивой души. Слова о зерне пшеничном „аще не умрёт, не принесёт многа плода“ сказаны об таких, как она» (*Бартнев* 1885: 630)².

Ещё через десятилетие библиограф С.И. Пономарёв, разбиравший по просьбе наследников архив Кохановский, выделит такие «существенные свойства» писательницы, как «теплота чувства, религиозность, любовь к родной старине и горячая отзывчивость на важнейшие обстоятельства текущей жизни» (*Пономарёв* 1897: 568). Но, конечно, именно эти свойства не всем приходились по душе, и уже в конце столетия украинский беллетрист В.П. Горленко справедливо замечает в письме к другу-писателю: «Кохановская — огромное дарованье, замятое и оклеветанное либеральной критикой»³.

Восторженно принятая в конце 1850-х гг. критикой всех направлений, изумлённой прежде всего стилистическим своеобразием прозы Кохановской, после своего сближения с кругом славянофилов писательница испытала на себе быстротечность литературной моды. Теперь повсюду, от грандов демократической периодики до какого-нибудь «Дамского вестника», её журили за непонимание вопросов современности, за проповедь «ретроградных» идеалов вроде непонятных шестидесятникам смирения и терпения. Одна из рецензий носила название *Отжившие идеалы* (*Сев. пчела* 1863).

Иван Аксаков сказал по этому поводу: «Слишком ярка лежит на

¹ О литературных взаимоотношениях Достоевского и Кохановской см. нашу статью: *Фетисенко* 2017а.

² Ср. в письме П.А. Плетнева к Соханской от 4 ноября 1847 г.: «В лице вашем судьба указала мне существо неоценённое...» (*Пономарёв* 1896: 472).

³ Письмо В.П. Горленко к И.Л. Леонтьеву-Щеглову от 26 декабря 1896 г. (РО ИРЛИ. Архив И.Л. Леонтьева-Щеглова. <Сигн.> 769, ч. 3. Л. 59).

произведениях печать русской народности в смысле бытовой и религиозной цельности, слишком живо присущ им именно тот дух жизни, который так мало понятен и сочувствен современному русскому „культурному“ человеку; слишком несомненно дышат они верою для нашей скептической интеллигенции, слишком мужественны для слабосильной, размякшей волею, обабившейся русской общественной среды... Но достоинство сочинений Кохановской не преходящее. Внутренняя сила их возьмёт своё и устареть не может. Её будут снова читать, когда многих из читаемых теперь — забудут!...» (Аксаков 1884: 13).

Иконопочитание Соханской ничем не отличалось в своём «бытовом» выражении от общенародного и было еще усилено малороссийскими обычаями (с курением ладана перед иконами и т. п.)¹. Естественно было этой стороне христианского благочестия отразиться и в её текстах. Из её писем можно узнать, какие праздники и иконы она особенно чтит. К примеру, в неизданном письме к А.Ф. Тютчевой от 24 июля 1862 г. говорится: «Если Бог велит, я буду к Вам в субботу. Это праздник Одигитрии Божией Матери — Путеводительницы. Я так люблю этот день и этот образ, и этот Канон Одигитрии, и мне будет очень *празднично* увидеться в этот день с Вами»².

В молодости Соханская мало разбиралась в иконописи (старым образам предпочитала новейшие «живописные»; да и что можно было рассмотреть под тяжёлыми ризами — только самое важное, лики). Перелом произошёл во время первого приезда в Москву (1862), когда у неё появилась возможность увидеть «самостоятельные образцы древней иконописи»³. Правда, ещё задолго до этого, в одном из писем к Плетнёву Соханская большой фрагмент посвящает сопоставлению двух подходов к иконописи.

«Нынче по осени случилось нам быть на большом духовном

¹ Ср. в повести *Кирила Петров и Настасья Дмитрова* (1861): «Теперь бы вот только лампадку затеплить, — сказала она, — равно и воскресный день завтра, да ладану распусть, чтобы божественным духом по дому пошло — вот оно и всё хорошо» (Кохановская 1863: 263).

² РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 1312. Л. 5. Имеется в виду праздник Смоленской Одигитрии — 28 июля по ст. ст.

³ Там же. Л. 11 (из письма к А.Ф. Тютчевой от 27 сентября 1862 г.).

торжестве — освящении церкви во имя Св. Троицы. Не далеко от нас, зажиточный хутор, соскучась дальностию своего прихода, купил себе древнюю, давно запечатанную церковь и перестроил ее заново; но иконостас, окружная резьба — всё ещё внутри пока осталось старым, имея некоторые прибавления из новой живописи. — Вы знаете, что мне негде было научиться и я ровно ничего не смыслю в живописи; но какое-то безотчётное чувство неприятно сказывалось во мне, встречая пестроту нового и старого вместе; яркие краски двух-трёх образов кололи глаза, являясь как бы новыми заплатами на ризе ветхой. — Один раз мне пришлось как-то вовсе нечаянно поднять глаза на наместный образ Божией Матери, древней, может быть, вековой, довольно стёртый и полинялый и тут же возле, новые и блестящие, те небольшие образа Спасителя и Богоматери, которые обыкновенно находятся по сторонам царских врат. — Я изумилась не различию красок их — совсем нет! — меня поразила глубокая разница в духе, в основной идее живописи новой и нашей древней церковной живописи. Что прежде незаметно проходило перед глазами, усыпленное давнишней привычкой всегда видеть так, то теперь внезапно пробудилось явлением открытой противоположности и показались такие данные, которые изумили меня. Прежде задача живописи была — Божественное величие: в человеческом образе, в простых, широких чертах представить, как можно более, величие божественности; а теперь — Божеству придать красоту нашей телесности. Классическая Италия внесла плоть в высокие, духовные представленья, переданные нам Грецией. Она нарушила целомудренную чистоту наших храмов: явились нагие младенцы, подобие её Аполлона Бельведерского; святые Ангелы: одни, как купидоны, дайте только им за плеча колчан и стрелы; другие в едва эфирной, скользкой и ниспадающей одежде, как у вакханки... Нельзя передать, с каким глубоким чувством умиления останавливаются глаза и сами невольно клонятся колена перед этим простым, полинялым изображением Пресвятой Девы, поддерживающей, как на живом троне, на одной руке Божественного Младенца, в широкой, архиерейской одежде, с венцом царства на младенческом челе и дитя, как видимый Бог, державно оперлося рукою на шар земной и глядит во все Божественные

очи!»¹

И всё же душевная склонность к «живописности» у неё осталась и после знакомства с древними иконами. В 1879 г. одной из приятельниц она сообщает, что в день ангела адресата она поехала в храм, где есть икона её святой — «прекрасный художественный образ Марии Магдалины»² (курсив мой. — О.Ф.). Храм в с. Куньем, о котором идёт речь, был построен в XVIII веке, поэтому слово «художественный» не нужно понимать фигурально, здесь оно означает собственно «живописную манеру».

В ранних («дославянофильских») произведениях иконы если и появляются, то, как в повести *Соседи*, лишь предмета домашней обстановки: «На угольничке иконы в серебряных ризах, чудотворец Николай, в позолоченном венце, обставлены вербою, страстными свечами; в кивоте хранятся ладан и просфиры. Сверху кивот осеняли два павлиньих пера» (*Соханская* 1850). В следующей повести (*Гайка*, её первая редакция создана в начале 1850-х годов, опубликована в 1856-м, вторая редакция — в 1860 году) появляется эпизод с благословением главных героев на брак, сопровождаемым молебном «с радостным акафистом» перед древней Озерянской иконой (напомним: особо чтимой на юге Российской империи).

«Начались приготовления к молебну. По указанию матери, Алексей Леонтьевич снял со стены древнюю икону Пресвятой Богородицы Озарянской³ с Христом младенцем и с символическими звёздами, рассыпанными в серебряных лучах венца и в складках древней потускневшей ризы. Начали петь молебен с радостным акафистом Божией Матери. Катерина Логвиновна клала земные поклоны за всеми „кондаками“ и „икосами“. Кажется, она усиливалась не плакать и сдерживала слёзы почти до самого конца; но когда священник начал повторительное: О, всепетая Мати!⁴, пани воеводша припала головою к земле и когда

¹ РО ИРЛИ. Ф. 234. Оп. 3. Ед. хр. 621. Л. 47 (письмо от 29 декабря 1849 г.).

² РО ИРЛИ. Р. III. Оп. 2. Ед. хр. 1300. Л. 1 (письмо к М.В. Вальховской (1809–1899), дочери директора Царскосельского лицея В.Ф. Малиновского и вдове декабриста В.Д. Вальховского).

³ Так в тексте; возможно, это опечатка.

⁴ 13-й кондак Акафиста Пресвятой Богородице — «родоначальника» жанра акафиста.

она поднялась <...> остались на полу большие влажные пятна от слёз и слёзы у неё ручьями катились из глаз. Мила стояла на коленях на пороге отворённой двери из своей комнатки в эту большую комнату, где пелся молебен. И это отдельное её положение как бы указывало на внутреннюю отдельность молитвенного состояния её души. То Мила горячо молилась; губы её, шептавшие тихую молитву, даже как бы улыбались от внутренней сладости её и веры умилённого сердца; то мало-помалу жаркий свет молитвенного одушевления сходил с лица и молодое лицо, бледное и унылое, наклонялось к груди, пока опять сила благодатного внутреннего движения не шевелила души. Но Алексей Леонтьевич молился так, как привык русский человек, в горе ли, в его ли сердечной радости, молиться одинаково милосердому Богу: всё тем же большим крестом от чела до груди, от одного плеча до другого и с тем же смирением, поминающим свои людские грехи и неправды перед Создателем Богом» (Кохановская 1863: 145–146).

В повести *Кирила Петров и Настасья Дмитрова* (1861) чтимый образ Богородицы *Всех Скорбящих Радости* в церкви донской станицы воскрешает окаменевшую в горе душу главной героини. В описании первого прихода её в храм есть аллюзии на житие преп. Марии Египетской (эпизод с поклонением Животворящему кресту в Иерусалимском храме — когда толпа легко вливалась в двери и только Марии не удавалось войти в них; уход за Иордан).

«Осмеленная в своей робости приступающим без числа народом, который торопливо входил, становился перед иконою Радости Всех Скорбящих, поклонялся земным поклоном, теплил свечу и, облобызав простертые руки Божией Матери ко всем больным, нагим и беспомощным, народ поклонялся ещё на все стороны людям и выходил из придела Скорбящих на народную площадь; осмеленная общей надеждою и общей мольбою, Настенька выждала окончания обедни и сама приступила после всех, понесла свою скорбь к этой Скорбящей Радости, как звал по-своему народ, и поклонилась — упала ниц, не сдержавши ни себя, ни тяготы своего горя.

<...> Себя не помня, вся излихню своей болящей души отдалась она... И словно Сама эта Скорбящая Радость подвиглась и снизошла до неё. Настенька живо почувствовала, что её касалась и тихо поднимала её чья-то рука¹.

— Встань, Божья раба! Бог утеху даст, — говорил тихий замирающий голос. — Что в скорби болеть-то так? Вишь, Она, Радость наша — аль Она без радости, что ли, оставит тебя? — говорила старая, совсем истошала старуха, поднимая Настеньку. — Церковь запирают хотят. Поди себе с Богом.

Настенька вышла и что-то — как сила какая-то осязаемая, посетила её. Глянула она, а и глядеть глазам хочется, как оно полно народом всё и хорошим-хорошо! Полный Дон, как чаша, исполнился с краями-берегами и, синь-синетою залит, плещется искрами!» (Там же: 260–261)².

«Растерзанная сердцем» (Там же: 251) Настенька, искупающая свои грехи юности и неведения, начинает «привитать» около чудотворной иконы, постоянно ходит к ней в храм, вышивает для неё пелену. Ещё один Богородичный мотив повести — зацветшая к Рождеству срезанная веточка вишни (как «жезл Ааронов прозябший»), знаменующая возвращение мужа, а позднее — примирение с ним (когда он наконец сердечно прощает свою жену — суженую ему ещё с детства, а взятую в жены «сущею непраздной» — ожидающей чужое дитя).

Сам Кирила, герой повести, рос под древними иконами «раскольничьих писем». Когда в его жизнь приходит беда, перед иконой Спасителя «из домово́й святыни» он тщетно пытается согреть душу молитвой:

«Кирила стал перед образами и положил земной поклон. Он долго не поднимался от полу и наконец встал. Осенил себя большим, тяжким крестом и взвёл глаза; но устная молитва не начиналась. Мерцающий лик Спаса, тёмный письмом и почеркнелый от тех лет сиротского отчуждения Кирилы, когда эта ико-

¹ Мария Египетская слышит голос от иконы, героиня Кохановской — «словно» от иконы; старица, поднимающая её, становится здесь персонификацией Церкви.

² Обратим внимание и на образ реки. Оживающий с весной Дон явно отсылает к Иордану, «всем рекам матери», по известному русскому духовному стиху.

на одна оставалась памятью былых хозяев и сама как бы была хозяином между пришлецами и наёмниками, назирая недремлющими иконописными очами из домово́й святыни переднего угла... Она и теперь чуть мерцающим ликом назирала Кирилу... Вперившись в Спаса Нерукотворённого потускнелыми от муки глазами, Кирила силился что-то издать молвящим словом...» (Там же: 240).

Иконы, которые видала Кохановская, были всегда украшены окладами, игра света на ризе — будь то простое «одеяние» домашней святыни или усыпанная драгоценными камнями риза на чудотворном образе в храме — повторяющийся мотив в описаниях икон в её произведениях. Например, в той же повести:

«У Михаила Архангела, в приделе Всех Скорбящих, ежедневно обедня идёт... Ты вот, молодка — здорова будь, не поленись, поди! — говорила казачка. — Увидишь Радость-то нашу Скорбящую, всю в жемчугах и в самоцветах — полно, гляди, что и не видала такой! <...>

Огни и бриллианты горели над простёртой женщиною. <...>

Святою искрою огонёк загорелся в хрустальной лампадке, и на ответ ему другие *светящиеся огоньки* засияли мелкими бисерами в переднем углу. Непокинутые, совершившие тяжёлый совместный путь благословенные иконы, *блистая* и точно благословляя, показались на новом месте. Божественный дух шёл от них и, как желала Оксана, расходясь по горничкам, он чуть заметною, легкою синетою набирался в углах» (Там же: 259, 260, 263; курсив мой. — О.Ф.).

Наиболее развёрнуто о теме Богородичной иконы можно говорить на материале повести *Рой-Феодосий Саввич на спокое* (1861–1864), тоже впервые опубликованной Аксаковым (Кохановская 1864). Её действие происходит в царствование Елизаветы Петровны, с отступлениями во времена первых Романовых. Важнейшая сюжетная линия произведения связана с историей родовой явленной иконы бояр Ртищевых — *Неопалимой Купины* (и снова — в жемчугах и среброкованной ризе): история её пленения в доме хищного подьячего и освобождения

(вместе с освобождением томящейся в этом же пленении сироты — последней Ртищевой), построение храма Живоначальной Троицы, его освящение и праздник во вторник на Троицкой неделе *Неопалимой Купине* с принесением иконы в храм. Образ невесты Роя весь строится на Богородичных мотивах как в фольклорном, так и житийно-гимнографическом изводе. Оставляем эту большую тему, требующую специального рассмотрения за рамками нашей статьи.

Получив гонорар за эту повесть, Кохановская заказала в Троице-Сергиевой Лавре образ *Неопалимой Купины*. Впоследствии он достался внучатой племяннице писательницы. В той же иконописной мастерской Троице-Сергиевой Лавры Кохановская заочно заказала для бедного храма на Волыни, которому помогала, являясь попечительницей одного из возникших тогда православных братств, и проследила, чтобы её освятили в Успенском соборе на мощах св. Петра Московского. 2 апреля 1868 г. она писала А.Ф. Аксаковой: «...Святитель Петр Московский был родом с Волыни и он был живописец, и известна им написанная икона Успения. И мне захотелось послать на Волынь в Яполотское братство икону Успения, освящённую на мощах св. Петра. Икона была мною заказана, и покойная дорогая Елена Ивановна¹ взяла на себя труд об освящении иконы на мощах св. Петра и каким-либо из святителей Московских. Но она вскоре заболела, и моя икона осталась у неё, и я не знаю: освящена ли она, или нет? Обратиться с этим вопросом к Алек<андру> Фомичу Вельтман в его теперешнем положении и просить его освятить и выслать мне икону — невозможно. Иван Сергеевич² знаком с ним, и вот нельзя ли как Вам получить из дома Вельтман икону, освятить её именно на мощах Св. Петра и выслать её ко мне. Если это для Вас не составит большого затруднения, то я бы Вас просила об этом»³. Из другого письма узнаём, что Надежда Степановна подарила в этот храм «пять больших местных икон» (*Кохановская* 1900: 124)⁴.

Кохановская интересовалась новопрославленными святынями. В 1882 году ей присылают фотографию Козельщанской иконы, и она рассказывает М.В. Вальховской: «Приезжаю из церкви, мне подают

¹ Речь идёт о писательнице Е.И. Вельтман, жене известного прозаика А.Ф. Вельмана.

² И.С. Аксаков.

³ РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 1312. Л. 82.

⁴ Письмо к М.В. Вальховской от 23 апреля 1881 г.

письмо из Харькова, и в нём прекрасный фотографический снимок с той новопрославившейся иконы (что у графини Капнист), которая исцелила её калеку дочь¹. Судя по оттиску ризы, икона очень древняя и, знаете? — она как будто напоминает какую-то из Мадонн Рафаэля². Матерь Божия держит ручку Предвечного Младенца, очень свободно, по-детски, раскинувшегося на Ея коленях; а между тем эта ручка, как бы вместо игрушки, держит простой *Греческий* крест, т. е. равный на все четыре стороны. Лицо у Богоматери как бы глубоко и строго-задумчивое, с совершенно опущенными глазами, устремлёнными к Младенцу-Господу. Так смотрит душа, а не любопытные глаза...» (*Там же*: 128). Летом 1883 г., уже смертельно больная, Кохановская совершила паломничество к этому образу.

Самая важная в судьбе Кохановской икона — с ней прошла половина жизни писательницы — происходила из церкви села Савинцы, её приходского храма. Там в 1862 году заменяли всё церковное убранство, и вот одну большую икону Надежда Степановна выкупила или попросила для себя. К этому-то образу и относятся слова, вынесенные в название статьи. Это была «большая и прекраснейшая икона Божией Матери, прекрасная по изображению и по высокой, задумчиво-трогательной поэтичности её идеала»³. Она стояла в углу «залы» (как называют в деревнях самую большую комнату), перед ней были вазы с живыми цветами. В письмах к подругам Надежда Степановна часто упоминает о своей домашней святыне. Приведём несколько самых интересных фрагментов. Вот как, например, в её домике в 1882 году молитвенном поминали за год до того убитого террористами царя.

«...В моей светленькой зале, перед иконою Божией Матери, которой кротко-божественную задумчивость над лежащим на Ея коленях Христом-Младенцем вы хорошо знаете, дети мои⁴ стали в ряд, с двумя меньшими впереди, и один в один, голос в голос и

¹ Речь идёт о первом чуде от этой иконы — исцелении гр. Марии Владимировны Капнист (1866–1920). В письме упомянута её мать — гр. Софья Михайловна Капнист (урожд. Остроградская; 1845–1891).

² Козельщанскую икону действительно датируют XV в. и атрибутируют итальянскому живописцу.

³ РО ИРЛИ. Ф. 234. Оп. 4. Ед. хр. 164. Л. 22 (письмо к А. В. Плетневой от 7 мая 1874 г.).

⁴ Имеются в виду крестьянские дети, которых Кохановская учила грамоте и церковному пению.

слово в слово, подученные к тому, они прекраснейше прочитали весь акафист, прерывая свое чтение собственным пением: *Радуясь, Невесто невестная и Аллилуиа!* Я стояла вдали, позади их, на коленях и, признаюсь, плакала от какого-то невольного чувства умиления, и не я одна. Случился отец одного из мальчиков, и его прошибла слеза, когда он в кухне только услышал долетающее пение. И в самом деле, эта маленькая глухая Макаровка получает голос и слово к Богу» (Кохановская 1900: 127).

Икона «вошла» в её дом в праздник Введения Богородицы во храм, и с тех пор этот праздник стал в Макаровке двойным. На Введение 1882 года Кохановская подготовила большое торжество для всей округи по случаю двадцатилетия пребывания иконы в её доме. Подробнейшее описание этого праздника имеет смысл привести целиком, поскольку вся эта история уникальна даже для России того времени.

«А у меня недавно совершилось мое великое торжество. Ноября 21, на самое Введение, истекло ровно 20 лет, как известная вам большая икона Матери Божией, моя неизреченная Радость и неизглаголанная Благодать, оставила храм Савинской церкви и перешла к нам в дом. Этот день и всегда был мне дорог и праздновался мною наравне самых великих праздничных дней — Рождества и Светлого Христова Воскресения; а теперь *двадцать лет*, как я прожила в мире, в тишине, в довольстве, без болезней, без огорчений, без каких-либо больших затруднений, без обид от кого-либо, я, одинокая, сирая, без чьего-либо видимого руководства и заступления, под одним, веруемым и признаваемым, покровом Ея, Царицы Небесной, восприявшей на Себя попечение, дерзаю сказать, о всяком дне, и часе, и шаге моей жизни! Как же мне было не постараться отпраздновать этот великий и знаменательный для меня, глубоко-торжественный день? Прежде всего я должна была дать почувствовать всей нашей Макаровке, что Мать Божия благоизволила прийти и вселиться между нами *не ко мне одной* с Её милостями и щедротами. Потом я порешила: *быть у меня всенощной в доме*. И как под самый праздник священник должен был служить в приходе, то я избра-

ла самое подходящее время: за день, с пятницы на субботу, когда начинается предпразднество Введения во храм. Я сделала все возможные приготовления к торжеству: убрала Матерь Божию свежими, новокупленными цветами; у меня был давно привезённый из Харькова прекрасный церковный ставник-свеча; я его зажгла, привезши большой подсвечник из церкви. У меня были заказаны большие всенощные хлебы для освящения, как средней величины прекрасные булки, и при них на блюде поставлен большой столовый графин церковного вина, которого я припасла целое полведра. Всё это для того, чтобы после всенощной совершить подобие древней христианской *вечери любви*, а благословенные хлебы и вино разделить между всеми собравшимися на молитву, старыми и малыми, мужчинами и женщинами. Так и было сделано. При мировании¹ священник раздавал всем раздробленные хлебы, наподобие тех пяти хлебов, которыми Господь насытил пять тысяч. А после всенощной и молебна Матери Божией, с акафистом Ея державному Покрову и с освящением воды, куда погружено было древо Животворящего Креста, в эту воду влило благословенное вино, и все-все вкусили этой двойной святости. Затем на моей маленькой застольной, из чего Бог послал, предложен был ужин, и человек до ста насытились, подвеселились варенцом из мёду и возблагодарили Матерь Божию... Вы знаете моё маленькое зало, где стоит благодатная икона; всё оно, ярко освящённое, убранное, наполненное самым благоуханным фимиамом, пением и молящимся народом, совершенно походило на маленькую домовую церковь. После молебна, в той крошечной комнатке, которую вы занимаете, когда счастливите меня вашим дружеским посещением <...>, там совершена была торжественная панихида, с богатыми пятью хлебами, с изукрашенным коливом, «*по всем от века почившим*». И, наконец, для духовенства и для тех немногих гостей, которым погода позволила прибыть, у меня был настоящий радостный, великопраздничный стол. Какая у меня рыба была! Как будто Сама Матерь Божия выбрала всю лучшую из Донца и прислала ко мне, для Своего торжества! И, начиная с осетрины и до бланманже, всё лучшее было у меня на столе. Вино — одно церковное; но зато я угощала

¹ Имеется в виду помазание св. елеем.

им от всей души. Я хотела, чтобы мои гости повеселились, как на настоящем светлом, радостном торжестве. За десертом, который тут же был соединен с чаем, пробка не хлопнула; но белое Донское зашипело в бокалах, и я поднялась с места (что заставило и всех моих гостей встать), с бокалом в руке и, обратясь к радостно сияющей иконе, пред которой продолжали гореть все богослужебные огни, я сказала не английским спичем, а нашим простым, пришедшим на душу словом: „Апостол говорит: *“аще ясте, аще пиете, вся во славу Божию творите”*¹; выпьем же мы это сладкое вино в честь и славу Матери Божией, Которая этой Своей святейшею иконой благоизволила оставить храм Божий и прийти и пребывать со мною целых двадцать лет в этом доме!” И все выпили и, по моему слову, „Достойно” пропели: *„Достойно есть яко воистинну блажити Тя, Богородицу...”* И чтобы вы уже всё знали, я вам скажу и о моём десерте. На большом подносе, покрытом тем расшитым полотенцем с кружевами и с уточками, которое мне подарила Анна Владимировна², были горюю положены: посредине свежие яблоки, а по углам, четырьмя пирамидами, конфеты, орехи и двух сортов пряники; по обоим концам стола были вазы с вареньем и также стояли, помните? — те две корзиночки, которые я купила вместе с вами у каких-то промышляющих славян. Эти корзиночки наполнены были покупным печеньем, кроме большой сухарницы, с заказными превкусными бубличками и изюмскими хлебами и плюшками, неожиданно присланными мне в гостинец. Затем для мужчин, не вкушавших чая с вареньем, был чай с маленьким иным добавленьем... Вот вам весь перечень моего великого торжества. <...> И так мне было светло и благодатно, когда все разъехались, остаться одной, с сияющей святой иконой, в торжественной красе и в моей тишине! Я забыла сказать, что на разъезде мы выпили по другому бокалу и, уже без моего напоминания, всем одушевлением пропели в другой раз *Достойно есть*; священник предложил, в честь Животворящего Креста, пропеть: *„Спаси, Господи, люди Твоя”*, и затем он прочитал какой-то особенный *отпуст*, с благословением дому и месту сему и всем живущим в нем, и опять всё завершилось

¹ 1Кор. 10: 31.

² А.В. Носова (урожд. Вальховская), дочь адресата письма.

пением и в третий раз *Достойно есть*. Так всё это как-то чудно слилось, что как бы и ужин, и чай, и мой десерт — всё это были те же части и продолжение богослужения, и всё завершилось благословением и отпустным пением» (Кохановская 1900: 130–132)¹.

Среди неизданных писем Кохановской есть важное признание о роли иконы *Неизреченной радости* в её жизни. После того как летом 1883 г. Макаровку в первый и последний раз посетила А.В. Плетнёва (подруги уже знали, что едва ли когда-либо снова увидятся: у Кохановской было тяжёлое онкологическое заболевание, ей оставалось жить чуть больше года), Надежда Степановна писала, кажется, впервые так открыто рассказывая о своей молитве перед этой иконой (обратим внимание на переплетение её собственных молитвенных восклицаний со множеством фрагментов канонических молитв, приводимых наизусть):

«Сашурочка! единая радость моей жизни! <...> Я залила слезами умиленного чувства те твои строки, которыми ты восклицаешь ко мне: „О милая моя, дорогая! Отчего ты замолкла?“ — и вспоминаешь это *бедное селенье*, эту *скудную степную природу*² глухой маленькой Макаровки и останавливаешься в тихом изумлении перед ликом *Моей неизреченной Радости и неизглаженной Благодати* (это подпись св. Иконы), Которая сияет неугасимую лампадою моей сирой душе и одинокой жизни. Ты наименовала Её „собеседницею моею“ ... Этого слишком мало. Она вот что, в радости, и скорби, моей ежедневной и ежечасной молитвы: „Неусыпающая Наставница души моя и собеседнице, и споспешнице ума моего и хранительнице жизни моей... Со-молитвеннице моя! и друг души моя, великий и чудный“. Дерзну ли изречь: Ты — вся моя и я — вся Твоя и всё — наше! Поющую мя ущедри: Благословенна еси Христа Бога плотию рождающая и отринувшееся естество рода нашего небесным совокупив-

¹ Письмо к М.В. Вальховской от 1 декабря 1882 г.

² Цитаты из стихотворения Ф.И. Тютчева «Эти бедные селенья, эта скудная природа...», которое Кохановская часто вспоминала в своих письмах, говоря о Макаровке. Кстати, с поэтом она была знакома и лично.

шая! Пресвятая Богородице, спаси нас!... О, пресветлый столпе царствия Христова! нас побеждающая победы сильною Твоею молитвою!

и сущим в скорбех предстани!

и обидимыя заступи!

и болящая исцели!

и нищия — обогати!

и грехи разреши молитвенников Твоих!

елико бо хощещи и можещи, яко Мати сущи Зиждителя Твоего

и возопий нам недостойным любящим Тя:

Аз есмь с тобою и никто же на Тя!

О друг моя земной! без *этого* разве бы я могла прожить 40-к лет сознательной жизни одинокою, не отупевшею, без улыбки сердечного счастья — ведь я не дерево и не камень»¹.

Кохановская с удивительным спокойствием готовилась к кончине, сама заказала крест на могилу в Харькове, причащалась, соборовалась, написала завещание. Следовало позаботиться и о дальнейшей судьбе дорогой для неё святыни.

«Особливо меня печалит и заботит образ Божией Матери. До последней минуты моей жизни я не могу и не желаю расстаться с ним; вероятно, я и умру перед ним — велю себя положить на пол перед светлым ликом Божией Матери, двадцать лет пребывавшим со мною, и Которая утешала меня Ей ведомыми утешениями. Я было оставляла икону в доме, поручала её Мане; для неугасимой лампы хотела сделать посильный вклад на вечные времена. Но тот, кто не был *верен* в малом, может ли сохранить верность в бoльшем? — Я теперь намереваюсь возвратить Св. Икону в церковь, откуда Она и была получена...

Хотя Матерь Божия Сама благоустроит всё о Своей святейшей Иконе; но где же будет моя любовь и признательность глубочайшего чувства души, если я так и оставлю Её на произвол Марьи Онуфриевны? Своё человеческое я должна сделать; а божественному устройению всегда найдётся место восполнить»².

¹ РО ИРЛИ. Ф. 234. Оп. 4. Ед. хр. Л. 99–102 об. (письмо к Плетнёвой от 15 сентября 1883 г.).

² Там же. Л. 142 об. (письмо от 4 июля 1884 г.). *Маня* (Мария Онуфриевна Мозговая,

Из письма М.О. Мозговой к С.И. Пономарёву от 6 февраля 1899 г. известно, что завещание было исполнено: икона была передана в Савинскую церковь (и с ней — 1000 руб. вклада)¹.

В одном из последних писем к М.В. Вальховской (от 11 октября 1884 г.) Кохановская рассказывала о том, с каким светлым чувством она летом, уже оставив надежду на человеческую помощь, вернулась домой — собираться в путь всея земли, и рассказывала опять о своей Утешительнице:

«...Я вошла к себе в зал, как в уголок рая. Матерь Божия, убранная в цветах, неугасимые лампадки горят; солнце ярко выглянуло из-за туч и залило теплом и светом всю комнату и по сторонам иконы Матери Божией два маленьких столика с месячной пунцовой розою <...> и с жасмином, буквально усыпанным сотнею готовящихся расцвести цветов. Благодарение Господу и Его Пречистой Матери у меня всё есть, что нужно тяжело больному: довольство, тишина, спокойствие, простор помещения — вера в Бога и надежда на Его несказанное милосердие...»²

О том, как выглядел памятник, который Кохановская успела установить на месте своей будущей могилы (в собственном саду, как часто делалось в степи, где погосты находились в отдалении), можно узнать из письма В.Г. Мозгового, мужа её наследницы, к С.И. Пономарёву: «...На чугунном пьедестале чугунный крест, с золотыми краями, и в центре креста икона Божией Матери»³. Из письма к Вальховской известно, что это была Почаевская икона (*Кохановская* 1900: 137)⁴.

ЛИТЕРАТУРА

Аксаков 1884 — <Аксаков И.С. Н.С. Кохановская> // Русь. 1884. 15 дек. № 24.

Бартенев 1885 — <Бартенев П.И.> Н.С. Соханская (Кохановская) (†3 декабря 1884) // Русский архив. 1885. № 4.

урожд. Зенкович, во втором браке Краснокулова) — внучатая племянница Кохановской, предавшая, покинувшая её сразу после заверения у нотариуса завещания. По вине этого же лица утрачен архив писательницы.

¹ РГАЛИ. Ф. 402. Оп. 1. Ед. хр. 201. Л. 104–104 об.

² РО ИРЛИ. Р. III. Оп. 2. Ед. хр. 1304. Л. 1–1 об.

³ РГАЛИ. Ф. 402. Оп. 1. Ед. хр. 202. Ед. хр. Л. 7 об. (письмо 1891 г.).

⁴ Письмо от 11 июля 1883 г.

Викторович 1989 — Викторович В.А. Уроки одной судьбы // Литературная учеба. 1989. № 3.

Достоевский 1864 — Тимофеева В.В. (О. Починковская). Год работы с знаменитым писателем // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2.

Катков 1897 — Письма к Н.С. Соханской (Кохановской) М.Н. Каткова / Сообщ. С. Пономарёв // Русское обозрение. 1897. Февраль.

Кохановская 1863 — Повести Кохановской: в 2 кн. М., 1863. Кн. II.

Кохановская 1864 — Кохановская <Соханская Н.С.>. Рой-Феодосий Саввич на спокойе // День. 1864. № 5. С. 4–9; № 6. С. 4–7; № 7. С. 4–8; № 8. С. 3–9; № 9. С. 5–13; № 10. С. 5–9; № 11. С. 3–9; 12 марта. № 12. С. 16 – 20; 28 марта. № 13. С. 7–10; 11 апр. № 15. С. 4–11.

Кохановская 1900 — Из писем Н.С. Соханской (Кохановской) к М.В. Вальховской // Русский архив. 1900. № 1.

Кохановская 2018 — Семья Аксаковых и Н.С. Соханская (Кохановская). Переписка (1858–1884) / Сост., вступ. статья, подгот. текста, коммент. О.Л. Фетисенко. СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2018.

Кунильский 2013 — Кунильский Д.А. Достоевский и братья Аксаковы: спор о русской литературе. Петрозаводск, 2013.

Письма к Дружинину — Письма к А.В. Дружинину (1850–1863). М., 1948.

Пономарёв 1896 — Пономарёв С.И. П.А. Плетнёв и Н.С. Соханская (Кохановская) (Её автобиография, посмертные бумаги и письма) // Русское обозрение. 1896. Июнь.

Пономарёв 1897 — Пономарёв Ст. Рукописи Н. С. Соханской (Кохановской) и письма к ней // Русское обозрение. 1897. Февраль.

Сев. пчела 1863 — Л.Я. Отжившие идеалы. Повести Кохановской. 2 тома. Москва. 1863 г. // Северная пчела. 1863. 21 сент. № 249.

Соханская 1850 — Надежда <Соханская Н.С.> Соседи. Повесть // Современник. 1850. Т. XXIV [нояб.-дек.]. Отд. I.

Соханская 1854a — Макаровская <Соханская Н.С.> Письмо из Малороссии // Санкт-Петербургские ведомости. 1854. 27 апр. № 91.

Соханская 1854b — Макаровская <Соханская Н.С.> Ещё письмо из Малороссии // Там же. 8 июня. № 125.

Фетисенко 2017a — Фетисенко О.Л. Достоевский, «петербургская литература» и «русское сердце» малороссиянки Кохановской // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 21. СПб., 2017.

Фетисенко 2017b — Фетисенко О.Л. Кохановская (Н.С. Соханская) в газете «День» // «День» И.С. Аксакова: История славянофильской газеты. СПб., 2017. Кн. 1.

АПОКАЛИПТИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА Я.П. ПОЛОНСКОГО *СНЫ*

К вопросу об иконичности¹

Федосеева Т.В.

Аннотация. Проведённое исследование позволяет установить символическое функционирование в образной системе цикла Я.П. Полонского *Сны* сюжетно-мотивного апокалиптического комплекса. В произведении создан образ обреченного на гибель мира, отступившего от Божественной истины. Через обретение героем таинственной книги транслируется мотив иного бытия. Вопрос об иконичности цикла ставится в связи с выходом его образности в мистериальное пространство.

Ключевые слова: Я.П. Полонский; лирический цикл; символика мотивов тюрьмы, сна, погасшего светильника; сюжет Апокалипсиса; таинственная книга; Возмездие и Претворение мира.

THE APOCALYPTIC PICTURESQUENESS OF THE LYRICAL CYCLE
OF YA.P. POLONSKY'S POEM 'DREAMS' (To the question of iconicity)

Fedoseyeva T.V.

Abstract. The study conducted allows to state a symbolic functioning of the apocalyptic story-motivated complex in the imagery system in the cycle of Ya.P. Polonsky's *Dreams*. The work contains an image of the world doomed death because of its departing from the Divine truth. Through the hero's acquisition of the mysterious book there is broadcast the motif of newly created world. The question of the iconic nature of the cycle is raised in connection with the release of its imagery in the mysterial space.

Keywords: Ya.P. Polonsky; lyrical cycle; the symbolism of the motifs of prison, of sleep, extinguished lamp; the plot of the Apocalypse; a mysterious book; Retaliation and Transubstantiation of the world.

Лирический цикл *Сны* создавался Я.П. Полонским в 1856–1860 годах и печатался сначала частями: первая часть под названием *Сон* была опубликована в журнале *Современник* (*Современник* 1856: 235–236), вторая и третья части (без названий) — в сборнике *Стихотворения Я.П. Полонского. Дополнение к стихотворениям, изданным в 1855 г.* (*Стихотворения* 1859: 26–29), четвёртая часть, под названием *Во сне* — в журнале *Современник* (*Современник* 1859: 93–94), пятая — под названием *Тишь и мрак* — была напечатана в четвёртом номере журнала *Русское слово* за 1860 год (*Русское слово* 1860: 301–304). В составе пяти стихо-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 17-04-00501а «Литературное наследие Я.П. Полонского: исследование и комментарий».

творений цикл *Сны* был впервые опубликован во втором томе Собрания сочинений Я.П. Полонского в четырёх томах (*Полонский* 1869: 60–69)¹. Стихотворения цикла составили самостоятельный девятый раздел в сквозной нумерации первых двух томов Собрания сочинений, содержащих, главным образом, лирические произведения поэта. В составе раздела первые три части цикла были опубликованы без названий, четвёртая названа *Подсолнечное царство*, за пятой сохранилось название *Тишь и мрак*. В том же составе стихотворений цикл *Сны* публиковался впоследствии.

Таким образом, волей автора был закреплён состав цикла и последовательность стихотворений в нём, более того — он стал самостоятельным структурным компонентом двух лирических томов Собрания сочинений 1869 года. Каждый из лирических разделов был сформирован как тематическая и формальная целостность. Так, в составе первого раздела преобладают произведения, посвящённые теме природы (*Тени, Утро, Вечер, Мгла, Звёзды* и др.), в составе второго — актуализирована естественная периодизация жизни человека в смене возрастов, событий внутренней и внешней его жизни, гармоничных и дисгармоничных природе (*Письмо, Бред, Последний разговор, Ночь в Крыму, Утрата, Иная зима, Плохой мертвец, Поздняя молодость* и др.). Третий раздел собран из сочинений, в центре которых — жизнь человека в социуме. Центральной для вошедших в него стихотворений является тема творчества — влияние обстоятельств внешней жизни на внутреннее состояние души художника и развитие его таланта (*Молитва, Первые шаги, «Священный благовест торжественно звучит...», Кумир, Одному из усталых* и др.). Четвёртый и десятый разделы цикла собраны по жанровому принципу. В четвёртом — представлены стихотворные послания, обращённые к конкретным адресатам из близкого окружения Полонского (*И. С. А. — <И.С. Аксакову>, А.Н. Майкову, Женщине, Ф.И. Тютчеву* и др.), в десятом — стихотворения балладного типа (*Качка в бурю, Зимний путь, Двойник, Холодеющая ночь, Зимняя невеста* и др.). Пятый и восьмой разделы имеют заголовки, указывающие на хронологически и топологически определённый период в творчестве поэта: *Закавказье* и *За границей*. Поскольку в формировании лирических разделов первого и второго томов Собрания сочинений явно обозначена тенденция к объединению произведений по принципу их те-

¹ Далее тексты Я.П. Полонского цитируются по этому изданию.

матической, хронологической, топологической, жанровой общности, в нашем исследовании цикл *Сны* рассматривается с точки зрения содержательной и формальной его завершенности.

Тенденция к циклообразованию и формированию больших контекстных форм была, соответственно наблюдениям ряда современных исследователей, общей для русской поэзии второй половины XIX века. Выразалась она в «соединении разнородных фрагментов в единое мотивное и архитектурное целое» и объяснялась потребностью в «метафорическом выражении мировидения», фиксирующем определённый этап личностного развития автора (Мирошникова 2005: 45). Исследователь этого процесса О.В. Мирошникова называет Я.П. Полонского «новатором, нашедшим собственные пути создания и трансформации циклических жанров» (Мирошникова 2005: 46). В работе И.С. Остришко были определены приёмы, обеспечивающие смысловое и композиционное единство произведений в составе цикла *Сны*: кольцевые повторы, замыкающие тексты в составе художественного целого, а также комплекс повторяющихся и вариативных мотивов. В качестве центрального был обозначен мотив сна, функционирующий в соотношении с мотивами пути, пробуждения, любовного переживания, свободы, безумия. Содержательное единство произведений цикла соотнесено исследовательницей с выражением пограничного состояния лирического героя: «не жизни и не смерти, не покоя и не движения», его сновидения определяются как «провиденциальные» в смысле привлекательной для поэта «причастности к надмировому началу» и «способности раскрывать различные состояния творящей личности» (Остришко 2009: 114).

Нельзя не согласиться, в связи со всем вышесказанным, что смысловым центром цикла *Сны* действительно явилось лирическое переживание героя, психологически и онтологически близкого автору, однако считаем необходимым уточнить и конкретизировать данное утверждение. С этой целью предпринимается сюжетно-мотивный анализ стихотворений цикла, позволяющий восстановить его образную систему.

Начинается цикл стихами:

*Затворены душныя ставни;
Одинъ я лежу, безъ огня.*

*Не жаль мнѣ ни яснаго солнца,
Ни Божьяго бѣлаго дня.*

Эта первая строфа повторяется в конце стихотворения и содержит основные мотивы лирического цикла: несвободы, одиночества, обезжизненной действительности, лишённой света и Божественного присутствия. Внешними чертами описанная Я.П. Полонским ситуация напоминает первую главу *Апокалипсиса* Иоанна Богослова — Тайновидец, как и лирический герой *Снов*, одинок и стеснен внешними обстоятельствами жизни (он находится в заключении на острове Патмос): «Я, Иоанн, брат ваш и соучастник в скорби и в царствии и в терпении Иисуса Христа, был на острове, называемом Патмос, за слово Божие и за свидетельство Иисуса Христа» (Откр. 1: 9). Но это сходство, преимущественно, внешнее. Иоанн свободен внутренне в своем служении Христовой Истине, его несвобода и одиночество таковыми являются лишь для непосвященных. Одиночество героя Полонского абсолютно, он отрешён не только от общества, духовное ничтожество которое осознаёт, но и от света «Божьяго бѣлаго дня». Тайновидец же утверждает обратное — присутствие Бога не только во внутреннем мире, но и во внешних впечатлениях: «Я был в духе в день воскресный, и слышал позади себя громкий голос, как бы трубный, который говорил: Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний» (Откр. 1: 10).

Угнетённое одиночеством душевное состояние героя, как следует из продолжения стихотворения Полонского, связано с неблагоприятными внешними обстоятельствами жизни. Окружающее его общество погрязло в суете обыденности («<...> толпа за толпою / Снуётъ мимо оконъ моихъ...»). Бессмысленность этой суеты осознает герой стихотворения, однако не находит в себе силы для того, чтобы противостоять общему движению, и вливается в общий поток, погружаясь в пустоту мнимых отношений:

*И ходятъ послушныя ноги,
И движутся руки мои,
Безъ мысли языкъ мой лепечеть
И сердце болитъ безъ любви.*

Обстоятельства внешней жизни рождают болезненное состояние

героя — он истомлён духовной пустотой окружающего, что накладывает отпечаток на его восприятие внешней жизни: полдень его «жжёт» и подавляет. «Румяное солнце» как источник тепла и света является лишь во сне и рождает мимолетное впечатление, только «кажется». Очнувшись от сна, герой вновь оказывается в темноте: «Проснулся: затворены ставни; / Одинъ я лежу, безъ огня».

Во втором стихотворении таким же мимолетным видением является герою Полонского образ обещающей любовь прекрасной женщины: «...Легка и воздушна / Прошла она мимо окна». Это явление даёт некую надежду, но и надежда остаётся лишь сном — сном-воспоминанием. Пробуждение героя безрадостно, окружающий его мир лишён света любви, он мрачен и «дума» о нём «какъ свинець, тяжела». Ему становится понятно, что причина душевного опустошения не только вовне, но и в нём самом, потерявшем способность к радостному приятию жизни. Безусловное её приятие осталось в прошлом, когда он «Быль вѣтренъ, и молодъ, и весель, / И многого знать не хотѣлъ!..». Антитеза «тогда / теперь» отделяет мечту от реальности, незнание жизни от знания её несовершенства и мрачных сторон. Так, в развитии мотива одиночества автором акцентуируется усугубляющие его внутренние причины.

В третьем стихотворении цикла воссоздаётся топос тюрьмы, служащий выражению крайней степени душевного и духовного одиночества героя. В обстановке ночи, в разлившемся вокруг безжизненном лунном свете его взором выделены очень значимые символические детали — «чёрная решётка» и погасший «ночник» (светильник). Изображённое в произведении пространство тюрьмы лишено животворящего солнечного света, а луна не способна согреть героя и дать ему силы к жизни. Луна обладает лишь внешним, отраженным светом, «сіяетъ холоднымъ серпомъ».

Символика луны и лунного света у Полонского связана со сложной семантикой этого образа. С древнейших времен в мифологии и фольклоре различных народов луна наделялась смыслами беспокойства и страхов людей, связанными с тёмным временем суток, мистическим чувством тайны земного бытия, жизни и смерти. Метафорическое образование выражения «холодный серп луны» отсылает и к символике серпа, также связанной с идеями быстротекущего времени земной жизни человека. Явленное во сне жизненное пространство

освещено луной, но холодно и безжизненно. Бесцельное и бессмысленное движение жизни в пространстве тюрьмы сосредоточено в символическом действии мыши и птицы: «<...> мышка подкралась и скоблеть / Ночникъ мой, потухшій въ углу», а «<...> птичка / Съ надворья стучить по стеклу» — народные поверья связывают образы скребущейся мыши и стучащей в окно птицы с тайнами рождения и смерти.

Переживая особенное состояние между сном и явью, герой ощущает себя одновременно заключённым в тюрьму и свободным: он свободен внешне, но не внутренне — «какъ будто въ тюрьмѣ» и «какъ будто свободный». Внутренняя несвобода рождает раздвоенное состояние, близкое к сумасшествию:

*Ужъ утро! — но, Боже мой, гдѣ я?
Заснулъ я какъ будто въ тюрьмѣ,
Проснулся какъ будто свободный:
Въ своѣмъ ли я нынче умъ?*

Итак, представленное в третьем стихотворении цикла пространство духовного заточения героя в сложном сочетании символических деталей и образов служит развитию заявленных в первых двух частях цикла мотивов одиночества — несвободы — ложных целей — жизни-сна. Единый комплекс составляют с ними мотивы «жизнь-тюрьма», «жизнь-смерть», «безумие». Третье стихотворение цикла дополняет ситуацию одиночества мотивами внутреннего раздвоения героя.

Из последовательности рассмотренных выше трёх первых частей цикла явным образом выбивается четвёртое стихотворение — *Подсолнечное царство*. В нём центральное место отводится теме поэтического творчества, развитие которой на мотивном уровне связано с предшествующими текстами цикла. В начале стихотворения состояние сна прямо уводит сознание поэта от стихотворчества: «Клонить сонъ — стихи прощайте! / Погасай, моя свѣча». Символическое значение мотива гаснущей свечи, вместе с мотивом «потухшего ночника», обусловлено отношением Полонского к поэтическому творчеству как акту свободной воли, восходящему к высшей, идеальной реальности.

Герой во сне видит себя царевичем мифического Подсолнечного царства, возвращение в которое приравнивается к возвращению до-

мой — правит царством отец героя. Царевич, посвятивший себя поэзии и избравший путь скитальца, с возвращением домой связывает надежду избавиться от душевной боли несвободы: «<...> свободнымъ словомъ / Облегчить больную грудь». Это возвращение одновременно чудесно (содержит атрибуты сказочного царства) и обыкновенно (намекает на реалии провинциального детства, проведённого поэтом в Рязани):

*И я вижу въ тридесятѣмъ
Государствѣ на часахъ
Сторожа стоятъ въ туманѣ
Съ самострѣлами въ рукахъ.*

*На мосту собака лаетъ, —
И въ испугъ черезъ садъ
Я иду подъ сводъ какихъ-то
Фантастическихъ палатъ.*

Узнаю родныя стѣны...

Решение царя Подсолнечного царства лишить царевича трона тот принимает как должное: дороже всех земных благ он ценит творчество — жизнь души и сердца: «Всё-то ваше царство врядъ ли / Стоитъ сердца моего!» Содержание четвертой части цикла, таким образом, убеждает в свободном выборе лирического героя, он не способен принять не только очевидную лживость мира, но и приземлённость идеалов патриархальности. Так, лирический сюжет, развившийся из мотивов тьмы, одиночества, тюрьмы, в стихотворении *Подсолнечное царство* выводится на уровень бунтарского неприятия обыденности и связывается с обретением и сохранением творческого дара, источник которого находится в области духа, в сердце и душе поэта.

Завершается цикл *Сны* стихотворением *Тишь и мрак*. Если в предшествующих ему частях цикла семантика сна связана с выражением болезненного состояния героя, не принимающего лживую при творность и бессмысленную суету общества, то в итоговом стихотворении открываются мрачные последствия отпадения мира от корневых, бытийных смыслов и ценностей. Ложный характер отношений и це-

лей, которому служит общество, угнетает героя и заставляет устраняться, погружаясь в мир видений, благодаря чему ему открываются страшные последствия такого отпадения.

В заключительном стихотворении цикла видение лирического героя выходит за границы внешнего пространства и душевного переживания отдельного человека, включает в себя надмирные реалии неба и земли. Если в предшествующих частях цикла мотивами отчуждения, одиночества, состояния, близкого к сумасшествию, отмечен образ лирического героя, то в первой строфе стихотворения *Тишь и мрак* утверждается «странное» состояние не героя, а мира как такового:

*Я спалъ — и гнетущаго страха
Волненья хотѣлъ превозмочь, —
И видѣлъ я сонъ, будто свѣтитъ
Какая-то странная ночь.*

«Странная ночь» отмечена знаками умирания: в пространстве неба стоят «неподвижные звезды», они не светят, а горят, «как смола». Это метафорическое сравнение развивается в последующем описании в двух направлениях: с одной стороны, «<...> красныя звѣзды, какъ свѣчи / Повитыя крепомъ, горятъ», с другой, — «<...> запахомъ ладана сильно / Ночная пропитана мгла». Повитые крепом свечи в сочетании с запахом ладана символизируют смерть. Знаками смерти отмечены не только звёзды, но и всё небо:

*И мѣсяць холодный, какъ будто
Мертвецъ, среди облаковъ
Стоитъ надъ долиной, покрытой
Рядами могильныхъ холмовъ.*

Мрачная картина омертвевшего неба сопровождается картиной умирания всего живого на земле: «Недвижно поникли деревья», «Природа какъ будто не дышитъ», всё живое оказывается «въ объятіяхъ мертваго сна». Данная картина, на мотивно-сюжетном уровне сопрягается с топосом тюрьмы, представленным в третьей части цикла, где ночь «сіяетъ холоднымъ серпомъ» луны.

Из неподвижности замерших неба и земли развивается мрачный

образ апокалиптического всемирного инобытия:

*И вдругъ, съ лёгкимъ трескомъ всё небо
Подвинулось, — звёзды текутъ,
И катится мѣсяць, какъ будто
На нёмъ гробъ тяжёлый везуть.*

Кажется неслучайным то, что данное Полонским описание переключается с фрагментом из шестой главы Откровения Иоанна Богослова: «<...> я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь. И звёзды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои» (Откр. 6: 13–14). Подобно тому, как в тексте Апокалипсиса из вселенской катастрофы развивается тема Возмездия — страданий и гибели преступивших Божественную истину людей, в стихотворении Полонского показаны страдания героя во мраке и тишине умершего мира:

*И сталъ я блуждать въ этомъ мракъ
Одинъ, какъ слѣпецъ. Не ночной, —
Могильный былъ мракъ, и повсюду
Была тишина и покой.*

Объявшая мир тишина нестерпима и приносит нечеловеческие страдания, ввергая героя в состояние безумия:

*Кружась, какъ помѣшанный, — падалъ,
Лежалъ, самъ съ собой говорилъ,
Вставалъ, щупалъ воздухъ руками
И вдругъ — чью-то руку схватилъ...*

Весь ужас его одиночества связан, прежде всего, с отсутствием другого человека, другой живой души и ответного слова. Пойманная во мраке «чья-то рука» оказалась рукой женщины, которую герой не может видеть, а только осязает, и к которой обращается с мольбой:

«О, кто ты?» шепталъ я, «хоть слово

*Скажи мнѣ, хоть слово! и мнѣ
Оно будетъ музыкой въ этой
Могильной, нѣмой тишинѣ...
.....
Мнѣ звуки рѣчей твоихъ будутъ
Сіяніемъ новой зари».*

Будучи поэтом, герой Полонского страстно жаждет ответного слова и, не получив его, впадает в ещё более отчаянное положение:

*Съ простёртыми долго руками
Ходилъ я, рыдая, стень,
Шатаюсь — и тьму обнималъ я,
И тьма обнимала меня.*

В статье И.С. Остришко справедливо замечено, что стихотворение *Тишь и мрак* передает особое состояние героя: с одной стороны, сохраняется полнота его индивидуально-чувственного восприятия мира, с другой — «исчезает различие между днём и ночью, индивидуальной жизнью и жизнью мировой» (Остришко 2009: 116). Добавим к сказанному, что развивающийся в мистериальном пространстве сюжет небезнадёжен для отчаявшегося героя, даже намёк на возможность быть услышанным и получить отклик от другого равен для него «сіянію новой зари». Физическое умирание мира у Полонского, как и в тексте Апокалипсиса, имеет духовный смысл, а намёк на «сіяніе новой зари» заставляет вновь вспомнить что, вслед за чередой картин, рисующих страдания людей и гибель мира, ниспедшим на Тайнозрителя Словом было обещано явление «нового неба и новой земли, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» (Откр. 21: 1).

Символическая возможность обретения нового неба и новой земли связано в стихотворении Полонского с явлением некоей таинственной книги. Её огненные буквы рожают в сознании героя «страшные мысли», развитие которых завершается словом «проклятье»:

*Изъ книги, мнѣ чудилось, буквы
Всплывали, — и ярче огня*

*Сверкали и въ жгучія строки
Слагались въ мозгу у меня.*

*И страшныя мысли читалъ я
Въ невидимой книгѣ, — какъ вдругъ
На словъ «проклятьѣ» очнулся —
И оглянулся вокругъ.*

Книга с огненными письменами служит возвращению героя к жизни, а значение этого образа в развитии сюжета стихотворения Полонского может быть соотнесено с библейской книгой людских деяний. В текстах Ветхого и Нового Завета, как замечают специалисты по библеистике, неоднократно говорится о небесных книгах людских деяний, в которых записаны добрые дела праведников и злодеяния грешников. В.А. Андросова подчёркивает, что в тексте Откровения Иоанна Богослова о книге людских деяний упоминается всего лишь раз, «при описании эсхатологического суда» (Андросова 2013: 102). Подобную функцию в тексте стихотворения *Тишь и мрак* выполняет явившаяся герою Полонского во мраке и тьме павшего мира таинственная книга с огненными буквами. Её огненные буквы слагаются в «жгучие строки», заканчивающиеся словом «проклятьѣ», что может расцениваться как запись злодеяний грешника, получившего прощение. Открытая герою книга служит пробуждению героя от сна и открывает его взорам свет в действительной жизни, увиденный «как бы впервые»:

*О, Боже мой! гдѣ я!! — Сквозь щели
Затворенныхъ ставень сквозятъ
Лучи золотые! то солнца
Глаза золотые глядятъ.*

*Глядятъ и смѣются, — и сердце
Очнулось и, жизни привѣтъ
Почуя, взыграло, какъ будто
Впервые увидѣло свѣтъ...*

Символическое значение финала лирического цикла Полонско-

го, как и Откровения Иоанна Богослова, несомненно, жизнеутверждающее. Пробившиеся сквозь щели «затворенных ставень» лучи солнца, уже не кажущиеся, как в первом стихотворении цикла, их свет живой и животворный: «золотые глаза» солнца «глядят и смеются» и возвращают лирического героя к действительной жизни; он больше не во сне, его сердце «очнулось» и «взыграло». Таким образом, к разрешению приходит и внешний и внутренний конфликт героя. Болезненное состояние душевного надрыва осталось для него позади. Увиденный им «какъ будто впервые» свет — это символ новой жизни.

Очевидно, что именно таким образом завершая апокалиптический сюжет цикла *Сны*, Полонский расставляет наиболее значимые для себя содержательные акценты. Им утверждается способность человека к душеспасительному духовному росту через осознание своей греховности, а для низвергнутого в инобытие извращённого ложью и суетой мира сохраняется надежда на рождение «новой земли и нового неба». Выстроенный по апокалиптическому типу лирический сюжет реализуется в последовательности снов-откровений и картин мистериальной реальности, включённых в реалии действительной жизни, субъективно переживаемых лирическим героем.

В рассуждении об иконичности образной системы проанализированного лирического цикла мы исходим из определения, данного этому понятию В.В. Лепахиным. «Иконичность» он определяет как особого типа «онтологическое, антиномическое единство явлений Божественного и тварного мира, благодаря которому невидимое становится видимым, а человеческое причастным Божественному» (Лепахин 2002: 30). В применении к художественному образу иконичность состоит в актуализации свойственной любому предмету действительной жизни способности приблизить человеческое сознание к Божественным смыслам. Понятие об иконичности художественного образа с успехом применяется в современной практике литературоведческого анализа (Шкуронат 2007).

Произведённый нами мотивно-сюжетный анализ лирического цикла Я.П. Полонского *Сны* позволяет сделать ряд наблюдений, позволяющих говорить о приближении его образности к иконичной:

- в тексте Полонского очевидны параллели с отдельными местами текста Откровения Иоанна Богослова;
- ряд функционирующих у Полонского образов-символов соот-

носим с библейскими: ночник / свеча — светильник, зажигаемый Богом; тайная книга — библейские книги людских деяний; гаснущие звёзды и «мертвый» месяц — свидетельства о конце истории;

– в пятой части цикла воссоздан эсхатологический сюжет, развивающийся во вневременном пространстве, объединяющем небо и землю с исканиями духовно страждущего человека;

– композиционное строение цикла позволяет выделить в качестве центрального апокалиптический сюжет стихотворения *Тишь и мрак*, сопровождающийся изображениями предшествующих ему событий во внешнем (физическом) состоянии мира и обусловленных его внутренней (духовной) жизнью.

ЛИТЕРАТУРА

Андросова 2013 — Андросова В.А. Небесные книги в Апокалипсисе Иоанна Богослова. М., 2013.

Левахин 2002 — Левахин В.В. Икона и иконичность. Сегед, 2000.

Мирошникова 2005 — Мирошникова О.В. Символика звука и света как основа архитектурной цельности лирической книги Я.П. Полонского «Вечерний звон» // Филологический класс. 2005. № 13.

Остришко 2009 — Остришко И.С. Жанрово-архитектонические особенности цикла-раздела «Сны» в контексте первого тома полного собрания сочинений Я.П. Полонского // Дергачевские чтения — 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблемы жанровых номинации / сост. А.В. Подчинёнов. Екатеринбург, 2009.

Полонский 1869 — Полонский Я.П. Сочинения: в 4-х томах. Т. 2. СПб.– М., 1869.

Русское слово 1860 — Русское слово. № 4. 1860.

Современник 1859 — Современник. Т. LXXVI. № 7. 1859.

Современник 1856 — Современник. Т. LVI. № 4. 1856.

Стихотворения 1859 — Стихотворения Я.П. Полонского. Дополнение к стихотворениям, изданным в 1855 г. СПб., 1859.

Шкуропат 2007 — Шкуропат М.Ю. Иконичность художественного образа (на материале произведений Шмелёва И.С.). Дисс. на соискание ... канд. филол. наук: 10.01.06 — теория литературы. Донецк, 2007. Эл. ресурс: http://nashaucheba.ru/v54150/шкуропат_м.ю._иконичность_художественного_образа_на_материале_произведений_шмелева_и.с. (дата обращения: 15.02.2019).

ИНЖЕНЕР ДОСТОЕВСКИЙ

Авраам и пространство

Закуренко А. Ю.

Аннотация. В работе исследуется специфика пространства в эпилоге романа *Преступление и наказание*. Изменение мерности пространства связано с основной идеей романа – показать преступление как преступание границы, полагаемой героем романа в сознании, а наказание – как снятие рациональной границы через взламывание-откровение с той стороны границы инобытийной мерностью созерцаемого.

Ключевые слова: мерность, теория, граница, свобода, время, Авраам, онтологическое.

Abstract. The paper investigates the specifics of space in the epilogue of the novel *Crime and punishment*. The change in the dimensionality of space is connected with the main idea of the novel – to show the crime as overstepping the boundary, considered by the hero of the novel in consciousness, and punishment – as the removal of the rational boundary through hacking-revelation from the other side of the border by the other-existential dimension of the contemplated.

Key words: dimensionality, theory, boundary, freedom, time, Abraham, ontological.

Памяти К.А. Степаняна

Истолковывать (*eroertern*) подразумевает здесь прежде всего: указать на место, на местность (*in den Ort weisen*), подтолкнуть к месту <...> Нетрудно увидеть, что подлинный комментарий предполагает истолкование местности.

М. Хайдеггер¹

К 150-летию публикации в стенах музея-квартиры Ф.М. Достоевского состоялся круглый стол «Что доносит эпилог романа *Преступление и наказание*?»² Ряд исследователей спорили о естественности эпилога в логике целого романа. К общему мнению так и не пришли.

¹ Цитируется по: Тракль 2014: 260, 264.

² Эл. ресурс: <https://pravoslavnoe.livejournal.com/402942.html> (дата обращения 17.02.2019).

Часто диспутантов видели в эпилоге идеологическое насилие Достоевского-мыслителя над Достоевским-художником, приведшего своего персонажа к раскаянию не через внутреннюю логику развития образа, а через внешнее по отношению к Раскольникову авторское желание «спасти» своего героя. Чтобы понять логику автора, необходимо ответить на вопросы: «Что происходит с пространством, когда человек освобождается ото всех табу? Остаётся ли оно таким же трёхмерно объективным ньютоновским или деформируется? Может ли пространство быть местом присутствия Бога в ситуации, когда человек Бога не видит? Что происходит с пространством, которое посещает Бог, как изменяется его мерность?». Поиску ответа на эти вопросы и посвящена данная работа.

1. Инженер берёт данность мира для его преобразования. Писатель (инженер человеческих душ) создаёт данность для существования в ней. Пространство или захватывает героя, или схватывается им.

Психологическая достоверность героев полагается автором на уровне соотношения читательского сознания и сознания героев, то есть становится функцией сочувствия, сопереживания (отсюда уже от Аристотеля цель такого сочувствия приводит к взаимосвязи героя и читателя/зрителя в акте очищения). Внутренний мир героя строится и описывается автором как заведомо непроверяемый опытом читателя. Он или принимается в акте доверия или отвергается как достоверный.

Но вопрос понимания текста, в определённом герменевтическом смысле есть вопрос не столько психических соответствия воспринимающего сознания и описываемого автором сознания героя — то есть вопрос чувственный, сколько понимание/видение взаимоотношений пространства, в котором присутствует текст, и пространства внутри текста. Что касается определенных структур мира, как пространственных, так и в меньшей мере временных — то их осуществление в реальности и в художественном тексте могут сопоставляться. Если в произведении течёт река, то мы можем сравнить эту художественную реку с рекой реальной. В отличие от реальности, у выдуманного сознания соответствий за пределами воплощённого в слове мира нет¹. Поэтому

¹ О соотношении визуальных и вербальных рядом много писали, исследуя поэтику XX века, Ж. Делёз, Ф. Гваттари, М. Хайдеггер, М. Бланшо, М. Бахтин, Ю. Тынянов, Ю. Лотман, Ю. Степанов, В. Фещенко, В. Топоров, Д. Фрэнк, У. Эко, В. Океанский, С. Елушич, В. Подорога и др.

анализ пространственных структур в тексте требует специальных методов¹.

Структуры, присущие реальности, назовём онтологическими структурами (далее – ОС).

ОС реальности соотносятся с «онтологическими» (пространственно-временными) структурами в тексте. Такие автором устанавливаемые соотношения назовем совпадениями.

Если автор стремится строить ОС внутри текста как полностью совпадающие с подобными же структурами в реальности, назовём такие совпадения *соответствиями*², а авторскую интенцию на такой изобразительный «реализм» — интенцией первого порядка (И-1).

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

Прогрессия всегда задает поле интерпретаций, поскольку несоответствия ОС внутри текста и ОС вне текста — в реальности — дают зазор, порождающий саму возможность различных толкований (см. подробнее Закурченко 2014: 59–77). Типология таких прогрессий — тема для отдельного исследования (см. Закурченко 2018; доклад не опубликован).

Интенция первого порядка устремлена на суггестию, интенция второго порядка — на анализ.

2. В эпилоге романа *Преступление и наказание*³ мы как раз видим

¹ См, например: диссер. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук *Поэтика художественного пространства романов Ф.М. Достоевского 1860-х годов (Преступление и наказание, «Идиот»)*. Саму же специфику пространства в прозе Достоевского начали исследовать еще в начале XX века И. Анненский, Ю. Айхенвальд, В. Розанов, Д. Мережковский, К. Мочульский, Н. Лосский и др.

² О соответствиях писал М. Пруст. Ю. Степанов фрагмент с одним из таких размышлений Пруста сделал эпиграфом к главе *Модальность* в книге *Имена. Предикаты. Предложения* (Степанов 1981: 238). См. также: Фещенко, Коваль. 2014: 203.

³ Специфика пространства и времени в эпилоге романа исследовалась целым рядом учёных, см. например: Катто Ж. *Пространство и время в романах Достоевского* // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3. Л., 1978. С. 41–53; Исупов К.Г. <https://www.fedor-dostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/098/> (15.02.2019); Хоц А.Н. *Структурные особенности пространства в прозе Достоевского* // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 51–81; Т. Касаткина. *Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников)*. Там же. С. 81–89; Р. Андерсон. *О визуальной компози-*

такое произрастание из мира чувственного/интеллигибельного соотнесения в мир онтологического присутствия сверхсознательного и сверхчувственного¹. Инженер Достоевский, осознающий мир как мир однородный, непрерывный, подчиняющийся в любой точке одним и тем же физическим законам, становится Достоевским сверхинженером, выводящим нас в мир онтологических категорий.

Такой переход есть глубинная интуиция человека о возможности выхода из мира механического/сделанного/исчисляемого² к миру сотворяемому и творящемуся в творческом усилии понимания также, как от трёхмерного пространства механика³ Дедала⁴ творческим актом возможен переход к многомерному сложноустроенному пространству плотника⁵ Христа.

Преступление. Преступление — преступание черты, наказание не как продолжение преступления (в той же пространственной логике), а

ции «Преступления и наказания» // Там же. С. 89–96; Т. Касаткина. *Характерология Достоевского* // Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского... / М., 1996; Клейман Р.Я. *Лейтмотивная вариативность времени-пространства в поэтике Достоевского* // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб., 1997. С. 71–76; Б. Тихомиров. «ЛАЗАРЬ! ГРЯДИ ВОН»: Роман Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание” в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб., 2005.

¹ «В эпилоге временные границы раздвигаются до бесконечности, на смену индивидуальному восприятию времени приходит космическое, не дискретное. Симптомами выхода в иную систему темпоральных координат являются библейские образы: „Авраам и стада его”» (Кошечко 2003: 129). И в данной работе, и в целом ряде других верно описывается специфическая связь увиденного Раскольниковым пространства с ветхозаветными мотивами. Но речь должна идти о более радикальном понимании пространства эпилога не как продолжения или расширения пространства романа, а как присутствие инобытийного пространства, снимающего со стороны трансцендентного границу — и тем самым как бы преодолевающего преступление/преступание границы — в самом Раскольникове.

² О связи математических и мировоззренческих взглядов Достоевского: Губайловский В.А. *Геометрия Достоевского* // Новый мир. 2006. № 5; Кийко Е.И. *Восприятие Достоевским неевклидовой геометрии* // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 6. Ленинград, 1985. С. 120; Ф. Хеффермель. *Иван Карамазов как математик* // Достоевский и мировая культура / Альманах, № 30, часть I. М., 2013; Клейман Р.Я. *Лейтмотивная вариативность времени-пространства в поэтике Достоевского* // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб., 1997. С. 71–76

³ Механика (греч. Μηχανική). «На славянский язык первоначально переводилось как *хитрость*, а μηχανικός – *хитрец*». Прот. Кирилл Копейкин. Что есть реальность? Размышляя над произведениями Эрвина Шрёдингера. // СПб., 2014. С. 109–110.

⁴ Дедал (др.-греч. Δαίδαλος, лат. *Daedalus*) — переводится как искусный, умелый.

⁵ «Не плотников ли Он сын? Говорили Иудеи в синагоге об Иисусе» (Мф. 13: 55), или: «Не плотник ли Он?» (Мк. 6: 3). Плотник (др.-греч. Τεκτων) переводится и как строитель, мастер, художник.

как снятие преступления — выход в иное пространство.

То есть наказание возможно лишь в ином по отношению к пространству до эпилога измерении, как бы освобожденном самим собой и своей структурой и от каторги и от преступления. То есть в пространстве догреховного или постгреховного. Это иное пространство и есть то, которое открывается взору Раскольникова. В нашей терминологии до эпилога мы имели дело с *прогрессиями*, в эпилоге — с *соответствием*. Остаётся понять, какие онтологические структуры описывает автор в эпилоге.

Место рая лежит до и после преступления территории границ. Точнее, в границах, которые за своими пределами уже не содержат антропологического измерения (мерности времени и пространства).

Мерность. От Аристотеля (мимесис) до Бахтина и Хайдеггера существует допущение, что мерность пространства художественного и мерность пространства реального обладают а) гетерогенностью, б) подобием. Хайдеггер говорит о пространстве бытия, просвечивающего сквозь текст, Бахтин — отождествляет оба пространства в контексте большого времени. Вяч. Иванов указывает, что формально всё, что присутствует в тексте — есть формирование уже существующего в предпространстве (платонизм).

Если произвести операцию отсечения реальности и говорить лишь о художественном пространстве как таковом (как имманентном тексту в целом), то способ анализа его не должен коррелировать с реальностью вообще.

Теория текста как игры (условно её можно назвать теорией «Витгенштейна-Мандельштама» — см. Закуренок 2019; Закуренок 2019а: 88–101) связывает пространство высказывания с внепространственным миром трансцендентного через функцию игры. Правила игры определяют цель и определяются целью автора — отсюда возрастающая роль интенции в истолковании текста и пространства в нём.

Помимо различных форм *прогрессий*, как уже говорилось, пространство текста может соотноситься с онтологическим пространством вне текста в соответствии или синтезировать *прогрессию* и *соответствие* в сложноустроенном внетекстовом пространстве, о природе которого мы можем пока лишь догадываться.

Но чтобы новая мерность этой ОС обрела специфику, она включает в себя внепространственные характеристики, тем самым выводя-

щие пространство эпилога к новой функции соотнесения: «Там была свобода (Б) и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не про¹шли ещё века Авраама и стад его» (В).

Выделим эти специфические характеристики: Б) «Свобода», В) «Там как бы самое время остановилось, ...точно не прошли ещё века Авраама». Это сложное объединение разнородных мерностей предвзительно погружено в пространство, созерцаемое Раскольниковым как трёхмерное (А).

А). *Категории мерности.* Пространство эпилога имеет иную, чем остальной роман, мерность — фокусировка пространственных категорий осуществляется через фонетику и топологию:

1. Начало эпилога дёт мерность сказочной (дерево-ветка-сундук-яйцо-игла-острие иглы) сужающейся фокусировки — от России до острога. И герой сразу же оказывается в новом типе пространства: «Россия — Сибирь — река — город — крепость — острог — Раскольников». Эта цепочка скрепляется аллитерациями: «рсс-сбр-рк-грд-крпст-стрг» — которые являют звуки фамилии Раскольников (рсклнк).

2. Помимо связи с фамилией главного героя цепочка аллитераций «стр-нтр-рсс-грд-крп-стр-стр-ржн-втр-рдн-рск» связывает пространство с Россией (рсс). «Один из административных центров России; в городе крепость, в крепости острог. В остроге уже девять месяцев заключён ссылно-каторжный второго разряда, Родион Раскольников. Со дня преступления его прошло почти полтора года». Неожиданность сближения России и Раскольникова неочевидно, но вполне входит в профетическое представление о возрождении как героя, так и России.

В описании пространства эпилога с первых фраз задаётся трёхмерность высота-глубина-широта и связь мерности с состоянием сознания: «На берегу широкой, пустынной реки стоит город». «Широкий» — пространственная характеристика, «пустынность» — маркер и отсутствия человека, и «духовного томления».

Трёхмерная структура прослеживается и в самом финале эпилога, перед переворотом в душе героя: «Раскольников вышел из сарая на самый берег, сел на складенные у сарая бревна и стал глядеть *на широкую и пустынную реку. С высокого берега открывалась широкая окрест-*

¹ Обратный эффект будет у А. Тарковского в финале *Сталкера* — от человека к космосу.

ность. С дальнего другого берега». Мы снова видим широту, высоту, глубину и их связь с пустынностью.

Именно в эпилоге задаются параметры ньютонова пространства: высота-ширина-глубина — и возникает трёхмерное пространство. Но одновременно мерности по разные стороны реки не подобны одна другой. Этот берег находится в пространстве-времени психологического (времени героев романа) — река как граница служит осью асимметрической взаимосвязи — с пространство-временем «веков Авраама». С одной стороны — время физическое, с другой — «время остановилось».

Авраам — не только ветхозаветный знак близости к Богу, не только знак жертвенности, важно и то, что изначальное имя первого героя «подлинного» этапа священной истории, Авраама, — Абрам (אַבְרָם), буквально — «Абрам-с-другой-стороны» (Быт. 14: 13), от ивритского עבר — «область по ту сторону». Сама фигура Авраама связывает мерность с мотивами жертвы и свободы.

Б). *Свобода*. Свобода возможна в остановившемся времени (остановка времени и снятие времени во «вдруг»-статике и «вдруг»-динамике отказа от временности как течения в матрице диалектики). Возникает связка свобода-время (в одном из своих модусов)¹.

Свобода как категория встречается в тексте романа двенадцать раз. Сам Раскольников так определяет смысл свободы: «Свободу и власть, а главное власть! — вот цель». Цель фиксируется как конечное, как точка, к которой стягивается пространство желания и жизни. Свобода становится методом обретения власти. Но власть убивает свободу. Этот парадокс Раскольников в эпилоге ощутит как физически, так и метафизически: «Он смотрел на каторжных товарищей своих и удивлялся: как тоже все они любили жизнь, как они дорожили ею! Именно ему показалось, что в остроге её ещё более любят и ценят, и более дорожат ею, чем на *свободе*». Несвобода усиливает любовь к жизни — и целеполагание у каторжан — не власть, а само существование, жизнь.

Обретённая через свободу власть должна помочь Раскольникову вести к свободе других, слабых людей. Но между его экзистенцией и социумом возникает граница: «Вообще же и наиболее стала удивлять

¹ У Подороги нельзя определить пространственные и временные границы путешествия Авраама — их просто нет (см. Подорога 1994: 29–30).

его та страшная, та непроходимая пропасть, которая лежала между ним и всем этим людом». Свобода тут — стирание границы или её невидение в ситуации уклонения от такой как бы невидимости границы. Социальная граница возникает как усилие её увидеть. Опять же, Раскольников одарён ощущением социальной границы¹, но когда оказывается по одну сторону с теми, по кому сострадает — ощущает их как Чужих-Недругих. То есть в данном случае социальная граница и его очерченная типом личности граница — не только не совпадают, но перпендикулярны друг другу²: «Казалось, он и они были разных наций».

«Неразрешим был для него ещё один вопрос: почему все они так полюбили Соню?» Свобода Сони в её тоже преступлении границы, но иной — границы собственного Это. Этимология слова свобода связана с самостью и сущностью: в основе лежит возвратное и притяжательное местоимения *-*se-* (себя, себе, соб-древнерусское *собь* — существо, сущность) и **sue* (свой, свобода). Свободный — человек со своей волей, то есть свобода-собственность-особенный взаимосвязаны. Соня переступает собственное Я — то есть этимологически несвободна. Ядро её личности, включающем совсем иное понимание свободы, чем у Раскольникова, скорее можно обозначить как — сопство (старосербск.)³.

Преступить — ставить границы как не-границы, т.е. обретать свободу как волевой акт. Для Раскольникова свобода и власть — цель,

¹ «Граница — это не пространственный факт с социологическим действием <Wirkungen>, но социологический факт, который принимает пространственную форму. ...Хотя эта линия всего лишь обозначает различие отношения между элементами одной сферы между собой и элементами этой сферы и другой, она, тем не менее, становится живой энергией, которая смыкает [элементы каждой из сфер] и, подобно физической силе, которая излучает отталкивания в обе стороны, втискивается между обеими [сферами]» (Simmel 1995: 132–183; цит. по: Филиппов 2018).

² «Следующее качество пространства, которое существенно влияет на общественные взаимодействия, состоит в том, что пространство для нашего практического использования разбивается на части, которые считаются единствами и (одновременно и по причине, и вследствие этого) очерчены границами» (там же).

³ Сопство — архаичное сербское слово, автором употребляется как термин, включающий в себя ряд смыслов. Это и — Властность, и Могущество, и Державность, и Личность, в которой проявляется Лик Христа, и коллективная Самость, и собственность, и имущество, и хозяйство. В зависимости от контекста преобладает тот или иной смысл. Так, в психоаналитическом контексте смысл этого слова ближе к понятию Самости, Того, чем владеет индивидуум или общество, в богословском — к понятию Державности, Могущества Божия, Личности, выявляющей в себе Божий Лик Христа (примеч. Переводчика. — А.З.) (Еротич 2009: 87).

для Сони цель — Другой, который возможен лишь в случае её освобождения из мира власти. Власть для Сони — переступание через черту закона, для Раскольникова — свобода есть отсутствие черты. В эпилоге эти разные типы полагания границы как присутствия-отсутствия встречаются, и эпилог описывает границы во всех прежде в романе существующих вариантах.

Свобода связана с категорией «граница», которая, в свою очередь, полагает собой смысл категории «преступление» — то есть переступание границы. Полагание границы рациональное — это Раскольников. Полагание Соней тоже имеет рациональный характер принятия заповеди как черты.

Но свобода как принятие-преступление отсутствует в рациональном варианте (диалектике). Принятие границы и возможность ее преступить есть философия жертвы и раскрытия с той стороны границы Другого как открытости. Так изначально даётся дихотомия черты-как-наличия и черты-как-отсутствия. И там, и тут граница есть акт полагания мысли героев.

Соня и Раскольников (свобода Свидригайлова есть усталость от отсутствия черты как наличности — метафизика скуки) — наиболее свободные люди, но финал — границы: а с той стороны — открываемое ими и им Другое пространство-время.

В). *Время*. Время до Авраама — иное. Кьеркегор видит в Аврааме отказ от воли, у Раскольникова отказ от воли происходит не через послушание, а через созерцание и отключение рации. И там, и тут Бог открывается через остановку времени¹.

Пространство эпилога также связано со временем эпилога и задано как время вынашивания плода человека: «Однажды, поутру, она объявила прямо, что по её расчётам скоро должен прибыть Родя, что она помнит, как он, прощаясь с нею, сам упоминал, что именно чрез

¹ «По Достоевскому время есть отношение бытия к небытию» («...выпущенный из рук Бога» — как говорит Кьеркегор в *Болезни к смерти*, — отданный всецело сфере свободы человека, который должен его выстраивать сам»). Возвращение к событию, которое сделало возможным невозможное (т.е. «когда Бог пришел в бытие, как простой человек») и ознаменовало синтез, поддерживается экстраординарной активностью субъекта — такого, как Авраам, который, подвергая объективацию (в контексте *Страха и трепета* этические основы бытия) негативному отстранению (у Кьеркегора: устранению, но букв. «зависанию»), или, в постмодернистской терминологии, деконструкции, утверждает свободу безумием высшей свободы (см. Овчинников 2001: 173).

девять месяцев надо ожидать его» — это же время пребывания Раскольникова в остроге. Но эта связь пространства со временем осуществляется не по законам бахтинского хронотопа как однобытийность временопространственного континуума, а как художественное рождение внетекстовой целостности¹.

Время по эту сторону реки связано с новозаветным временем, и время физическое как бы пропитано библейскими аллюзиями, символами, деталями. О новозаветной символике в романе написано достаточно много работ, мы в нашей укажем лишь на ряд деталей, связывающих для нас временность этого берега с остановкой времени на том берегу. «В следующий день Соня не приходила, на третий день тоже»; — третий день как три дня до «воскресения для Раскольникова», «ранним утром, часов в шесть, — шестой час посвящён воспоминанию самого распятия Христова (по *Учительному известию* Службеника — «обстоятельств его от несения Креста до помрачения солнца»), — он отправился на работу, на берег реки, где в сарае устроена была обжигательная печь для алебаstra² — ...и где толкли его. Отправилось туда всего три работника»³. Изготовление в печи алаваstra есть прямое указание на алавастровые (алебастровые) сосуды у жён-мироносиц. Притча о работниках и алебастровые сосуды (евангельское время) связывают Раскольникова (работника) с жёнами-мироносицами (Соня)⁴.

Обжигательные печи в сарае — испытание и переплавка грешного человека (ветхозаветное время): «Глиняные сосуды испытываются в печи, а испытание человека — в разговоре его» (Сир. 27: 5–7). «Вот, придёт день, пылающий как печь; тогда все надменные и поступаю-

¹ См. о категории целостного («транстекстуальная континуальность»): Вайман 2001: 66, 384.

² Мотив жён-мироносиц: грешница с алавастровым сосудом омывает ноги Спасителя см. (Мк. 14: 3; Лк. 7: 37). См. также Касаткина 1996: 209.

³ «Тогда он пошёл и нанялся в работники к одному из жителей той страны, а тот послал его на поля свои пасти свиней. И он рад был бы поест хоть отрубей, которыми питались свиньи, но никто не давал ему. И, опомнившись, он сказал себе: у любого из работников отца моего вдоволь имеется хлеба, а я здесь погибаю от голода!» (Лк. 15: 13–17); «и, договорившись с работниками по динарию на день» (Мф. 20: 2); «и они, оставив отца своего Зеведея в лодке с работниками» (Мк. 1: 20); «который вышел рано поутру нанять работников в виноградник свой» (Мф. 20: 1); «позови работников и отдай им плату» (Мф. 20: 8).

⁴ «Принесла алавастровый сосуд с миром» (Лк. 7: 37); «с алавастровым сосудом мира драгоценного» (Мк. 14: 3); «пришла женщина с алавастровым сосудом мира» (Мф. 26: 7); «которая сегодня есть, а завтра будет брошена в печь» (Мф. 6: 30); «и ввергнут их в печь огненную» (Мф. 13: 42); «и ввергнут их в печь огненную» (Мф. 13: 50).

щие нечестиво будут как солома, и попалит их грядущий день, говорит Господь Саваоф, так что не оставит у них ни корня, ни ветвей» (Мал. 4: 1).

Сарай, где трудятся каторжане, банька Свидригайлова — сооружения одновременно этого мира и мира будущего, причём амбивалентного. И в сторону спасения через сторания грехов, и в сторону «дома пауков»¹. Амбивалентность времени с одной стороны реки. С другой — пространство времён Авраама.

«Раскольников мучило то, что этот бессмысленный бред так грустно и так мучительно отзывается в его воспоминаниях, что так долго не проходит впечатление этих горячешных грёз. Шла уже вторая неделя после Святой». Здесь время обозначено как время в отрезке: от Фоминой недели до недели жён-мироносиц!

Раскольников и Соня на пути друг к другу повторяют путь апостола Фомы и жён-мироносиц,двигающихся с разных сторон к стягивающему континуум отрезка центру — ко Христу. От полноты веры и от недоверия — к источнику веры.

Время связано с теорией. Теория — с сакральным местом присутствия богов. Первоначальном значении слово $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ — это созерцание, или, как толкует это слово (и слово театр как однокоренные и содержащие корень $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma$) Жарко Видович, — место Бога.²

«Мысль его переходила в грёзы, в созерцание...», — то есть теоретик Раскольников через $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ готовится свою теорию преодолеть. «Вдруг подле него очутилась Соня», — оператор «вдруг» обозначает переход от *застывшего-времени-там* к снятию *времени-во-вдруг-здесь* — к открыванию себя Иному, по Кьеркегору (так толкует Хоружий антропологию земляка Гамлета — см. Хоружий 2019). «Вдруг» — это несвобода, ведь ты не участвуешь в выборе, но одновременно и — уничтожение границ.

¹«Вот они научат тебя, скажут тебе и от сердца своего произнесут слова: поднимается ли тростник без влаги? растёт ли камыш без воды? Ещё он в свежести своей и не срезан, а прежде всякой травы засыхает. Таковы пути всех забывающих Бога, и надежда лицемера погибнет; упование его подсечено, и уверенность его — дом паука. Обопрётся о дом свой и не устоит; ухватится за него и не удержится» (Иов 8: 10-15).

² «Слово „театр“ — а точнее „театрос“, от которого происходит и „театрон“ ($\theta\acute{\epsilon}\alpha\tau\rho\nu$) в своём корне означает такой вид зрения, который свойственен божеству, и которым обладает именно божество. Это есть некое зрение преображения или преображенности мира в божественный мир — поскольку жертвой осуществлена победа над злом, и вновь при помощи самих богов» (Видович 1998: №2, 201). (Перев. мой. — А.З.).

«Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к её ногам. Он плакал и обнимал её колени. В первое мгновение она ужасно испугалась, и всё лицо её помертвело. Она вскочила с места и, задрожав, смотрела на него. Но тотчас же, в тот же миг она всё поняла». Первое мгновение — в тот же миг: с той стороны реки время дорефлексивно, онтологично, здесь — начало нового времени и в нем только и возможно воскресение. Раскольников и Соня этим двунаправленным «вдруг» повторяют времена Авраама и стад его — в иномерном пространстве свободы. Возникает изоморфность топологий, которая была ранее невозможна.

После — вновь возвращение в топологию и время прежнего Раскольникова: «Под подушкой его лежало Евангелие. Он взял его машинально», — машинальность возможна только в обезличенном временном потоке, где субъект временности не принимает личного участия в своем осуществлении.

Г). *Преступление и границы*. Преступление пространственно. Оно всегда есть пре-ступание черты/границы. Эпилог романа — весь состоит из границ. Можно говорить о специфической типологии преступаний черты в эпилоге. Весь роман — это соотношение героев и понимаемых/полагаемых ими в разных модусах границ.

Само слово граница употребляется в романе девять раз. Для сравнения: слово наказание — всего лишь раз!¹ А «преступление» — лишь в одном эпилоге десять раз. Синонимичное слово черта в значении «граница» — шесть раз. В значении «черты лица, характера» — восемьдесят восемь раз.

Рассмотрим черту как границу в характеристике ряда героев романа. У Мармеладова черта/граница есть результат экзистенциального волевого выбора: «Тут уже по собственной вине потерял, ибо черта моя наступила...»

У Зосимова черта — граница между «гармоническим человеком» («по одному на сотни тысяч», что похоже на категорию правоимеющего в теории Раскольникова.) — а у Раскольникова таковы правоимеющие: «Довольно верное замечание, — ответил тот, — в этом смысле действительно все мы, и весьма часто, почти как помешанные,

¹ Раскольников в диалоге с Замётовым: «— Вы-таки логичны. Ну-с, а насчёт его совести-то? — Да какое вам до неё дело? — Да так уж, по гуманности-с. — У кого есть она, тот страдай, коль сознаёт ошибку. Это и наказание ему, — опричь каторги» (Достоевский 1989: V, 182).

с маленькою только разницей, что „больные“ несколько больше нашего помешаны, потому тут необходимо различать черту. А гармонического человека, это правда, совсем почти нет; на десятки, а может, и на многие сотни тысяч по одному встречается...»

Противовес гармонического человека у Зосимова и правоимеющего у Раскольникова. У Раскольникова само наличие черты приводит к «несчастью», в чём он признаётся Дуне. То есть черта обладает онтологическим статусом: «Что ж, и похвально; тебе же лучше... и *дойдешь до такой черты, что не перешагнешь её* — несчастна будешь, а перешагнешь — может, ещё несчастнее будешь...»

У Лужина черта — маркировка опасности: «Есть некоторые оскорбления, Авдотья Романовна, которые, при всей *доброй воле*, забыть нельзя-с. Во всем есть черта, за которую перейти опасно; ибо, раз *переступив, воротиться назад невозможно*».

«Он куражился до последней черты, не предполагая даже возможности, что две нищие и беззащитные женщины могут выйти из-под его власти».

У Порфирия Петровича черта (последняя) — диалектична, или, точнее, релятивна по отношению к ней: «Ведь если захотеть, то всё это, говорю, *до последней черты можно в другую сторону объяснить*, даже ещё натуральнее выйдет. Мука-с! „Нет, думаю, мне бы уж лучше чётточку!.. “»

Но нас больше интересует в эпилоге присутствие границ.

«В этот же вечер сговорила она с Разумихиным, что именно отвечать матери на её расспросы о брате, и даже выдумала вместе с ним, для матери, *целую историю об отъезде Раскольникова куда-то далеко, на границу России*», — тут снова обозначена граница, на этот раз географическая, так же, как и во сне Раскольникова, где граница географическая станет и границей культурно-цивилизационной. Но, учитывая «отъезд-путешествие-самоубийство» Свидригайлова — это граница метафизическая. Раскольников оказывается за границей как бы дважды: в сознании матери и в реальности за границей нормальной жизни. Попытка самоубийства Раскольникова и самоубийство Свидригайлова — переход через границу жизни, был воплощён в реальности дочерью А. Герцена, в своей предсмертной записке сравнившей уход на тот свет с путешествием¹.

¹ «Достоевский в *Дневнике писателя* дал следующий перевод французской записки:

Непонимание приговора и жертвы (тут в финале ещё одна неслучайность Авраама): «И должен смириться и покориться пред «бесмыслицей» какого-то приговора, если хочет сколько-нибудь успокоить себя».

«Тревога беспредметная и бесцельная в настоящем, а в будущем одна непрерывная жертва, которую ничего не приобреталось — вот что предстояло ему на свете». Смысл жертвы как раз в её онтологическом статусе. Жертва всегда включает трансцендентное¹. Но для Раскольникова почти до самого конца романа его «жертва» — «бесмыслица приговора», а вне своей связи с трансцендентным ею ничего не приобретается. В некотором смысле именно пространство Авраама, свидетельствуя о трансцендентном, наделяет жертву Раскольникова смыслом.

«Одного существования всегда было мало ему; он всегда хотел большего», — желание того, что за границей, что больше присутствующего в пределах досягаемого, есть тяга к Богу². Отодвигание границы в зону непознаваемого есть признак веры и её содержание: «Может быть, по одной только силе своих желаний он и счёл себя тогда человеком, которому более разрешено, чем другому». Здесь также интересно увидеть в воле Раскольникова доницшеанскую интуицию о сверхчеловеке и выходе за пределы человеческого топоса, которую вполне можно рассматривать в рамках метафизики воли (см. Закуренко 2018).

«По крайней мере, он мог бы злиться на свою глупость, как и

«Предпринимаю длинное путешествие...» (Гроссман 2015: 82).

¹ «Библейская сущностно-имманентная жертвенность, тождественная избранности, размыкает круговое время. Размыкает она круг времени именно потому, что, в отличие от времени Аристотеля, здесь вненаходимость-настоящее не является акцидентальностью, чем-то приключившимся с человеком против его воли, но определяется актом свободного принятия избранности и, значит, заключением союза. Содержанием «теперь», т. е. настоящего, в Библии, как и в античности, является жертвенный статус приносящего жертву. Но здесь состав «теперь» не акцидентален, не пуст. Поэтому и не может такое непустое настоящее обуславливать сущностную тождественность прошлого и будущего. То, различие чего не пусто, не может быть тождественным. О библейском времени никак нельзя сказать, что прошлое и будущее различены ничем. Различены они здесь не акцидентальным, но имманентно-сущностно определённым настоящим. Соответственно, прошлое определяется актом избрания, апеллирующим к предвосхищающей избрание свободе избранного, к его способности отвечать за себя» (Черняк 2012: 497).

² Именно так трактует веру Ф. Нембрини — как постоянное желание идти вверх, к непознаваемому и поэтому недостижимому Богу (см. Нембрини 2014).

злился он прежде на безобразные и глупейшие действия свои, которые довели его до острога. Но теперь, уже в остроге, *на свободе* он вновь обсудил и обдумал все прежние свои поступки и совсем не нашёл их так глупыми и безобразными, как казались они ему в то роковое время, прежде». Здесь Достоевский описывает «парадокс границы»: внутри границы полаганием ума граница отменяется и превращается в свободу. Но тогда почему понадобились границы физические для полагания своей свободы за пределами границ?

«Чем, чем, — думал он, — моя мысль была глупее других мыслей и теорий», — созерцание на берегу Иртыша тоже акт теории!

«Вот в чём одном признавал он своё преступление: только в том, что не вынес его и сделал явку с повинною». Вхождение в Раскольникова неких инобытийных законов мерности и времени противоречит его же опыту понимания своего преступления как одновременности преступающего-непреступающего черты.

Что значит не вынести преступления? Это значит преступить оставшись с той стороны. То есть нарушение временной оси. Ты как бы одновременно в прошлом (до черты) и будущем (после черты) — уже наступившем «пре». Разрыв временного есть преступление. Хотя по Левинасу только через такой разрыв открываешься Другому. Тогда важно, как ты полагаешь Другого за чертой, которую открываешь. Ты сам полагаешь там за чертой другого или он там присутствует независимо от тебя? И если ты полагаешь — то не встречаешь ли ты, преступив черту — себя, полагаемого как другого. То есть преступление — встреча с самим собой в будущем как своим двойником. Смирение же в данном случае есть отказ от полагания за чертой любых образов Другого. Только так Другой из-за черты и может явить себя сам. Тогда получается, что свобода — не в воле к переступанию, а в отказе от полагания чего бы то ни было за чертой, или же такое отодвигание черты, которое делает невозможным её преступание/преступление.

Воскресение есть разрушение границы между смертью и вечностью: «Смертию смерть поправ». Только перейдя через смерть можно воскреснуть. Тут соблазн реализации этого принципа воскресения как преступления через границу заповеди: «Он с мучением задавал себе этот вопрос и не мог понять, что уж и тогда, когда стоял *над* рекой, может быть, предчувствовал в себе и в убеждениях своих *глубокую* ложь. Он не понимал, что это предчувствие могло быть предвестни-

ком будущего перелома в жизни его, будущего воскресения его, будущего нового взгляда на жизнь». Интересно, что мы снова видим связь мерности ньютонова пространства (над-в-глубоко) и времени (будущего взгляда).

«Ему грезились в болезни, будто весь мир осуждён в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу». Граница цивилизаций между Азией и Европой связана с мерностью глубины, как категорией пространственно-исторической, задающей опцию «цивилизованности», а не только место расположения на карте.

Пространство сна — будущее; пространство времен Авраама — прошлое, но они объединены *эсхатологией*: и там, и тут время есть мерность пространства, проводящая его по стреле времени из райского состояния до конца мира.

Границы в эпилоге, это ещё и соединение-разделение: каторга — некаторга; свобода-несвобода; время до Авраама — после¹ (Кьеркегор); каторжане до «переворота Раскольников» — они же после; Раскольников-Соня до и после его раскаяния; граница экзистенциальная-социальная и диалектика; сам герой — до — и после Theorii».

Свобода тоже понимается по-разному до «созерцания» и после:

Свобода 1 — диалектическая.

Свобода 2 (до Авраама) — историко-телесная.

Свобода 3 — только оттуда бьющий свет — та, которой только предстоит осуществиться.

Д). *Свет и граница*. Свет упоминается в романе пятьдесят пять раз, двадцать четыре раза как физическое явление, тридцать один — как мир.

В целом ряде эпизодов значения света и границ взаимосвязаны. Например, повествователь говорит нам о будущем Сони и Родиона,

¹ «Если трактовать эпилог „Преступления и наказания“ Достоевского — и в частности пространственную перспективу в самом финале — как возвращение в „золотой век“, что у Достоевского то же, что „Божий мир“, то пространство с трансцендирующим, взывающим к Богу Авраамом в „Страхе и трепете“ Кьеркегора окажется противоположным по своим онтологическим смыслам». (Овчинников 2001:178). Правда, автор данной статьи видит в эпилоге связь Авраама с конкретикой Богоприсутствия, что все-таки остаётся у Достоевского за кадром и если у Кьеркегора присутствие Бога открывается вне времени и пространства, то тут, наоборот, мы доказываем, что именно пространство и время эпилога и есть присутствие Бога перед Раскольниковым.

«что Соня теперь с ним навеки и пойдёт за ним хоть на край света, куда бы ему ни вышла судьба». Край света (мира) и судьба (движение времени и человека во времени) связаны границей, которая полагается судьбой как синергичным движением человека-Промысла. Единство с Соной до края — как снятие времени в акте близости (по Левинасу)¹.

«Тревога беспредметная и бесцельная в настоящем, а в будущем одна непрерывная жертва, которою ничего не приобреталось, — вот что предстояло ему на свете». Здесь свет — пространство мира для жертвы.²

«Чем, чем, — думал он, — моя мысль была глупее других мыслей и теорий, роящихся и сталкивающихся одна с другой на свете, с тех пор как этот свет стоит?» Свет имеет начало, он зачинает стрелу времени и порождает в движении времени динамику и сосуществование теорий и мыслей.

«В глазах её засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для неё уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит её и что настала же наконец эта минута...» У Сони счастье связано с бесконечностью и светом, лучащимся из глаз.

Выводы. До созерцания Авраама и свободы — в романе присутствует стягивание пространства-времени вокруг Я (рационально постулируемого через диалектику как логический процесс) в истории через теории Раскольникова, во время Theoriii — стягивание пространства-свободы времени в феории, когда как раз Я Раскольникова исчезает и растворяется в ином пространственно-временном континууме.

Свобода-время-пространство с одной стороны реки разъединены — с другой соединены в иной мерности.

Два раза мерность обозначается схожими семантическими цепочками: первый раз как свёрнутая в-сознании-перед-убийством — «сон-ручеек-Египет-удары часов (время)», второй — развёрнутое вне-сознания-перед-раскаянием — «отключение радио (theoria)-река-

¹ «Близость — упразднение дистанции <...> Близость есть сбой времени, доступный для воспоминания» (Ямпольская 2011: 247).

² См. о жертве: «Исход Авраама из своей родной земли, из дома отца своего есть явный акт исхода из сферы профанного, каковая для Библии есть прежде всего любое языческое окружение, являющееся *естественным* для будущей жертвы, т.е. составляющее её собственный «жизненный мир». Покидая этот мир, Авраам (чьё имя было тогда ещё Аврам) расстается с «породившим его лоном». И его исход есть рождение к другой жизни, «к жизни после жизни» (Черняк 2012: 489).

Авраам (Египет)-время». Обрамление времени-пространства в свёрнутом (психологическом) виде существовало в сознании Раскольникова, а в развёрнутом — вне Раскольникова и его мира.

Любое художественно пространство не есть реальное. Где связь между ними? — В сознании читающего. Отсюда в сознании в оптике воспринимающего то, что видит и во что погружён Раскольников — должно быть инаковым по отношению к тому миру/пространству, в котором он совершал преступление.

Все параметры пространства — соединение ньютонова с антропологическим временем, время как эсхатологическая категория до и после антропологической истории человечества, соединение свободы-времени-жертвенности в едином месте — есть признаки специфического пространства, не реального, но и не художественного и именно такое необычное пространство и позволяет главному герою выйти за границы своего сознания как рационального видения мира¹.

То, что видит Раскольников — не пространство внутри романа, ему открывается литургическое пространство².

Ж. Видович в книге *Трагедия и Литургия* говорит, что Достоевский едва ли не единственный в европейской культуре продолжает античную трагедию. А литургию выводит из античной трагедии.

Литургическое пространство есть проекция рая в рамках земной жизни. В пространстве с той стороны Иртыша открывается в свёрнутом виде и начало существования человека, когда времени ещё нет, и Адам пребывает в райской вечности, и когда время уже отступает в эс-

¹ На связь святости как полноты любви и на то, что святость структурирует пространство, увеличивая его мерность, указывала С. Вейль: «Упанишады: Брахман есть пространство. Апостол Павел: „Чтобы вы, укоренённые и утверждённые в любви, могли постигнуть со всеми святыми, что <есть> широта и долготы, и глубина и высота...” (Еф. 3: 18). Быть укоренённым в отсутствии места» (Вейль 2016: 228).

² «Напомнить о специфике литургического «языка», так же предполагающего особую „философию времени”, как древнее христианское искусство опиралось на весьма своеобразные принципы изображения пространства. <...> Христианское богослужение отражает, с одной стороны, историческую, временную основу христианской веры и носит „изобразительный” характер. Но, с другой стороны, оно являет нам и «эсхатологию» конечную цель этих исторических событий, грядущее и вечное Царство Божие. И при этом оно утверждает также тот факт, что грядущее и вечное предвосхищается и уже реально переживается в самом литургическом действии (особенно в Евхаристии) и обрамляющих его архитектурных и художественных формах» (Мейендорф 2013: 169). См. также о романе как «литургической эпопее»: Серопян 2012: 515.

хатологическом ожидания конца сих времён. Именно в Литургии проживается и переживается тот же путь человека: от его сотворения до его воскресения и предстояния перед Спасителем на Страшном Суде.

Рай и Литургия. Достоевский ощущал, что пространство рая инаково по отношению к реальному пространству и должно описываться в других категориях мерности, протяжённости, временности. Наше пространство-время так же отличается от Божественного, как человек этого мира от Христа Спасителя.

Человек этого мира — даже попав в пространство рая (сон смешного человека, мир, собираемый вокруг князя Мышкина, «Маша лежала на столе») — представляет его в категориях нашей геометрии, в то время как там работает небометрия или свободометрия. И рай (Христос) могут открываться только из другого пространства-времени в наш, а не пребывать в реальном трёхмерном евклидовом пространстве здесь-бытия (соответствия).

Собственно, эпилог *Преступления и наказания* — это и есть открывание/ столкновение не психологий и судеб (вернее, не в чистом понимании их антропологического измерения), а открывания Раскольникову инаково-бытия через открывание иных структур пространства и времени. То есть лишения пространства и времени антропологического психологизма, структурирующего их по своим меркам (Мочульский, Анненский, Като, Хеффермель, Вайман и др.).

Неназываемое прямо наказание, оказывается, открывается и порождается в эпилоге как недостижимость для расколотого человеческого сознания иного по отношению к нашему бытию литургического/райского пространства вечности.

Следовательно, эпилог есть прямое и логически выверенное продолжение истории о преступлении и наказании героев романа. Причём наказание происходит не в своём прямом смысле как изъятие/ущемление/насилие, но, напротив, как раскрытие инобытия мира, который таким образом полагает себя перед взором главного героя, что тот не может спрятаться от такого помимо-видения-увиденного с той стороны границы — и тем самым наказание-как-открытие-иного снимает преступление-как-преступание-границы, уничтожая границу преступления не со стороны сознания героя, но со стороны Инобы-

тия/Божественного присутствия¹.

P.S. Отдельный и чрезвычайно важный вопрос — природа трихин из сна в эпилоге. Если Раскольников перед преступлением теряет и свободу/волю, и рассудок: «Ни о чём он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что всё вдруг решено окончательно», то в последнем апокалиптическом сне ему видятся трихины, как духовные существа («Но эти существа были духи, одаренные умом и волей»). Возникает вопрос, кто наделил эти существа волей и разумом? И если воля и разум — принадлежность духов разрушения и ненависти, то не возникает ли здесь манихейский соблазна развести по разным создателям ум и волю человека — и ум и волю этих духов? Но, говоря словами автора романа, эта будет уже другая статья.

ЛИТЕРАТУРА

- Вайман 2001* — Вайман С. Неевклидова поэтика: Работы разных лет. Москва, 2001.
- Вейль 2016* — Вейль Симона. Тетради 1933–1942. Т. 2. СПб., 2016.
- Ветловская 2001* — Ветловская В.Е. «Хождение души по мытарствам» в *Преступлении и наказании* // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 16. СПб.: Наука, 2001.
- Видович 1998* — Видович Жарко. Трагедия и Литургия // Современная драматургия. № 1–3. 1998. №2.
- Габдуллина 2010* — Габдуллина В.И. Авторский дискурс Ф.М. Достоевского: Проблемы изучения. Алтайская государственная педагогическая академия. 2010.
- Гроссман 2015* — Гроссман Л. Достоевский-реакционер. М., 2015.
- Достоевский 1989* — Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. 5. Л., 1989.
- Еротич 2009* — Еротич Владета. Христианство и психологические проблемы человека. М., 2009.
- Закурченко 2014* — Закурченко А.Ю. Возвращение к смыслам. М., 2014.
- Закурченко 2014* — Закурченко А.Ю. Экзистенциал Солженицына (метафизика воли у героев Солженицына) // Международная научная конференция «Александр Солженицын: взгляд из XXI века». М., 2018.
- Закурченко 2019* — Закурченко А.Ю. Христианские инварианты в структурной форме русской литературы конца XIX – XX веков. Эл. ресурс: https://vk.com/doc432261037_480062434?hash=6889bf5ee083da0131&dl=5d89e350717e75fc38 (дата обращения: 16.02.2019).
- Закурченко 2019a* — Закурченко А.Ю. Игра и свобода в поэтике акмеизма <http://www.igraigr.com/zakurenko-3.htm> (дата обращения: 24.02.2019).
- Касаткина 1996* — Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. Москва, 1996.

¹ В набросках эпизода чтения Евангелия («Лазарь, гряди вон») Соня говорит, обращаясь к Раскольникову: «А я знаю, что Бог вас найдёт» (Достоевский 1989: 7, 188). См. Габдуллина 2010: 91.

Копейкин 2014 — Копейкин Кирилл, прот. Что есть реальность? Размышляя над произведениями Эрвина Шрёдингера. СПб., 2014.

Кошечко 2003 — Кошечко А.Н. Диссертация на соискание учёной степени канд. филол. наук «Поэтика художественного пространства романов Ф.М. Достоевского 1860-х годов (Преступление и наказание, Идиот)». Томск, 2003.

Мейендорф 2013 — Мейендорф Иоанн, протопресв. Пасхальная тайна. Москва, 2013.

Нембрини 2014 — Нембрини Ф. Данте, поэт желаний. Комментарии к «Божественной комедии». Ад. Киев. 2014.

Овчинников 2001 — Овчинников А.Г. Чудо и «парадокс» в онтологической Ф. Достоевского и С. Кьеркегора // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа) / Сборник научных трудов. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001.

Подорога 1994 — Подорога В.Л. Жало в плоть. Физическая экономия веры // Русские и датские интерпретации творчества С. Кьеркегора. М., 1994.

Серопян 2012 — Серопян А.С. Литургическая символика романа Ф.М. Достоевского // Икона в русской словесности и культуре. М., 2012.

Степанов 1981 — Степанов Ю. Имена. Предикаты. Предложения. М., 1981.

Фещенко, Коваль 2014 — Фещенко В.В. Коваль О.В. Сотворение знака. М., 2014.

Филиппов 2018 — Филиппов А. «Социология пространства: общий замысел и классическая разработка проблемы». Эл. ресурс: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_2/09.html#_ftnref30 (дата обращения: 16.02.2018)

Хайдеггер 2014 — Хайдеггер Мартин. Язык поэмы. СПб., 2014.

Хоружий 2019 — Хоружий Сергей. Философия Кьеркегора как антропология размыкания. Эл. ресурс: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=152 (дата обращения 16.02.2019).

Черняк 2012 — Черняк Л.С. Вечность и время. М.–СПб., 2012.

Ямпольская 2011 — Ямпольская А. Левинас. Киев. 2011.

Simmel 1995 — Simmel G. Soziologie des Raumes Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

«ИКОНЫ» «ТРЕТЬЕГО ЗАВЕТА»

Бонецкая Н.В.

Аннотация. Основой исследования стал тезис о Вселенской Церкви, или Церкви «Третьего Завета», как проекте религиозной философии Серебряного века. Исходя из духовного опыта мыслителей и поэтов, запечатленного в их художественных текстах, в статье вводится понятие гипотетических «икон» «Третьего Завета». Анализируя произведения Вл. Соловьёва *Три свидания*, А. Блока *Двенадцать*, а также фрагмент романа Д. Мережковского *Иисус Неизвестный*, автор наглядно показывает как *новое богословие* выражается в «иконических» образах.

Ключевые слова: Неэвклидов мир, видение, обратная перспектива, София, постницшевское христианство, «земной Христос», «бескровная Евхаристия».

«ICONS» OF «THE THIRD TASTAMENT»

Bonetskaya N.V.

Abstract. The basis of the article is the following thesis: the project of the religious philosophy of the Silver Age is the Universal Church, or the Church of „the Third Testament”. Respectively, the author introduces the concept „icons” of „the Third Testament”, dating back to the spiritual experience of the thinkers. This experience is captured in literary verbal texts. In the poems of Vl. Solovyov „Three meetings” (1898) and A. Blocks „The Twelve” (1918), as well as in the novel D. Merezhkovsky „Jesus the Unknown” (1932) *the new theology* is expressed in „iconic” images.

Keywords: Non-euclidean world, vision, reverse perspective, Sophia, postnitzshean Christianity, „earthly Christ”, „bloodless Eucharist”.

Можно с уверенностью утверждать, что главный проект русской религиозной философии Серебряного века заключался в создании *Вселенской Церкви*. Мыслители начала XX века стремились не просто к религиозным реформам в духе реформации Мартина Лютера, но мечтали о религиозной *революции* — о замене исторического христианства новой религией, именуемой ими религией Святой Троицы, или Святого Духа, или Софии Премудрости Божией. Вспоминая воззрение Иоахима Флорского — мыслителя раннего Возрождения, они говорили о *Третьем Завете*, призванном сменить христианский Второй Завет — Завет Сына Божия, который некогда преодолел Первый — Ветхий, Отчий Завет. В начале XX века общим стало ожидание личного откровения Третьей Тройческой Ипостаси — Святого Духа.

Родоначальником нового религиозного движения был Вл. Соло-

вьёв, «отцами» же гипотетической грядущей Церкви сделались Д. Мережковский, Н. Бердяев, П. Флоренский, С. Булгаков. Их теоретическая и практическая деятельность по строению новой Церкви была абсолютно сознательной. Так, Мережковский считал организованные им религиозно-философские собрания 1901–1903 годов восьмым *Вселенским собором* («Земной Христос»). А Андрей Белый именовал философию Бердяева новыми *догматами*: самого Бердяева он шутливо называл «папой», Карсавина же, Франка, Лосского и др. — его «кардиналами» — опять-таки в перспективе воображаемого последнего Вселенского собора. Для реального поместного собора русской Церкви 1917 года С. Булгаков готовил предложение двух новых догматов: о почитании Имени Божия и о Божественной Премудрости Софии. Религиозно-философская мысль эпохи, по сути, была *новым богословием*, конципирующим апокалипсическое — *постнищевское христианство*. И если Флоренский в *Лекциях по философии культа* в начале 1920-х годов попытался представить сакраментальную сторону Церкви в качестве *мистерии*, то Мережковский и Вяч. Иванов в своих сектах — *Нашей Церкви* и пресловутой *Башне* — создали собственные версии культа будущего. Каждый деятель закладывал свой «камень» в «храм» *Церкви Третьего Завета*.

В этот период был выдвинут новый тип святости: так, Мережковский «канонизировал» в своих трудах ряд великих русских писателей, философов, художников, что дает повод ныне называть «Третий Завет» «заветом культуры». Основываясь на данных религиозно-философских воззрениях, мы можем ввести понятие «иконы» «Третьего Завета», фундаментальная — «догматическая» — сторона которых и является темой настоящего исследования.

Согласно более или менее общепринятой философии иконы (имеются в виду теоретические воззрения П. Флоренского или Е. Трубецкого), в основе иконописных сюжетов лежат видения святых как тайнозрителей духовного мира. Именно с этим обстоятельством связаны художественные принципы иконы — прежде всего *обратная перспектива*. Духовный мир — это неэвклидов мир, его реалии не представимы в пространстве трехмерном и недоступны для обычного сознания человека. И гениальность иконописца заключается, прежде всего, в умении изобразить неизобразимое, сообщить о чуде, передать потустороннее содержание средствами посюсторонними. В классиче-

ской иконе именно обратная перспектива придавала изображению странность, неотмирность, намекая одновременно на его небесное содержание. Новая же религиозная эпоха была ознаменована видениями, которые — теоретически — могли бы быть оформлены посредством «икон» нового типа.

Примерами таких словесных «икон» «Третьего Завета», принципиально обладающих возможностью «перевода» на художественный язык, могут стать два знаменитых описания мистических видений и один богословский символ, авторы которых позиционируют себя в качестве тайновидцев. Рассмотрим подробнее поэмы *Три свидания* Вл. Соловьёва (1898), *Двенадцать* А. Блока (1918), а также фрагмент из книги *Иисус Неизвестный* (1932) Д. Мережковского, в котором автор обращается к трактовке евангельского эпизода умножения хлебов.

Первая «икона» — это «икона» Софии Премудрости Божией — образ фундаментальный для *Церкви Третьего Завета*. Сторонники воззрений Соловьёва полагали, что он был тайновидцем и избранником Софии и в основе его творчества лежит реальный мистический опыт общения с Софией. К мистическим переживаниям Соловьёв был склонен с детства, однако идентифицировал их в качестве *софийных*, думается, только после годового пребывания в Троице-Сергиевой Лавре, где в 1873 году он слушал лекции в Духовной академии, занимался в монастырской библиотеке и, главное, созерцал икону святой Софии в Успенском соборе. Троице-Сергиева Лавра — это колыбель русской софиологии, воспитавшая (именно как софиологов) не только Соловьёва, но и Флоренского, Булгакова, Трубецкого. По-видимому, именно в лаврской атмосфере София стала «Ты» для Соловьёва, обрела в его глазах живую реальность. Осенью 1875 года Соловьёв уже как магистр и доцент Московского университета приезжает в Египет с целью изучения гностических источников, сообщающих о Софии. Здесь, в пустыне близ Каира, ночью ему было видение Софии, которое впоследствии он называл главным событием своей жизни. В 1898 году углублённая память автора возродила это видение, и египетский эпизод стал кульминационным моментом поэмы *Три свидания*.

Обратимся собственно к данной *словесной «иконе»* Соловьёва. Лирический герой поэмы сообщает, что после кое-каких мало приятных приключений он, настигнутый ночью в пустыне, попытался заснуть, лёжа на земле:

*И долго я лежал в дремоте жуткой.
И вот повеяло: «Усни, мой бедный друг!»
И я уснул; когда ж проснулся чутко —
Дышали розами земля и неба круг (Соловьёв 1974: 125).*

Далее идёт описание самого видения. Ключевыми в данной строфе являются слова: «проснулся чутко», показывающие, на наш взгляд, что сон героя был неким особым состоянием, «чутким» к некоторым специфическим восприятиям. Церковные мистики называют его «тонким» сном — полусном-полуявью, когда раскрывается духовное зрение. Сновидческие образы при этом могут иметь не психологически-иллюзорную природу, но обладать бытийственностью: поэт «проснулся» в созерцании Софии.

*И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня (Соловьёв 1974: 125).*

«Ты» данной строфы, «подруга вечная», в ней прямо обозначена как София — самое начало творения Богом мира, «сиянье» — свет, который Бог возвал к бытию Своим первым «да будет» (Быт. 1, 2). Соловьёв богословски точен: его «как» — не сравнение, но имеет смысл «в качестве», «будучи». В маленьком «прологе» к *Трёх свиданиям* говорится о «сиянье Божества»: здесь автор называет другой богословский смысл «Софии» — Божество, или единая сущность трёх Ипостасей. Впоследствии Божественная «усия» станет предметом теоретических размышлений софиолога С. Булгакова. В том же прологе Соловьёв страстно заверяет, что София явилась ему в Египте не как «мысленное движение», но как «образ», данный «живому взгляду». И вот собственно этот «образ», то есть *икона Софии*:

*Что есть, что было, что грядёт во веки —
Всё обнял тут один недвижный взор.
Синеют подо мной моря и реки,
И дальний лес, и выси снежных гор (Соловьёв 1974: 125).*

Точка зрения, с которой здесь созерцается всеединство универсума, обозначена словами «подо мной». Созерцатель как бы приподнят над изображаемой картиной, — икона — это всегда вид несколько сверху. И «один недвижный взор» — это взор мистика, но также и Софии, с которой он экстатически соединился. Указания на это мы находим в следующей строфе: «Передо мной, во мне — одна лишь ты», — то есть Соловьёв — в Софии, но и София — в Соловьёве. Строфа же «что есть, что было...» описывает созерцание тайнозрителем вечного мира, собственной сферы Софии. Соловьёв, вышедший из времени по ту сторону прошлого, настоящего и будущего, зрит *мир идей*, когда под ним в софийной синеве выступают природные образы: «моря и реки», «лес и выси снежных гор». И эта картина неэвклидовой природы непредставима для нас, простых непосвящённых читателей.

Далее, развёртываясь, видение делается ещё «менее эвклидовым», превращаясь в абсолютно невообразимую картину. Если мистические пейзажи ещё можно сравнить с картинами, которые пассажир самолета наблюдает в иллюминатор, то само существо Софии в эвклидов образ вместить невозможно:

*Всё видел я, и всё одно лишь было —
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило, —
Передо мной, во мне — одна лишь ты (Соловьёв 1974: 125).*

«Икона» Софии в этой строфе — «образ женской красоты» — это лишь словесная *протоикона*. Можно пофантазировать и представить себе гипотетического иконописца, перед которым стоит труднейшая задача перенести на художественную плоскость философский концепт *всеединства* («всё» = «одно»), гипостазированного как «*женская красота*». Ведь Соловьёв не упоминает даже о «лице» Софии — названы только «очи», а точнее — их «лазурный огонь». «Красота» — это почти что чистый свет, и если он и оформлен неким «образом», имеющим «размер», то облик Софии как бы взрывается изнутри её бытийственной «безмерностью». Антиномии видения — «всё» как «одно», «безмерный» «размер», внешнее как внутреннее — указывают на его мистический и запредельный характер. Быть может, именно усилия Со-

ловьёва описать неопишемое являются свидетельством непридуманности чудесного события.

Интересно, что в одном из писем Соловьёва, где он рассказывает о египетском путешествии, говорится о посещении им древней Фиваиды и явлении ему Фаворского света. Но, конечно, опыт, описанный в *Трёх свиданиях*, имел иное, отнюдь не исихастское духовное качество. Эротизм соловьёвской мистики — как раз главный враг настоящего фиваидского подвижничества. Событие египетского «свидания» сделалось основанием для «третьезаветных» умозрений последователей Соловьёва. В конце его рассказа появляются смыслы как бы церковные — тайнозритель слышит колокольный звон:

*Один лишь миг! Видение сокрылось —
И солнца шар восходил на небосклон.
В пустыне тишина. Душа молилась,
И не смолкал в ней благовестный звон* (Соловьёв 1974: 125).

Это «звон» «храма» Вселенской Церкви, идеей которой Соловьёв жил в середине 1870-х годов.

Итак, первая и главная «икона» в «храме», чей «благовест» слышал в пустыне Соловьёв, — это гипотетическая «икона» Софии, она же метаморфоза иконы Успенского лаврского собора.

Вторая «икона» — это «икона» апокалипсического Христа, отображённого «новым религиозным сознанием» Серебряного века. Создал такой Христов образ Блок, запечатлев его в заключительных стихах поэмы *Двенадцать*. Эта поэма строго концептуальна: революционные события зимы 1917–1918 годов Блок конципировал с помощью учения Мережковского о *религиозной революции* как *переходе анархии в хилиастическую теократию*. Именно эту революцию — мистерию Второго пришествия Христа — принял Блок, распознав её под покровом истории. Поэт, как известно, долгие годы находился под сильным влиянием четы Мережковских (у которых поэмы Блока вызвали лишь возмущение). Именно Мережковских автор имел в виду в написанной непосредственно перед поэмой статье *Интеллигенция и революция*, когда с горечью говорил об идеологах, отказывающихся от своих воззрений при воплощении их в жизнь. Действительно, Мережковский в статье 1906 года *Пророк русской революции* писал о грядущей

теократии — этом общественном идеале Соловьёва и Достоевского — как о форме анархического бунта: как бы «голубом небе» над смерчем. И вот, в точности такое «безвластие как путь к боговластию» (Мережковский 1991: 315) и представил Блок в *Двенадцати*.

Для поэмы им был выбран собственно *анархический* момент событий Октябрьской революции — краткий промежуток между разгоном Учредительного собрания (6 января 1918 года) и началом деятельности Третьего Съезда Советов (10 января 1918 года). Блок изобразил сам переход от старого мира к новому — момент, когда в стране отсутствовал субъект — орган власти. Вот фон событий хрестоматийной поэмы: зимняя ночь, снежная вьюга, безлюдные улицы революционного Петрограда. Поперёк улицы ещё рвётся на ветру плакат «Вся власть Учредительному собранию!», но матрос Железняк уже произнёс сакраментальное: «Караул устал!» — и, как можно представить, вывел в город этот самый «караул», ставший патрулём из двенадцати красногвардейцев¹. То, что образность поэмы Блока по преимуществу звуковая, отмечалось исследователями не раз. Возгласы, выстрелы, отрывки кабацких песен, заглушаемые свистом вьюги: обычно этот сугубо земной шум считают «музыкой революции», которую призывал слушать Блок. Однако «музыка», упоминающаяся в статье *Интеллигенция и революция*, это метафизический концепт — понятие раннего Ницше, раскрытое в его трактате *Рождение трагедии из духа музыки*². Музыка в *Двенадцати* — это хаос дионисийской бездны, манифестируемый метелью. Согласно Ницше, из оргийного Дионисова культа в ходе истории рождается греческая трагедия: исступленные состояния оформляются в трагические сюжеты, в душевном хаосе вырисовываются лики героев. Соответственно, у Блока из стихии метели в начале поэмы выступают отдельные фигуры людей: «старушка», «писатель», «поп», «барыня» представляют тогдашние российские сословия; затем появляется отряд «двенадцати». Начинается трагедия, жертвенная героиня которой — Катька, олицетворенная гулящая Россия. Дионисийская стихия поэмы, «музыка революции» — есть не что иное, как хаос безвластия, то есть *анархия*. Согласно Мережковскому, анархия — это

¹ Для понимания поэмы Блока неважно, имел ли в виду поэт матросов Железняка или нет.

² Статья Блока обращена к ницшеанцам Мережковским и полна ницшеанских аллюзий. На ницшеанских же символах стоит и поэма *Двенадцать*, автор которой также вдохновлён ранним Ницше.

рождающее лоно *теократии*: из хаоса народных страстей должен восстать Божественный Лик и подчинить себе анархические вихри. В точности это самое и совершается в поэме Блока.

Как уже было отмечено, образность *Двенадцати* звуковая, зрительные образы в поэме практически отсутствуют. Иногда в «пространстве» блоковского мира поэмы обнаруживают Крест, что, с нашей точки зрения, является неверным. Пространство это — несомненно линейно: двенадцать «вдаль идут державным шагом».

Но главная причина отсутствия в поэме Креста (ср. стих «Эх, эх без креста») в том, что «Исус Христос» её финала — отнюдь не *Распятый*, а апокалипсический Христос, чаемый Серебряным веком. Блок утверждал, что в основе *Двенадцати* лежал его реальный опыт: он слышал «страшный шум» «от падения старого мира», видел впереди отряда красногвардейцев белую фигуру с красным флагом. Это должен быть «Другой», антихрист — но всё же это был Христос, уверен Блок¹. Итак, единственный более или менее пластически зримый образ поэмы — это «Исус Христос» из её концовки, *икона Бога Серебряного века*. Вот эти знаменитые строки:

*Так идут державным шагом —
Позади — голодный пёс,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос (Блок 1975: 575).*

Здесь представлено видение, — автор не раз говорил о себе как о визионере. *Исус Христос* шествует хотя и «впереди» отряда революционеров — своих «апостолов» (Петьки, Андрюхи, Ваньки и прочих), но пребывает в ином — «надвьюжном», надземном пространстве, — потому он и «невредим» «от пули». Это старообрядческий «земной Христос» Мережковского, возвращающий в мир справедливость, решаю-

¹ Сама возможность путаницы Христа и антихриста восходит к ранним воззрениям Мережковского, для которого это были двойники.

ший «социальную проблему». С другой стороны, это «Дионис» Вяч. Иванова в пиршественном венке из белых роз. «Пир» же здесь — кровавая (ср. «кровавый флаг») революционная тризна по России, начинающаяся с жертвоприношения Катьки, её живого символа. *Иисус Христос* со своими *двенадцатью* — это созданный Блоком образ теократии, боговластия, мало-помалу выступающий из анархической стихии. Его сниженность, пародийность шокировала Мережковских, увидевших в поэме Блока кощунство. Однако возможно, Мережковский просто признал в ней очень верную иллюстрацию его собственного учения об анархии — воплощение собственных теократических идей. Это смутило и испугало его настолько, что побудило разыграть благородное возмущение и порвать с Блоком. Тем не менее, впоследствии, в книге *Иисус Неизвестный* (1932), Мережковский сам назовёт Христа «великим Революционером» и «Освободителем», а также покажет Его во главе вооруженной толпы, ворвавшейся в иерусалимский храм: таким было понимание Мережковским евангельского эпизода изгнания из храма торговцев. Христология Мережковского — она же и христология Блока — это «третьезаветная», постнищевская христология.

Обратимся более подробно к труду Мережковского *Иисус Неизвестный* — редкому для православной России образцу жанра евангельской критики. Для нашего исследования важно, что данное произведение, принадлежащее перу одновременно романиста, поэта, экзегета и историка, в качестве одной из особенностей своего необычного стиля имеет зримую, яркую образность. Эта образность, конечно, ближе не к древней иконе, а скорее к кинематографу или масляной живописи, что и понятно: Мережковский хотел вывести в своём *Иисусе Неизвестном* «Сына Человеческого», в историческом христианстве заслонённого, по его мнению, «Сыном Божиим». Такая посюсторонняя христология исключает художественные принципы иконы¹, в частности, обратную перспективу. Древняя икона — это символ надмирной реальности, однако «масляные картины» Мережковского, одного из родоначальников русского символизма, тоже суть символы, хотя и другой семантики. Мы вправе признать их за словесные «иконы» «Третьего Завета», поскольку во многие из них Мережковский откровенно вложил «третьезаветные» — апокалипсические смыслы.

¹ Отсутствие икон у протестантов восходит к тем же глубоким причинам.

К такому относится художественная трактовка Мережковским евангельского эпизода умножения хлебов. Русский экзегет придавал огромное значение данному чуду: он называл его «первой Тайной Вечерей» и «малым Царством Божиим». При этом самую чудесность события Мережковский сводил к благодатному действию на людей Личности Иисуса: глядя на Него — «чудо из чудес», полюбив Его, люди полюбили друг друга — их «сердца открылись». И вслед за тем открылись их мешки с провизией, взятой из дома, — они отдали запасы Иисусу, который «разделил хлеб между людьми, сытых сравнял с голодными, бедных с богатыми». Так чудо умножения хлебов Мережковский сводит к решению Иисусом «социального вопроса», — здесь очевидна переключка с концовкой поэмы *Двенадцать*. Но это Вифсаидское чудо у Мережковского имеет и евхаристический смысл. «Пир» на горе Хлебов, в контексте книги, — это наступившая до Тайной Вечери, Голгофы и Пятидесятницы *бескровная* Евхаристия и одновременно образ Церкви. «Сердце одно, одна душа у всех — Его. Глядя на Него, Единственного, Возлюбленного, вышли из себя и вошли в Него», — вошли в Царство Божие, Царство любви. Мережковский делает здесь новаторские богословские намёки: в Вифсаидских хлебах уже присутствует «хлеб жизни» — Христос, утоливший в тот великий день людское алкание хлеба и Бога, — это и есть чаемый мыслителем «земной Христос». Таков, по Мережковскому, «исторический» и «мистериальный» — а вместе с тем и богословский смысл евангельского эпизода.

В заключение рассмотрим само художественное изображение в книге Мережковского, попытаемся понять его в качестве «иконы» «Третьего Завета». Автор вложил в эту словесную картину *космическое* и *апокалипсическое* значения. Так, «Скромный» «божественный пир» происходит в пространстве, организованном как античный театр, или же храм новой апокалипсической религии. Люди здесь расположились круговыми рядами на зелёной траве склонов горы, образующих естественный амфитеатр. Их яркие разноцветные одежды напоминают о двенадцати драгоценных камнях в основании апокалипсического Божиего Града. «Светило Града» — сам Господь, «Пироначальник, Архитриктин Божественный» — пребывает в центре амфитеатра. Между концентрическими кругами, образуемыми пирующими, ходят *Двенадцать*, раздавая хлеб и рыбу «сколько кто хочет»; это «двенадцать пла-

нет», сообщающихся по радиусам с «неподвижным Солнцем» в центре. Согласно Мережковскому, на горе Хлебов оказался изображённым «чертёж великого Града» — Нового Иерусалима из Откровения Иоанна Богослова (*Мережковский 1996: 331–350*). Но картина эта — также и символ Солнечной системы. Одновременно это Божественная и космическая бескровная Евхаристия, таинство Вселенской Церкви, которая явится в конце времён. Символическая многозначность делает картину, созданную Мережковским, подлинною «иконой» «Третьего Завета». Художественная фантазия при этом является аналогом мистического созерцания.

ЛИТЕРАТУРА

Блок 1955 — Блок А. Двенадцать // Блок А. Стихотворения. Л., 1955.

Блок 1955 — Блок А. Интеллигенция и революция // Блок А. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1955.

Мережковский 1991 — Мережковский Д.С. Пророк русской революции (к юбилею Достоевского) // Мережковский Д.С. В тихом омуте. М., 1991.

Мережковский 1996 — Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. М., 1996.

Соловьёв 1974 — Соловьёв Вл. Три свидания // Соловьёв Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО ДЛЯ ГЛАВ ЕГО ЛИЦО В ИИСУСЕ НЕИЗВЕСТНОМ

Осьмина Е.А.

Аннотация. В тексте анализируются иконографические и культурно-исторические источники, которыми пользовался Д.С. Мережковский для глав, посвящённых внешнему виду Спасителя. Описаны наиболее известные изображения, приведены классические описания. Мережковского отличает обращение к апокрифам, к немецкой протестантской библеистике и рационализм в толковании источников.

Ключевые слова: Мережковский, Иисус Неизвестный, образ, Лицо, источниковедение, библеистика.

Abstract. The text analyzes the iconographic, cultural and historical sources, used by D.S. Merezhkovsky for the chapters, devoted to the Savior's appearance. The most known images are described, classical descriptions are given. Merezhkovsky is distinguished by his appeal to the Apocrypha, Protestant German biblical studies and rationalism in the interpretation of sources.

Keywords: Merezhkovsky, Jesus, Unknown, chronology, biblical studies.

Книгу *Иисус Неизвестный* (1932–1934), состоящую из двух томов, Д.С. Мережковский начал с представления своего основного источника, *Евангелия* и обсуждения современного положения в библеистике. Этому посвящена вся первая часть первого тома. Писатель раскритиковал положения «мифологической школы» (Д. Штрауса, А. Дрекса, Дж. Робертсона), левого гегельянца Б. Бауэра, психологический подход Э. Ренана, обличая их разной степени атеизм, искажение истины, неверие в чудо. От этих теорий, в конце части, он закономерно перешёл к «русским коммунистам», который действуют, «отучая людей от Евангелия, пряча его, запрещая, истребляя» (Мережковский 1996: 76).

Будучи последовательным антибольшевиком, Мережковский, однако, не избежал рационализма немецкого протестантского либерального богословия, к которому принадлежали многие критикуемые им учёные. Об этом свидетельствуют и его выводы, и основные источники, которыми он пользуется при написании книги.

Прижизненная критика (М.И. Лот-Бородина) так охарактеризовала научную базу писателя: «И канонические, и неканонические ис-

точники Мережковским использованы, хотя и не в одинаковой степени, ибо для него центр тяжести именно в апокрифах <...> автор, иррационалист, постоянно прибегая к протестантской либеральной критике, вовсе не цитирует новейших работ учёных католиков» (*Лот-Бородина 1935: 72*). Описывая библиотеку Мережковского, О.А. Блинова указывает: «...Самый обширный корпус парижской библиотеки посвящён Иисусу Христу и проблемам христианства. Он насчитывает 32 печатных издания, из них подавляющее большинство на немецком языке» (*Блинова 2017: 143*).

Особенности подхода Мережковского хорошо видны в главах, завершающих первый том и посвящённых образу героя книги: «Его Лицо (в истории)» и «Его Лицо (в Евангелии)». Это чистое рассуждение, как и первая часть тома (таким образом обрамляется повествование в середине). Указанные главы дают сконцентрированное представление и об иконографических и историко-культурных материалах, на которых основывался Мережковский, поэтому они и были выбраны для источниковедческого анализа. Глава «Его Лицо (в истории)» более информативна, многие положения из нее повторены в следующей, «Его Лицо (в Евангелии)». Хотя Мережковский и сопровождал книгу собственными примечаниями, не все имена собственные и цитаты снабжены комментарием и не все комментарии полны и точны.

Рассуждения Мережковского весьма прихотливы, его мысль движется как бы по спирали, возвращаясь к уже высказанному тезису на новом уровне. Поэтому источники для создания образа главного героя будут указаны не по мере их появления в главе, а согласно их природе: живописные изображения (экфрасис), словесные описания; источники для отдельных характеристик, а также некоторые вторичные источники. Затем будут предложены гипотезы относительно причин их выбора.

Первое изображение Спасителя, на которое указано в главе «Его Лицо (в истории)»: «снимок с Нерукотворного Спаса в Московском Успенском соборе, — Им самим будто бы на полотне запечатлённого и царю Авгару Эдесскому посланного Лика...» (*Мережковский 1996: 205*). Он описан так «Взор нечеловеческий, как с того света глядящих глаз, чуть-чуть отведён в сторону, душу мне испепелил бы, если бы глянул мне прямо в глаза: точно милует, ждёт, чтобы мой час пришёл. А на лбу, под самым пробором, выбилась из-под гладких волос —

геометрически-тщательно, как по циркулю, выведенных, параллельно вьющихся линий, — упрямая детская челка, как у плохо подстриженных деревенских мальчиков, и жалобно-детские губы чуть-чуть открытые <...>» (Мережковский 1996: 205) .

Другая характеристика: «Царь ужасного величья, Rex tremendae majestatisi — и это, простое-простое, детское, жалкое» (Мережковский 1996: 205). Это снимок с иконы *Спас Нерукотворный* (XII в.), иконография *Спас на чрепии*, находившейся в ризнице Успенского Собора Московского Кремля (ныне — в Третьяковской галерее). Цитата на латыни — слова из заупокойного католического гимна *Dies irae, dies illa* в собственном переводе Мережковского.

И далее, в том же фрагменте (III) следует описание «винчевского рисунка в Тайной Вечере: в лёгком облаке золотисто-рыжих волос, склонённое, как только что расцветший и уже умирающий на сломанном стебле цветок, лицо шестнадцатилетнего, похожего на девушку, Иудейского Отрока; тяжело опущенные, как будто от слез чуть-чуть припухшие веки и сомкнутые в мертвенной покорности, уста» (Мережковский 1996: 205). Это фреска Леонардо да Винчи *Тайная Вечеря* (XVI в.) из монастыря Санта-Мария-делла-Грация в Милане. Характеристика изображения напоминает описание фараона Ахенатона из романа *Мессия*: «Длинные ресницы опущенных, как был сном отяжелевших, век казались влажными от слёз, а на губах была улыбка — след рая — небесная радость сквозь земную грусть, как солнце сквозь облако» (Мережковский 2000: 186, 260).

Заявленная антитеза повторена в XXII фрагменте той же главы: «Все изображения лика Господня, от катакомбного Доброго Пастора, напоминающего бога Гермеса, с безбородым и безусым, нежным, как у девушки, лицом, до Нерукотворного Спаса, „Царя ужасного величья“, в византийских мозаиках <...>» (Мережковский 1996: 216).

Среди росписей римских катакомб больше всего Гермеса напоминает изображение Пастыря Доброго из крипты Лукины (III в.), присоединённой к катакомбам св. Каллиста, хотя широко известны изображения из других катакомб (кубикула Доброго Пастыря в катакомбах Домитиллы, капелла Таинств в катакомбах св. Каллиста).

Что касается указанных мозаик, то широко известны росписи *Спаса Нерукотворного*, например, в церкви Панагии Аракос в Лагудере на Кипре (1192) и мозаики *Христос Пантократор*, например, в церкви

Успения Богородицы монастыря Дафни в Афинах (Ок. 1100), мозаика собора в Чефалу на Сицилии (сер. XII в.). Возможно, Мережковский имел в виду иконографический «византийских тип» (Покровский 1905: 678) изображения Спасителя.

Заявленная антиномия изображений появляется у Мережковского в первом историческом романе, *Юлиан Отступник (Отверженный, 1895)*. Юлиан смотрит на «арианский образ Христа — грозный, тёмный, исхудалый лик в золотом сиянии и диадеме, похожей на диадему византийских императоров, почти старческий, с длинным тонким носом и строго сжатыми губами» (Мережковский 1990: 46–47). И рядом описание барельефа «первых времён христианства», где изваян «Пастырь Добрый, несущий овцу на плечах, заблудшую и найденную овцу — душу грешника. Он был радостен и прост, этот босоногий юноша, с лицом безбородым, смиренным и кротким, как лица бедных поселян; у него была улыбка тихого веселия» (Мережковский 1990: 47). Интересно, что в романе *Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)* Мережковский даёт описание *Тайной вечери*, но без изображения Христа (Леонардо ещё Его не нарисовал).

Антиномия «Пастырь Добрый» — «*Rex tremendae majestatis*» широко известна; можно встретить её, например, в воспоминаниях знаменитого юриста А.Ф. Кони о другом известном адвокате, В.Д. Спасовиче: «Так, в ряде литературных процессов и дел о преступлениях против Церкви им разработан вопрос о свободе совести и вдумчиво очерчены отношения между наукою и религией, между догматическою и нравственною стороною последней и между свободой исповедания и свободою исследования, между Добрым Пастырем и *Rex tremendae majestatis*; <...>» (Кони 1906: 776).

Таким образом, писатель использует широко известные изображения (чтобы подкрепить свои идеи фактами, хорошо знакомыми читателям) и достаточно известное противопоставление; примечаний к ним не даётся.

Словесные описания внешности героя уже сопровождаются указанием на источник.

Письмо прокуратора Лентула к римскому Сенату Мережковский цитирует во фрагменте XXII главы «Его Лицо (в истории)», приводит определения оттуда во фрагментах XI, XIX главы «Его Лицо (в Евангелии)». Это так называемое «апокрифическое письмо Публия Лентула

к сенату», найденное в конце XV в. Мережковский, переводя его, ссылается на книгу немецкого католического богослова И. Аухфаузера *Древние свидетельства Иисуса* (1925); Н.В. Покровский — на книгу Мюнтера *Символы и художественные представления ранних христиан* (1825); русский перевод письма даёт А.П. Лопухин. Ниже приводятся только значимые расхождения Мережковского с текстом Лопухина и только фразы, полностью опущенные Мережковским:

А.П. Лопухин (<i>Лопухин</i> 1895: 177–178)	Д.С. Мережковский (<i>Мережковский</i> 1996: 217)
«У нас явился и ещё жив человек великой добродетели, по имени Иисус Христос, называемый от Своих учеников Сыном Божиим. Он воскрешает мёртвых и исцеляет больных»	
«Он человек высокого роста<...>»	«Среднего роста Человек...»
«волосы на голове отлива виноградного, до ушей без блеска и гладки, но ниже их кудреваты, волнисты, значительно темнее и с большим блеском»	«Темно-русые, почти гладкие до ушей, а ниже вьющиеся, на концах более светлые, с огненным блеском, по плечам развевающиеся волосы <...>»
«Чело у Него гладкое и чудесно спокойное»	«Вид простой и благостный»
«Нос и рот у Него совершенны»	
«Руки и другие члены тела Его совершенны»	

Далее Мережковский сопоставляет письмо Лентула с описаниями у св. Иоанна Дамаскина во фрагментах XIII, XXIII, XXIV главы «Его Лицо (в истории)» и во фрагменте XX главы «Его Лицо (в Евангелии)». В сносках указывается «Johan. Damasc., Operaed. Lequiem, t. I, p. 631» (Мережковский 1996: 651) и второисточники: *История Иисуса* К.Б. Газе и *Телесный образ Иисуса Христа* Г. Мюллера. Пересказ текста, приписываемого св. Иоанну Дамаскину, можно найти у Н.В. Покровского.

Н.В. Покровский	Мережковский
«Иисус Христос, по словам Дамаскина (Opera ed. Le Quien t, I, p. 631), был высок и строен,	«Особые приметы» у Иоанна Дамаскина: «тесно сближенные — как бы сросшиеся брови», «чёрная борода и

<p>имел прекрасные глаза, прямой нос..., вьющиеся волосы, чёрную бороду, голову, склонённую н сколько вперёд, цвет тела желтоватый, как пшеница..., подобно Своей Матери, сросшиеся брови» (Покровский 1905: 678)</p>	<p>сильно загнутый (орлиный) нос». (Мережковский 1996: 217) «Был Он лицом, как все мы, сыны Адамовы, — говорит Иоанн Дамаскин, ссылаясь, вероятно, на древние, может быть, первохристианские свидетельства, и прибавляет одну черту, должно быть, особенно врезавшуюся в память видевших лицо Иисуса, — «был похож на Матерь Свою» (Мережковский 1996: 230)</p>
---	---

В тех же фрагментах письмо Лентула сравнивается и с отдельными характеристиками из описания в *Церковной истории* византийского историка Никифора Каллиста (XIII – XIV вв.). Мережковский в примечаниях приводит только первоисточник; русский перевод можно найти у А.П. Лопухина. Отметим лишь незначительные расхождения с текстом Мережковского (поскольку последних мало, а описание Никифора Каллиста довольно пространное).

<p>А.П. Лопухин (<i>Лопухин</i> 1895: 177)</p>	<p>Мережковский (<i>Мережковский</i> 1996: 217)</p>
<p>«Цвет Его кожи походил на цвет созревшей пшеницы...»</p>	<p>«смуглый цвет лица»</p>
<p>«...Волосы Его были светло-коричневого цвета, не слишком густые и слегка завивающиеся в мягкие локоны»</p>	<p>«мягко вьющиеся, белокурые, при тёмных бровях волосы»</p>

Можно заметить, что все изображения укладываются в антиномию: царь — раб, грозный — милостивый, как все — как никто. Такая антиномия — характерная черта Мережковского, её отмечал ещё Н.А. Бердяев в начале века: «Он остаётся в вечном двоении, и это двоение — наиболее характерное, наиболее оригинальное в нём» (Бердяев 2001: 336–337).

В отдельных характеристиках, скорее оценках, которые даются внешности главного героя, эта антиномия дополняется противопоставлением: красота — безобразие.

Обратимся сначала к свидетельствам каноническим. *Ветхий завет* (Ис. 52, 14) цитируется точно. Строку из *Евангелия от Луки*: «Иисус же преуспевал в премудрости в любви у Бога и человеков» (Лк. 2: 52)

Мережковский переводит как «Иисус рос и хорошел» (Мережковский 1996: 213), давая свои толкования греческим словам.

У мученика Иустина Философа (кон I – нач. II в.), которого Мережковский называет «св. Юстин Мученик», из *Разговора с Трифоном иудеем* приводится два высказывания. В первом случае в примечаниях дано не совсем точное указание на первоисточник и второисточник, во втором случае — только второисточник. Эти второисточники: *История Иисуса из Назарета* К.Т. Кейма и *Жизнь Иисуса* О. Хольцмана соответственно.

Мч. Иустин Философ	Д.С. Мережковский
«Если же Он в первое Своё пришествие бесславное, безвидное и уничиженное (...)» (Иустин Философ 1892: 327)	«Вида никакого не имел... бесславен... презрен был по виду» (Мережковский 1996: 213)
«Они же, видя такие дела, считали их волшебным обольщением, и осмелились назвать Его волхвом и обманщиком народа» (мч. Иустин Философ 1892: 249)	«Был Иисус осуждён, как чародей, маг, „μάγος“, — вспомнит и Трифон Иудей» (Мережковский 1996: 227)

Также два высказывания приведены из трактата свт. Иринея Лионского (II в.) *Против ересей*. В первом случае ссылка точная (ту же даёт и А.П. Голубцов), во втором — не совсем, зато дан второисточник, книга *Телесный образ Иисуса Христа* Г. Мюллера. Трактат свт. Иринея Лионского Мережковский хорошо знал, обращался к нему ещё в романе *Юлиан Отступник* как к источнику сведений о гностицизме.

Св. Иринея Лионский	Д.С. Мережковский
«Они называются гностиками, имеют частью нарисованные, частью из другого материала изготовленные изображения, говоря, что образ Христа сделан был Пилатом в то время, когда он жил с людьми» (Иринея Лионский 1900: 94)	«Плотский облик Иисуса нам неизвестен» (Мережковский 1996: 204)
«И что Он был человек некрасивый и подверженный страданию, сидел на ослином жеребёнке, принимал для питья уксус и желчь, был презираем в народе...» (Иринея Лионский 1900: 293)	«немощен и бесславен (по виду)» (Мережковский 1996: 213)

Четыре ссылки на Климента Александрийского (II – III вв.), одного из любимых авторов Мережковского: две на *Строматы*, на *Педагога* и *Комментарий на послание 1 Иоанна*. Одна сноска перепутана, для *Педагога* Мережковский даёт и второисточник, *Историю Иисуса из Назарета* К.Т. Кейма. Со ссылкой на *Комментарий на послание 1 Иоанна*, принадлежащее к *Ипотипосам* св. Климента Александрийского, приводится указание на «предание о „призрачности“ Иисусова тела» (Мережковский 1996: 208).

Климент Александрийский	Д.С. Мережковский
«Спаситель же наш возвышается над человеческим естеством столь удивительной красотой, что мы, стремясь душой к ней, может любить только эту истинную красоту...» (Климент Александрийский 2003: 272).	«Нам, истинной красоты желающим, Он один прекрасен» (Мережковский 1996: 213)
«Поэтому божественный апостол и говорит: „Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло“, то есть как будто всматриваемся в своё отражение в зеркале, и пытаемся увидеть в нём, насколько это возможно, саму творческую первопричину, образом которого мы являемся» (Климент Александрийский 2003: 128–129)	«Так увидите Меня в себе, как видит лицо своё человек в зеркале» (Мережковский 1996: 215)
«А что сам Господь имел вид вовсе не прекрасный...» (Голубцов 1905: 669)	«Те же свидетели — и это всего удивительнее, — говорят то о красоте Его, то о „безобразии“. Климент Александрийский...» (Мережковский 1996: 213)

Цитируется трактат блаженного Августина (IV – V вв.) *О Троице*, с не совсем точной сноской; в примечаниях также указывается на его письмо 237 (к Девтерию).

Блаж. Августин	Мережковский
«О „Его внешности мы не знаем ничего, потом что изображения Его разнообразятся по представлению художника“»	«„Мы совершенно не знаем лица Его...“ „Образ Господень, от разнообразия бесчисленных мыслей, меняется“» (Мережковский 1996: 304–

Приводится высказывание из св. Антонина Мученика, паломника VI в. об одной из нерукотворных икон (Мережковский 1996: 205, 215). Мережковский указал и первоисточник: Antonin Martyr., Itiner. Hierosolym., ed. Geyer, 1898; и второисточник — книга Э. фон Добшюца *Образы Христа. Исследования христианской легенды* (1899).

Приводя эти отдельные характеристики, Мережковский, кроме Библии и высказывания святых, обращается и к свидетельствам, так сказать, неканоническим: апокрифам, высказываниям различных богословам, философов и поэтов.

Из апокрифов это: *Деяния Иоанна, Деяния Петра, Деяния Фомы, Евангелие Псевдо-Матфея (Апокриф Матфея), аграфа Масар Номел; гностические источники: высказывания докетов, Pistis Sophie.*

Больше всего ссылок на корпус IV – V вв., надписанный именем Левкия Харина, куда были включены деяния апостолов Иоанна, Петра, Павла, Андрея и Фомы. Найти русский перевод этих апокрифов не удалось. На апокриф *Деяния Иоанна* (II в.) семь ссылок и большие цитаты оттуда (Мережковский 1996: 208–209, 209, 209, 210, 213, 215, 216); второисточники: *Новозаветные апокрифы Э. Хеннеке, Жизнь Иисуса в эпоху апокрифов Нового Завета В. Бауэра.* На апокриф *Деяния Фомы* (II в.) одна ссылка в основном тексте (Мережковский 1996: 219) и указание в примечаниях (Мережковский 1996: 651). Цитаты со ссылкой на первоисточник и на второстичники Э. Хеннеке и В. Бауэра, указание в примечаниях — только на В. Бауэра. На апокриф *Деяния Петра* (II в.) одна ссылка (Мережковский 1996: 214) с указанием первоисточник и на второисточник, Э. Хэннеке.

Кроме того, Мережковский дважды цитирует *Евангелие Псевдо-Матфея* (VI – VII вв.), называя его *Апокрифом Матфея*. Этот текст дважды переводился на русский язык, в начале века под названием *Книга о рождении Блаженнейшей Марии и детстве Спасителя*; в наше время под названием *Книга о рождении Благодатной Марии и детстве Спасителя*, перевод Мережковского ближе к дореволюционному. Оба раза Мережковский указывает и первоисточник (сноски точные), и разные второисточники (Э. Хеннеке и В. Бауэр, соответственно).

Вега (В.В. Гейман)	Д.С. Мережковский
«И когда спал Иисус, днём или ночью свет Божий сиял	«Почивал ли Он ночью или днём, было над Ним Божественное Свечение» (Ме-

над ним» (Вега 1913: 145)	режковский 1996: 210)
«Я был среди вас с детьми и вы никогда не видали Меня» (Вега 1913: 123)	«Я был среди вас с детьми, и вы не узнали Меня» (Мережковский 1996: 229)

И, наконец, дважды цитируется гностический текст Pistis Sophia (II в.), указывается и первоисточник, и второисточник, Э. Хеннеке. Существует современный перевод текста на русский язык.

Pistis Sophia	Д.С. Мережковский
«Но было, когда Иосиф услышал тебя, говорящего эти слова, он встревожился и мы пошли сразу, вошли в дом, нашли Дух, привязанный к кровати. И мы взглянули на тебя и на него и нашли тебя подобным ему. И освободился привязанный к кровати и (122) он обнял тебя и облобызал тебя. И ты также, ты облобызал его и вы стали одним» (Трофимова 1995: 191)	«...Предание-воспоминание об Иисусе Отроке и Духе Отроковице, „совершенно Друг Другу подобных“ и соединившихся в поцелуе небесной любви» (Мережковский 1996: 210)
	«глядя на Тебя и на Него — (на Неё), мы видели, что Вы совершенно подобны. И Дух обнял Тебя и поцеловал, а Ты — Его. И Вы стали одно» (Мережковский 1996: 230)

Обратимся теперь к богословам и философам.

Христианский теолог, философ Ориген (II – III вв.) упоминается четыре раза. По его труду *Против Цельса* дважды цитируется римский философ-платоник Цельс (II в), в первом случае Мережковский называет и первоисточник, Оригена, и второисточник — книгу Э. Пройшена *Антилегомена*.

Ориген	Д.С. Мережковский
«<...> между тем [тело Иисуса] ничем не отличалось от других и как говорят, не выделялось ростом, красотой, стройностью» (Ранович 1990: 316).	«Видом (лицом) не отличался от всех других людей» (Мережковский 1996: 212)
	«Мал был ростом, говорят и лицом некрасив» (Мережковский 1996: 213)

С указанием на трактаты (XIV) Оригена цитируются выводы докетов (Мережковский 1996: 208), приводятся и второисточники, книги Э. Хеннеке и Б. Бауэра. Также цитируется *Комментарий на Евангелие от*

Матфея (100) Оригена (Мережковский 1996: 215), с указанием и первоисточника и второисточника — В. Бауэра.

Упоминает Мережковский и христианского теолога, философа Тертуллиана (II – III вв.), но прямого отношения к внешнему облику Спасителя эти упоминания не имеют.

Высказывание, которое Мережковский приписывает константинопольскому патриарху Фотию (IX в.), принадлежит иконоборцам, которых патриарх цитирует. Мережковский указывает в примечаниях второисточник, *Историю Иисуса* К.Б. Газе. Ссылку (Epist. 64), русский перевод, а также другой второисточник даёт А.П. Голубцов.

Патриарх Фотий	Мережковский
«Какой из образов Христа истинный: тот ли, что у римлян, эллинов, египтян, или который пишут индейцы? Все они не похожи друг на друга (E.v. Dobschiltz, Christnsbilderl, S. 107)» (Голубцов 1905: 672)	«Лик Христов, у римлян, эллинов, индийцев, эфиопян, различен, ибо каждый из этих народов утверждает, что в собственном ему образе явился людям Господь» (Мережковский 1996: 215)

Мережковский также приводит высказывания современных философов и поэтов, зарубежных — без ссылок, русских — с неполными ссылками. Это Ф. Ницше (*Антихрист*), Э. Ренан (*Жизнь Иисуса*), И.С. Тургенев (*Христос*), Ф.И. Тютчев (*Эти бедные селенья...*) и В.В. Розанов (*Тёмный лик*). Русские авторы цитируются точно, зарубежные — не совсем. Высказывание В.В. Розанова (Мережковский 1996: 231; Розанов 1990: 569) взято из статьи *О сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира*, написанной по докладу В.В. Розанова в Религиозно-философском обществе в 1907 г. (где Розанов, в том числе, положительно отзывается о докладе Мережковского *Гоголь и отец Матвей*).

Зарубежные философы	Д.С. Мережковский
«<...> маленькое мятежное движение, окрепшее именованное Иисуса из Назарета, ещё раз представляет собой иудейский инстинкт <...>» (Ницше 1997: 323)	«„Нет, просто маленький жид, <i>der kleine Jude</i> “» (Мережковский 1996: 224)
«Одним раввином стало больше, вот и всё (правда, это был самый очаровательный)...» (Ренан 1906: 93)	«обаятельный Равви» (Мережковский 1996: 214)

Таким образом, в отдельных оценках повторена всё та же антиномия: красота — безобразие, как все — как никто. Как же объясняет её Мережковский?

Именно рационалистически, почти математически. Писатель вводит понятие другого измерения (причём повторяет его неоднократно, не только в разбираемых главах): «Не было ли в лице Человека Иисуса того же, что было в жизни Его, — „парадоксального“, „удивительного-ужасного“, как бы выходящего из трёх измерений в четвёртое, где всё наоборот, так что безобразное здесь, на земле, там прекрасно?» (Мережковский 1996: 214).

Точно таким же образом он объясняет и чудеса, часто употребляя слова «перевернуться», «переворот». Эти слова есть и в разбираемых главах: «Так и для нас, в какой-то никем не замеченный миг между двумя Пришествиями, первым и вторым, двумя притяжениями, вдруг перевернулось или перевернётся всё» (Мережковский 1996: 232).

Обратимся теперь ко второисточникам. Если *Против ересей* св. Иринея Лионского, *О Троице* блаж. Августина, *Комментарий на послания 1 Иоанна*, *Строматы* Климента Александрийского, *Против Цельса* Оригена, *Церковная история* Никифора Каллиста приводятся без второисточников, то с ними — все апокрифы, *Разговор с Трифоном иудеем* св. Иустина Философа, *Педагог*. Климента Александрийского, трактаты Оригена, письмо 237 к Девтерию Августина Блаженного, цитата из преп. Иоанна Дамаскина.

Чаще всего (11 раз) цитируются *Новозаветные апокрифы* Э. Хеннеке (*Handbuch zu den Neutestamentlichen Apokryphen*, Тюбинген, 1904). Мережковский ссылается на книгу, говоря о письме Августина Блаженного 237 к Девтерию, о трактатах Оригена, о *Деяниях Иоанна*, *Деяниях Петра*, *Деяниях Фомы*, *Евангелии Псевдо-Матфея*, о *Pistis Sophia*. Книга Э. Хеннеке считается стандартом в издании апокрифов.

Довольно часто (восемь раз) цитируется книга Вальтера Бауэра *Жизнь Иисуса в эпоху апокрифов Нового завета* (*Das Leben Jesu im Zeitalter der neutestamentlichen Apokryphen*, Тюбинген, 1909). Она также указывается в примечаниях к трактатам Оригена и к *Комментариию на Евангелие от Матфея* Оригена, к *Деяниям Иоанна*, *Деяниям Фомы*, *Евангелию Псевдо-Матфея*.

Четыре указывается труд К.Б. Газе *История Иисуса*, который подробно разобрал Д. Штраус в своей *Истории Иисуса*.

Трижды упомянуты *Образы Христа. Исследования христианской легенды* (*Christusbilder Untersuchungen zur christlichen Legende*, Лейпциг, 1899) Эрнста фон Добшюца, этот труд указывает и А.П. Голубцов в *Православной богословской энциклопедии*. По Добшюцу, ссылаясь на легенду IX в. в трудах каноника Николая Маниакутийского, Мережковский излагает легенду о Нерукотворном Лике, появившемся на доске ап. Луки, о плате Вероники, на котором отразился Лик Господень.

Трижды упомянута книга *Телесный образ Христа* Г. Мюллера (*Die leibliche Gestalt Jesu Christi*, 1909), в связи со св. Ианном Дамаскиным и св. Иринеем Лионским.

Трижды упомянута *Аграфы* (*Agrapha*, 1906) А. Реша, в связи с Климентом Александрийским, текстом из *Macarius Homel.*

Дважды упомянута работа немецкого протестантского богослова Теодора Кейма (1825–1873) *История Иисуса из Назарета* (*Geschichte Jesu von Nazara*, Цюрих, 1871), в связи с *Разговором с Трифоном Иудеем* мученика Иустина Философа и *Педагогом* Климента Александрийского.

Дважды упомянут французский католический библиеист, иеромонах Мари Жозеф Лагранж (1855–1938), его комментарии к *Евангелию от Марка* (1911) и к *Евангелию от Луки* (1920); Мережковский использует издание 1927 г. для описания Генисаретского озера, и вероятно, одежды (сноска отсутствует).

По одному разу упомянуты: *Антилегомен* (*Antilegotomena*, 1901) Э. Проишена (соавтора Адольфа фон Гарнака в издании раннехристианской литературы); *Древние свидетельства Иисуса* (*Antike Jesus-Zeugnisse*, 1925) немецкого католического богослова Иоганна Ауфхаузера (1881–1963); *Сущность христианства* (*Das Wesen des Christentums*, 1902) немецкого протестантского богослова Адольфа фон Гарнака (1851–1930); *Пятое Евангелие* (*Das fünfte Evangelium*, 1910) немецкого историка религий Мартина Брукнера; *Письма из Палестины* (*Reisebriefe aus Palestina*, 1909) немецкого протестантского библиеиста и текстолога Германа фон Зодена (1852–1914), *Гераса* (*Cerasa*, 1919) христианского гебраиста Германа Гуте (1849–1936), *Жизнь Иисуса* (*Leben Jesu*, 1901) немецкого протестантского библиеиста Оскара Хольцмана (1859–1934), *Иисус из Назарета* (*Jesus of Nazareth*, 1929) еврейского историка и лингвиста Иосифа Львовича Клаузнера (1874–1958).

Самый известный из перечисленных выше учёных — Адольф фон Гарнак, немецкий протестантский церковный историк и богослов

либерального направления, чьи концепции сложились под влиянием новой тюбингенской школы Ф.К. Баура (критический метод изучения) и либерального богословия А. Ричля (отвергающего метафизику и ограничивающегося этикой). Упомянутый выше Мари Жозеф Лагранж спорил с рационализмом и скептицизмом «библейской критики» немецких учёных.

Теперь об особенностях выбора Мережковского. Писатель указал практически все важнейшие характеристики образа Спасителя в Священном Писании, у святых Отцов, в раннехристианских свидетельствах. В его тексте, по сравнению с изложением А.П. Лопухина и А.П. Голубцова, нет высказываний Тертуллиана (только указание на последнего), Евсевия Кесарийского, блаж. Иеронима Стридонского, св. Иоанна Златоуста.

Второисточники в большинстве своём (за исключением Ауфхаузера, Клаузнера и Лагранжа) довольно ранние, девятисотых или десятых годов; некоторые из них (А. фон Гарнак, Г. фон Зоден, А. Реш, Э. Хеннеке) считаются образцовыми для своего времени. Наглядно видно, что наиболее полно представлено немецкое протестантское богословие. Нет ни одного русского второисточника, например, обзора А.П. Голубцова, трудов Н.П. Кондакова, А.П. Лопухина, Н.В. Покровского, что позволяет предположить, что Мережковский изначально писал свою книгу для западного читателя.

В целом на материале новозаветной истории писатель доказывает собственную религиозно-философскую концепцию: о «Третьем Завете», завете «Духа-Матери», богочеловечества (о чём говорится в конце главы «Его Лицо (в Евангелии)». Собственно, он доказывает эту концепцию на любом историко-культурном материале, о чём бы ни писал: об Атлантиде, Египте, Наполеоне, Петре Первом и др.

В этой концепции много общего с гностицизмом (вслед за Лот-Бородиной, её можно назвать нео-гностической), на что указывалось и при жизни Мережковского, и в современном литературоведении. Отсюда — ссылки на *Pistis Sophia* и на гностические отрывки в апокрифах. Все указания на «огонь», «свет», который видится в теле героя книги, заставляют вспомнить о гностической искре. Рассуждения о двойнике, об андрогинах — также из гностического источника. Образ молнии, которым заканчивается глава (источник его Гераклит), можно связать с

искрой и светом; это часто употребляющийся у Мережковского символ.

Используя современные термины, и гностицизм можно назвать рационалистической теорией: он предполагает познание как способ спасения.

Это ли повлияло на Мережковского? Или он изначально более мыслитель, нежели художник? Или просто — он дитя своего времени, характерной чертой которого является рационализм в рассуждении о чуде?

В любом случае как характеристику и как совет, данный писателю, можно вспомнить стихотворение З.Н. Гиппиус *Воскресенье*, опубликованное в 1933 г. (как раз, когда печатался *Иисус Неизвестный*) и посвящённое «Д.М.»:

*Не пытай ни о чём дорогой,
Лёгкой ткани льняной не трогай,
И в пыли не пытай следов, —
Не ищи невозможных слов.*

*Посмотри, как блаженны дети;
Будем просты сердцем и мы.
Нету слов об этом на свете,
Кроме слов — последних — Фомы (Гиппиус 1999: 275)*

ЛИТЕРАТУРА

Бердяев 2001 — Бердяев Н.А. Новое христианство (Д.С. Мережковский) // Д.С. Мережковский: pro et contra / Сост., вступ. ст. коммент., библиогр, А.Н. Николюкина. СПб.: РХГИ, 2001.

Блинова 2017 — Блинова О.А. Парижская научная библиотека Д.С. Мережковского // Литературный факт, 2017. № 3.

Вега 1913 — Вега. Апокрифические сказания о Христе. II. Книга Марии Девы. СПб.: Первая Женская типография Т-ва «Печатного станка», 1913.

Гиппиус 1999 — Гиппиус З.Н. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1999.

Голубцов 1905 — Голубцов А. Иисус Христос по внешнему виду. Православная богословская энциклопедия. Т. 6. СПб.: Типография Мильштейна и «Невская типография», 1905.

Иринеи Лионский 1900 — Св. Иринеи Лионский. Против ересей. СПб: Издание второе книгопродавца И.Л. Тузова, 1900.

Иустин Философ 1892 — Сочинения святого Иустина философа и мученика. М.: Университетская типография, 1892.

Климент Александрийский 2003 — Климент Александрийский. Строматы. Т. 1 (Книги 1–3). СПб.: Издательство Олега Абышко, 2003.

Кони 1906 — Кони А.Ф. Очерки и воспоминания. СПб: тип. А.С. Суворина, 1906.

Лопухин 1895 — Лопухин А.П. Библейская история в свете новейших исследований и открытий. Новый Завет. СПб.: Издание книгопродавца И.Л. Тузова, 1895.

Лот-Бородина 1935 — Лот-Бородина М.И. Церковь забытая. По поводу «Иисуса неизвестного» // Путь. 1935. № 47.

Мережковский 1990 — Мережковский Д.С. Собрание сочинений в 4-х томах: Т. 1. М.: Правда, 1990.

Мережковский 1996 — Мережковский Д. Собрание сочинений. Иисус Неизвестный. М.: Республика, 1996. 2. Мережковский Д.С. Мессия.

Мережковский 2000 — Мережковский Д.С. Мессия. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2000.

Ницше 1997 — Ницше Ф. По ту сторону добра и зла; Казус Вагнер; Антихрист; Эссе Ноте. М.: ООО «Попурри», 1997.

Покровский 1905 — Покровский Н. Иисус Христос по памятникам иконографии. Православная богословская энциклопедия. Т. 6. СПб.: Типография Мильштейна и «Невская типография», 1905.

Ранович 1990 — Цельс. Правдивое слово // Ранович А.Б. Первоисточники по истории раннего христианства. Античные критики христианства. М.: Политиздат, 1990.

Ренан 1906 — Ренан Э. Жизнь Иисуса. Киев: Издание книжного магазина С.И. Иванова и К°, 1906.

Розанов 1990 — Розанов В.В. Религия и культура. Т. 1. М.: Правда, 1990.

Трофимова 1995 — Трофимова М.К. «Милость и истина встретили друг друга...» (Гностическая экзегеза 84 псалма) // Вестник древней истории. 1995. № 2.

ИКОНА В СЛОВЕСНОСТИ И КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Лепяхин В.В.

Аннотация. Статья посвящена основным темам и мотивам в литературе Серебряного века, связанным с иконой, с иконописью. Основное внимание уделяется проблеме знания поэтами и прозаиками русской иконописи и анализу целей, с которыми они обращались к иконе в своих художественных произведениях.

Ключевые слова: икона, иконопись, Серебряный век, поэзия, проза, тема, мотив, иконичность.

ICONS IN THE LITERATURE AND CULTURE OF THE RUSSIAN SILVER AGE

Abstract. The article deals with the main topics and motives related to icons and iconography in the literature of the so-called Russian Silver Age (the last decade of the 19th century and the first few decades of the 20th century). A particular attention is given to the knowledge of poets and writers on Russian iconography, and to the analysis of the purposes for which they included icons in their works.

Keywords: icons, iconography, Silver Age, poetry, prose, topic, motive, iconicity.

Если говорить о словесности и культуре Серебряного века в связи с иконой, русской иконописью¹, то в средоточие данной темы следует поставить выставку древнерусского искусства, устроенную в 1913 году в ознаменование 300-летия Дома Романовых Императорским Московским Археологическим Институтом им. Императора Николая II.

Впервые древняя русская иконопись предстала перед широкими кругами общественности, впервые русские искусствоведы, философы, художники, писатели и поэты увидели иконы XI – XIII (всего несколько образов) и XIV – XV веков, которые сразу же были признаны шедеврами древней русской живописи. До выставки было принято считать, что расцвет русской иконописи падает на XVI век. После выставки стало ясно, что XVI столетие — начало заката самобытной русской иконы и в плане богословском, и в плане духовном, и, бесспорно, в плане художественном, живописном.

Выставку сразу же назвали «открытием иконы». В каком смысле?

¹ Данная статья является в некотором смысле подведением итогов в моём изучении темы «Икона в русской поэзии и прозе Серебряного века», поэтому в работе содержится много ссылок на собственные публикации разных лет (1985–2016).

Действительно, она стала открытием иконописного цвета. Когда русские писатели и поэты упоминали об иконах, то наиболее распространённый эпитет, который они использовали — тёмный или даже чёрный (от В. Жуковского и Н. Погодина до В. Солоухина и В. Тендрякова). Теперь же, после выставки, стало ясно, что иконы не тёмные или «чёрные доски», а поющие яркие краски. Сразу же появилось несколько работ, посвящённых роли цвета в древней иконе. Назовём только *Умозрение в красках* (1915) кн. Е. Трубецкого, *Чему учат иконы?* М. Волошина (1914), *Бирюзовое окружение Софии и символика голубого и синего цвета* о. Павла Флоренского (1914).

Выставка позволила по-новому взглянуть на графику, на линии древних икон: они поразили точностью, плавностью, они «поют» вместе с красками, в унисон с цветом, они музыкальны, мелодичны.

Особенности рисунка иконы, которые было принято небрежно списывать на неумелость иконописца, на незнание приёмов прямой перспективы, эти особенности суть особое понимание физического пространства и свои способы перенесения трёхмерного физического пространства на двухмерную плоскость иконы, и в этих способах, приёмах древнерусский иконник достиг, надо было признать, удивительного мастерства. Укажем только на известнейшие работы о. Павла Флоренского об обратной перспективе.

Русскую икону часто называли византийской, но византийская она только по происхождению. Уже в XIII веке мы можем говорить о самобытной *русской* иконе, которая заметно отличается от византийской. Неслучайно и ныне коллекционеры больше внимания уделяют именно русской иконе, а не византийской.

Стало ясно, что икона имеет огромное историческое значение. История русской иконописи в некотором смысле есть история Руси и России. Назовём лишь этюд кн. Е. Трубецкого *Россия в её иконе* (1918).

Выставка показала также, что древняя икона наполнена глубоким духовным смыслом, она имеет богословское значение, она раскрывает мировосприятие, мировидение наших предков, особенности Православия, его богослужения, храмового убранства. В иконе всё духовно, а обратную перспективу можно назвать перспективой *духовной*.

Ещё один вывод родился сам собой: икона не только моленный образ, икону следует воспринимать также как эстетическое явление, среди икон есть настоящие шедевры не только иконописи, но и миро-

вой живописи в целом, шедевры, не только сравнимые с лучшими образцами живописи эпохи Возрождения, но и превосходящие их по своей духовной глубине и силе.

И заключительный вывод: икона не позади нас, она — впереди нас. Придётся изучать её заново. Придётся переписывать историю древнерусского искусства.

Выставка произвела огромное впечатление на общественность, на учёных, на художников. П. Муратов писал, что на выставке «открылось целое новое искусство». С. Маковский отметил, что до этого события икона была «областью археологии, иконографии, палеографии и прочих научных дисциплин», но не искусством: как бы восторженно не относились к иконе собиратели и иконоведы, художники относились к ней холодно. И вот выставка. Она стала, по выражению Маковского, началом «нового художественного сознания в России».

Выставка породила три этюда об иконах кн. Е. Трубецкого, которые не потеряли своей актуальности до сих пор. Два из них уже упоминались. В частности, Трубецкой писал: «...Открытие иконы озарит своим светом не только прошлое, но и настоящее русской жизни, более того, её будущее» (Трубецкой 2012: 70). Язык философа и иконоведа в его этюдах афористичен, в них немало точных лаконичных изречений. Приведём лишь некоторые: «В искусстве именно наивное нередко граничит с гениальным»; «Храм не есть внешнее единство общего порядка, а живое целое, собранное воедино Духом любви»; «Символический язык (иконы. — В.Л.) непонятен сытой плоти»; «Человек не может оставаться только человеком: он должен или подняться над собой, или упасть в бездну, вырасти или в Бога, или в зверя»; «...Мысль о целеющей силе красоты давно уже живёт в идее явленной и чудотворной иконы»; «Иконописный идеал есть всеобщий мир всей твари»; «В иконописи отражается та борьба двух миров и двух мироощущений, которая наполняет собою всю историю человечества»; «Понять, что мы когда-то имели в древней иконописи, — значит, в то же время почувствовать, что мы в ней утратили»; «...В древней архитектуре мы имеем наиболее наглядное изображение жизненного стиля Святой Руси»; «...Икона — художественное откровение религиозного опыта»; «В истории русской иконы мы найдём яркое изображение всей истории религиозной жизни России»; «Икона — не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества»; «Спать можно и с „Фаустом“ в руке.

Для пробуждения... нужен удар грома»¹. Таким ударом грома, по мысли Трубецкого, стала знаменитая выставка и русские иконы, выставленные на ней.

Выставка породила блестящую статью Волошина *Чему учат иконы?* (1914), а также его стихи, посвящённые иконам. В заключение статьи Волошин писал: «В дни глубочайшего художественного развала, в годы полного разброда устремлений и намерений, разоблачается древнерусское искусство, чтобы дать урок гармонического равновесия между традицией и индивидуальностью, методом и замыслом, линией и краской» (Волошин 1984: 282).

Выставка повлияла на статьи о Павла Флоренского, посвящённые роли канона, пониманию иконой художественного пространства, символике цвета в иконе (Флоренский 1914: 540–544, 552–577), роли иконы в храме и в Литургии.

Влияние выставка заметно в более поздних статьях графа Юрия Олсуфьева: *О встречных пробелах* (1925), *Иконописные формы как формулы синтеза* (1926), *Структура пробелов* (1927), *Параллельность и концентричность в древней иконе как признаки диатоксической организованности* (1927)².

Наконец, выставка породила немало стихотворений и рассказов русских поэтов и писателей. На протяжении многих веков икона занимала столь значительное место в жизни русского человека, в повседневном быту, что поэты просто не могли пройти мимо иконы. Насколько хорошо поэты Серебряного века знали икону? Как часто и

¹ Конечно, автор этого афоризма знает, что в определённом смысле икона также и портрет. На многих иконах мы можем узнать святого и без надписания. Но всё же иконописцу надо изобразить и соборные черты святости, которые преображают лицо в Лик. Поэтому в иконе мы видим лики, которые Е. Трубецкой называет прообразом грядущего человечества. Человек сотворён по образу Божию. Святые подвигом и молитвой очистили в себе образ Божий, образ Христов, они являют его собой. И вот этот образ стремится передать икона.

² Высокую оценку русской иконы, её художественных достоинств давали и иностранцы. Приведём лишь три известных высказывания Матисса, который посетил Россию в 1911 году, ещё до выставки: «...Только ради икон стоило бы приехать из города, даже более удалённого, чем Париж»; «Я видел вчера коллекцию старых икон. Вот большое искусство. Я влюблён в их трогательную простоту, которая для меня ближе и дороже картин Фра Анджелико. Я счастлив, что наконец попал в Россию»; «Я потратил десять лет в поисках того, что ваши художники открыли в четырнадцатом веке». А ведь художник говорит это после знакомства лишь с одним частным собранием — И.С. Остроухова, правда, лучшим в то время.

в каком контексте они писали о ней? С какими художественными целями они включали в свои произведения иконные темы и мотивы? Какие именно стороны иконы и иконописи были им близки, какие из них они предпочитали? — На эти и некоторые другие вопросы мы и попытаемся коротко ответить.

Поэтов и прозаиков Серебряного века по их отношению к иконе можно разделить на четыре группы.

К первой — можно отнести тех, у кого наблюдается традиционное отношение к иконе, часто это даже не собственно иконные темы и мотивы, а иконопочитательные; назовём Вл. Соловьёва (см. *Лепяхин* 2007: 246–261; *Лепяхин* 2008: 106–111; *Лепяхин* 2015б: 130–151), И. Бунина, М. Горького (см. *Лепяхин* 2005к: 224–238), Е. Замятина, Н. Клюева (см. *Лепяхин* 1988в: 185–211; *Лепяхин* 1989: 149–161; *Лепяхин* 2006: 60–70), С. Есенина (см. *Лепяхин* 1995: 301–337; *Лепяхин* 1998а: 101–146; *Лепяхин* 2004б: 100–127), С. Клычкова (см. *Лепяхин* 2005в: 306–334; *Лепяхин* 2015а: 205–225), А. Ахматову, М. Цветаеву, И. Шмелёва (см. *Лепяхин* 2002б: 424–450; *Лепяхин* 2005г: 267–294), художника К. Петрова-Водкина (см. *Лепяхин* 2002в: 407–423).

Ко второй — можно отнести группу поэтов, которые обращались в своих произведениях к проблемам богословия иконы, стремились выявить высокий духовный смысл иконы и церковного образа в целом. Здесь прежде других надо назвать поэта, литературоведа, философа и теоретика символизма Вячеслава Иванова, Вл. Соловьёва, а также М. Кузмина, А. Белого, С. Клычкова.

Третью группу составят поэты и прозаики, у которых просматривается своё собственное отношение к иконе. Здесь я бы употребил гадамеровский термин «предпонимание». Художественные вкусы и предпочтения многих поэтов Серебряного века сложились на европейской эстетике, на культуре Возрождения, и они смотрят на икону сквозь призму ренессансной живописи. Назовём имена А. Блока, Н. Гумилёва, М. Волошина (см. *Лепяхин* 1985: 249–261; *Лепяхин* 2005б: 337–359), А. Белого, Б. Пастернака (см. *Лепяхин* 1988а: 255–276; *Лепяхин* 2002а: 665–681; *Лепяхин* 2005д: 412–422).

Четвёртая группа — поэты и прозаики, которые в своих произведениях включают икону в сниженный и даже кощунственный контекст ради достижения каких-либо художественных целей или эффектов: М. Горький, В. Маяковский, Е. Замятин (см. *Лепяхин* 2000: 101–117;

Лепяхин 2005е: 295–304), Б. Пильняк (см. *Лепяхин* 2002г: 477–509), А. Платонов (см. *Лепяхин* 2004а: 62–83), отчасти Д. Мережковский (см. *Лепяхин* 2013: 355–372), М. Булгаков (см. *Лепяхин* 1991: 174–186) и др. Конечно, такое деление немного условно: например, Горького, Ремизова (см. *Лепяхин* 1998б: 79–91), Замятина можно включить и в первую, и в четвёртую группу в зависимости от того, какое произведение мы выбираем для анализа.

Важно также иметь в виду, что Серебряный век (в его отношении к иконе) разделён, насильственно разбит на две части. Первая часть — традиционное почитательное отношение к иконе и «открытие иконы», её своеобразного языка, её художественных достоинств, её роли в истории Руси. Вторая часть заметно отличается от первой. Она начинается большевистским переворотом, который характеризуется физическим уничтожением священства, разрушением храмов и кощунственным уничтожением икон. Сколько истинных шедевров русской иконописи погибло в этой большевистской вакханалии борьбы против церковного искусства, трудно сказать, но общее число погибших икон, вероятно, составляют десятки тысяч, а может, и сотни тысяч святых образов. И всё это варварство до сих пор лежит на совести большевиков, советской власти. Серебряный век продолжал жить и при большевиках. Его поэты и прозаики откликнулись на вандализм по отношению к иконам, осудили его (М. Волошин, А. Ахматова, М. Цветаева, И. Бунин, В. Никифоров-Волгин и др.). Нет ни одного поэта, который в своих стихах или высказываниях восхвалил бы уничтожение икон. Редчайшие исключения — «агитки», которые при всём желании никак нельзя отнести к области поэзии.

Теперь перейдём к краткому описанию иконных тем и мотивов в произведениях Серебряного века, соблюдая вышеозначенное деление писателей и поэтов на четыре группы.

И. И. Бунин. В своих произведениях Бунин нередко упоминает иконы. Они появляются, прежде всего, там, где он касается церковной жизни или описывает православный быт, народное отношение к иконе как покровительнице крестьянского труда. Первые впечатления от икон, как и у многих других русских писателей, связаны у Бунина с детством. Со временем детские воспоминания выливаются в два стихотворения, посвящённые архангелу Михаилу, второе из них становится символом сопротивления большевистскому безбожию (см. по-

дробно: *Лепяхин* 2002д: 393–406).

А. Ахматова. Аня Горенко с детства жила с иконами. Красный угол с горящей в нём лампадкой был естественной и обязательной приметой дома. В 60-х годах в автобиографических заметках уже Анна Ахматова так описывала свою девичью комнату в Безымянном переулке Царского села, где она прожила с двух до шестнадцати лет: «Кровать, столик для приготовления уроков, этажерка для книг. Свеча в медном подсвечнике (электричества ещё не было). В углу икона».

Комната без иконы производит на Ахматову странное и даже тяжёлое впечатление, — без окна в небо. В 1962 году Ахматова во время прогулки по Петербургу посетила Петровский домик. Там её внимание поразила «разбойная безиконная столовая» царя. Разбойная именно потому, что без икон, без красного угла. Святой угол с образами — это прежде всего место молитв. Напомним также одно из самых знаменитых стихотворений Ахматовой. Его цитировал Николай Гумилёв в *Письмах о русской поэзии* в 1914 году, а потом на него обращали внимание едва ли не все критики, — как почитатели, так и враги Ахматовой: *Протёртый коврик под иконой...*

В этом стихотворении Ахматова находит тонкие детали «моленного быта»: коврик не потёртый, а протёртый коленями от долгих молитв; нагоревший фитиль лампы потрескивает, готовый погаснуть, потому что горит давно.

В своей поэзии Ахматова отдала дань и модной в то время, как в религиозной философии, так и в поэзии, теме Софии Премудрости Божией. Когда Ахматова «обвиняет» знакомого, который оставил страну и уехал в эмиграцию, то и здесь она находит уместным упомянуть об иконах:

*Ты – отступник: за остров зелёный
Отдал, отдал родную страну,
Наши песни, и наши иконы,
И над озером тихим сосну* (Ахматова 1986: 1, 123).

Это из стихотворения 1917 года, обращено оно к Б. Анрепу, уехавшему в Англию. Интересно отметить, из чего складывается в этом стихотворении «родная страна» Ахматовой: это русская песня, русская икона, русский пейзаж. Далее в этом стихотворении Ахматова говорит

также о том, что покинувший родину тем самым теряет благодать и губит свою православную душу, а потому и называет его отступником.

Иконы сопровождали Ахматову до конца жизни. И свою кончину Ахматова не мыслила без иконы: ещё в 1922 году она написала:

*Но неизбежный день уже предвижу я, –
На утренней заре придут ко мне друзья,
И мой сладчайший сон страданьем потревожат,
И образок на грудь остывшую положат* (Ахматова 1986: 1, 164)

Ахматова знала древнерусские сказания о чудотворных иконах и использовала их в своих стихах. В сказании о Владимирской иконе Богородицы есть такой эпизод, когда в Успенском соборе святые сходят со своих икон и покидают Москву за грехи её жителей. Ахматова описывает этот широко известный случай, только относит его как бы к событиям большевистского переворота. Вновь, как встарь, святые сходят с икон и покидают свои храмовые иконы, не желая оставаться свидетелями безбожного большевистского разгула (см. подробно: *Лепяхин* 2005а: 773–784).

М. Цветаева. У Марины Цветаевой нередко встречаются как бы случайные стихотворные высказывания об иконах, однако в них можно обнаружить некое единство и основу. Вполне естественно, по условиям тогдашнего быта, Марина Цветаева с детства росла среди икон, стоявших в каждой комнате. Они встречаются в её стихах при описании храмов, внутреннего убранства комнат (красный угол, божница, киот), лирические герои стихов носят образки на груди.

*Закинув голову и опустив глаза,
Пред ликом Господа и всех святых — стою.
Сегодня праздник мой, сегодня — Суд* (Цветаева 1990: 340).

У Цветаевой встречается молитва в храме перед иконостасом: перед ликом Господним, перед иконами всех святых, праведников и Ангелов, перед Царскими вратами, которые в православном истолковании храма понимаются как врата в Царство Небесное. Фактически всякая покаянная молитва человека — это ежедневный малый Страшный Суд. Для Цветаевой, как и для Кузмина, например, Страшный

Суд — праздник. Этот мотив характерен для поэзии Серебряного века. Если поэты золотого века чувствовали себя пророками напрямую, то поэты рубежа веков ощущали себя пророками или, по крайней мере, ощущали своё пророческое поэтическое призвание; они писали о страданиях мира и поэтически, а часто и жизненно, через жизне-творчество принимали эти страдания на себя, и полагали, что эти страдания искупят их грехи, и на Страшном Суде они будут оправданы. Поэты воспринимали Страшный Суд, по-рублёвски (вспомним Успенский собор Владимира), с точки зрения праведников, к каковым они относили и себя. Поэтому и действие в стихотворении происходит в праздник Благовещения — в день благой вести о Боговоплощении, о пришествии Спасителя в мир.

Характерно в этом стихотворении и внутренняя двойственность лирического героя, его деление на смиренную смертную женщину (глаза опущены перед Богом — покаяние) и на гневного поэта-ангела (голова горделиво закинута — мне, поэту, не в чем каяться). Эта двойственность также типична для Серебряного века. Человек не отрицает Бога, но и не хочет до конца смириться перед Творцом. Признавая, что талант тоже от Бога, лирический герой в стихах Цветаевой подспудно противопоставляет повиновение Богу и повиновение своему таланту, своему внутреннему поэтическому голосу (проблема поставлена ещё Лермонтовым: *Не обвиняй меня, Всесильный...*). И конец стихотворения свидетельствует всё о той же уверенности в своей поэтической невинности, непогрешимости: голос, как голубь, символизирующий Святого Духа, возносится в вечность, к куполу, в котором изображён Спаситель. Кающаяся грешная женщина остаётся на земле. Дуализм не преодолен, но ведь он преодолим. Поэт может осознавать божественное происхождение своего таланта, но не может быть уверен в том, что «слово гнилое», как назвал его апостол Павел (Еф. 4: 29) никогда не изойдёт или не изойдёт из уст его. Поэт может приносить покаяние и как человек, и как поэт, — не отдельно, а во всём органичном единстве своей личности, своей души, которая одна лишь и имеет ценность перед Богом.

В этот трагический для России семнадцатый год Цветаева в своих стихах, как некогда древнерусские книжники и святые, призывает на помощь иконы.

*Московский герб: герой пронзает гада.
Дракон в крови. Герой в луче. — Так надо.
Во имя Бога и души живой
Сойди с ворот, Господень часовой!
Верни нам вольность, Воин, им — живот.
Страж роковой Москвы — сойди с ворот!
И докажи — народу и дракону —
Что спят мужи — сражаются иконы (Цветаева 1990: 378).*

Такие поэтические призывы к чудотворным иконам встречаются в то время также у её современников Бунина, Клюева, Ахматовой, Волошина, Кузмина, Есенина. Марина Цветаева имеет в виду конкретную икону: образ Георгия Победоносца, украшавшего, также как и образ Спасителя, Спасские ворота Кремля (см. *Лепяхин* 1999б: 207–220).

II. Вячеслав Иванов. Стихотворений, непосредственно посвящённых иконам или каким-либо образом связанных с иконной тематикой, у Вячеслава Иванова немного (по сравнению, например, с Клюевым), но все без исключения случаи обращения поэта к иконописи и иконам дают примеры настолько глубокого проникновения в сущность иконы, в её богословские основы, что заслуживают серьёзного изучения. В начале XX века именно Иванов сумел в совершенной поэтической форме «воспеть» богословие иконы.

Останавливает на себе внимание начало второго стихотворения из мелопеи *Человек* (1915):

*Творец икон и сам Икона,
Ты, Человек, мне в ближнем свят... (Иванов 1979: 3, 198)*

Эти две строки позволяют говорить не только об иконе в восприятии поэта, но в определённой мере о богословии иконы и христианской антропологии Вячеслава Иванова. Эмпирически человек грешен, онтологически, потенциально — свят, ведь каждый человек является в большей или меньшей мере просветлённой иконой Христа, по образу которого он сотворён вначале. Святость человека — это его иконичность. Путь к святости — выявление этой иконичности в себе. Иконичная, онтологическая святость — основа, условие и возможность святости эмпирической. По этой невидимой, но реальной онтологической

святости все люди братья. Традиционное христианское обращение «Братья и сёстры» имеет в виду не желанное лишь взаимоотношение христиан друг к другу как братьев и сестёр, а факт наличия такого духовного родства во Христе как живых икон единого Первообраза, Первоиконы. Иванов смог выразить эти идеи в двух строках (см. подробно: *Лепяхин 1988б: 105–116. Лепяхин 1996: 151–166*).

М. Кузмин. В *Чужой поэме* Кузмина находим молитву перед иконой. По содержанию отрывка видно, что это стихотворная зарисовка с натуры.

*И чёрный плат так плотно сжал те плечи,
Так неподвижно взор свой возвела,
На Благовещенья святые свечи,
Как будто двинуться ты не могла.
И золотая кованая мгла
Тебя взяла, благая, в обрамленье.
Твоих ресниц тяжёлая игла
Легла туда в умильном удивленье.
И трое скованы в мерцающем томленье* (Кузмин 1989: 174).

В стихотворении речь идёт о молитве перед иконой Благовещения Пресвятой Богородицы. Действие отрывка происходит в Успенском соборе Московского Кремля: «Душой и взором ты в Успенский храм стремилась» (Кузмин 1989: 174). Знаменитая икона этого праздника — так называемое Устюжское Благовещение — одна из наиболее почитаемых святынь собора.

В цветовом и смысловом отношении отрывок из стихотворения Кузмина построен на контрасте золотого и тёмного, чёрного. Перед иконой Благовещения в молитве неподвижно и напряженно застыла женщина в большом чёрном платке. Икона покрыта золотым кованым окладом, поэтому о красках иконы поэт не говорит. Перед образом стоит большой подсвечник, на котором горит множество свечей. Свет в храме потушен, поэтому, если смотреть на эту сцену из глубины церкви, то молящаяся женщина кажется находящейся в «золотой мгле». Эта «благая» мгла охватила женщину, включила её в своё таинственное пространство, и поэт уже видит «скованными» в некое видимое единство троих: благовестующего Архангела Гавриила, Пресвя-

тую Богородицу и молящуюся женщину. Если учесть, что икона имеет более двух метров в высоту, а расстояние между Богородицей и Архангелом значительно, то молящаяся женщина чисто зрительно должна была казаться издали как бы третьим персонажем иконы.

В этом отрывке у поэта глубоко подмечены две особенности молитвы перед образом. Чудотворные иконы имеют особое духовное пространство и духовное поле притяжения для верующего. Икона есть образ небесного Первообраза. Благодаря своей реальной связи с Первообразом, она наполняется Божественной энергией Первообраза, образует вокруг себя поле благодати, и человек в молитве перед иконой вступает в духовное богочеловеческое единение с небесным Первообразом.

Другое, что подметил Кузмин, — золотая мгла, в которую погружена молящаяся женщина. Конечно, это, прежде всего, чисто зрительное впечатление, но, исходя из сказанного выше, золотую мглу следует истолковать и в богословском аспекте. Напомним, как в Ветхом Завете Моисей беседовал с Богом. Гору Синай осенило густое облако (Исх.19: 9, 16). Моисей поднялся на гору и «вступил во мрак, где Бог» (Исх. 20: 21). Бог есть Свет (1Ин. 1: 5), но это Свет божественный, нетварный. Грешный человек даже не способен воспринять его как свет, он слепнет от этого сверх-Света и «видит» темноту, мглу, мрак. Поэтому св. Дионисий Ареопагит называет этот Свет божественным сверхсветлым мраком (см. Дионисий 1994: 341, 343, 351). И у Кузмина мы видим вхождение молящейся женщины в эту золотую благую мглу Богообщения. Так и облако осенившее Синай было светлым, но Моисей входил во мрак. Не случайно Кузмин выбрал и икону Благовещения — образ благой, радостной вести о грядущем Рождестве Спасителя. Каждая молитва испрашивает и ждёт от иконы благой вести. В этом смысле, переносном, каждая икона для молящегося человека, — это икона Благовещения, образ Благой Вести (см. Лепяхин 1999а: 130–138).

III. А. Блок. У Александра Блока можно встретить стихи, четверостишия и отдельные строки об иконах, звучащие просто, проникновенно и искренне, но только если рассматривать их вне общего контекста стихотворения, цикла или всего творчества. Иконы запомнились поэту с самого раннего возраста. При этом у него в стихах почти не встречаются иконы без лампад. Чаще поэт видит даже не собственно икону, а лам-

паду перед ней, а за лампадой — таинственный блеск ризы, оклада¹.

Лирический герой стихотворения *Вхожу я в тёмные храмы...* находится в присутствии икон с зажжённой светлой лампадой, но разговаривает он не с Богом. Он исповедуется ночи, темноте, которая является символом греха и демонизма. В этот символ вплетён и эротический мотив. Две первые и две последние строки четверостишия как бы противостоят одна другой. Иконы с горящей лампадой здесь лишь примета церковного быта, которая не напоминает лирическому герою о Боге и не мешает по-язычески «изливаться» ночи.

Иконы у Блока являются одной из важнейших примет храма. Они встречают человека в церкви и сопричастствуют размышлениям или молитве лирического героя. Церковь у Блока как правило тёмная или полутёмная, а значит лирический герой посещает её не во время богослужения. Внутренний сумрак храма, слабый свет лампад навеивает таинственность. Но это не тайна общения с Богом, а именно душевно-психологическое состояние таинственности, жаркого и напряжённого ожидания какой-то близкой встречи с другом, с женщиной, с Прекрасной Дамой, с Софией или с Незнакомкой.

Храм (в некотором смысле так же, как и ресторан в *Незнакомке*) для лирического героя Блока есть место встречи с Прекрасной Дамой. Но если в ресторане в качестве романтического антуража по контрасту выступают вино, пьяные крики, «тлетворный дух» весны, бессмысленный диск луны, шелка, вуаль и шляпа с перьями, то в церкви полусумрак, мягкий свет свечей и лампад перед иконами.

Лирический герой ждёт в храме Прекрасную Даму и стоит, как можно понять, перед иконой Пресвятой Богородицы, освещённой красными лампадами. Он любит «озарённой» иконой, «ласковыми» свечами, «отрадными» чертами Богородицы, называет её Святой, но всё же иконописное изображение — только образ *той* (у поэта это местоимение написано с заглавной буквы), которую он с дрожью ждёт в храме, о которой ему говорили «улыбки, сказки и сны». Его отношение к иконе Богородицы не молитвенное, а эстетическое, романтическое, психологическое. Душевное, а не духовное. Лирический герой верит, что ожидаемая Дама будет не как Богородица, а самой Богородицей, её новым воплощением («Милая – Ты»).

¹ Так же и у Лермонтова. Согласно *Частотному словарю языка Лермонтова*, слово лампада упоминается у него чаще, чем слово икона.

В стихотворениях Блока с упоминанием икон заметно влияние сразу нескольких разнородных источников. В них явно ощутимо влияние живописи итальянского Ренессанса, когда художники при изображении мадонн брали в натурщицы своих возлюбленных, и вместо духовного преклонения перед вечным Материнством и Приснодевством у них получалось мужское (иногда эротически тонкое) любование идеальной, но *плотской* женской красотой. Очень точно любование такой красотой мадонн проанализировал отец Сергей Булгаков в статье *Две встречи*. Византийская и русская икона своей строгой духовной (а не плотской и душевной) красотой исключала такое отношение.

У Блока нередко слышны отзвуки учения о Святой Софии. Поэт называет Богородицу «Величавой Вечной Женой», что отсылает читателя, скорее, к «вечной женственности» Владимира Соловьёва, чем к Богородице и Её иконе.

У поэта звучат и ясные отголоски средневекового католического культа Пресвятой Девы и рыцарского преклонения перед Прекрасной Дамой, которые в поэзии той поры тесно переплетались, и в них также было смешано не смешиваемое: божественные молитвы и стихотворные излияния, почитание Божией Матери и преклонение перед Дамой сердца, а также сугубо духовные, возвышенные мотивы и утончённая (а иногда и грубоватая) эротика.

Когда Блок говорит «икона», он часто видит перед собой итальянскую картину эпохи Возрождения, во всяком случае, на это указывают некоторые детали. Иконные стихи поэта на христианские сюжеты порождены или вдохновлены, скорее, произведениями итальянских мастеров. Они были Блоку неизмеримо ближе по своим мировоззренческим истокам, по своему внутреннему настрою (см. подробно: *Лепяхин 1999в: 39–51. Лепяхин 2005и: 305–317. Лепяхин 2016: 54–59*).

А. Белый. Христианские темы и мотивы занимают в творчестве Андрея Белого заметное место. Как в прозе, так и в стихах он не раз описывает красный угол, храмы, иконы. По сравнению с произведениями писателей XIX века у Белого при изображении храма или иконы чувствуется заметная отстранённость. Если большинство писателей и поэтов длительного предыдущего периода чувствуют себя в церкви как дома, и в своих произведениях описывают храмы и иконы как нечто близкое, хорошо знакомое, родное, то Белый чувствует себя в храме немого неуютно и изображает его как человек, случайно заглянувший в

храм, как посторонний, как гость. Стихи, посвящённые иконам, написаны как бы в приёме остранения (термин В. Шкловского), который использовал, например, Толстой при описании богослужения в романе *Воскресение* (см. *Левахин* 1999г: 10–15).

Н. Гумилёв. Открытие русской иконописи в начале XX века заставило откликнуться на едва ли не всеобщий интерес к иконописи и Николая Гумилёва. Его стихотворение *Андрей Рублёв* заметно выделяется из произведений других поэтов, посвящённых иконописанию и иконописцам.

Поэтическое описание лика Богородицы, сделанное Гумилёвым, очень трудно, даже невозможно увязать с иконописью, во всяком случае оно не вызывает иконных ассоциаций (может быть, приемлемо лишь уподобление носа стволу дерева).

Как ни поразительно, но в стихотворении поэта об иконе нет ни одного упоминания о её *красках*, даже «некий райский цвет» уст – бесцветен. А ведь какую бы искусствоведческую работу о Рублёве мы ни открыли, первое, что мы прочитаем в ней, — это восхищение рублёвскими «певучими» линиями и небесными светоносными красками его икон. Краски, цвета — первое, что бросается в глаза при виде не только рублёвской иконы, но вообще любой иконы эпохи расцвета иконописания. Гумилёв же, поглощённый своей заданной идеей (изображение Лица Богородицы как древа), красок у Рублёва не видит совсем. Такое впечатление, что поэт пишет о произведении графики, а не живописи, он словно держит перед глазами иконописный лицевой подлинник, а не собственно икону.

Преподобный Андрей Рублёв никак не мог создать то, что описывает поэт в своём стихотворении. Да, как видно, поэт и не стремится к этому. Андрей Рублёв для него — наиболее известный, но преимущественно легендарный художник. Возможно, Гумилёв видел знаменитую Троицу Рублёва, возможно, ему были знакомы по частным коллекциям произведения, приписывавшиеся Рублёву. Но трудно поверить, что сочиняя свое стихотворение, Гумилёв держал в памяти или перед собой в качестве репродукции какую-нибудь конкретную икону, тем более, что иконы Богородицы кисти Рублева не сохранились. И всё же рискнём предположить, что поэт в своём стихотворении имеет в виду отдельные детали лика Богородицы на знаменитой иконе *Богоматерь Великая Панагия* или *Ярославская Оранта*. На этой иконе видим

над воздетыми руками Богородицы поясные изображения архангелов Михаила и Гавриила, заключённые в круг, что не часто встречается на образах Божией Матери.

Символическое и мифологическое изображение, выявление, иконного лика «сползает» у поэта на внешнее сравнительное описание. Стихотворение *Андрей Рублёв* свидетельствует, что не все темы поддаются обработке в духе акмеизма и одного таланта и стихотворного мастерства мало для того, чтобы выразить идеи, внутренне далёкие от поэта (см. *Лепяхин 1999д: 114–129. Лепяхин 2005ж: 413–427*).

IV. В. Маяковский. Поэт написал об иконах немного. Мы выбрали несколько отрывков, в которых проявились особенности его отношения к иконе. Иконы в красном углу в дореволюционные времена были везде: над воротами, над входом в дом, в официальное учреждение. Красные углы имелись в магазинах, в ресторанах, в тюрьмах. Поэт обратил внимание на икону в трактире (*Облако в штанах*):

*Ёжусь, зашвырнувшись в трактирные углы,
вином обливаю душу и скатерть
и вижу:
в углу – глаза круглы –
глазами в сердце въелась Богоматерь.*

*Чего одаривать по шаблону намалеванному
сиянием трактирную ораву! (Маяковский 1970: 3, 20)*

Что же увидел поэт на иконе? – Только круглые глаза. И глаза эти почему-то въелись в его сердце. Надо сказать, что глаза на иконах действительно большие, во всяком случае, больше, чем мы это привыкли видеть на лицах людей или на реалистических картинах. Но назвать иконные очи круглыми, ещё никому не приходило в голову. И, кажется, по той простой причине, что они никогда не бывают круглыми, а пишутся мидалевидными.

Читателю, знающему иконы, покажется также странным такое выражение: «глазами в сердце въелась». Много написано об иконах искусствоведами. Но все они подчёркивают неотмирный, ласковый и любящий или скорбный и печальный взор Богородицы на её святых иконах. Чего нет на иконах Матери Божией, так это именно въедливости.

Но, конечно, каждый видит то, что хочет. Маяковского не интересует икона или правда об иконе. Он пишет, по его собственным словам «катехизис современного искусства». В этом катехизисе «четыре крика четырёх частей», один из которых — «Долой *вашу* религию».

Поэту обидно, что Богородица «одаривает сиянием» трактирных посетителей. И это несмотря на то, что икона написана «по шаблону намалёванному». По шаблону же Она одаривает и трактир. Поэт не может стерпеть этой «уравниловки». Он претендует на роль тринадцатого апостола, он напрашивается даже в *сыновья* Богородицы. И здесь, как ни странно, происходит некое псевдобогостроительство, вдохновлённое идеей человекобожия, которую так глубоко исследовал Достоевский на Кириллове в *Бесах*. Поэт отвергает Бога, Сына Божия Иисуса Христа, Богородицу, их иконы и борется против них, желая их за- и под-менить. Но самой этой борьбой он подтверждает, что Христианство для него остается реальностью. Он отвергает его не в плане экзистенциальном, а в плане идеологическом. Получается, что он отвергает благодать, источаемую иконой Божией Матери, не по причине отвержения Самой Богородицы: он просто хочет, как самозванец, записаться в единственного человека, достойного этой благодати.

В конце четвертой части поэмы Маяковский бунтует против Бога. Но и здесь бросается в глаза, что поэт не безбожник. Его бунт питается простым намерением — поставить себя на место Бога. Но это и есть человекобожие, причём в самом примитивном варианте, далёком от кирилловских глубин.

Иногда создается такое впечатление, что поэт чувствовал себя живой иконой. Например, он мог сравнить с иконой своё лицо.

*Вознёс над суетой столичной одури
строгое —
древних икон —
чело (Маяковский 1970: 1, 106).*

В стихотворении *Я* у поэта встречается известный по сказаниям о чудотворных иконах и популярный в русской художественной литературе мотив: святые по каким-либо причинам сходят со своих икон и оставляют их (вспомним Ахматову). У Маяковского покидает свою икону Спаситель.

*Я вижу, Христос из иконы бежал,
хитона оветренный край
целовала, плача, слякоть (Маяковский 1970: 1, 59).*

Природа, видимо, сочувствует Сыну Божию и Слову, «через Которого и веки сотворил» Бог и саму природу (Евр. 1: 2). Но у лирического героя стихотворения сразу же возникает желание занять место иконы.

*Время!
Хоть ты, хромой богомаз,
лик намалюй мой
в божницу уродца века! (Маяковский 1970: 1, 59)*

Поэт обращается здесь ко времени, что очень характерно. Икона как двуединство образа и Первообраза несёт в себе вечность. Истинная икона есть выявление в красках и линиях вечного, а не временного. Сама вечность открывает художнику Первообразное. Поэтому Маяковский здесь совершенно прав: время — очень плохой богомаз; оно может «намалевать» лишь портрет. Но лирический герой согласен и на это: пусть плохой, некрасивый, даже уродливый, но лишь бы попасть в новую божницу, на место икон. Смысл бунта Маяковского (или его лирического героя) в том, чтобы поставить на место Бога что угодно, только не оставить там Бога Самого. Поставить то, что каждому человеку желалось бы. И если человек желает видеть на том месте самого себя, то пусть будет так. В ранних стихах и поэмах Маяковского эта идея очень ярко, даже грубовато, выражена (см. подробно: *Лепяхин 2005з: 173–182*).

В заключение можно отметить, что в русской поэзии Серебряного века можно встретить очень много самых разных иконных, иконописных и иконичных тем и мотивов. Назовём самые главные и наиболее популярные: красный угол в комнате, в избе; икона в храме и в храмовом богослужении; иконостас, его смысл, зрительное и душевное впечатление от него; икона в повседневной жизни, в быту, в хозяйственной жизни; молитва перед храмовой или домашней иконой;

уход Спасителя, Богородицы и святых со своих икон как символ богооставленности; сказания о чудотворных иконах (пересказ древнерусских и сочинение вымышленных сказаний), история наиболее прославленных икон; лампада перед иконой и невидимая лампада в душе человека перед невидимым Образом Божиим; эстетическое воздействие иконописных шедевров на человека, выставки икон; краски древнерусской иконы; русская икона и живопись итальянского Возрождения; икона и картина, иконопись и живопись; профанация или подмена церковного образа психологическим портретом; «оживление» или «оживание» иконы; иконоборчество: бытовое, вероучительное, атеистическое, кощунственное, святотатство по отношению к иконам; идеологическая борьба против иконопочитания после большевистского переворота, икона и антирелигиозная пропаганда, икона и богостроительство, физическое уничтожение икон. Трудно или даже невозможно назвать какую-либо иконную тему, которая не была бы затронута в поэзии и прозе Серебряного века. И надо добавить, что мы взяли далеко не все произведения Серебряного века, посвящённые русской иконе.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова 1986* — Ахматова Анна. Сочинения в двух томах. М., 1986.
- Ахматова 2005* — Анна Ахматова: pro et contra. Антология. Т. 2. СПб., 2005.
- Волошин 1984* — Волошин М. Стихотворения и поэмы в двух томах. Париж, 1984.
- Гумилёв 1988* — Николай Гумилёв. Стихотворения и поэмы. Л., 1988.
- Иванов 1979* — Иванов Вячеслав. Собрание сочинений. Т. 3. Брюссель, 1979.
- Кузмин 1989* — Кузмин Михаил. Стихотворения и поэмы. Ярославль. 1989.
- Лепяхин 1985* — Лепяхин В.В. Символизм иконы в восприятии М. Волошина — поэта и художника. // *Dissertationes Slavicae*, XVII, Szeged, 1985.
- Лепяхин 1988a* — Лепяхин В.В. Иконопись и живопись, вечность и время в «Рождественской звезде» Б. Пастернака // *Dissertationes Slavicae*, XIX (Supplementum), Szeged, 1988.
- Лепяхин 1988б* — Лепяхин В.В. Икона в восприятии Вячеслава Иванова // *Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov*. II.: Testi in russo. Firenze, 1988.
- Лепяхин 1988в* — Лепяхин В.В. Иконное, иконописное и иконичное в творчестве Николая Клюева // *Dissertationes Slavicae*, XIX, Szeged, 1988.
- Лепяхин 1989* — Лепяхин В.В. Иконописец и поэт (Рублёв в творческом сознании и поэзии Клюева) // *Le messager*. Вестник РХД, № 155, Париж, 1989.
- Лепяхин 1991* — Лепяхин В.В. Иконное и иконичное в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова // Вестник РХД, №161, Париж, 1991.
- Лепяхин 1995* — Лепяхин В.В. Космическая и избяная литургия в лирике Есенина // *Dissertationes Slavicae*, XXI, Szeged, 1995.

Лепяхин 1996 — Лепяхин В.В. Религиозная лирика Вячеслава Иванова // *Studia Slavica Hung.* 41. Budapest, 1996.

Лепяхин 1998a — Лепяхин В.В. Религиозная лирика Есенина // *Canadian-American Slavic Studies*, 32, Nos. 1–4 (1998).

Лепяхин 1998б — Лепяхин В.В. Икона-поручитель. Иконопись в творчестве Алексея Ремизова // *Studia Slavica Hung.* 43. Budapest, 1998.

Лепяхин 1999a — Лепяхин В.В. И краски нежные икон... *Иконопись в поэзии Михаила Кузмина* // *Икона в русской поэзии XX века. Сегед: JATEPress, 1999.*

Лепяхин 1999б — Лепяхин В.В. И горят образа... *Икона в творчестве Марины Цветаевой* // *Икона в русской поэзии XX века. JATEPress, Сегед, 1999.*

Лепяхин 1999в — Лепяхин В.В. В этой мгле, у строгих образов... *Иконы и лампы в поэзии Александра Блока* // *Лепяхин В.В. Икона в русской поэзии XX века. Сегед: JATEPress, 1999.*

Лепяхин 1999г — Лепяхин В.В. Андрей Белый // *Лепяхин В.В. Икона в русской поэзии XX века. Сегед: JATEPress, 1999.*

Лепяхин 1999д — Лепяхин В.В. Лик Жены. Иконописный лик в стихотворении Николая Гумилёва Андрей Рублёв // *Лепяхин В.В. Икона в русской поэзии XX века. Сегед: JATEPress, 1999.*

Лепяхин 2000 — Лепяхин В.В. Икона инока Еразма. *По рассказам Евгения Замятина* // *Икона в русской прозе XX века. Сегед: JATEPress, 2000.*

Лепяхин 2002a — Лепяхин В.В. Иконопись и живопись, вечность и время в «Рождественской звезде» Бориса Пастернака // *Икона в русской художественной литературе. М.: Отчий дом, 2002.*

Лепяхин 2002б — Лепяхин В.В. «Неупиваемая Чаша» и Иверская заступница. *По произведениям И.С. Шмелёва* // *Лепяхин В.В. Икона в русской художественной литературе. М.: Отчий дом, 2002.*

Лепяхин 2002в — Лепяхин В.В. Икона в жизни и творчестве художника. *По повести Петрова-Водкина «Пространство Эвклида»* // *Лепяхин В.В. Икона в русской художественной литературе. М.: Отчий дом, 2002.*

Лепяхин 2002г — Лепяхин В.В. Иконное мастерство палешан. *По роману Бориса Пильняка «Созревание плодов»* // *Икона в русской художественной литературе. М.: Отчий дом, 2002.*

Лепяхин 2002д — Лепяхин В.В. Спас заброшенный и обретенный. *По стихам и рассказу Ивана Бунина «Поруганный Спас»* // *Икона в русской художественной литературе. М.: Отчий дом, 2002.*

Лепяхин 2004a — Лепяхин В.В. Икона в творчестве Андрея Платонова // *Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Вып. 3-й. СПб, 2004.*

Лепяхин 2004б — Лепяхин В.В. Иконичность мира в лирике Есенина // *Folyóba hulló égi kék. Tanulmányok Szergej Jeszenyin költészetéről. Szombathely, 2004.*

Лепяхин 2005a — Лепяхин В.В. Икона в поэзии Анны Ахматовой // *Ахматова: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2005.*

Лепяхин 2005б — Лепяхин В.В. Поэт Волошин как художник, иконовед и писатель иконы // *Лепяхин В.В. Образ иконописца в русской литературе XI – XX веков. М.: Русский путь, 2005.*

Лепяхин 2005в — Лепяхин В.В. Икона в поэзии и прозе Клычкова // *Вестник РХД. № 189. Париж, 2005.*

Лепяхин 2005г — Лепяхин В.В. Иконник Арефий и живописец Илья Шаронов. *По повести Ивана Шмелёва «Неупиваемая Чаша»* // *Лепяхин В.В. Образ иконописца в*

русской литературе XI – XX веков. М.: Русский путь, 2005.

Лепяхин 2005d — Лепяхин В.В. Энотопос Страстной седмицы. Анализ стихотворения Бориса Пастернака «На Страстной» // Sub Rosa. Köszöntő könyv Léna Szilárd tiszteletére. Budapest: 2005.

Лепяхин 2005e — Лепяхин В.В. «Иконописец» инок Еразм. По рассказу Евгения Замятина // Лепяхин В.В. Образ иконописца в русской литературе XI – XX веков. М.: Русский путь, 2005.

Лепяхин 2005ж — Лепяхин В.В. Андрей Рублёв Николая Гумилёва // Лепяхин В.В. Образ иконописца в русской литературе XI – XX веков. М.: Русский путь, 2005.

Лепяхин 2005з — Лепяхин В.В. Разин на Царских вратах. Икона в поэзии В. Маяковского // Лепяхин В.В. Икона в русской словесности XIX – XX веков. М.: Русский путь, 2005.

Лепяхин 2005и — Лепяхин В.В. Я пишу в моей келье Мадонну... Александр Блок: некоторые особенности лирического героя поэта // Лепяхин В.В. Образ иконописца в русской литературе XI – XX веков. М.: Русский путь, 2005.

Лепяхин 2005к — Лепяхин В.В. Личник Жихарев и другие. По повести Максима Горького *В людях* // Лепяхин В.В. Образ иконописца в русской литературе XI – XX веков. М.: Русский путь, 2005.

Лепяхин 2006 — Лепяхин В.В. Светлый иконник Павел в поэме Николая Клюева «Погорельщина» // XXI век на пути к Клюеву. Материалы Международной конференции «Олонецкие страницы жизни и творчества Николая Клюева и проблемы этнопоэтики». Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2006.

Лепяхин 2007 — Лепяхин В.В. Икона в творчестве Вл. Соловьёва // Материалы VII Международной конференции «Духовные начала русского искусства и образования» («Никитские чтения»). Великий Новгород, 2007.

Лепяхин 2008 — Лепяхин В.В. Стихотворение «Знамение» Владимира Соловьёва // Русский язык в начале XXI века. Проблемы развития, функционирования, преподавания. Печ. 2008.

Лепяхин 2013 — Лепяхин В.В. Икона в трилогии Д.С. Мережковского *Христос и Антихрист* // Духовная традиция в русской литературе. Сборник научных статей. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2013.

Лепяхин 2015a — Лепяхин В.В. Исход и залог. Икона в прозе и поэзии С. Клычкова // Икона в русской словесности XIX – XX веков. Сегед: JATEPress, 2015.

Лепяхин 2015б — Лепяхин В.В. Знак нетленного завета. Икона в жизни и творчестве Вл. Соловьёва // Икона в русской словесности XIX – XX веков. Сегед: JATEPress, 2015.

Лепяхин 2016 — Лепяхин В.В. «Сотри случайные черты...» Иконичность в поэзии А.А. Блока // Вестник Новгородского Государственного университета. № 3 (94). Великий Новгород, 2016.

Маяковский 1970 — Маяковский В.В. Сочинения в трёх томах. М., 1970.

Олсуфьев 1926 — Олсуфьев Ю.А. Иконописные формы как формулы синтеза. Сергиев, 1926.

Пастернак 1989 — Пастернак Борис. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 2. М., 1989.

Трубецкой 2012 — Трубецкой Е., князь. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. М., 2012.

Флоренский 1914 — Флоренский Павел, священник. Письмо десятое: София. Бирюзовое окружение Софии и символика голубого и синего цвета // Флоренский Павел, священник. Столп и утверждение истины. М., 1914.

Цветаева 1990 — Цветаева М.И. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений в трёх томах. Т. 1. М., 1990.

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В БРАТСКИХ ПЕСНЯХ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА

Терешкина Д.Б.

Аннотация. В статье рассматриваются иконографические мотивы книги стихов Николая Клюева *Братские песни* (1912). Говоря о новом понимании Завета как преобразования человека и испытания его крестными муками, вслед за Христом, для воссоединения с Богом, Клюев остается в рамках традиционных иконографических сюжетов *Сошествия Святого Духа, Распятия, Преображения, Сошествия во ад, Литургии*.

Ключевые слова: Н.Клюев, *Братские песни*, голгофские христиане, традиционная иконография.

Abstract. The article is the consideration of the iconographic motifs in the book of poems by Nikolai Klyuev *Brotherly songs* (1912). Speaking about the new understanding of the Testament as the Transfiguration of man and his sufferings on the Cross, like Christ, to reunite with God, Klyuev remains within the traditional iconographic subjects of the Descent of the Holy spirit, Crucifixion, Transfiguration, Descent into hell, Liturgy.

Keywords: N. Klyuev, *Brotherly songs*, Calvary Christians, traditional iconography.

В 1912 году вышла небольшая книга стихов Николая Клюева *Братские песни* (Клюев 1912). Она сразу стала событием в русской литературе. Об этом говорит факт выхода второй книги *Братских песен*, расширенной за счёт включения двух десятков стихотворений, не вошедших в первую книгу, и дополненной большой хвалебной статьей Валентина Свенцицкого. Среди существовавших в 1910-х поэтических школ творчество Н. Клюева определяют как «маргинальное», однако в русле активного богоискательства 1910-х годов Николай Клюев был не только «своим» для «новых христиан» самого разного толка, но и своего рода «пророком» среди так называемых «голгофских христиан», группировавшихся вокруг журнала *Новая земля* во главе с Ионой Брихничевым, Михаилом Старообрядческим и Валентином Свенцицким. Василий Базанов: «Этот полурелигиозный полусветский еженедельник, возглавлявшийся Брихничевым, выступал против „лампадного православия“, против официальной церкви, проповедуя так называемую „религию свободы“, цель которой, как ее неоднократно определял журнал, заключалась в защите угнетенных, в подвижнической борьбе за социальную справедливость и нравственное совершенство» (Базанов 1990). Несмотря на противоположные оценки творче-

ства Н. Клюева (в том числе его *Братских песен*) и современниками поэта (А. Блоком, В. Брюсовым, Д. Мережковским и др.), и читателями последующих эпох, оно, несомненно, — яркое явление в русской литературе. А при ближайшем рассмотрении — явление глубокое и по нынешний день интересное.

Братские песни представляют собой книгу стихотворных текстов, каждый из которых, являя самостоятельное произведение, становится в книге частью общего сюжета. В первой редакции таких текстов девять, и именно этот состав представляется наиболее цельным и совершенным.

В. Свенцицкий в предисловии ко второй книге *Братских песен* чрезвычайно высоко оценил творение Н. Клюева, которого он считал поэтом, ставшим пророком, а сами «Песни» — «пророческим гимном Голгофе» (Клюев 1912б: V). Одним из идеологов «голгофских христиан» сразу был понят основной посыл книги. «„Освобождение земли“ на языке религиозном должно быть названо искуплением <...> Не дано „искупление“ как подвиг единого Агнца — оно дастся как усилие всей земли» (Клюев 1912б: VII). В. Свенцицкий видит в этом усилии предвестие нового учения о всеобщей ответственности за всё и за всех и о новой жизни («в новой плоти, неподчинённой законам тления и смерти» (Клюев 1912б: XI).

Ожидание второго Пришествия Христа, ставшее главной темой цикла *Братские песни*, логично было бы связывать с *Откровением Иоанна Богослова*, однако с ним в поэтике книги гораздо меньше связи, чем с Евангелием. Именно евангельские мотивы и само Евангелие как благая весть о пришедшем в мир Спасителе становятся конструирующей моделью поэтического мира книги. Кроме того, имея в виду синкретичный образный и живописный поэтический мир клюевской поэзии, основанной на так называемом «народном христианстве», можно говорить об иконографичности «книги песен», ее «мыслях картинами», как это часто бывает в народном творчестве.

Отдельные евангельские мотивы составляют фон живого присутствия Христа в виде аллюзий на события, происходившие при земной жизни Спасителя.

Образ Христа *Пастырь добрый* (Ин. 10: 11–16) в *Братских песнях* занимает одно из ключевых мест. В III песни он упоминается в самом драматичном моменте: крестных муках христиан, последовавших за

Спасителем: «Перебиты наши голени и рёбра./ Ей, гряди ко стаду, Пастырь добрый!» (Клюев 1912а: 6). Иконография образа *Христос — Пастырь добрый* в русской традиции не имеет разветвлённой традиции. Известны иконы *Пастырь добрый* второй половины XIX – начала XX века, где Христос несёт на плечах заблудшую овцу, относящиеся к южнорусской традиции. Этот иконографический образ породил ещё более позднюю традицию, когда вместо овцы изображается человек, которого Христос несёт на себе. Однако ближе к поэтике клюевских *Братских песен*, в которых лирическим голосом становится общее братское «мы», стоит образ из Вологодского Горне-Успенского монастыря, который в 1922 году был преподнесён игумении Ермионии от «преданных сестер», о чём говорит надпись на обороте иконы (*Образ Спасителя Горне-Успенского монастыря*).

Образ Доброго пастыря перекликается с упоминанием в этой же III части Христа — Жертвенного Агнца: «Укрепитесь, собратья, хлебом-солью,/ Причаститесь незримой Агнчей Кровью» (Клюев 1912а: 6). «Агнцем Божиим» называет Христа Иоанн Креститель в Евангелии от Иоанна (Ин. 1: 29, 36), причём делает это в присутствии своих учеников: «На другой день опять стоял Иоанн и двое из учеников его. И, увидев идущего Иисуса, сказал: вот Агнец Божий» (Ин. 1: 36). Слова об Агнце несколько раз встречаются в Откровении Иоанна Богослова, но именно евангельский рассказ созвучен песне клюевского цикла, в котором Христос представлен живым, а не ожидаемым. В этой преемственности жертвы (Христос — Агнец и Христос — Пастырь агнцев, готовых на заклание в качестве жертвы) отражена главная идея *Братских песен*.

«Братья» как герои и составляющие лирического голоса в цикле представлены учениками Христа. Причём не только духовными (кем можно назвать всех христиан), но и прямыми, современниками Христа, избранными Им:

*Как рыбачили в водах Генисарета:
Где Ты, — Альфа и Омега, Отче Света?
Свет явился, рек нам: «Мир вам, други»!
Мы оставили мережи и лачуги
И пошли вослед Любви-Света (Клюев 1912а: 9)*

Акт призвания Христом учеников созвучен евангельским словам о призвании рыбаков (Мф. 4: 18–22; Мк. 1: 16–20; Лк. 5: 1–11). Рассказ синоптических Евангелий о том, как Христос встречает братьев Симона-Петра и Андрея и возвещает им, что они будут «ловцами человеков», «сворачивается» в песни Н. Клюева к краткому приветствию Спасителя и безоговорочному следованию Ему братьев (без указания имён и числа их, а потому символически обозначающему весь сонм безымянных христиан). Синкретизм использования Н. Клюевым Библейского текста проявляется в свободном переплетении разных его частей. Слова Господа «Аз есмь Альфа и Омега» с проречением от первого лица читаются в *Откровении Иоанна Богослова* (Откр. 1: 8, 10–11; 21: 6–7; 22: 12–13), в *Братских песнях* звучат из уст идущих вослед за Христом, а Сам Спаситель называется именами, которые применимы не собственно к Сыну Божию, а к Всеединому Триипостасному Богу. Подобное обращение к новозаветному тексту является естественным — настолько, насколько органичным является восприятие Евангелия не как сюжетного текста, а как Благой Вести о вневременном пришествии Христа к людям.

В Евангельский текст цикла входит лейтмотив — распятие Христа и смерть Христа на Кресте. Только это уже не распятие Спасителя, а крестные муки Его последователей. Они проходят тот же крестный путь, что и Он:

*Разделяют с нами брашна серафимы,
Осеняют нас крылами легче дыма,*

*Сотворяют с нами знамение-чудо,
Возлагают наши душеньки на блюдо.*

*Дух возносят, серафимы, к Саваофу,
Телеса — на Иисусову Голгофу.*

*Мы в раю вкушаем ягод грозди, —
На земле же терпим крест и гвозди.*

*Перебиты наши голени и рёбра...
Ей, гряди ко стаду, Пастырь добрый! (Клюев 1912а: 6)*

Отчётливо звучит указание на двуединую природу человека: Дух его — у Господа, тело — на земле в страданиях (в этих словах видится аллюзия на изображение ангелов на иконе *Распятие*). И, в отличие от Христа, тело Которого осталось целым, Его последователи-братия, как разбойники, были сокрушены телом и возопили, как Христос на Кресте возгласил «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27: 46), только они взывают к самому Христу, как к Пастырю охраняемого Им стада.

*Чем смертельней тёрн и гвозди,
Тем победы ближе час...
Дух животными крылами
Прикоснётся к мертвецам,
И завеса в пышном храме
Раздерётся пополам... (Клюев 1912а: 14)*

Таким образом, словно вновь совершается круг искупительной жертвы: вслед за Иисусом страдают за грехи Его братья-последователи, и, как Он, они готовы простить своих убийц — во имя вечной жизни («Как у нас ли, други, ныне радость:/ Отошли от нас болезни, смерть и старость»). И теперь от Христа им перешли ключи от ада, которые они, братья-ключари, обязаны беречь — а, значит, и сокрушить ими замки ада после своей искупительной смерти. Икона *Сошествие во ад* проходит сквозным образом через всю книгу песен.

С этой же точки зрения — учеников Христовых — представлено и Преображение Господне в последней песни книги — *Песни утешения*:

*Что, собратья, приуныли,
Оскудели моготой?
Расплесните перья крылий,
Просияйте молоньей. —
Красотой затмите зори,
Славу звёзд, луны чертог,
Как бывало на Фаворе
У Христовых, чистых ног (Клюев 1912а: 16)*

О Преображении Господнем, свершившемся при трёх любимых

учениках Иисуса — Петре, Иоанне и Иакове, — сообщают все синоптические Евангелия (Мф. 17: 1–6; Мк. 9: 1–8; Лк. 9: 28–36), за исключением названия горы, которое известно из Священного Предания. И вновь, как в изображении *Распятия*, центром совершающегося становятся ученики Христа. Это они, вслед за Иисусом, озарятся Фаворским светом, они должны явить присутствие Божественного Духа в естестве — и тем заслужить свой путь в Царствие Небесное (об этом говорит *Песнь Похода* книги).

Ветхозаветные аллюзии в *Братских песнях* так или иначе связаны с главной темой книги.

Таков образ Иова Праведного. «Брат, на гноищи лежащий, / Поднимись, Христос грядёт», — звучит призыв во второй песни книги (Клюев 1912 (I): 5). Иов — прообраз Иисуса Христа, пострадавший и получивший Благодать (Иов 2: 8). В клюевских песнях этот образ словно взят из иконографии, именно так назывался сюжет об Иове (например, с фрески XII века Николо-Дворищенского собора в Новгороде).

Все мотивы подчинены главной теме книги стихов — Божественной Евхаристии. Мотив Тайной Вечери как постоянного присутствия Христа на земле пронизывает весь цикл, становится центральным в V песни, где является воспоминанием после ухода Христа в Царствие Небесное:

*Соберёмся-ка мы, други-братолюбцы,
Тихомудрой, тесною семейкой,
Всяк с своей душевною желейкой,
Мы вспоём-ка, друженьки, взыграем,
Глядячи друг другу в очи, возрыдаем,
<...>
Об украшенной обители небесной,
Где мы в Свете Непреступном пребывали,
Хлеб животный, воду райскую вкушали
(Клюев 1912а: 8)*

Несомненна отсылка к другому иконографическому типу — *Сшествие Святого Духа на апостолов*.

Ныне, братики, нас гонят и бесчестят,

*Тем Уму Христову приневестят.
Мы воспещем, други, возликуем,
<...>
В серафимский зрак преобразимся.
— Наши лица зареницы краше,
— Молоньи лучистой ризы наши...*

(Клюев 1912а: 9)

И, наконец, всё сводится к одному, самому ёмкому, символу — Литургии с причастием (песнь I):

*О, поспешите, братья, к нам,
В наш чудный храм, где зори — свечи,
Где предалтарный фимиам —
Туманы дремлющих наречий.
<...>*

*Служить заутреню любви,
Вкусить кровей, живого хлеба...
<...>*

*В передрассветный, тайный час,
Под заревыми куполами,
Как летний дождь, сойдёт на нас
Всеомывающее пламя... (Клюев 1912а: 3)*

Согласно описанию в каталоге Государственной Третьяковской галереи, икона *Литургия* «иллюстрирует песнопение „Иже [как] херувимы тайно образуяще [незримо] и животворящей Троице трисвятую песнь припевающе...”, входящее в чин литургий Иоанна Златоуста и Василия Великого. По церковному преданию, текст *Иже херувимы* был создан в VI веке. Песнопение это призывает молящихся мысленно покинуть всё земное и уподобиться бестелесным херувимам, предстоящим на небесах престолу Господа. Таинство, совершаемое в алтаре перед причастием, представлено в центре и справа в средней зоне сцены. Это момент после освящения даров Святым Духом и соединения их в одном священном сосуде на престоле. В центре изображён Христос-Первосвященник, явившийся в славе в окружении серафимов. Он благословляет трапезу архиерейским жестом. Ему прислуживают ангелы, отгоняющие рипидами (литургическими опахалами) от

святых даров «всякое зло». Они поклоняются престолу — Святая Святых, символизирующему горний престол невидимого Бога, а также то место в Сионе, где Христос с апостолами совершали Тайную вечерю — прообраз Евхаристии. Слева у престола представлены молящиеся греческие отцы Церкви во главе с Иоанном Златоустом, а справа — наиболее почитаемые святые русской Церкви под предводительством митрополита Алексия в белом клобуке. В верхней части сцены — изображение Новозаветной Троицы в „славе“. Над Саваофом в тёмно-синем внешнем круге „славы“ представлен Престол Уготованный — трон, на котором воссядет Христос, чтобы судить мир во время Второго пришествия. „Славу“ Троицы окружает ангельское воинство во главе с архангелом Михаилом. Внизу, в правой части сцены, происходящей в храме, на „царском месте“ под золотой сенью на четырёх колонках изображён в деисусной позе Никита-воин в мученических одеждах, один из патронов семьи Строгановых. Мир на иконе предстаёт перед нами как Храм и Дом Софии Премудрости Божией. Он упорядочен и освящён присутствием Бога Сына, священнодействующего как Великий Архиерей и приносящего Себя в жертву, дарующую верным надежду на будущее Царствие Небесное» (Антонова, Мнёва 1963: №1013). Вся образная символика *Братских песен* с центральным иконографическим образом Божественной Литургии словно является текстом на представленной иконе, включая воинов-охранителей Божественного Царства.

*Град наш тернием украшен,
Без кумирен и палат,
На твердынях светлых башен
Братья-воины стоят (Клюев 1912а: 4)*

Хронотоп *Братских песен* является литургическим по своему главному значению (Успенский 1989; Погребняк 2006; Кутковой 2016). Божественная Литургия как постоянное «вспоминание» о присутствии Христа соединяется с творческим актом воспроизведения изображения событий. Пришествие Христа предстаёт не как грядущее действие, с которым наступит конец мира, а как происходящее сейчас — для тех, кто Христа ощущает живым без конца и без времени. Он призывает учеников, Он даёт им Своё Тело и Кровь, Он приходит во славе, как Царь — сейчас.

Всё это, составляющее поэтику *Братских песен* Н. Клюева, словно является иллюстрацией идеологии так называемого *Третьего Завета*, постулирующего новый тип отношений Бога и человека, новое понимание пришествия Христа на землю после Своего Воскресения — то есть тех многочисленных и многообразных религиозных учений, которыми так полон русский Серебряный век. Несмотря на «революционное» намерение, в том числе голгофских христиан, дать новое религиозное учение, адепты *Третьего Завета* не создали своей иконографии. Это особенно явлено в *Братских песнях* Клюева. Он остался в своих иконографических образах в рамках широкой и стабильной народной традиции, в которой органично переплетаются лики и сюжеты *Ветхого* и *Нового Завета*, Священное Писание и Священное Предание, а время не имеет линейной направленности, превращаясь во время вечное, литургическое, то есть время со-присутствия всего и вся в момент причастия ко Христу. Именно в этой извечной вере народа, думается, и состоит истинный *Третий Завет*.

Верно понятый ещё с появлением первого издания главный смысл *Братских песен* по прошествии почти ста лет не меняет своей сути и только обрывает дополнительными уровнями и слоями. В цикле *Братские песни* Клюев поэтически говорит о новом понимании искупления: не возложенного на принявшего все грехи человечества на Себя Сына Божьего, а принятого на себя всеми людьми обязательстве прийти к Богу, самим пострадав на кресте. Эта вера в очистительную силу «братского» совместного страдания оказалось по отношению к предстоящим испытаниям русского народа в XX веке поистине пророческим.

ЛИТЕРАТУРА

Антонова, Мнёва 1963 — Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи XI – XVIII вв. М., 1963. Т. 1–2. Т. 2. № 1013.

Базанов 1990 — Базанов В.Г. С родного берега: О поэзии Н. Клюева / В.Г. Базанов; отв. ред. А.И. Павловский; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). Л., 1990. Эл. ресурс: https://www.booksite.ru/klyuev/4_6_04.html (дата обращения: 03.02.2019).

Клюев 1912а — Клюев Н. Братские песни (Песни голгофских христиан). М., 1912.

Клюев 1912б — Клюев Н. Братские песни. Книга вторая. М., 1912.

Кутковой 2013 — Кутковой В.С. Литургический аспект иконы в богословии Л.А. Успенского // Икона и словесность – русское Зарубежье: Сборник статей по материалам Международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре. Русское Зарубежье», состоявшейся в Доме Русского Зарубежья им. А. Солженицына 24–26 января 2013 года / Сост. и отв. ред. В.В. Лепяхин. М., 2016.

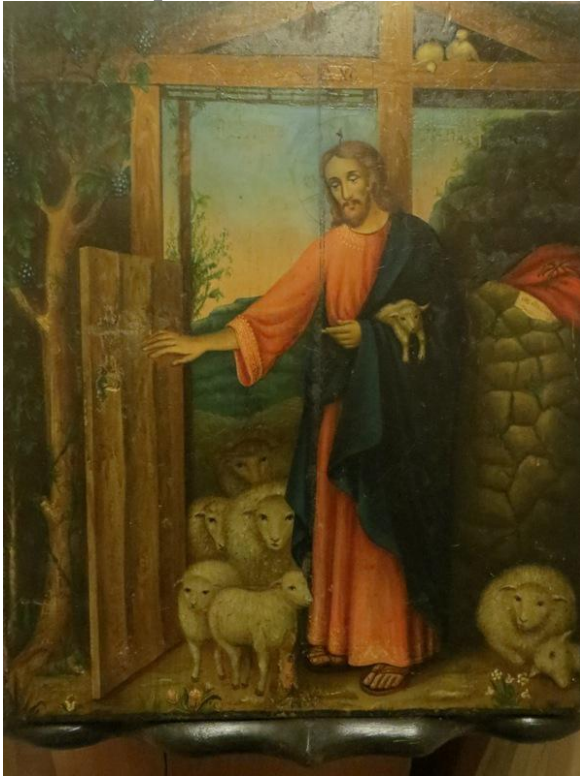
Образ Спасителя — Образ Спасителя «Пастырь добрый»: Горне-Успенский женский монастырь в Вологде. Эл. ресурс: <http://gu-mon.edu35.ru/index.php/saints/5-pastur> (дата обращения: 03.02.2019).

Погребняк 2006 — Погребняк Н., прот. Божественная литургия в памятниках иконографии // Московские епархиальные ведомости. М., 2006. № 11–12. Эл. ресурс: http://files2.regentjob.ru/archive/vedomosti.meparh.ru/2006_11_12/14.htm (дата обращения: 03.02.2019).

Успенский 1989 — Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Образ «Добрый Пастырь» из Горне-Успенского Вологодского монастыря. Нач. XX в.



Илл 2. Литургия («Иже херувимы») Строгановская школа. Вторая половина XVII в. (ГТГ)



ИКОНИЧНОСТЬ БОГОРОДИЧНОГО ЭКФРАСИСА В СТИХОТВОРЕНИИ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА БЛУЗНИК, САПОЖНЫМ НОЖОМ...

Плисс Л.

Аннотация. Анализируемое стихотворение является ярким примером заимствования Н. Клюевым художественно-символического кода иконы и «перевода» данного кода в поэтическую образность. Художественная «реальность» стихотворения объединяет воедино два временных пласта: мир Достоевского и его современников и мир поэта и его революционного поколения, которые раскрываются через ряд иконописных образов. Данные образы свидетельствуют об обращении поэта к богородичной иконографии, реализуемой в ткани лирического повествования как экфрастическое описание иконы Божией Матери.

Ключевые слова: Н. Клюев, икона, иконичность, богородичный экфрасис, Дева-Мария, Мадонна, Богородица, Достоевский, поколение, «(народное) Воскресение и великое Преображение».

THE ICONIC CHARACTER OF THE MARIAN EKPHRASIS IN N. KLYUEV'S POEM
«ARTISAN, WITH A SHOEMAKER'S KNIFE...»

Pliss L.

Abstract. This poem is a vivid example of borrowing by N. Klyuev artistic-figurative, symbolic code of an icon and the „translation” of that code into poetic imagery. Two of the existing side by side artistic „realities” of the poem — the world of Dostoevsky and his generation, and the world of the poet and his revolutionary generation, with which, according to the author, the spiritual transformation of Russia is connected, are revealed through a series of iconographic characters. They, in turn, testify to the appeal of the poet to the iconography of the Mother of God, which is implemented in the fabric of lyric narration as an ekphrastic description of the icon of the Mother of God.

Keywords. N. Klyuev, icon, iconic, Mother of God ekphrasis, Virgin Mary, Madonna, Mother of God, Dostoevsky, generation, „(folk) Resurrection and great Transfiguration”.

В стихотворении «Блузник, сапожным ножом...» (1919) сливаются представления о современной революционной России как Матери Богородице, Матушке кормилице Руси, Матери-Сырой-Земли, Родительницы Христа, заступницы за род человеческий. Связывая Октябрьскую революцию с освобождением народа от «многовекового гнёта», Клюев вкладывает свои, религиозно-мистические, нравствен-

ные смыслы и трактует её как «духовную революцию», как «лето Господне». Это эпохальное событие в истории России, по мысли Ключева, должно было увенчаться «религиозным обновлением», «вторым Пришествием Христа» (явлением Богочеловека), воплотившимся в «преображённом новом человеке» из народа¹. Приведём это произведение полностью.

Поэту-товарищу Александру Богданову

- Блузник, сапожным ножом
Раздирающий лик Мадонны, —
Это в тумане ночном
4 Достоевского крик бездонный!*
- И ныряет, аукает крик —
Чернопёрый колдующий петел...
Неневестной Матери лик
8 Предстаёт нерушимо светел.*
- Безобиден горлинка-нож
В золотой коврижной потребе...
Колосится зарная рожь
12 На валдайском ямщицком небе.*
- И звенит Достоевского боль
Бубенцом плакучим, поддужным...
Глядь, кабацкая русская голь,
16 Как Мадонна в венце жемчужном!*
- Только буйственна львёнок-брада,
Ястребята — всезрящие очи...
Стали камни, огонь и вода
20 До пурпуровых сказок охочи.*
- И волхвующий сказочник — я,
На устах огневейные страны...
Достоевского боль, как ладья,*

¹ Подробнее о значении революции для Ключева см. Азадовский 1987: 451–452.

24 Уплывает в ночные туманы (Клюев 1990: 111–112).

Перед тем, как обратиться к раскрытию темы настоящей работы — изучению богородичного экфрасиса в стихотворении — обратимся к фигуре Достоевского, творчество которого оказало заметное влияние на формирование мировоззрения поэта Клюева, а также, определим идею, основные темы и мотивы этого лирического произведения.

Интереснейший вопрос «скрытого» диалога Клюева с Достоевским представляет собой отдельный этап в изучении творчества Клюева, требует основательных знаний (как биографии Достоевского, так и его исторического времени) и пока ещё остаётся задачей будущего. Данная статья не претендует на полноту раскрытия этого вопроса и не имеет его своей целью. В дальнейшем будут рассмотрены некоторые идеи Достоевского, которые отразились в творчестве Клюева и, в большей или меньшей степени, нашли своё выражение в «иконописном» стихосложении поэта.

Вводя образ Достоевского в стихотворение «Блузник, сапожным ножом...», Клюев тем самым а) актуализирует проблему «Восток — Запад» (угроза надвигающегося западного капитализма) и б) поднимает социальный вопрос: проблему «интеллигенция и народ» (отрыв высших классов от религиозных верований народа и от народного быта). Высоко ценя Достоевского, Клюев связывает с фигурой великого писателя образ «расколотого» поколения XIX века: с одной стороны, господствующего культурного класса как «заблудившегося», «потерявшего» (духовный) ориентир в жизни, и трудящегося простого народа — в лице угнетённого и задавленного помещичьим гнётом крестьянства, с другой стороны. Клюев выражает мысль, что ориентация на Запад, безверие и отрицание своих народных корней, своей культуры ведёт к потере «духовных ориентиров» жизни.

Отражение состояния и потребностей современного обоим авторам общества основывается на проблеме понимания красоты, которая содержит в себе идею «вечной духовной жизни». В этом аспекте раскрывается конфликт добра и зла, демонического/бесовского и светлого, преображённого/духовного. Суть этого конфликта заключается, по мысли Клюева, в поиске вечного нравственного идеала (Христа) и исчерпывается воплощением Спасителя в облике человека из народа.

Идея стихотворения. Пространством разворачивающихся со-

бытий в стихотворении является бескрайняя «уездная» Россия, в образе уездного города Валдай. Здесь происходит «Великое действие» — Преображение России (11–12 строки).

Как и другие произведения Клюева революционного периода, стихотворение посвящено идее распятой России и воскресающей для высшего бытия Руси в «лике Русской Коммуны»¹. С этой идеей сопряжена и вера поэта в осуществление вековой «народной» мечты о «Святой Руси» как свободном «мужицком царстве».

Образ Достоевского проходит красной нитью через все стихотворение, являясь связывающим фактором этого фрагментарного и многопланового текста.

Можно обозначить несколько ведущих тем в произведении:

1) Раскрытие образа Достоевского как пророка, «мучительного и нужного отражателя смятения своей эпохи» (*Луначарский* 2015: 54) (1–6, 13–14, 23–24 стр.).

2) Прославление человека из народа — представителя «нового» революционного поколения начала XX века, с образом которого сопряжено, по мысли Клюева, духовное преобразование России (11–12, 15–22 стр.).

3) Тема поколений двух столетий, отображающая тенденции духовного развития современного обоим писателям общества.

Эти темы представлены в разрезе исторического времени: революции 1871 года во Франции и революции 1917 года в России. Одновременно они раскрываются в контексте понятия «истинной красоты», которую Клюев, во-первых, осмысливает «по-достоевски»: в религиозно-богословском значении спасающей мир красоты, и, во-вторых, в духе народно-религиозных, мистических представлений, базирующихся на религиозно-мессианской идее русского православного царства (Святой Руси) и идее о русском народе-Мессии².

Наблюдая за происходящим в Европе после событий, связанных с Парижской коммуной, Достоевский выражает в романе *Бесы* мысль о «помутнении» эстетической идеи понятия красоты в новом западном человеке — мысль о «замене идеала красоты» идеей о «равенстве и

¹ «Коммуной» Клюев называет бойцов-красноармейцев, которые входили в состав «рабоче-крестьянской Красной армии» и «рабоче-крестьянского Красного флота» 1917–1919 годов. (Подробнее о формировании Красной армии в 1917–1918 годов см. *Баталина* 2007: 130–132).

² О мессианском сознании русского Православия см. *Бердяев* 1955: 9–10.

братстве». Эта мысль Достоевского передаётся Ключевым в самых первых строках стихотворения: «Блузник, сапожным ножом / Раздирающий лик Мадонны...» (1–2 стр.), — мотив разрушения/осквернения идеала красоты рабочим-французом¹. Являясь очевидцем начала революционной волны, захлестнувшей Европу, Достоевский представлен в стихотворении как фигура, остро и мучительно переживающая за судьбу своей Родины. Эти переживания великого писателя получают воплощение в мотивах бездонного крика, обращающегося чёрным петухом (3–6 стр.), и звенящей плакучим бубенцом боли (13–14 стр.).

Одновременно в стихотворении звучит и восхищение, связанное с революционными событиями в России начала XX века и с верой в революционное «преображение». Идею об истинной красоте Ключев связывает с возрождением высших духовных ценностей в русском народе, который большевистская революция освободила и призвала к исторической активности. Мысль о красоте, носителем которой является русский народ, звучит в 15–16 стр.: «Глядь, кабацкая русская голь, / как Мадонна в венце жемчужном!», — мотив возведения «русской голь» к духовному идеалу красоты и отождествления её с образом Мадонны. Это восхищение революцией получает воплощение в следующих мотивах: а) мотив созревания небесной ржи (аллегорический образ революционного поколения XX века), соотносимый с мотивом грядущего земного (хлебного) рая — «мужицкого рая» (11–12 стр.); б) мотив «народа-Христа», пришедшего на смену Богочеловеку Христу, раскрывающий идею о русском народе как «коллективном» Христе Второго Пришествия (17–20 стр.); в) мотив волхвующего сказочника, который представляет образ лирического «я» рассказчика (21–22 стр.). Лирическое «я» заявляет о себе как о пророке-духовидце своего времени (в этом смысле оно отождествляет себя с коллективным образом народа) и как о хроникере-повествователе одновременно.

Воспринимая революцию как «великую религиозную мистерию» (К. Азадовский), Ключев связывает её с идеей распятия, воскресения и Преображения Христа, образ Которого отождествляется, согласно мировоззрению поэта, с русским народом, «земным Христом».

¹ Блузник от блуза (франц. blouse) — род одежды: широкая сборчатая верхняя рубаша. Блузник — «название, данное у нас чужеземной черни, особенно французской, которая обычно ходит в блузах» (Даль 1880: 101). Рабочий, ремесленник (Ожегов, Шведова 1995: 49).

И если идея Воскресения и идея Великого Преображения нашли своё отражение в мотивах созревания ржи на небе и преобразования «русской голи» в образ Мадонны, то идея распятия (жертвы) в стихотворении получает особое религиозно-нравственное звучание. Во-первых, эта идея воплощается в мотиве явления Богородицы, Невестной Матери, рождающей Спасителя (7–8 стр.) Во-вторых, это мотив жертвоприношения /распятия Христа во благо спасения человечества («гор-линка-нож в золотой ковриге», 9–10 стр.).

Эти мотивы дополняются, как будет показано ниже, имплицитно присутствующей темой русских подвижников — оптинского старчества (7–10 стр.). Вечные спутники народа — оптинские старцы, служат олицетворением веры в вечную красоту, духовный идеал — Христа, и реализуют своим образом жизни «подвиг последования Христу». «Подвиг последования Христу» подразумевает «сораспятие Христу», «искупительную жертву», что является, по убеждению Клюева, необходимым условием «всенародного воскресения» и «Великого Преображения»¹.

Эти идеи Клюев воплощает и в других своих революционных стихах, в которых звучит мысль о том, что «красные коммунары» приносят себя в жертву за правду жизни. Их страдания во имя красоты увенчиваются возрождением высших духовных ценностей в освобождённом революцией народе, то есть всенародным воскресением и Великим Преображением.

«Невестной Матери лик». В 7–8 строках описывается чудесное явление Богородицы² в сиянии света, святость Которой и вера в Которую в христианском мире оставались и остаются незыблемыми испокон веков (лик не просто светел, а светел *нерушимо* (качественно-обстоятельственное наречие уточняющего характера), то есть непоколебимо, ничем не нарушаемо, вечно).

¹ Об образе распятой и воскресающей России в революционных стихах Клюева, а также о мировосприятии поэта «революционного периода» писала Л. Киселёва в статье «Христианство русской деревни в поэзии Николая Клюева» (Киселёва 1993: 59–76).

² Невестная Матерь — одно из именований Богородицы, Пресвятой Девы Марии. «Невестная» означает «не вступавшая в брак»; будучи обручённой с Иосифом, оставалась Девой. Согласно Евангелию, Она чудесным образом зачала от Святого Духа Сына Иисуса. Отсюда именование Марии Девой Марией, Приснодевой (подчёркивается непорочное зачатие) и Богородицей (родившая Богочеловека). Преп. Иоанн Дамаскин называет её «безмужной Матерью», которая «одна между матерями чистая, Матерь и вместе Дева, <...> родившая Сына, одна между девами детородившая» (Кузина 2016: 12).

Здесь «зафиксирован» и момент встречи двух миров: тёмного, бесовского, ночного, и светлого, божественного, небесного (ср. «чёрный колдующий петел» и «лик нерушимо светел»).

Обращение к образу Богородицы глубоко символично. Как известно, почитание Божией Матери представляет важнейшую часть христианского вероучения, в котором выражается догмат о воплощении и спасении человеческого рода. Как сказал Феодор, епископ Анкирский, «кто не признаёт Владычицу нашу Богородицею, тот отчуждён от Бога» (цит. по: Платонов 2009: 213).

Описание явления Богородицы может быть интерпретировано в данном контексте (7–8 стр.) не только как явление самой фигуры Пресвятой Девы Марии, но и как явление её образа (в значении иконы)¹. Не случайно Клюев говорит: «Матери лик *предстаёт*», оставляя возможность для развития дальнейших смыслов и образов.

Именование Клюевым Богородицы «Неневестной Матерью» отсылает к иконе Божией Матери Серафимо-Дивеевской, почитаемой в народе под названием «Умиление». Эта икона была главным келейным образом преп. Серафима Саровского (+1833) и представляет своего рода «портретный вид» иконографии Богородицы (Алексеев 2006: 123). Икона представляет собой поясное изображение Богоматери без Младенца Христа, со склонённой головой, опущенным взором и скрещёнными на груди руками — «жест смиренного молитвенного поклонения, <...> свидетельствующий о принятии Богородицей Духа Святого в сердце» (Языкова 2012: 162). Подобное иконография Пресвятой Девы Марии, как отмечает иконовед И. Языкова, «представляет собой вариант, тяготеющий к типу „Знамение“², так как образ Богоматери явлен здесь в момент принятия Ею Благой вести» (Языкова 2012: 162). Вместо нимба над головой Пресвятой Девы — круговое высветление фона, который обрамлён строкой из акафиста: «Радуйся Невесто Неневестная» (илл. 1). Иконография восходит к распространённому на Западе изображению образа Девы Марии.

¹ Православная Церковь не раз празднует явление разных богородичных икон (например, Казанской иконы Божией Матери, иконы *Живоносный источник* и др.). Существуют также памятники древнерусской словесности, повествующих о явлениях чудотворных икон Пресвятой Богородицы.

² Иконографический тип *Знамение* раскрывает тайну Боговоплощения. Ср. одно из значений славянского слова *знамение* — чудо (подробнее см. Алексеев 2006: 122; Языкова 2012: 151).

Что же общего между стихотворным образом «Неневестной Матери» и иконописным Образом Серафимо-Дивеевской иконы Божией Матери?

Богородица — «точка отсчёта» истории спасения человеческого рода от вечной смерти. Как писал святитель Иоанн Златоуст: «Дева (Ева. — Л.П.) изгнала нас из рая, через Деву (Марию. — Л.П.) мы обрели вечную жизнь — чем осуждены, тем и увенчаны» (цит. по: *Настольная книга* 1986: 371). Как Серафимо-Дивеевская икона Божией Матери воплощает идею спасения мира и передаёт радость принятия Благой вести, так и в стихотворении мысль о спасении и преображении человека находит своё развитие в следующих строфах, где пророческое предчувствие и описание (Второго) пришествия Мессии связано с появлением Той, через Которую Бог пришёл к людям.

Здесь слышна и переключка клюевских стихотворных строф со строками из Акафиста «Пресвятой Богородице перед Ея иконой, именуемой „Умиление“ Серафимо-Дивеевская». Можно сравнить описание «явления» Пресвятой Девы Достоевскому в стихотворении и преп. Серафиму Саровскому в акафисте:

Стихотворение:

«Неневестной Матери лик /
Предстаёт нерушимо светел» (7–
8 стр.)

Акафист:

«<...> в келии Дева предста нескан-
занно, светлая, с мучениц ликом
святым» (Икос 7).
«Радуйся, девственниц чистых
венчание <...>. Радуйся, матерей
всех величание; <...> радуйся,
страхи в ноци прогоняющи»
(Икос 8) (*Молитвослов*; эл. рес.).

В стихотворении косвенно затрагивается тема оптинского старчества, а Серафимо-Дивеевская икона *Умиление* обращает внимание читателя на историческую личность — преп. Серафима Саровского, одного из самых почитаемых русских православных подвижников и святых. Преп. Серафим вместе с преп. Паисием (Величковским) считаются «духовными отцами» оптинского старчества (*Киселёва* 1993). Св. Серафим Саровский, который в XIX веке покровительствовал Дивеевской

женской обители, назовёт Дивеево четвёртым уделом¹ Богородицы (Языкова 2012: 140). Фигура преп. Серафима Саровского, наряду с другими русскими святыми (преп. Нил Сорский, преп. Зосима Соловецкий и др.), была для Клюева воплощением «вечного спутника народа», «вечным современником» и, вместе с темой Саровской пустыни, неоднократно встречается в его творчестве².

Оптина пустынь играла важнейшую роль в духовной жизни Достоевского, а идея описать идеального «литературного русского типа», живыми прототипами которого выступали для писателя русские святые иноки (преп. Нил Сорский, святитель Тихон Задонский) и Оптиные старцы-подвижники (преп. Амвросий и Макарий), стала заветной мечтой Достоевского (Иустин 2007: 157)³.

Клюев, бросая «идею-зерно» темы спасения человека (образ Богородицы, принимающей Благую весть), «удобряет», стихотворную почву сокрытым смыслом — темой русского старчества, и, в то же время, задаёт «траекторию развития» своего настоящего поколения: духовное перерождение и вера во Христа — те духовные ориентиры, которые воплотились в «вечном образе» старца Зосимы Достоевского.

В этом смысле, дополнительное значение приобретают клюевские строфы «Неневестной Матери лик / Предстаёт нерушимо светел» (7–8 стр.), которые не только перекликаются с процитированным акафистом Богородицы, но и являются косвенной реминисценцией слов Ивана Карамзова из главы *Великий инквизитор*: «<...> к иным праведникам, по жизнеописаниям их, сходила сама Царица Небесная» (Достоевский 1991: 279). Таким «иным» праведником является в глазах Клюева и сам Достоевский, перед которым предстаёт, как и перед преп. Серафимом Саровским, образ Божией Матери.

«Богородица — мать сыра земля». В 11–12 стр. находит своё выражение воспринятое Достоевским и Клюевым представление о Бо-

¹ Удел — земля, находящаяся под особым покровительством Божией Матери. Богородица, согласно преданию, оказывала особое покровительство трём доставшимся Ей земным уделам — Иверии (современная Грузия), горе Афон и Константинополю (Платонов 2009: 213–214).

² Тему русского старчества в творчестве Клюева освещала литературовед Л. Киселёва в статье «Христианство русской деревни в поэзии Николая Клюева» (Киселёва 1993: 59–76).

³ В своём дневнике Достоевский писал о святых: «„Они идеал для всех; они вожди, и нужно, чтобы мы ведомы были ими, как сыновья“». Для Достоевского святой — самый положительный и самый лучший тип человека, самое дивное и самое полное выражение всего, что называется человеком» (Иустин 2007: 156).

городице (образ которой здесь имплицитно присутствует) как о Матери-Земли и Рая. Подобно Богородице, принёсшей в этот мир Спасителя, из Матери-Земли, кормящей и дающей жизненные силы¹, произрастает колос². Подобные воззрения встречаются в церковной литературе. Так, например, в православной гимнографии Богородица называется неоранной, то есть невозделанной, райской землёй, а рождение Христа сравнивается с произрастанием из этой земли колоса, дерева или сада³ (Паршин 2011: 77). По мнению А.Н. Паршина, в православном русском сознании укоренилось представление о потерянной райской земле в образе Богородицы, которую предстоит обрести как Божие Царство. Рождение Спасителя, его приход в мир делает возможным возвращение в рай, обретение которого сопряжено с крестной жертвой Спасителя и Его воскресением (Паршин 2011: 80, 82).

Ассоциативный ряд Богородицы как Матери-Сырой-Земли и Матушки кормилицы Руси находит своё отражение в иконописи. Так, на псковской иконе XIV века под названием *Собор Богоматери*, иконография которой представляет собой символический вариант иконографии Рождества Христова, вместе с изображением Богородицы присутствует и аллегорическая фигура земли (илл. 2–3).

Особое значение в этом контексте приобретает икона Божией Матери *Спорительница хлебов* — наиболее чтимая икона Оптиной пустыни. Икона была написана в 1890 году по заказу старца Амвросия († 1891). Старец сделал эскиз иконы, в основу которого был положен пейзаж Шамардинской женской обители, находящейся недалеко от Оптиной пустыни, где преподобный провел свои последние годы жизни (Щенникова 2000: 68). Икона выполнена в академической живо-

¹ Вл. Даль связывает происхождение слова «рожь» с семантикой глагола «рожать», «родить» (осмысливаемое как в значении «появления на свет живого существа», так и в значении, связанным с плодородной функцией земли и растения). Ср. высказывания «рожь уродилась», или «рожь родится сильно», в смысле «рожь будет ранняя» (Даль 1882: 102).

² Ср. ключевские строки из стихотворения *Красная песня* (1917): «Богородица наша Землица, / Вольный хлеб мужику уроди!» (Клюев 1969: II, 466).

³ См. высказывание святителя Иоанна Златоуста: «...Рай был делом рук не человеческих; земля была девственною, не принимала в себя плуга, не была изборождена, но, не тронутая руками земледельцев, по одному повелению (Божию) произрастила те древа. Поэтому-то (Бог) и назвал её Эдемом, что значит девственная земля. Эта дева была образом иной Девы. Как эта земля произрастила нам рай, не принявши в себя семян, так и та (Дева), не принявши семени мужеского, произрастила нам Христа» (цит. по: Паршин 2011: 77).

писной манере. Богородица изображена восседающей на облаках, с распростёртыми в стороны руками. Внизу — натуралистический пейзаж: «уходящее вдоль хлебное поле со связанными снопами ржи; на переднем плане — травы и цветы» (илл. 4). Божия Мать представлена как «питательница голодающих, милосердная заступница обездоленных, покровительница крестьян-земледельцев, дающая надежду на урожай и избавление от нужды» (Щенникова 2000: 68). Икона пользовалась большим почитанием не только в Оптиной пустыне, но и в других монастырях и храмах России. Пред иконой Божией Матери *Спорительница хлебов*, считавшейся чудотворной, молились об урожае во время голода и о прекращении засухи. После смерти старца Амвросия прославление этого образа приобрело общероссийский характер. С почитаемой Богородичной иконы было сделано множество живописных списков и литографий.

Достоевский, умерший за девять лет до написания иконы, ранее дважды посещал преп. Амвросия в Оптиной пустыни. К иконе *Спорительница хлебов* обращались отец Павел Флоренский, Вячеслав Иванов, которые связывали этот образ Заступницы-Богородицы с древним прообразом богини-покровительницы, Матери-Земли (Щенникова 2000: 70).

Возвращаясь к изучаемым строкам (11–12 стр.), автор данной работы склоняется к предположению, что в основу создания этих строк легло ключевое представление о русском «народе-Христе», «Богочеловеке», который в стихотворении является представителем нового «цветущего» поколения и сравнивается с молодым зреющим посевом ржи в поле. Переосмысливая тему оптинского старчества, Клюев обращается к сюжету *Спорительница хлебов*, который он переводит на язык словесной образности (аллегии). Поэт воспевает рождение (от земли) «ржаного человека» из народа, который находится под защитой и покровительством Матери Богородицы, объединяя в прообразе «общей матери» — прародительницы Спасителя и всех людей — образ Богородицы и языческие воззрения о земле как о Великой Матери.

Здесь, возможно, отразились и мысли Достоевского о русском народе как «народе-богоносце», которому суждено указать человечеству христианский путь к спасению¹, а также известные слова Марьи

¹ Ср. рассуждения Ивана Павловича Шатова о Боге как «синтетической личности всего народа», его слова о «единственном народе-„богоносце“» — русском народе, грядущем

Тимофеевны Лебядкиной (Хромоножки): «Богородица — великая мать сыра земля...», из её разговора с Шатовым (*Достоевский* 1990: 140).

Анализируя происхождение слов Хромоножки о Богородице, некоторые современные исследователи придерживаются мнения о том, что Божия Матерь отождествляется Достоевским с Матерью-Землёй, землёй девственной, райской, что является, в свою очередь, прямой рецепцией церковных представлений о Богородице и соответствует православному богослужению и церковной, святоотеческой литературе (*Паршин* 2011: 78)¹.

«**Мадонна в жемчужном венце**». «Приближение» к наивысшему вечному духовному началу прослеживается в 15–16 строках, в которых описывается мгновенное² мистическое преобразование образа убогой и нищей Руси³ в божественный образ Приснодевы — Мадонны: «Глядь, кабацкая русская голь, / Как Мадонна в венце жемчужном!».

В этих строках находит своё выражение не только глубоко укоренившееся в русском сознании представление о Богородице как модельщице и заступнице за людей, утешительнице угнетённых и слабых⁴. Развёрнутое сравнение *кабацкая голь как Мадонна в венце* отсылает также к иконе *Всех Скорбящих Радость*.

Иконографической особенностью этого образа является присутствие, изображение рядом с фигурой Божией Матери не только праведников, святых и ангелов, но и простых людей, обиженных и убитых

«обновить и спасти мир именем нового бога», о «новом пришествии Христа», которое совершится в России (*Достоевский* 1990: 235–244).

¹ Рассмотрение слов Хромоножки в православном контексте взаимосвязи Богородицы и Матери-Земли см. *Скобцова* 1939: 19–30; *Паршин* 2011: 76–78.

² Частица «глядь» выражает кроме категории времени также и качество действия, то есть, относится к форме мгновенно-прошедшего действия и обозначает внезапность, неожиданность (*Ожегов, Шведова* 1995: 130). Как пишет И.В. Киреевский, *глядь* относится к формам слов, носящих на себе какой-то оттенок неблагородного и свойственных больше народу, чем людям образованным (*Киреевский* 1911: 80).

³ «Кабацкой голью» называют опустившихся от разгула и пьянства людей, живущих в полной нищете, оборванцев и бедноту. В контексте анализируемых клюевских строк этот фразеологизм расширяет своё семантическое поле и употребляется также в значении низшего сословия общества, простолюдинов.

⁴ Вспомним запись Достоевского о Богородице в *Дневнике писателя* (1876) как о «кроткой модельщицы за людей, „скорой Заступницы и Помощницы“, как именует её народ наш» (*Достоевский* 1994а: 106). Частое обращение к Богородице в молитвах со словами «спаси нас» выражает мысль о надежде спасения даже тех грешников, которых уже, казалось бы, никто иной не может спасти.

горем, босых, хромых, страдающих различными недугами. Богородица может быть представлена как в обычном, простом одеянии, так и в царском облачении с венцом (коронай) на главе. В данном клюевском контексте образ Мадонны в жемчужном венце может быть также намёком на икону Богородицы *Всех Скорбящих Радость*», покрытую окладом, где венец является частью оклада иконы и представляет украшение вокруг главы на месте изображения нимба на иконе (Филатов 1997: 34). Иными словами, творческим импульсом к созданию стихотворного образа «Мадонна в венце жемчужном» могла быть любая икона *Всех скорбящих Радость* в окладе, где Богородица предстаёт в венце, украшенном жемчугом.

Остановившись на данном мотиве, отметим, что именование Приснодевы Мадонной характерно для Запада, где широко почитаются явления Девы Марии (на Востоке же чаще празднуется явление чудотворной иконы Богородицы)¹. Несмотря на то, что образы с названием *Всех Скорбящих Радость* или *Скорбящая Радость* были известны на Руси издавна, считается, что этот иконографический тип Богородицы, имеющий мало схожие между собой изводы, во многом сформировался в русской иконописи в XVII веке под западноевропейским влиянием. Также изображение венца (короны) на главе Божией Матери пришло в восточно-христианскую иконографическую традицию с Запада в XVII веке (Языкова 2012: 166).

Русские богородичные образы описанного иконографического типа восходят к распространённым в католической иконописи изображениям: *Мадонна во славе* (Gloria), *Милующая* (Misericordia), *Мадонна с четками* (Madonna del Rosario) и т.д. Выделяют два типа иконографического изображения *Всех скорбящих Радость* — Богоматерь с Младенцем на руках и без Младенца.

Таким образом, на западное происхождение имплицитно присутствующей иконы *Всех скорбящих Радость* в 15–16 стр. указывает, во-первых, именование Богородицы Мадонной, во-вторых, упоминание в этих строках (жемчужного) венца.

В данном контексте особый интерес представляет личная модельная икона Достоевского, образ Богородицы *Всех скорбящих Ра-*

¹ Историк, богослов, филолог и переводчик священник Георгий Чистяков посвятил теме почитания Божией Матери на Западе и Востоке отдельную главу под названием «Богородице Дево, радуйся» в своей книге *Над строками Нового Завета* (Чистяков 2015: 339–348).

дость, находившаяся в рабочем кабинете писателя. Эта икона, датируемая приблизительно XIX веком, выполнена под влиянием образцов западноевропейской богородичной иконографии и украшена серебряным золочёным окладом (илл. 5–6)¹.

Икона Достоевского, которая являлась «своеобразным духовным символом творчества» великого писателя (Ковина 2001: 151), становится в поэтическом восприятии Клюева своеобразным символом наступления того «великого радостного часа», когда «Будет ничтожный — велик, / Нищий в венке запирует», а «батрак, погонщик, плотник и кузнец» станут «бессмертны и богам причастны...» (Клюев 1981: 177, 191). Обращаясь к образу униженного, веками угнетённого русского народа, Клюев говорит о том, что настало время простого человека, время, о котором поётся в пролетарском гимне *Интернационал*: «Кто был ничем — тот станет всем».

Подобное суждение о том, что всё истинно прекрасное взято у народа и что необходимо пересмотреть отношение «интеллигенции» к «народу», писал в своей статье *О любви к народу. Необходимый контракт с народом* Достоевский: «Мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли и образа; преклониться пред правдой народной и признать её за правду» (Достоевский 1994б: 48).

Возвращаясь к стихотворному образу Мадонны в жемчужном венце добавим, что здесь также имеет место клюевское представление о жемчуге, как символе духовного богатства, тайного знания, которым, по мысли Клюева, обладает человек из народа. Мысль о «вечной» (духовной) красоте, которая «кроется» в простом мужике, поэт озвучивает в своей статье *Самоцветная кровь* (1919), посвящённой «братьям коммунистам» по поводу кампании по вскрытию, изъятию и ликвидации святых мощей. Поэт был уверен, что народ есть олицетворение «Матери-Красоты»; «уйдя в народ», постигаешь «истинную» (народную) культуру и обретаешь духовный путь к России, стране «высочайшего и сейчас немислимого духовного могущества и духовной

¹ Исследовательница Е.В. Ковина, одна из первых обратившая научное внимание на модельную икону Ф.М. Достоевского, дала подробное описание этого образа (см. Ковина 2001: 143–151). Личная икона Достоевского — образ Божией Матери *Всех скорбящих Радость* с 1901 по 1928 год находилась в «Музее памяти Ф.М. Достоевского» в Российском историческом музее в Москве (Ковина 2001: 143). Во время одной из своих четырёх самых длительных пребываний в Москве с 1911 по 1919 год Клюев имел возможность лично увидеть эту икону.

культуры» (Клюев 2003: 147).

Икона *Всех скорбящих Радость* и идея о Бого-Воплощении и Бого-Преображении. Сравнение в стихотворении русского народа с Мадонной в жемчужном венце (15–16 стр.) сопряжено с его преображением и отождествлением с «народом-богоносцем», с обликом «народного» Христа (17–18 стр.). Эти мотивы отсылают читателя не только, как было сказано выше, к евангельскому тексту о событии Боговоплощения через Деву Марию, но эти мотивы раскрывают также смысловые явления, которые каждое в отдельности обладают высоким уровнем художественности и находят своё отражение в иконографии, а именно в иконографических вариантах богородичных образов *Всех Скорбящих Радость*.

Иными словами, стихотворный сюжет о Преображении Богочеловека в 15–18 стр. может рассматриваться как своего рода «словесная икона» образа *Всех Скорбящих Радость*. Отталкиваясь от смысловой наполненности и композиционной схемы личной моленной иконы Достоевского *Всех скорбящих Радость*, Клюев создаёт свой поэтический вариант этого богородичного образа, где вместе с фигурой Пресвятой Девы представлен также и «двусоставный образ Христа-народа».

Ставя знак равенства между Христом и народом, Клюев представляет этот синтезированный образ в разных возрастных периодах: как *Богомладенца*, молодое формирующееся революционное поколение начала XX века¹, и одновременно как «*мужа возрастного*», приносящего себя в жертву за идею о «земном рае» и во имя спасения народной красоты. Ввиду этого, изучая иконографию образа *Всех*

¹ Восторженно приветствуя человека из народа, Клюев наделяет его зооморфическими признаками-символами и сравнивает его с сильными представителями природного мира. Ястреб — символ солнца, вместе со львом олицетворяет могущество, царственность, свободу. Лев и ястреб — по своей природе хищники, которые за право жить на своей территории должны сражаться, проливать кровь. В данном случае образ «народного человека» воспринимается как фигура, «порождённая» революцией, как «хищное дитя» (ср. лвьёнок, птенец ястреба), которое через кровопролитие отвоёвывает право на вольную, свободную жизнь. Как писал в одном из своих произведений революционного периода Клюев, это русский народ «в младенческом непорочном восторге, в огненном восхищении». Это «молодое» поколение, которое подобно открывающему книгу жизни младенцу. Поколение — подобное ребёнку, который хочет слушать сказки и нуждается в агитационных сказках со светлой счастливой концовкой. Данному восприятию способствует наличие определённых существительных, указывающих на детский возраст: лвьёнок, ястребятя, сказки.

Скорбящих Радость, наибольший интерес в данном контексте представляют иконописные изображения, которые являют а) Деву Марию с Богомладенцем на руках и б) Деву Марию без Младенца, но с образом Христа над Её фигурой.

Рассматривая развитие данного стихотворного сюжета (15–18 стр.), перечислим важные моменты, характерные для иконописи. Во-первых, Клюев, подобно иконописцам, использует художественный метод «стяжения пространств», то есть одновременное изображение реального и мистического пространств. *Реальное пространство* в стихотворении, в котором представлен коллективный образ народа («кабацкая, русская голь» — 15 стр.), сопоставимо с реальным пространством иконы *Всех Скорбящих Радость*, на которой изображены живые люди, страждущие. *Мистическое пространство* стихотворения, в котором существует Дева Мария — «Мадонна в венце», соответствует сакральному иконописному пространству, возносимому в категорию «вечности». Эти пространства в стихотворении сливаются в одно единое реально-мистическое.

Во-вторых, для традиционной иконографии характерен приём показа разновременных событий на одной иконе. Прямой смысл иконы *Всех Скорбящих Радость* — тема заступничества Богородицы за всех страдающих людей, которые обращаются к ней за помощью. Это передаётся, например, в иконографических вариантах изображения фигуры Богородицы, как бы спускающейся с облаков к обуреваемым различными недугами людям (см., например, личную икону Достоевского, илл. 5–6).

В изводах этого образа, на которых изображена Богородица с Богомладенцем на руках, раскрывается также символический смысл о Боговоплощении и спасении человечества. На других иконах, где Она представлена без Младенца, но с фигурой Христа над Ней на небесах, представлена символическая идея телесного воскресения и духовного Преображения Христа. Здесь можно наблюдать приём показа разновременных событий: явление Богородицы страждущим и Преображение Христово (илл. 7).

Самым интересным кажется иконографический вариант Богородичных икон, на которых Спаситель представлен дважды: вверху на небесах и как Младенец на руках Матери. Подобная иконография совмещает следующие смысловые моменты: явление Богородицы

страдающим и символические идеи о Боговоплощении и Преображении Христовом (илл. 8).

Подобный приём совмещения одновременных событий наблюдается в 15–18 стр.: отождествление Богородицы с русским народом имплицитно связано с идеей заступничества Божией Матери за людей, а мотив преобразования народа в народ-мессию (в образе Богомладенца и Спасителя Христа одновременно) — с идеей спасения и мыслью о воцарении «земного» рая.

Иконичность богородичного экфрасиса. При чтении стихотворения Клюева возникают зрительные образы, которые не только ассоциируются с отдельными иконографическими символами (петел, нож, рожь и др.), но и отсылают к определённым тематическим композициям икон. Анализ изобразительного ряда стихотворения с учётом иконописных элементов, лежащих в основе определённых сюжетных линий текста, даёт возможность представить композицию стиха как «зрительное выражение» религиозной идеи «жертвы — воскресения — преобразования», как своего рода духовное «умозрение в красках», если использовать выражение кн. Е. Трубецкого.

Исходя из этой характеристики, можно обозначить два уровня прочтения этого лирического произведения. Во-первых, это рассмотрение организации сюжетов и образов стихотворения через метафору иконописного богородичного цикла. Во-вторых, это определение иконичного уровня стихотворения, который раскрывает его общее духовно-смысловое содержание. Иными словами, резюмируя и отталкиваясь от возможных, имплицитно присутствующих иконописных богородичных образов в стихе, данное лирическое произведение можно рассматривать как своего рода вербальную икону, которая преобразует визуальные образы в словесные иконичные. «Иконичность» понимается здесь согласно богословскому определению В.В. Лепехина как «онтологическое, антиномичное единство явлений Божественного и тварного мира, благодаря которому невидимое становится видимым, а человеческое причастным Божественному» (цит. по: *Есаулов* 1999: 33).

Рассматривая организацию сюжетов стихотворения через метафору иконописного богородичного цикла, можно выделить следующие стихотворные мотивы, в основе которых могут лежать те или иные богородичные образы:

1. Мотив явления «Неневестной Матери» (7–8 стр.) сопряжён с идеей о Богорождении, спасении человечества, а также с темой оптинского старчества. В старцах-иноках, которые являют подвиг последования, служения Христу, с полной силой нашла своё выражение идея о русской святости как культуурообразующем факторе. Н.Н. Страхов отмечал: «Религия есть действительно душа нашего народа, и святой человек — его высший идеал» (цит. по: Мосалёва 2011: 12).

Мотив явления Неневестной Матери напоминает также о Серафимо-Дивеевской иконе Божией Матери «Умиление», которая была келейным образом преп. старца Серафима Саровского.

2. Мотив созревания «зарной» небесной ржи (11–12 стр.) восходит к теме Воскресения Христова и является аллегорией духовного воскресения народа, собирательного образа «созревающего» молодого революционного поколения. Этот мотив связан также с представлением о русской земле, находящейся под особым покровительством Божией Матери, и с представлениями о самой Богородице, как Матери-Земли и Рае. Одновременно этот мотив перекликается с темой оптинского старчества.

В основе этих идей лежит, на наш взгляд, иконография Божией Матери *Спорительница хлебов*, которая считалась чудотворным образом оптинского старца Амвросия.

3. Мотив преображения «русской голи» в образ Мадонны в жемчужном венце отсылает не только к представлению о Богородице как заступнице за род человеческий, но и становится сопоставим с идеей явления преображенного Христа в коллективной личности русского народа (15–20 стр.). С этой идеей сопряжена и мысль о наступлении земного рая.

Подобные воззрения Клюева имеют тесную взаимосвязь с личной иконой Достоевского *Всех скорбящих Радость*, а также с другими известными Клюеву иконографическими вариантами этого богородичного типа.

Ссылаясь на конкретные иконы, нельзя утверждать, что именно их интерпретация лежит в основе определённых стихотворных образов Клюева. Мы можем это лишь предполагать с большой долей вероятности, оставляя возможность для дальнейших умозаключений и выводов. Поэт стремился не столько к созданию конкретного иконописного образа (в значении иконы), его «списыванию», сколько к вос-

произведению, передачи трансцендентного мира иконы. Икона была тем отправным пунктом духовной жизни, который поэт всю жизнь пытался воплотить в поэтическом образе своей родины. С Россией поэт связывал утопическую надежду на восхождение к вершинам духовного совершенства, открывающим иную, иконописную Святую Русь.

Обращение поэта к богородичной иконографии, а также принцип «переноса» этих визуально постигаемых церковных образов в ткань лирического повествования можно связать с понятием *богородичный экфрасис*. При этом важно подчеркнуть, что словесная икона у Клюева неотделима от образа русского народа, носит глубоко символический характер и находится (подобно иконе) во внутренней взаимосвязи с небесным Первообразом. Иными словами, *богородичный экфрасис* Клюева — *иконичный*, т.к. описание икон у поэта сводится не просто к эстетическому или психологическому моменту, а направлено на раскрытие в святых образах небесного умопостигаемого Первообраза¹.

Определим основные черты иконичного экфрасиса в стихотворении. В произведении раскрывается идея жертвы, воскресения и преображения Христа, образ Которого отождествляется с русским народом, «земным Христом». Эти события предвещают явление «Неневестной Матери». Приснодева предстаёт после крика/петуха Достоевского. Здесь можно наблюдать соединение реального, видимого мира с миром невидимым, духовным (ср. противопоставление: «чёрный колдующий петел» и «лик нерушимо светел»). С этого момента «встречи» двух миров, они сосуществуют в стихотворении нераздельно друг от друга. Это проявляется в мотиве созревания ржи на небе, отождествлении «русской голи» с Мадонной и в описании образа русского народа как «коллективного Христа». Так проявляются два качества иконичного экфрасиса: а) *двуединство* иконичного экфрасиса (описывание явлений, возводимых к Первообразу) и б) *антиномичность* экфрасиса-иконы (нераздельное существование реального и духовного миров).

Синергийность иконичного экфрасиса раскрывается в образе Богородицы («Неневестной Матери лик» и «Мадонна в венце жемчуж-

¹ Подробнее об иконичном экфрасисе см: *Лепяхин* 2012: 7–31.

ном»), которая своим «явлением» не только свидетельствует о существовании иного трансцендентного мира, но и оказывает преображающее воздействие на человека с целью его духовного очищения и спасения: а) явлением «Неневестной Матери» начинается, выражаясь словами Блока, «пора цветенья» и созревания русского народа, его духовное воскресение (ср. «колосится зарная рожь / на валдайском ямщицком небе»); б) с образом «Мадонны в венце жемчужном» сопряжено описание облика преображенного народного «земного Христа» (ср. «Только буйственна львёнок-брада / Ястребята — всезрящие очи...»).

Выражение через символ высшей духовной истины наглядно представлено в сопоставлении стихотворных образов Божией Матери и Иисуса Христа. «...Икона Христова — основа христианского образотворчества — передаёт черты Бога, ставшего Человеком...» (Успенский 1996: 28). В стихотворении нет нигде прямого именованя Иисуса Христа Сыном Божиим. Он — Богочеловек, Его образ дан Клюевым через символ «хлеб» (коврига, рожь) и дополнен цветовой характеристикой (золотая, зарная), указывающей на его сакральный характер. Также в преображенном облике народа его Божественная природа подчеркнута лишь словами *очи, брада* (17–18 стр.).

«...В иконе Богоматери мы имеем образ первого человека, осуществившего цель воплощения, — обожения человека» (Успенский 1996: 28). Богородица в стихотворении именуется как «Неневестная Мать», «Мадонна в венце жемчужном», а образ Пресвятой явлен не через символ, а прямо и непосредственно через описание Её земных деяний — явление людям, защита «униженных и оскорблённых» (Достоевский) (7–8 стр.) и отождествление с народом (15–16 стр.).

Образы-символы, существующие в произведении на горизонтальном, сюжетном уровне, формируют вертикальное направление развития событий в духовном мире и составляют словесную икону «духовной истории» русского революционного поколения XX века — его жертвы, воскресения и преображения. Здесь обнаруживаются такие качества иконичного экфрасиса, как *символичность* и *соборность*: символичность проявляется в использовании образов-символов, как на уровне скрытой семантики отдельных понятий, так и на уровне семантики цвета; соборность же выражается в способности к типологическому сближению образов-символов, иконичных образов (образ Богородицы, образ русского народа), которые в своей совокупности, ду-

ховным устремлением вверх «на вертикальном уровне», являют Первообраз и свидетельствуют о Нём.

Таким образом, антиномичность (существование двух миров в их нераздельности и в то же время неслиянности), синергичность (преображающее воздействие), символичность и соборность (насыщенность образами-символами, иконичными образами, их типологическое сближение и способность к восхождению к Первообразу) иконичного экфрасиса лежат не только в основе мотивов стихотворения, но и в композиции всего произведения.

В заключение резюмируем сказанное: стихотворение *Блузник, сапожным ножом...* является ярким примером заимствования художественно-образного, символического кода иконы и «перевода» этого кода в поэтическую образность. Две рядом существующих «реальности» стихотворения — мир Достоевского и его современников и мир поэта и его революционного поколения — отсылают к иконографическим евангельским сюжетам (возвещение Марии о рождении Спасителя, Евангелие Страстей Христовых, Воскресение Христово). Все они подчинены раскрытию авторской идеи «сораспятия Христу», «крестной жертвы» во имя преобразования и свидетельствуют об обращении поэта к богородичной иконографии, которая в ткани лирического повествования реализуется как экфрастическое описание иконы Божией Матери.

Это лирическое произведение, наполненное евангельскими сюжетами и образами, возвещает о спасении: духовном воскресении (русского народа) и великом преображении России, которая отождествляется поэтом со «Святой Русью». Таким образом, здесь реализуется принцип иконы, которая, являясь универсальным «средством» познания евангельских откровений, приобщает к сакральному, даёт возможность соединения с высшим духовным началом.

ЛИТЕРАТУРА

Азадовский 1987 — Азадовский К. Письма Н.А. Клюева к Блоку. Вступ. ст., публ., коммент. // Александр Блок: Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т.92. Кн. 4. М., 1987.

Алексеев 2006 — Алексеев С.В. Зримая истина. СПб.: Ладан, Троицкая школа, 2006.

Баталина 2007 — Баталина В.В. Краткий курс по истории государства и права России: учеб. пособие. М., 2007.

Бердяев 1955 — Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. Репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, Париж, 1955.

Даль 1880 — Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля в 4-х т. Т.1. 2-ое издание. СПб.–М.: Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1880.

Даль 1882 — Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля в 4-х т. Т.4. 2-ое издание. СПб.–М.: Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1882.

Достоевский 1990 — Достоевский Ф.М. Бесы // Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 томах. Л. 1990. Т.7.

Достоевский 1991 — Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 томах. Л.: Наука. 1991. Т.9.

Достоевский 1994а — Достоевский Ф.М. Дневник писателя. 1876. Март. Гл. 2. I. Дон Карлос и сэр Уаткин. Опять признаки «начала конца». // Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 томах. СПб.: Наука, 1994. Т.13.

Достоевский 1994б — Достоевский Ф.М. Дневник писателя. 1876. Февраль. Гл. 1. II. О любви к народу. Необходимый контракт с народом // Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 томах. СПб.: Наука, 1994. Т.13.

Есаулов 1999 — Есаулов И.А. Иллюзионизм и иконичность (к проблеме флуктуации «визуальной доминанты» национальной культуры в русской словесности XX в.) // Russian Literature. Vol. XLV – I. 1999.

Иустин 2004 — Преподобный Иустин (Попович). Достоевский как пророк и апостол православного реализма / Преподобный Иустин (Попович). Философские пропасти. М.: Издательский совет Русской Православной церкви, 2004.

Иустин 2007 — Преподобный Иустин (Попович). Философия и религия Ф.М. Достоевского. Мн.: Издатель Д.В. Харченко, 2007.

Киреевский 1911 — Полное собрание сочинений И.В. Киреевского в двух томах под ред. М. Гершензона. М.: Типография Императорского Московского Университета, 1911. Т.1.

Киселёва 1993 — Киселёва Л. Христианство русской деревни в поэзии Николая Клюева // Православие и культура. Вып. 1. Киев, 1993. Эл. ресурс: https://www.booksite.ru/klyuev/4_39.html (дата обращения: 19.03.2019).

Клюев 1969 — Клюев Н. Сочинения в 2-х томах. под общей ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. А. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969. Т. 1–2.

Клюев 1981 — Клюев Н. Избранное. Стихотворения и поэмы. М.: Советская Россия, 1981.

Клюев 1990 — Клюев Н. Песнослов. Стихотворения и поэмы. Петрозаводск: Карелия, 1990.

Клюев 2003 — Клюев Н.А. Словесное древо. Проза. Вступ. Статья А.И. Михайлова; сост., подготовка текста и примеч. В.П. Гарнина. СПб., 2003.

Клюев 2010 — Николай Клюев. Воспоминания современников. Сост. П.Е. Подберёзкина. М.: Прогресс-Плеяда, 2010.

Ковина 2001 — Ковина Е.В. Личная икона Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб.: Серебряный век, 2001. № 16.

Комашко 2004 — Комашко Н.И. «Всех скорбящих Радость» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2004. № 1–2 (14).

Кузина 2016 — Кузина С. Богородица поможет. М., 2016.

Лепяхин 2012 — Лепяхин В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации // Визуализация литературы: сборник статей. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2012.

Луначарский 2015 — Луначарский А.В. О «многоголосности» Достоевского (По поводу книги М.М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского») // Воспоминания и исследования о творчестве Ф.М. Достоевского. Книга четвёртая. А.В. Луначарский, Д.Н. Любимов, Е.Л. Марков, П.К. Мартьянов, Д.С. Мережковский и др. М.–Берлин, 2015.

Мосалёва 2011 — Мосалёва Г.В. Феноменология русской духовности и её отражение в поэтике русской литературы // Онтология и поэтика. Традиции: язык и текст. Сборник научных статей / Отв. ред. Г.В. Мосалёва. Ижевск, 2011.

Настольная книга 1986 — Богоматерь // Настольная книга священнослужителя в 7-ми томах. М., 1986. Т.5.

Ожегов, Шведова 1995 — Ожегов С.И.; Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 2-е изд., испр. и доп. М., 1995.

Паршин 2011 — Паршин А.Н. «Богородица — мать сыра земля...» (о трёх лекциях в Московской Духовной Академии) // Вестник Правосл. Свято-Тихоновского гуманитар. ун-та. Серия: Богословие. Философия. М.: ПСТГУ, 2011. Вып. 5. № 37.

Платонов 2009 — Богородица // Святая Русь. Большая Энциклопедия Русского Народа. Русское Православие. В 3-х томах. Гл. Ред., сост. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2009. Т. 1.

Молитвослов — Полный Православный Молитвослов: Акафист Пресвятой Богородице перед Ея иконой, именуемой «Умиление» Серафимо-Дивеевская. Эл. ресурс: <http://www.molitvoslov.by/2013/akafist-presvyatoy-bogoroditse-pered-eya-ikonoy-imenuemoj-umilenie-serafimo-diveevskaya.html> (дата обращения: 22.03.2019).

Скобцова 1939 — Скобцова М.О. подражании Богоматери / Журнал «Путь». № 59. 1939.

Успенский 1996 — Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Издательство Западно-Европейского экзархата. Московский патриархат. М., 1996.

Филатов 1997 — Филатов В.В. Словарь изографа. М., 1997.

Чистяков 2015 — Чистяков Г.П. Над строками Нового Завета / Сост. Г.П. Чистяков. М.; СПб., 2015.

Щенникова 2000 — Щенникова Л.А. Новейшие иконографические типы Богоматери в российских монастырях XVIII–XIX веков // Уваровские чтения – III. «Русский православный монастырь как явление культуры: история и современность». Муром, 2000.

Языкова 2012 — Языкова И. Со-творение образа. Богословие иконы. Серия «Современное богословие». М., 2012.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Красилин М.М. Памятники искусства XVII–начала XX вв. в немусейных собраниях Москвы. Троицкая церковь на Пятницком кладбище. Каталог–2 // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация: Сб. статей. Вып. 13. М., 1990. Кат. № 23. С. 140–142. Илл. 8.

Илл. 2–3. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000. С. 76, 324, № 73.

Илл. 4. Щенникова Л.А. Новейшие иконографические типы Богоматери в российских монастырях XVIII – XIX веков // Уваровские чтения – III. «Русский православный монастырь как явление культуры: история и современность». Муром, 2000. С. 69.

Илл. 5–6. Изображения были получены по электронной почте от директора литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского г. Санкт-Петербурга Н.Т. Ашимбаевой.

Илл. 7. Древние лики Русского Севера: Из музейного собрания икон XIV – XIX веков г. Череповца. Авт.-сост. О.В. Куликова; Послесл. А.А. Рыбакова. М., 2009. С. 196.

Илл. 8. Красилин М.М. Памятники искусства XVII – начала XX вв. в немусейных собраниях Москвы. Троицкая церковь на Пятницком кладбище. Каталог–2 // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация: Сб. статей. Вып. 13. М., 1990. Кат. № 40. С. 149–150.

Илл. 1. Икона Божией Матери *Умиление* (Серафимо-Дивеевская). Копия с иконы преп. Серафима Саровского, передающая чтимый образ в зеркальном отражении. Масляная живопись на стекле. 40–50-е гг. XIX в. Церковь Троицы Живоначальной на Пятницком кладбище, Москва.



Илл. 2. Икона *Собор Богоматери*. Из Варваринской церкви в Пскове. Псковская школа. Последняя четверть XIV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

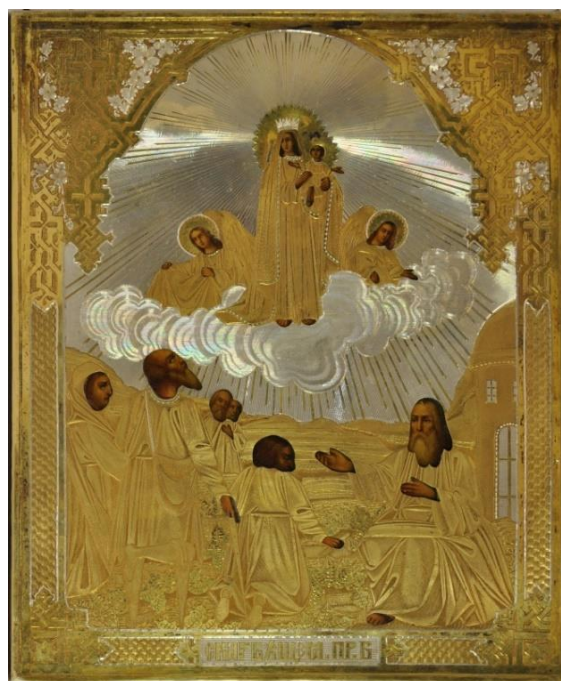
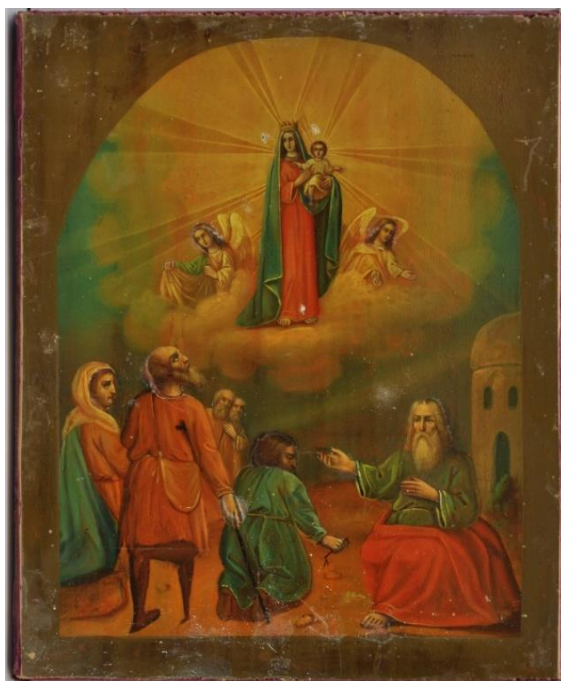
Илл. 3. Деталь иконы *Собор Богоматери*: Земля, приносящая в дар вертеп.



Илл. 4. Богоматерь Спорительница хлебов. Литография. Кон. XIX в.

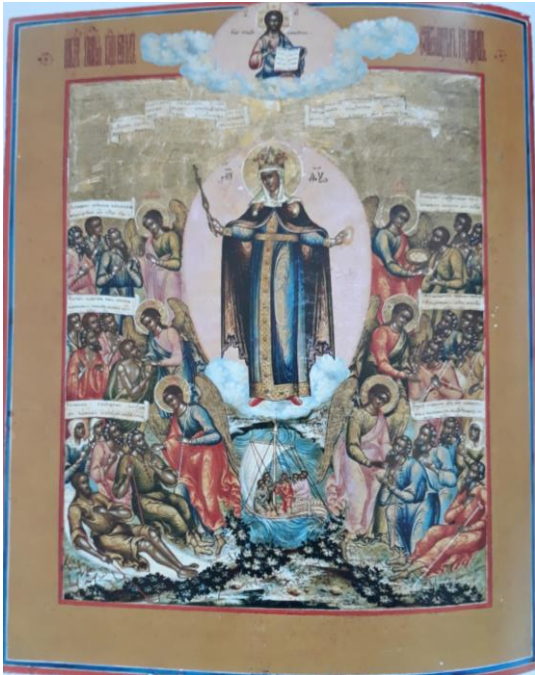


Илл. 5–6. Личная икона Достоевского – Образ Божией Матери *Всех Скорбящих Радость* без оклада и в окладе. Кон. XIX в. Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского, Санкт-Петербург.



Илл. 7. Икона Божией Матери *Всех Скорбящих Радость*. Кон. XVIII – первая четверть XIX в. Происходит из Мороковского женского скита Спасова Согласия.

Илл. 8. Икона Божией Матери *Всех Скорбящих Радость*. Кон. XVIII – нач. XIX в. Церковь Троицы Живоначальной на Пятницком кладбище, Москва.



ПУТЬ К МУРОМСКОМУ МОНАСТЫРЮ: «ТРОПА БАТЫЕВА» И «БЕСОВЫ СЛЕДКИ»

Маркова Е.И.

Аннотация. Статья посвящена трансформации в литературе XIX – XX веков образов памятников на Онежском озере. Это — Муромский монастырь и наскальное изображение Онежского беса. Онежский бес входил в группу петроглифов языческого святилища. В христианскую эпоху он стал восприниматься как символ нечистой силы, ведущей человека в никуда. И, наоборот: Муромский монастырь всегда символизировал путь спасения.

Ключевые слова: Муромский монастырь, Онежский бес, Ф. Глинка, Н. Клюев, Н. Васильева, литература XIX – XX веков, путь спасения.

Abstract. The article is devoted to the transformation in the literature of XIX – XX centuries of the images of monuments on the lake Onega. It is Murom monastery and petroglyphs of Onega devil. Onega has a demon part of a group of petroglyphs of pagan. In the Cristian era has always symbolized he became perceived as a symbol of evil forces, leading human in now here. The Murom monastery on the contrary the way of salvation.

Keywords: Murom monastery, Onega devil, F. Glinka, N. Kliuev, N. Vasilieva, the literature of XIX – XX centuries, the way of salvation.

Свято-Успенский Муромский монастырь находится в Пудожском районе Республики Карелия. Основан он в XIV веке священноиноком Лазарем — преподобным Лазарем Муромским (1286–1391), его называют также «Мурманским». Родом преподобный был из Константинополя, где его ценили как известного иконописца и именно в этом качестве он был направлен своими духовными наставниками в Новгородскую землю. Однако жизнь на Севере открыла ему другие пути: с Божьей помощью он стал храмостроителем, миссионером на земле лопарей и чуди. Здесь, исполнив своё предназначение, он завершил дни свои и был погребён в часовне рядом с Успенской церковью. Его дело продолжили другие подвижники. Наиболее известен преподобный Афанасий чудотворец, принявший сан игумена монастыря в середине XV века¹.

¹ С установлением советской власти в Карелии монастырь был упразднён. В 1919 году в его строениях разместили сельско-хозяйственную коммуну, после 1945 года — Дом инвалидов. К середине 1960-х годов всё пришло в запустение. Возрождение Свято-Успенского монастыря началось только в январе 1991 года.

Хотя монастырь не входит в число таких знаменитых северных обителей, как Кирилло-Белозерский, Ферапонтовский, Соловецкий, Балаамский, тем не менее, паломники и туристы стремятся его увидеть. Сам местночтимый святой стал известен благодаря *Житию*, начиная с XV века ходившему в списках в Новгородской феодальной республике, в которую входила современная Карелия как Обонежская пятина. Интерес к его жизнеописанию не ослабевал и в XIX веке. Так, петрозаводский краевед и писатель Т.В. Баландин (1748–1830) включил *Житие Лазаря Муромского чудотворца* в число *Прибавлений* к своему сочинению *Историческое краткое сведение о городе Олонце*, записанное им «anno 1805» от своего друга И.А. Пыхтина. Этот «старонаречный» список вошёл в *Историю российской иерархии* иеромонаха Амвросия (Орнатского) (1805–1815) и не раз послужил науке: на этот текст *Жития*, как правило, ссылались учёные XIX – XX веков (Пашков, Пигин 2016: 28–29).

Не входя в подробности, отметим, что жизнеописание Лазаря полностью соответствует агиографическому канону: видения, испытания и чудеса. Первое видение: к иноку явился недавно преставившийся новгородский епископ Василий и повелел Лазарю идти на «велие озеро, именуемо Онего» (Баландин 2016: 201). Второе: явление царьградского духовника с тем же повелением. Лазарь исполнил волю духовных наставников: возвёл на острове Муч (Муромском или Мурманском) церковь во имя Успения Пречистой Богородицы на месте, где «видех... свет велий сияющъ, и по нем хождаху мужие благообразнии, согласующееся друг с другом. Посреде же острова сего видех же ну святолепну, златом сияющу» (Баландин 2016: 203).

Претерпел Лазарь на сем острове много испытаний: жил в окружении «сыроядцев», «зверообразных мужей»: лопян (ныне — саамов) и чуди (ныне — вепсов), которые «по научению бесовскому» (Баландин 2016: 202) его избивали и даже хотели убить. Инока спасло то, что он силой молитвы излечил слепого от рождения сына старейшего лопянина. Чудо разделило местных обитателей: одни приняли крещение, другие ушли искать новое пристанище. А Лазарь, укрепившись, основал здесь монастырь.

Эти мотивы: инок-грек, его видения, чудо прозрения физического (младень) и духовного (крещёные лопяне), образ «беса» будут по своему трансформированы в севернорусской словесности.

Прежде чем перейти к анализу текстов XIX – XX веков, поясним, почему так агрессивно были настроены против пришельца местные жители. Известно, что православные храмы и монастыри зачастую строились на месте языческих капищ. То, что допяне и чудь изо всех сил стремились выдворить Лазаря, работает на предположение, что он не просто пришел на чужую территорию, а обосновался в языческом сакральном пространстве. Христианину, отстаивающему свой символ веры, подобное поведение «аборигенов» кажется бесовским, поэтому победа над язычниками означала для него победу Слова Божия над происками сатанинского воинства, бесов.

О возможном наличии здесь святилища свидетельствуют знаменитые онежские петроглифы, в число которых и входит выбитая на скале, что расположена на мысе Бесов Нос «гигантская антропоморфная фигура, так называемый Онежский бес с распростёртыми и поднятыми вверх руками, расставленными и согнутыми в коленях ногами, длиной 2,46. Ширина между крайними точками рук — 1,82. Через левую руку „беса“ выбито изображение креста с монограммами Христа и контурный овал». (Лобанова 2015: 216, 221). Не вдаваясь в толкования, высказанные в многочисленных дискуссиях по поводу интерпретации этого образа, скажем одно: крест, скорее всего, обязан своим появлением первым монахам (XIV – XV вв.), они же, по всей вероятности, дали имя мысу — Бесов Нос) в отличие от фигуры «беса» выбивку, которого относят к эпохе развитого неолита.

Заметим, что монастырь стоит не на месте святилища, а находится в 25 км от наскальных изображений. Выбить крест на руке «беса» монахи смогли, но уничтожить высеченные на скалах письмена были не в силах, поэтому были вынуждены их оставить как память о древних обитателях и их верованиях для потомков.

Т.В. Баландин искал дружбы с известными литераторами, и судьба подарила ему встречу с Фёдором Глинкой (1786–1880), сосланным за участие в деле декабристов в июне 1926 года в Петрозаводск. Его он ознакомил со своими рукописями, что и засвидетельствовано поэтом. В поэме *Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой* (1830) он не только упомянул Муромский монастырь, но в *Примечании* указал на источник — на рукопись *Жития*, переданную ему Баландиным.

Напомним содержание поэмы: мать будущего царя Михаила,

зачинателя династии Романовых, инокиня Марфа томится в Выгозерском стане в постоянном ожидании вестей о сыне. Действительно, Марфа Иоанновна была сослана в заонежскую деревню Толвуя, где находилась с 1601 по 1606 года. В поэме её одиночество скрашивают монах — «родом грек», и юная девушка — карелка по имени Маша. Современные исследователи полагают, что, возможно, Лазарь Муромский, послужил прототипом монаха (Пашков, Пигин 2016: 31). И с этим можно согласиться: безымянный монах поведал матери первого царя из династии Романовых историю своей жизни, которая, в жанровом отношении близка к автожитию. Заметим, что список *Жития* И.А. Пыхтина – Т.В. Баландина является наиболее редкой формой агиографического жизнеописания. Понятно, что святой Лазарь — человек особенный, но таковым является и его безымянный соотечественник: оба удостоены внимания высоких особ. Так, Лазаря наставляют высшие иерархи церкви, монах допущен до знатной пленницы. Ему, как и его знаменитому предшественнику, путь в северную землю открылся через видение. Лазарь по воле Божией явил чудо; его соплеменник, ещё не будучи монахом, обратил в христианство турчанку Лейлу, за что она поплатилась жизнью.

Сам образ Муромского монастыря возникает в сказках Маши о богатыре Заонеге, которые она рассказывала Марфе Иоанновне. Путь героя лежал в монастырь. Идёт он пешком, плывёт на сойме, преодолевает, как и положено фольклорному персонажу, препятствия. Однако путь героя органично вписывается и в рамки легенды о сокровенном граде (=монастыре). Обычно в них речь идёт о знаменитом граде Китеже, в функции которого может выступить и неизвестный город и, наоборот, хорошо известный монастырь. Он может находиться как под водой, так и на острове, совсем как Муромский монастырь.

Препятствуют Заонеге не лопяне и чужь. Они действительно стали иными, а не «зверообразными», как при первых встречах Лазаря с ними, о чём напоминает поэт в *Примечаниях* к поэме (Глинка 1980: 107). Сейчас это — «...кузнецы, / Потомки белоглазой чуди. Они не злобны — эти люди.../...Умеют жить своим трудом: / И сыродутный горн поставить / И добытую руду сплавить...» (Глинка 1980: 35). Добрые слова сказаны обо всех просвещённых светом христианства жителях края: русских, карельцах, лопянах и финнах.

Богатырю мешают духи, иными словами — нечистая сила, бесы.

Они настолько назойливы, что Заонега собирается вступить с ними в бой.

*Но Лазарь в Мурмане зазвонил —
(Угодник с братией там жил)
И духи тотчас присмирели,
И Заонега стал смирен.
Прогнал врагов вечерний звон:
То в Мурмане навечерье пели... (Глинка 1980: 72).*

Сокровенный монастырь всегда возвещает о себе колокольным звоном и молитвенным пением (Криничная 2004: 744–754, 769–771, 778–789), который лишает нечисть её силы. В списке *Жития*, опубликованном архимандритом Игнатием в 1875 году, лопянин, отец исцелённого младенца, отмечает как отличительную черту места, где впоследствии будет воздвигнут монастырь, слышимый здесь звон (*Жития* 2001: 191).

Глинка ввёл в поэму образ грека, его рассказ о мусульманке, сведения о материальной и духовной культуре прибалтийско-финских племён, чтобы на этом примере показать наличие в диком, якобы, крае знаков трёх типов регионально-исторических культур: античной, или гомеровской, восточной, северной, или оссиановской; показать, что свет византийской православной веры принёс на Север монах-грек — наследник великих эллинов. Таким образом, он включил практически не известную Олонецкую губернию в пространство мировой культуры.

Завершается поэма вестью карела Никанора о восшествии Михаила Фёдоровича на российский престол. Если *Житие* кончается миролюбивым соглашением инока с местными жителями, то поэма — словом Марфы Иоанновны, призывающей не мстить врагам, сделать любовь основой взаимоотношений в стране.

Глинка сознательно допустил историческую неточность: воцарение Михаила Фёдоровича произойдёт лишь через семь лет. Тем самым он хотел показать причастность северного края к важнейшим делам государства. Христианская любовь к ближнему должна погасить царившую на Руси смуту, стать нравственным фундаментом государства. Её завет обыгрывается на уровне символов: сочетание имён — Марфа, Мария (Маша), Лазарь (образ которого отождествляется с образом Муромского монастыря) — актуализирует память о библейской прит-

че о воскрешении Лазаря, свершившегося благодаря силе Слова Божия и неустанной любви сестёр, принёсших печальную весть Иисусу. Для поэта, как для истинного христианина, его Марфа и Мария, несмотря на возрастные и социальные различия, — сёстры, а священноиннок Лазарь — духовный наследник своего евангельского прототипа. Будет сестринская любовь, будет истинная вера — воскреснет Русь — таков смысл символической триады.

В начале XX века вновь стал актуален образ монастыря и его устроителя. Ему посвящены стихотворение Николая Клюева *Мирская дума* (1915) и повесть *Гагарья судьбина* (1922), записанная со слов автора Н.И. Архиповым (впервые опубликована в 1987 году). Устная форма автожития выбрана поэтом, потому что ориентиром для него стали Священное Писание и жития святых. Евангелия записаны не самим Учителем, а его учениками по завершении жизненного пути Спасителя. Многие жития имеют устные версии. Что касается *Завещания* (автожития) Лазаря Муромского, то оно было записано его учеником и преемником Феодосием. Соответственно образ поэта в *Гагарьей судьбине* моделируется по образу Христа, а образ посредника-биографа — по образу апостола.

Гагарья судьбина — повесть о жизни до возраста Христа (30 лет), о поиске пути спасения, который поэт сравнивает с «тропой Батыевой». Хотя именно это сравнение в *Судьбине* отсутствует, в автобиографическом цикле поэта, в который, кроме названного текста, входит ещё семь произведений (Маркова 2009: 5–58) оно повторяется не раз (см. *Из записей 1919 года*; <Автобиография>; <О себе: Автобиографическая заметка>). Безусловно, образ этой тропы подразумевается и здесь, поскольку речь идёт о духовном пути в невидимый град Китеж, к которому «пролегал дорога, давным-давно запущенная. Нет по ней езде конного, нет пути пешеходного, а не зарастает она ни лесом, ни кустарником... то — Батыева тропа. Проходили тут татары от стольного града Володимера в чудный Китеж-град...» (Мельников-Печерский 1909: 277).

Образ Китежа чрезвычайно значим для культуры Серебряного века, ибо символизировал образ земного рая. Уход града в инобытие воспринимался как «вторжение в мироздание хаоса», который олицетворяла гибель от рук татаро-монголов владимирского князя Георгия Всеволодовича, павшего на реке Сити в 1238 году. Именно тогда «Батыев путь... запечатлелся на небе, так как земля поменялась местами с

водной стихией», вследствие чего Китеж оказался в глубинах Светлояра. Однако это погружение в хаос в конечном итоге означало начало возвращения к первобытному хаосу как исходному состоянию всего сущего, к первоначалу, имеющему признаки совершенства, по преодолению коего неизбежно последует новая жизнь, новое бытие. (*Криничная* 2006: 37–38). Эти устоявшиеся в народной культуре представления вполне соотносились с клюевской концепцией спасения мира. Сам невидимый град необязательно должен находиться на конкретном озере Светлояре, главное — он должен находиться в центре мира.

Таким центром у поэта являются Пудожские земли, где и находится Муромский монастырь. Он не мог не отдать ему поклон во время своего паломничества по святым местам, своего приуготовления к миссии поэта-пророка (*Маркова* 2009: 224–250). Клюев не раз говорил и писал о своём хождении по монастырям, но не один из биографов не может указать: где и когда он был. Гипотетически мы бы остановились на 1898 году. Дело в том, что в *Судьбине* дважды описана встреча с Распутиным с перерывом, как заявлено, в тексте в семнадцать лет. Поскольку здесь же упомянуто имя Д.Н. Ломана, с которым Клюев познакомился в 1915 году, то логично предположить, что первая встреча состоялась в 1898 году. Да, поэт был ещё юн, но его первое видение, предсказавшее особую судьбу, было явлено ему на тринадцатом году (*Клюев* 2003: 32), поэтому определённые основания для нашей гипотезы имеются.

Вернёмся к образу Муромского монастыря. Согласно клюевской топографии он является центром священного островного треугольника (Муромский — Палеостровский — Клименецкий монастыри), вписанного в круг — в круглое, как чаша, Онежское озеро. «Круг есть обозначение космического пространства, его границы отделяют космос от хаоса; одновременно круг воплощает бесконечность и ... является символом самого Бога» (*Словарь* 1991: 661). С этим представлением согласуется христианское иконное осмысление «круга как нимба, символизирующего исходящий свет» (*Барская* 1993: 19). Внутри треугольника находится заповедный град в виде прямоугольника или квадрата, означавшего в древней топографии землю (*Криничная* 2004: 722).

Заповедная земля представлена у Клюева обычными пудожскими деревнями, истинное назначение которых открывается не каждому. В описании места сакральны и счёт верст, и цветовая гамма. Число

«40» обозначает сорок верст пути, ширина берегов заповедного ручья также составляет в сумме сорок верст. Таким образом, библейское число сорок, исчисляющее путь в страну обетованную по затраченному времени (по числу лет) и означающее в христианской традиции «приготовление к новой жизни» (Кириллин 2001: 13) здесь соотносено с пространственными характеристиками.

Для Клюева было важно «собрание истории», причём не только в лице её известных правителей и знаменитых поэтов, а, прежде всего, в лице небесных покровителей России, подвижников веры, иконописцев и храмостроителей. Поэтому ему важно подчеркнуть, что основателем монастыря является грек. Не только преподобный Лазарь, но и его преемник святой Афанасий чудотворец (игумен монастыря в середине XV в.); представлен в *Судьбине* как грек, хотя фактически его жизнь неизвестно. «На острове в малой церковке царьградские вельможи живут: Лазарь и Афанасий Муромские. Теплится их мусикия — учёба Сократова — в булыжном жернове, в самодельных горшечках из глины, в толстоцепных веригах...» (Клюев 2003: 39). Клюеву, как в своё время Глинке, было важно подчеркнуть, что именно византийские святые несли на северному люду свет православной веры и мудрость великих языческих предшественников.

Как известно, поэт преклонялся перед образом Великой Матери, которая в его творчестве была олицетворением Матери Божией, Матери Сырой Земли и родной Матери. Если Божия Мать предстала в видении Лазаря как «жена светолепна, златом сияюща», то и Мать-Земля (конкретно Пудожские земли) у Клюева должна сиять: «...По падям береговым бабы дресву золотую копают и той дресвой полы в избах да лавки шоркают. Никто не знает, отчего у пудожских баб избы в Купальский день кипенем светятся...то червонное золото светозарит» (Клюев 2003: 39).

Золотой цвет обязателен в фольклорно-мифологической картине мира, значим он и для православной иконы. У Клюева он «светится», «светозарит». По наблюдению В.В. Колесова, со времен Древней Руси определение «светозарный» относилось «к носителю собственного света, не отражённого через блеск другого предмета (Колесов 2004: 44). Червонное золото дресвы светозарит, потому что оно небесного происхождения. Цвет этот органично вписывается в систему языческих (купальских) и христианских праздников. Клюев ориентируется на это

время, потому что китежские легенды, описывая праздник Иоанна Крестителя, хранят в этот день и память о празднике Ивана Купалы. Праздник амбивалентен по своей сути: Купалу сжигают (смерть), Иоанн Креститель рождается. (Криничная 2004: 720). Для поэта диалог языческой и христианской культур вполне естественен, как путь от Бесова Носа в Муромский монастырь.

Образ беса у него не упоминается, потому что описываемое место намолено святыми подвижниками и простыми мирянами. Память Пудожских земель хранит и образы «чёрных купцов», что «приезжали жемчуг добывать. На людях накрашены купцы по лицу чёрной краской, оттого белыми днём выглядят; в ночную же пору... обличем купцы как арапы, волосы курчавы и Богу не по-нашему молятся» (Клюев 2003: 39). Не на ранних ли христиан-эфиопов намекает здесь поэт?

Естественно, что место, ставшее концентрацией духовной культуры, является пупом — центром земли, о чём свидетельствует крест, что стоит в Вороньем бору, «в диком нелюдимом месте...» (Клюев 2003: 39).

Почему же не упоминается «бес»: его не могли не видеть паломники, монахи и жители окрестных деревень. Очевидно, для Клюева ясно: пока есть защита основателей монастыря, его нынешних молитвенников и главное самой Богородицы, явленной в видении Лазарю и повелевшей ему построить храм во имя Успения Божией Матери, «бес» будет крепко-накрепко замурован в скале.

Но если Бесов Нос назван, то его хозяин не может не появиться, как знаменитое ружьё на стене, что не может не выстрелить. Он может заявить о себе в переходном пространстве между мирами, что и случилось при переправе из Палеостровского монастыря в Клименецкий. Ладью с тридцатью паломниками, в числе коих был и юный Николай, настигла на Онежском озере буря. Несчастливым грозил неминуемый конец, если бы не спасла их молитва и опытный погонщик. Им был Григорий Ефимович Распутин. Факт встречи с ним не подтверждён документально, но Клюеву важно было отметить, что сибирский мужик мог стать истинным вестником небес, однако им не стал.

Вторая встреча поэта с Распутиным состоялась в 1915 году. В Европе шла Первая мировая война, в неё была втянута и Россия, что поначалу воспринималось в обществе не без патриотического пафоса. К

1915 году настроение в стране и, соответственно, у поэта начинает меняться. Он не может не видеть, что победы минимальны, а утраты велики: обезлюдели целые селения. Нужно искать выход из создавшегося положения, искать ответ на назревший вопрос «что делать?» И поэт устами Лазаря Муромского даёт ответ на него в стихотворении *Мирская дума*, написанном, как указано в одном из беловых автографов, в *Год Великой Брани, месяц февраль, Прощёное воскресенье* (Гарнин 1999: 875). То, что поэт приурочил дату написания к знаковому дню церковного календаря, для него характерно. Выбор Прощёного воскресенья предполагает определённую интонацию произведения, героями которого явились земляки поэта — ходоки к Лазарю Муромскому.

Мирская дума входит в число эпических стихотворений Клюева дооктябрьского периода, сюжет которых не предполагает историческую конкретизацию времени, наоборот, он воспроизводит характерное для Руси состояние смуты, вызванной как внешними врагами, так и внутренними; и те, и другие сходны в одном: они — враги Православия. Поэтому ходоки и намереваются

*Постоять за крещёную землю,
За зелёную мать-пустыню,
За березыньку с вещей кукушкой...* (Клюев 1999: 264).

Место встречи паломников со святым обозначено так: «сиговье Муромского плёса» (Клюев 1999: 264). Согласно логике эпического повествования захоронение святого находится под «елью двадесять вершинной» (Клюев 1999: 264) — деревом смерти, своеобразным «медиатором между мирами» (Ершов 2006: 138). И лежащий под елью святой также является медиатором между миром живых и миром бессмертных. Мужикам-ратоборцам, ищущим ответ на вопрос о спасении мира, он явлен во плоти.

Что касается ратоборцев, то они представляют крестьянский мир Русского Севера. В стихотворении трижды (опять-таки согласно закону эпического повествования) повторяется, из каких земель пришли мужики:

*Подымались мужики-пудожане,
С заонежской кряжистой карелой,
С каргопольской дикой лешнею,
Со всей полесной хвойной силой* (Клюев 1999: 264).

Каргополы и пудожане — представители русских поселений Олонецкой губернии; лешане — лесные люди, практически все жители богатой дремучими лесами северной земли; карелы, чудь, лопь — уже знакомые нам этнонимы прибалтийско-финских народов, населяющие этот край. Сегодня их назвали бы карелами, вепсами, саамами. Ключев впервые представляет читателям северян по этническому принципу, будто «рапортуя» святому Лазарю Муромскому и его преемникам, что им удалось собрать весь северный люд в единую крестьянскую православную общину.

Паломники говорят со святым на языке символов, потому вопрос: что победит — природа или цивилизация, вера или рациональное знание — в их понимании звучит так:

*Что помеха злему кроволитью —
Ум-хитрец аль песня-межеумка,
Белый воск аль чёрное железо? (Ключев 1999: 265)*

Собственно, сама постановка вопроса предполагает ответ. Преподобный не может не сказать, что войне следует противостоять любовью; что любовь (Христос — Свете Тихий) пригвождена железом ко древу. Однако палачи не истребили потаённую песнь «Про мужицкий рай, про пир вселенский, / Про душевный град, где „Свете Тихий”» (Ключев 1999: 265), сохранённую пасхальным деревом — вербой и белым воском свечей. Тот, кто её «чуёт», «на тварь обуха не поднимет, / Не подрубит яблони цветущей / И веслом бездушным вод не ранит...» (Ключев 1999: 265), то есть спасёт не только род человеческий, но и весь живой мир. Как видим, Николай Ключев, в Прощёное воскресенье 1915 года исповедует христианский пацифизм.

Вера не требует логических доказательств, но она не отрицает подтверждения положительными примерами. В тексте, помимо отсылки к образу самого Спасителя, приводятся ещё два: пример самого Лазаря, явившего чудо воскрешения через 500 лет благодаря крепости в вере, и пример преобразившегося в день свадьбы лютого кровопийцы Дедери Храброго: стал он «сердцем в воск» (Ключев 1999: 265). Свадебный обряд, как известно, падает на время перехода из одного состояния в другое: из мира прежней жизни (смерти) в другую жизнь (рождение), поэтому плакальщица бабка Купариха (обязательное ли-

цо на крестьянской свадьбе) поёт бывшему разбойнику свой «сказ», как колыбельную новорождённому — «как „баю” над зыбкой» (Клюев 1999: 265).

Для Клюева вполне логично сопоставление молитвы и народной песни, «тайного причита» и «тропаря зелёного» с вечерней песней Господу, ибо они все об одном: о «душевном граде», о пути спасения. Поэтому и мужики ещё раз, услышавшие весть о спасении через любовь к Господу и сотворённому им миру, становятся сами вестниками любви.

Путь указан. Кто пойдёт по тропе Батыевой? Кого прельстят бесовы следки? Где истинный вожатый? Кто «посвящённый от народа»? Таковым, например, считал себя Николай Клюев. А кто скрывается за маской «посвящённого»?

Обратимся вновь к автожитию поэта: к его встрече с Распутиным (или Григорием Новых, как его называют теперь) через семнадцать лет. В доме человека, почитаемого в семье семнадцатого по счёту венценосца Романова, его окружают бесы. Так в тексте и написано: «...Бес мне на дороге помехой стал» (Клюев 2003: 40), и в течение их беседы слышался стон другого беса, заклятого Распутиным в рукомойнике. Подобное сделал святитель Иоанн Новгородский, ревностный исполнитель заповедей Христовых. Григорий Ефимович на смиренного христианина не похож: убранство его дома богатое, а «иконы не истинные, лавочной выработки», и сам он во время беседы будто стал постепенно обращаться в беса — «зрачки в масло окунуты» (Клюев 2003: 40). Он — лжепророк, опасный для царской семьи и поверивших в него христиан. Но не для поэта, ибо паломничество по севернорусским монастырям и конкретно моление в Муромском монастыре стало для него приурочением к исполнению своей миссии на земле: нести «стихотворный крест».

Безусловно, не раз звучит вопрос: Клюев (и не он один) проповедовал любовь. Результат? XX век утопал в крови, и XXI уже обагрён ею. Мало говорить: надо быть услышанным. Мало услышать — надо действовать.

Как найти свою дорогу к храму, свою тропу Батыеву в мире, где бесы так наследили... Этот вопрос и сегодня мучает человека. Ответ на него ищут многие, он не может не волновать и современных писателей. В рамках нашей темы уместно остановиться на «триптихе»

Надежды Васильевой.

Несколько слов об авторе: Надежда Борисовна Васильева родилась в 1954 году в Ленинграде, однако считает себя псковитянкой, так как до окончания педагогического института проживала в этой области. Получила распределение в Пудож по месту службы мужа. Начала свой трудовой путь как учительница английского языка. Печатается с 1984 года, автор около двадцати книг прозы, в числе которых важное место занимают рассказы и повести для детей и подростков. Участник и призер ряда региональных и всероссийских литературных конкурсов, член Союза российских писателей. В настоящее время живёт в Петрозаводске.

Под «триптихом» мы имеем в виду её повести: *Бесовы следки* (1996), *Блаженны краткие* (1998), *Когда ангелы поют* (2012). Сама писательница, видимо, не настаивает на их внутренней связи, раз, публикуя их под одной обложкой (*Когда ангелы поют*, 2012), согласилась с издателем открыть книгу не первой, а последней повестью. Действительно, внешне героини произведений друг с другом не связаны: это три истории о трёх женщинах — наших современницах; по возрасту героини — почти ровесницы Васильевой. В отличие от своих предшественников писательница не поднимает глобальных вопросов (о христианизации Севера и миссии поэта; о судьбе русского престола, о войне и мире). Она описывает частную жизнь обычных женщин, которым выпало жить в эпоху распада страны, её медленного и тяжёлого становления в новом качестве. Именно в это время для них остро встал вопрос о вере, именно в это время влечёт их в Муромский монастырь, поэтому храм становится духовным центром произведений, объединяет повести в единую книгу о мятущейся женской душе, жаждущей любви и гармонии с миром.

Правда, для героини повести *Бесовы следки* Татьяны вопрос о вере поначалу просто не стоит, как не стоит вопрос о её миссии на земле. Она живёт здесь и сейчас, стремится прожить отведённое ей на земле время предельно полно. Само имя героини (и не только оно) отсылает нас к пушкинской Татьяне. Не имея возможности останавливаться на сопоставлении образов, скажем о том, что отличает её образ от классического образца. Да, Татьяна Ларина — сильный человек: первая признается мужчине в любви, что было смело для тех лет; отказывается от своего счастья, ибо слово, данное мужу в Божием храме, свято.

Современная Татьяна отнюдь не образец смирения и верности: живёт в четвёртом браке, но семья — далеко не главное в её жизни. Она — хороший врач-хирург, но и профессия не занимает все её помыслы. Она умеет бороться за правду, но, идя к цели, отстаивая свои убеждения, она, не столько ратует за справедливость, сколько пытается доказать, что любая задача ей по силам, поэтому является, скорее, разрушительницей, а не созидательницей человеческих отношений. Искренне она любит только ушедшую в мир иной бабулю и младшую сестру Алёнку, ради которой и переехала в северный городок, желая помочь ей освоиться в новой обстановке.

Здесь она нашла то, что полюбила всем сердцем, — лес; здесь встретила родственную душу — преданного лесу человека. Нет, роман с местным егерем не случился. Впервые она любит мужчину не как сексуального партнера, а как достойного человека: «...На природе, рядом с Титычем, она словно бы очищалась от всех своих грехов» (Васильева 2012: 395). Если продолжить сравнение с пушкинской героиней, то он и есть тот самый «генерал», что был «в сражениях изувечен». Иван Титыч Сидоров, или попросту Титыч, — ветеран войны, но не его боевое прошлое (о котором он, кстати, и не рассказывает) привлекает молодую женщину, а способность находиться в гармонии с природой и почти со всем окружающим миром. Даже внешне он привлекателен по-особому: «хоть под божницу сажай!» (Васильева 2012: 288).

В повести Васильевой не названы ни город, ни район, но присутствуют знакомые северянам имена: Муромский монастырь, Онежское озеро и Бесов Нос. Хотя Татьяна знала о местных достопримечательностях, но, поскольку не верила ни в Бога, ни в чёрта, то была равнодушна и к их мифологическому ореолу, и к документальным свидетельствам, а вот над рассказом Титыча задумалась. Егерь стал для неё проводником в мир незримый, неведомый. Слушая его голос, «спокойный, ровный, как шум сосен, что ласкал слух ненавязчивой умиротворяющей музыкой» (Васильева 2012:293). Старик вспоминал случаи, когда бес действительно попугал охотников и рыбаков, вздумавших заявиться на его территорию.

Иное сказал о Муромском монастыре: «Поизгажены места святые нынче, но все ж стоят храмы. Без окон, без дверей, без колоколов... а стоят. Представь только, полтыщи лет... Каково, а?! ...Основатель монастыря чудотворцем был. Прибыл он в наши места из Новгорода,

по сну вещему... И прожил, сказывают, аж до ста пяти лет. Деревянная церквушка, какую он первым делом соорудил и освятил, долгое время ещё людей исцеляла...» (Васильева 2012: 293–294). Переубедить в одночасье скептика невозможно, да Титыч и не стремится к этому: всему своё время. Однако их совместному походу в заповедный град Китеж не суждено было сбыться.

Известен «чудный сон» Татьяны, где её проводником в иной мир является медведь, где ей открывается знание о роковой дуэли и собственном несчастье. Если в романе Пушкина трагическую ситуацию невольно спровоцировала сестра Ольга, то здесь «дуэль» на совести Татьяны. Невзирая на отговорки Титыча, она убедила ближний круг собраться на медвежью охоту. Поскольку командовать умела, то все, кроме неё, внезапно заболевшей, поехали на эту охоту, где нечаянный выстрел егеря повлёк смерть его друга-охотоведа. Несмотря на отчаянные усилия Татьяны, старик умирает от инфаркта, сама же она, не замечая того, постепенно теряет свои командирские качества: ей часто повиновались не только благодаря её волевым качествам, но под натиском её бьющейся через край неиссякаемой жизненной силы.

Горе истощило эту силу, не одарив Татьяну умением прощать и любить людей просто за то, что они — люди, молиться за них и отмаливать у Господа свои грехи. Поэтому-то она стала терпеть поражение за поражением: вдова не отдала ей на память нож Титыча, мало того поднесла заговорённый пирожок (помянуть покойного), который, как считала Татьяна, и привёл её к полной слепоте.

Отметим, что во всех повестях действуют ведуньи, цыганки, колдуньи, экстрасенсы, народные и имеющие официальный статус целители, цитируются древние и современные мыслители или принимаемые за оных. Это мир, в который советский человек попал в эпоху «перестройки» и, в известной степени, продолжает жить в нём. Это не значит, что все представители этого мира мошенники, это значит, что тяжело распознать, кто из них послан ангелом, а кто бесом. Главное — трудно распознать ангела и беса в себе.

В *Житии* слепорождённым является ребёнок язычника, не познавшего веру в Христа. Татьяна, в отличие от отца младенца, пришла в мир, который ведёт летоисчисление от Рождества Христова, однако она — слепая в этом христианском мире, мало того — невольная убийца человека, ставшего её посохом. Ему была бы понятна причина

её слепоты — гордыня, для которой нет ни термина, ни способа лечения в официальной медицине, поэтому ни местные, ни ленинградские врачи не смогли ей помочь. Не вдаваясь в подробности, скажем, что Татьяну излечил приглашенный сестрой экстрасенс. Даже его, настаивавшего на том, что надо закрепить результат, Татьяна не послушала и поспешила вернуться домой, забыть об испытании слепотой: жить заново и отправиться, наконец, в Муромский монастырь.

Как всегда, её решение импульсивны. Так, в монастырь, она решила отплыть на лодке, когда они с мужем отдыхали на мысе Бесов Нос, где она стала внимательно изучать рисунки на скалах. Образ беса и сюжеты о совокуплении спровоцировали её на воспоминания о тайной жизни во грехе. Желая очиститься, женщина собралась в монастырь, заставляя мужа поехать с ней, но опять терпит поражение: чуть ли не впервые он отказывается выполнить ее просьбу. Не желая отступить, Татьяна будто растворилась в ауре места: «...В неё будто бес вселился» (Васильева 2012: 398). Она пошла на вёслах одна: чуть не утонула в перекрёстных волнах и, если бы не подоспевший вовремя муж, умерла бы от переохлаждения. Это не стало для неё уроком: она не замечала ни своих поражений, ни того, что её спасителями становились любящие её люди: сестра и муж.

Вновь зашла речь о монастыре перед Новым годом, но опять ни муж, ни дочь на её призыв не откликнулись. Стремясь во что бы то ни стало претворить своё желание в реальность, она на лыжах с ружьём за плечом отправилась в монастырь. Само ружьё в безлюдном карельском лесу, где в зимнюю пору полно волков, — вещь нужная. Однако конкретное пространство, став основой художественной реальности, действует по своим законам: ружьё должно выстрелить. На сей раз оно не выстрелило, однако в финале повести налицо два ушедших в мир иной существа.

Название повести — *Бесовы следки* — позаимствовано у археологов, охарактеризовавших таким образом отдельные рисунки на беломорских скалах, на онежских их нет. Но люди будто бы их видят, очевидно, потому что термин воспринимается ими как метафора, означающая путь к дьяволу. По народным поверьям, бес может принимать разное обличье, в том числе и волчье (например, в таком образе он не раз предстает в произведениях Клюева). В данном случае не волк страшен, а вновь пробудившийся в душе героини бес.

Увидев, на снегу кровавые волчьи следы, она поняла, что их оставил раненый зверь, вырвавшийся из капкана волк. Его следует догнать и вернуться к новогоднему столу с подарком — волчьей шкурой. Монастырь подождёт. В погоне за зверем случилось неудачное падение и как следствие — перелом позвоночника и смерть на снегу от боли и холода под вой погибающего зверя.

Грешница должна быть наказана: отдана сатане. Но писательница знает, что её героиня, хотя и сполна живёт настоящим, всё же памятлива. В последние мгновения жизни она видит родное южное море и любимую бабушку. Та её очень любила, возможно, потому и отмолила внучку — спасла её душу. Татьяна умерла, но чудо воскрешения души случилось, и она вошла в небесный монастырь:

«...Почему-то слышится колокольный звон — всё отчетливее и громче... На залитом лунным светом искрящейся равнине озера стоят, сутулясь и стыдясь своей убогости, полуразрушенные стены древнего монастыря. Ни купола, ни креста, ни колокола... Откуда же звон? На голубизне озера — только призрачная тень храма и, словно распахнутая для объятия, тень креста, которого в натуре нет...» (Васильева 2012: 410).

В повести *Блаженны кроткие* также две героини — две сестры, также в центре внимания старшая строптивая сестра Люба. Повествование является историей её жизни. Несмотря на то, что оно идёт от третьего лица, благодаря введению несобственно прямой речи создаётся иллюзия её постоянного присутствия в тексте.

Для повести характерен принцип парности: так, композиционно она делится на две части, и обе они ознаменованы поездками сестёр в Муромский монастырь. В перерыве между ними Люба прощается с двумя дорогими людьми: отцом, человеком пьющим, несправедливым, и бывшим мужем, попытавшимся — и не без успеха — вырваться из тины повседневных гулянок и ссор. Стремясь к духовному самосовершенствованию, героиня проходит через два знаковых для неё «погружения».

Поясним, что за «погружения» и что заставило Любу осваивать эту методику в Центре голотропного дыхания. Как и все простые люди, в девяностые годы она терпела нужду: производство трещит по швам (она — главный инженер на швейной фабрике), с мужем разведена, пьяница-отец живет с недоброй мачехой, любимый человек

умер. Одно хорошо: дочь-студентка. Обида на жизнь, недовольство ниспосланной ей судьбой то выливались в резкие слова и ссоры с самыми близкими людьми, о которых было стыдно вспомнить, то стимулировали в ней стремление найти выход из этого беспросветного мрака. Поездка в преображённый монастырь — она видела его ранее практически разрушенным, грязным, с кучей бутылок — дала толчок серьёзной внутренней работе над собой. Своей перемене она, того не зная, обязана младшей сестре, ставшей её незримым «посохом», настолько незримым, что не только Люба, но и читатели вряд ли догадуются, как важна была её поддержка. Будто случайно Наталья привезла сестру в монастырь. Надо было на вертолете туда доставить священника. Почему бы и самим не прокатиться, если муж-вертолётчик. Стала читать ей вслух *Завещание Лазаря*, мол, ей это необходимо для очередного рассказа, ведь Наталья — учительница английского языка и начинающая писательница. И, наконец, задавала отцу Серафиму вопросы, которые и у самой Любы вертелись на языке. Например, как довериться при исповеди священнику, о котором знаешь, что в миру он был нехорошим человеком, на что тот ответил: «Вам решать, кому довериться. А уж коли исповедовались, не мучайтесь сомнением. Облегчили душу — вам зачтётся. А как священник себя поведёт — его проблемы. Ему за все перед Богом отвечать» (Васильева 2012: 200).

Проблема Любы заключалась в том, что она не могла довериться новому черноволосому и голубоглазому священнику и потому принять крещение. Она видела в нём не посредника между Богом и прихожанкой, а человека, неискреннего, жесткого и несправедливого, испытывающего, как ей показалось, отнюдь не братские чувства.

Поскольку образ голубоглазого священника дан только через восприятие Любы, трудно сказать, насколько он совпадает с реальным, но следует помнить, что и Лазарь бывал слаб: пошёл на север только после второго наказания; лопян поначалу очень боялся.

Так или иначе, но Люба не крестилась. Нашла в Центре голо-тропного дыхания инструмент для управления своими страстями: обучилась входить в состояние «погружения» в те дни своей жизни, которые были надолго сокрыты от тебя, чтобы осмыслить их, переболеть ими и, освободившись от них, идти по жизни далее.

Эти «погружения» были полярными по смыслу: первое увело героиню в её самые лучшие и самые страшные дни — дни любви и

дни прощания с любимым; второе — заставило её незримо пройти путь со священноиноком Лазарем, увидеть то, что было ей известно из *Жития*, и то, чего там не было. Подобно древнему русичу, вносившему в рукописные тексты свои поправки и дополнения, она дорисовывала повествование Лазаря, образ которого чем дальше, тем больше сливался с образом голубоглазого монаха. Видела, как он приплыл в ладье на дикий Север; как выбивал крест на руке беса и как тот сопротивлялся этому; как прижимал к груди слепого ребенка, прозревшего благодаря его молитве. Все эти яркие воспоминания и видения даны в повести вперемешку с событиями текущей жизни, где есть и добро (она простила бывшего мужа, научилась с ним разговаривать по-человечески), и горе (бывший муж попал в аварию и погиб). Люба обрела способность к диалогу с людьми и почувствовала силу молитвы. Правда, то, что она пока на пути к храму, говорят не только её срывы, но и красноречивое признание: «Никогда не думала, что молитва может так заморозить...» (Васильева 2012: 257). Глагол «ворожит», явно, чужероден существительному «молитва», но Люба — пока ещё живёт в мире эклектических представлений.

Карелия богата бесчисленными озерами и реками, знаменитыми Онежским и Ладожским озерами, прозываемыми рыбаками морями, Белым морем. Прекрасные воды — они же и опасны, а потому мотив спасения на воде — один из самых распространённых в литературе Карелии. У Глинки подвергается опасности богатырь, у Ключева — паломники, у Васильевой чуть не утонула Татьяна, чуть не погиб инок в видениях Любы, и чуть не утонула она сама, когда приехала второй раз в монастырь, чтобы креститься. В ней опять разыгралась гордыня: показалось, что отец Григорий (голубоглазый священник) чувствует себя божком над людьми. Вместо таинства крещения она погрузилась в холодную купель Онеги. Случилось это в день её святых покровительниц — именины Веры, Надежды, Любви и матери их Софии; они направили отца Григория к озеру: он спас Любу и окрестил умирающую. Случилось чудо её возвращения к жизни и воскрешения ещё одной души человеческой.

Если в первой книге Муромский монастырь стал кульминационной и финальной точкой жизненного пути героини, её духовного просветления, а во второй книге он практически присутствует в течение всей «взрослой» жизни героини (она видела его разрушенным, пом-

нит маленькую часовенку Воскрешения Лазаря, перенесённую из своих пределов в ансамбль Кижского музея-заповедника и, наконец, монастырь и *Житие* становятся обязательной частью её духовной жизни), то в повести *Когда ангелы поют* образ монастыря становится своеобразной завязкой сюжета. Он не назван по имени, не назван по имени и старец, к чьим мощам идут поклониться. Здесь есть один мотив, объединяющий *Житие* и книгу Васильевой — мотив спасения ребёнка. Наталья приехала помолиться за пьющего сына, Александр — за подростка-дочку, инвалида-колясочника. Если женщина — верующая, то мужчина — атеист. Не боль бы за дочь, не пример бы исцеления сына соседки — никогда бы не поехал. Поездка не дала мгновенного результата, но подарила двум хорошим рано овдовевшим людям встречу, ставшую началом любви. Дарованное монастырём чудо любви помогло им справиться с грузом тяжёлых проблем, потребовавшим серьёзной духовной и душевной работы от родителей и детей.

Если в первых двух книгах образ «беса» присутствует и как знаменитый археологический памятник, и как знак духовного несовершенства человека и общества, то в третьей — только как символ сатанинского воинства, до полной победы над которым ещё далеко, но и малые победы приносят радость, веру в будущее, о которой возвещает песнь ангелов.

ЛИТЕРАТУРА

Баландин 2016 — Баландин Т.В. Петрозаводские северные вечерние беседы и другие сочинения и письма. / сост. и отв. ред. А.В. Пигин. СПб., 2016.

Барская 1993 — Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993.

Васильева 2012 — Васильева Н. Когда ангелы поют. Ростов-на-Дону, 2012.

Гарнин 2003 — Гарнин В.П. Примечания / Н. Клюев. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. СПб., 1999.

Глинка 1980 — Глинка Ф.Н. Карелия. Петрозаводск, 1980.

Ершов 2006 — Ершов В.П. «Я полесник хвойных слов... (Ель и сосна в творчестве Н.А. Клюева: образы смерти) / XXI век на пути к Клюевы. Материалы Межд. науч. конф., посвящ. 110-летию со дня рожд. Николая Клюева. Петрозаводск, 2006.

Жития 2001 — Жития святых в земле Российских просиявших / арх. Игнатий (Мальшев). Републикация. Свято-Троицкая пустынь: фонд «Домострой», Сатись. СПб., 2001.

Кириллин 2011 — Кириллин В.М. Поэтика иносказаний в литературе Древней Руси (символика чисел: её своеобразие и формы. Дисс. в форме науч. докл. на соиск. уч. степени к. филол. наук. М., 2001.

Клюев 1999 — Клюев Н. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Предисл. Н.Н. Скатова, вступ. ст. А.И. Михайлова, подготовка и примеч. В.П. Гарнина. СПб., 1999.

Клюев 2003 — Клюев Н. Словесное древо. Проза / Вступ. статья А.И. Михайлова, подготовка текста и примеч. В.П. Гарнина. СПб., 2003.

Колесов 2004 — Колесов В.В. Свет и цвет в «Слове о полку Игореве» // Свет и цвет в славянских языках. Melbourne, 2004.

Криничная 2004 — Криничная Н.А. Русская мифология: мир образов фольклора. М., 2004.

Криничная 2006 — Криничная Н.А. Клюевская концепция рая в свете легенд о невидимом граде Китеже // XXI век на пути к Клюеву. Петрозаводск, 2006.

Лобанова 2015 — Лобанова Н.В. Онежские петроглифы. Петрозаводск – М., 2015.

Маркова 2009 — Маркова Е.И. Родословие Николая Клюева. Тексты. Интерпретации. Контексты. Петрозаводск, 2009.

Маркова 2011 — Маркова Е.И. Русское стихотворчество Карелии на Украине между Корелой, Чудью и Суоми: от заката империи до послевоенных победных дней. Петрозаводск, 2011.

Мельников-Печерский 1909 — Мельников П.И. (Андрей Печерский). Полн. Собр. соч. в 7 томах. СПб., 1909. Т. 1.

Пашков 2016 — Пашков А.М., Пигин А.В. Предисловие // Т. В. Баландин. Петрозаводские северные вечерние беседы. СПб., 2016.

Пигин 2016 — Пигин А.М. Комментарии // Т.В. Баландин. Петрозаводские северные вечерние беседы. СПб., 2016.

Словарь 1991 — Мифологический словарь / под ред. Мелетинского. М., 1991.

Субботин 2009 — Субботин С.И. Николай Алексеевич Клюев (1884–1937): Хронологическая канва жизни и творчества. Томск, 2009.

Статья выполнена в рамках гос. задания по теме «Литературы Европейского Севера: проблемы этнопоэтики и компаративистики», № АААА-А-18-1180301900991-5.

ФЕНОМЕН АБАЛАКСКОГО ИКОНОТОПОСА В ИСТОРИИ СИБИРИ, РУССКОЙ ИСТОРИИ И В ПОЭМЕ О ЦАРСКОЙ СЕМЬЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

Сергеева О.А.

Аннотация: В этой статье осуществлена попытка ответить на вопросы: почему Царские узники были отправлены сначала в Западную Сибирь, а потом на Урал? Как эти топосы связаны с ними и с историей России, с Октябрьским переворотом 1917 года? Какую роль в судьбе страны и её священной географии сыграл явившийся в Западной Сибири Абалакский образ Божией Матери? Каков символический смысл *Поэмы о Царской Семье* М.И. Цветаевой?

Ключевые слова: Абалакская икона Божией Матери, иконотопос, Тобольская ссылка Романовых, поэма, символика.

Abstract. This article attempts to answer the questions: why were the Royal prisoners sent first to Western Siberia and then to the Urals? How are these topos connected with them and with the history of Russia, with the October revolution of 1917? What role in the fate of the country and its sacred geography was played by the image of the Abalak's Mother of God in Western Siberia? What is the symbolic meaning of „the Poem of the Royal Family” M.I. Tsvetaeva?

Keywords: icon of the Abalak's Mother, icon-topos, the Tobolsk imprisonment of the Romanovs, the poem, the symbolism.

В недавней публикации мы указали на два важнейших географических пространства, мистически связанных с последними днями жизни Царской Семьи и членов Дома Романовых (см. Сергеева 2018). Один из них находится в Западной Сибири. Другой — на территории Среднего Урала. Центром одного является Тобольск (и прилегающие к нему селения Абалак и Покровское). Центром другого — Екатеринбург (и находящиеся вблизи от него Пермь и Алапаевск). В указанной выше статье мы поставили вопросы: почему Царские узники были отправлены сначала в Западную Сибирь, а потом на Урал? Как эти топосы связаны с ними и с историей России, особенно с Октябрьским переворотом 1917 года? Какую роль в судьбе страны и её священной географии сыграл явившийся в Западной Сибири Абалакский образ Божией Матери?

Поиски ответов на эти вопросы выходят за рамки только одной, частной проблемы и лежат в более широкой плоскости, границы которой условно можно было бы обозначить через понятия: с одной

стороны, Первообраз Божией Матери и его икона Знамения как центробежная сила, приводящая в движение пространство и время на определённой территории России; с другой — Западно-Сибирский топос и его иконотопос¹ как частное проявление иконотопоса Святой Руси; с третьей — Русская история как летописание Святой Руси в пространстве и времени. Образ Царствия Небесного как идеала земного мироустройства здесь является основополагающим, поскольку указывает на внеположенную цель и одновременно задаёт вектор движения к ней. Священный докус Абалак занимает своё место в истории, культуре и литературе как Сибирского региона, так и Святой Руси в целом. Проследить его зарождение, развитие, крушение и восстановление в синхронии и диахронии — задача этой статьи.

I. Генезис Западно-Сибирского топоса.

Семантика топонима Абалак. Топоним Абалак обозначает местечко, расположенное в 30 км от Тобольска. М.Н. Мельхеевым установлено, что слово «абалак» многозначное. Во-первых, «Абалаки» — это этноним, где аба — название одного из сибирских племен, родственных кетам (не путать с хакасским аба — «медведь, медвежий» тотем) (Мельхеев 1986: 59). Во-вторых, в переводе с бурятского «абалаком» называют «облаву», «травлю», «охоту загоном» (Мельхеев 1969: 6). Ссылаясь на предания, Мельхеев сообщил, что до прихода татар на Сибирскую землю «в этой местности устраивалась зэгэтэ-аба — коллективная охота или облава на зверей, существовавшая с древнейших времён звероловческого быта бурят. Полагают, что слово зэгэ, зэгэтэ означало „накушаться“. Названия от основы аба- встречаются и в других местах, представляющих хорошие охотничьи угодья...» (Мельхеев 1969: 6). В преданиях речь идёт не только о загоне, но и о месте жерт-

¹ Понятия иконотопос, эонотопос были предложены и развиты В.В. Лепехиным в ряде работ 1999–2000 годов. Согласно определению, данному учёным, «иконотопос – это святое, избранное Богом или человеком по воле Божией место, которое осознает себя избранным, имеет небесный Первообраз, описанный в Священном Писании или в церковной литературе, иногда имеет земной прототип, стремится к самосохранению и организации пространства вокруг себя по принципу священной топографической иконичности как образ первообраза» (Лепехин 1999: 69–88). Понятие иконотопос вызвало к жизни другое — эонотопос (от греч. вечность, век и место), обозначающее «сакральное место, которое является образом небесного первообраза и топографической иконой земного прототипа, т.е. иконотопосом, время же – иконой вечности», иначе – константой времени-вечности» (Лепехин 2000: 129–142, 233–250).

воприношения языческим богам — коренные народы Сибири здесь добывали и готовили жертву идолам, а потом наедались сами.

Не случайно в эпоху монголо-татарских завоеваний на этом месте возникает улус, также названный Абалаком, но уже по имени отпрыска сибирского хана Мара: в переводе с арабского Абалак означает: «маленький мальчик, младший сын» (Мельхеев 1986: 59). Исследователь указывает и на другие значения топонима Абалак, одно из которых — в переводе с тюркского — «место проживания кочёвки рода»: от аба — «старейшины, предки, прародители» и лак — суффикс в значении места (Мельхеев 1986: 59).

В результате контаминации нескольких частных разноязыковых значений название Абалак (при его переходе из нарицательного в имя собственное) становится топонимом с новым смыслом: Абалак — это не только богатые охотничьи угодья, не только селение молодого татарского князя (в прямом смысле), но и имя идола, который верховенствует здесь, название «западни», «ловушки», в которую он загоняет жертву, место языческих жертвоприношений (в переносном смысле), иначе: языческий сакральный топос.

Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем. Покорение русскими новых территорий, в частности, стало прелюдией к зарождению христианского Западно-Сибирского иконотопоса. Б.А. Успенским выявлено, что «в древнерусской культуре пространство воспринималось в ценностных категориях: те или иные земли расценивались как чистые и нечистые, праведные и грешные», «как еретические, поганые или святые» (Успенский 1996: III-1, 381). Следовательно, переселение на новое место жительства для русского человека эпохи Средневековья прежде всего означало перенесение веры, традиций, обычаев отцов в новые условия существования. Отсюда, замечает Ю.М. Лотман, движение в географическом пространстве становилось перемещением не по горизонтали, а «по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей, верхняя ступень которой находится на небе, а нижняя — в аду» (Лотман 1965: 210–212). Именно так летописец мыслит поход Ермака Тимофеевича и его дружины: «И посла их Бог очистити место, где быти святыне, и победити бусурманского царя Кучюма, и разорити богомерзкие и нечестивые их капища и костелы... И от казаков поставишася грады и святыя Божия церкви воздвигошася и благочестие просияша. Отпаде вся бесовская служба и костелы, и требища идоль-

ская вся разорися и сокрушися и боговидение всадися...» (ПСРЛ XXXVI: 120). Летописец оценивает деяние казачьей дружины как битву христиан с погаными во имя победы света над тьмой.

Осуществить её одними силами казачества, даже и вооружённого ружьями и пушками против татарских стрел, было бы невозможно без помощи свыше. Среди икон, которыми снаряжавшие поход Строгановы снабдили казаков, были образы Спасителя, Богородицы и нескольких святых. В дружине особенно чтили свт. Николая Чудотворца. Он несколько раз во сне являлся Ермаку и воинству, когда оно теряло уверенность в себе и своих силах. Летописец повествует, что в ночь на 23 октября (по ст. ст.) 1582 года перед решающей битвой с ханом Кучумом вблизи татарской столицы Кашлык свт. Никола Можайский предстал в видении с поднятым мечом в правой руке и городской крепостью в левой. Заручившись его поддержкой и разгадав символы победы в руках святителя, Ермак выждал ещё пять дней, молитвенно призывая на помощь и Господа Иисуса Христа, и Богородицу, и покровителя воинства св. вмч. Димитрия Солунского — и сражение с военачальником Кучума Маметкулом было выиграно... (см. Ремезов 1880: 11). Войдя в ставку Ногайской орды, Ермак первым делом бил челом царю Иоанну Грозному Сибирью, завоевание которой воспринял как исполнение Божьего предопределения — земля Сибирская Богом отдана во владение русским.

Явление образа Божией Матери, свт. Николая Чудотворца и преп. Марии Египетской в Абалаке. По мнению тобольского историка В.Ю. Софронова, первоначальных этапов духовного освоения пространства Сибири было три: поход Ермака Тимофеевича, деятельность первого архиепископа Тобольского Киприана (Старорусенина) по налаживанию жизни Тобольско-Сибирской епархии и явление Абалакской Божией Матери (Софронов 2019).

Действительно, в 1636 г. в царствование Михаила Фёдоровича Романова (1596–1645), при Патриархе Иоасафе и архиепископе Тобольском Нектарии случилось чудо. В древнейшей редакции Сказания, написанного в 1641 г. дьяком Тобольского архиерейского дома Саввой Есиповым, сообщается о четырёхкратном явлении вдовице Марии «в лёгком сне» стоящей на воздухе (Журова 2000: 29) иконы Богоматери Знамение, а вместе с ней — преподобной Марии Египетской

и, «аки жива суща», святителя Николая¹. От Божией Матери был голос, повелевший построить на Абалацком погосте церковь в честь Её иконы Знамение с приделами во имя преподобной Марии Египетской и святителя Николая, что и было сделано в 1637 г. (*Сказание* 2000: 369). Это событие стало ключевым в оформлении Западно-Сибирского региона как священного географического пространства и свидетельствовало о личном участии Божией Матери в преображении Сибирской земли.

Дни памяти Абалакской чудотворной иконы. Дней памяти иконы Божией Матери Знамение два. Первый, о котором будет рассказано ниже, — собственно Абалакской — 2 августа (по н. ст.). Второй — Новгородской, списком с которой является Абалакский образ, — 10 декабря (по н. ст.).

Праздник 10 декабря установлен в честь Знамения Пресвятой Богородицы, бывшего в 1170 г. в Великом Новгороде. В этот год соединённые силы русских удельных князей, возглавляемые сыном Суздальского князя Андрея Боголюбского, подошли под стены Новгорода Великого. Новгородцам оставалось уповать лишь на Божию помощь. Дни и ночи молились они, умоляя Господа не оставлять их. На третью ночь услышал архиепископ Новгородский Иоанн дивный голос, повелевающий ему взять из церкви Спаса Преображения на Ильиной улице образ Пресвятой Богородицы и вынести его на городскую стену. Когда икону переносили, враги пустили в крестный ход тучу стрел, и одна из них вонзилась в иконописный лик Богородицы. Из глаз Её истекли слёзы, и икона повернулась ликом к городу. После такого Божественного знамения на суздальцев внезапно напал неизъяснимый ужас, они стали побивать друг друга, а ободрённые Господом новгородцы бесстрашно устремились в бой и победили. В воспоминание чудесного заступничества Царицы Небесной, архиепископ Иоанн тогда же установил праздник в честь Знамения Божией Матери, который и донныне празднует вся Русская Церковь (см. *Азбука* 2019).

Богословский и символический смысл иконы Знамение. В обзорно-энциклопедической статье В.С. Куткового *Икона Божией Матери Знамение* (*Кутковой* 2018) собраны сведения, помогающие выявить богословский и символический смысл образа:

¹ Подлинник *Сказания* хранится в: РГАДА. Ф. 214. Стб. 911. Л. 530–543.

— являясь списком с Новгородской иконы Знамение, Абалакская икона также вводит молящегося в Святая святых — зачатие Богомладенца в лоне Божией Матери — и в то же время указывает на извечное Его отправление в мир (так и святая Сибирская земля зачинается жизнью во Христе);

— Богомладенец написан в мандорле, сквозь круги которой как бы исходят Божественные энергии, предназначенные для спасения рода человеческого (так и из эпицентра Абалак по всей Сибири расходятся Божественные энергии, преображающие землю и человека);

— руки Богородицы воздеты к Небу и распахнуты навстречу Тому, Кто выше Неба, и в то же время они благословляют молящихся на духовный подвиг; руки Матери символизируют Её святой Покров, распростёртый над головами христиан; руки Матери протягиваются вверх, к Божественному Свету, чтобы по молитвам Богородицы христиане получали Божественную благодать; руки Матери служат той Нерушимой стеной, которая преградой встаёт на пути врага человечества (так и христиане, находясь под защитой Богородицы, воздевают в молитвах руки к Заступнице, чтобы в Божественной синергии одерживать победу над личным и общим врагом человечества);

— поскольку икона Знамения считалась в Византии и на Руси покровительницей Церкви, то вслед за обнаружением истины о «Царствии Божием внутри» человека (Лк. 17: 21), её эkkлeзиологический смысл раскрывается через евангельскую заповедь: любовью утверждать веру христианскую на земле и расширять границы Православного Царства. Вот почему по правую руку от Богородицы на иконе предстаёт образ святителя Николая Чудотворца, а по левую — образ преп. Марии Египетской. Святитель помогал дружине Ермака исполнить нелёгкую миссию первопроходцев, очищающих землю от язычества; он и поныне помогает всем обращающимся к нему христианам. Преп. Марии молятся о даровании покаянного чувства, о придании сил для преодоления блудной страсти и всякого бесовского обстояния. Святая отшельница, сказано свт. Димитрием Ростовским, «утешает страждущих и вместе с тем побуждает верующих продолжать подвиг поста и покаяния» (Димитрий 2018). Часовня преп. Марии Египетской находится у храма Гроба Господня в Иерусалиме — в подобие тому, как Мать Божия неотступно находится рядом со Своим Сыном. Как поётся в кондаке святой, она «Всепорочную и Святую Мать сдела-

ла своей милостивой Молитвенницей» (Кондак 2019). А Пресвятая Богородица Сама потрудились для того, чтобы земля Сибирская стала Её уделом.

В целом, образ Абалакской Божией Матери в единстве со Своим Сыном, свт. Николаем Чудотворцем и преп. Марией Египетской — это образ чудесного схождения Вечности во время: мандорла с Богомладенцем — эпицентр Вечности, круги от которого распространяются по всей земле, формируя живой иконотопос; это образ непобедимой Матери Церкви, которая вместе со святыми помогает распространению христианства, укрепляет верующих на пути спасения; это грозное предупреждение вражеской силе и знак одоления её; это Знамение всеприсутствия Божия на земле и неотступной Его помощи.

II. Развитие священного топоса

Свято-Знаменский Абалакский монастырь. Как повествуют авторы одной из статей Православной энциклопедии, в 1783 г. по ходатайству епископа Тобольского и Сибирского Варлаама (Петрова) ради чудотворной иконы Божией Матери в Абалакском селении был устроен третьеклассный мужской монастырь, куда перевели монахов из закрытого третьеклассного Богоявленского Невьянского мужского монастыря, существовавшего с 1621 года. Так началась история монашества на Абалакском погосте.

С течением времени духовная жизнь в монастыре то расцветала, то ослабевала. В 1900 г. в монастырь с целью исправления иноческой жизни был назначен новый настоятель — бывший ризничий Валаамского монастыря иеромонах Антонин, с ним приехало 57 валаамских иноков. С этого времени в Абалакском монастыре был принят строгий устав Саровской пустыни, монастырская жизнь оживилась. В ведении Абалакского монастыря состоял приписной к нему скит во имя архистратига Михаила, открытый в селе Михайловском в 1902 г. В скиту существовал древний чин пения двенадцати псалмов, женщины в скит не допускались (Исаева 2019: 1).

Появление монастыря в Абалаке свидетельствует об укреплении священного топоса силою уставного иноческого общежития, непрестанных молитв, постничества и, что немаловажно, силою братской помощи других, уже получивших развитие христианских иконотопосов — Валаамского, Верхотурского, Пермского, Саровского. Благодаря духовной деятельности монастырской братии (просвещение, труд,

миссионерство) стало возможным преобразование не только самого места, но и примыкающих к нему ландшафтов. Огромную роль в этом сыграла Абалакская святыня.

Крестные ходы с чудотворной иконой. Почти сразу же Абалакская икона Божией Матери прославилась чудесами. Так, в 1664 г. произошло избавление жителей Тобольска от голодной смерти по случаю нескончаемых проливных дождей. Это случилось 8/21 июля — в день, совпавший с празднованием Казанской иконы Божией Матери. В связи с этим архиепископом Сибирским и Тобольским было установлено проведение ежегодных Крестных ходов с чудотворной иконой из Абалака в Тобольск, где икона оставалась для поклонения святому образу до 20 июля, а затем возвращалась обратно в Свято-Знаменский монастырь. Несколько позже Крестные ходы со списками Абалакской чудотворной иконы стали проходить по всему Сибирскому краю (см. *Древо* 2019). Как показывает церковная практика, крестные ходы — это радиальное движение Божественных энергий от центра (в частности, Абалакского монастыря) к периферии (Тобольску, Тюмени, Семипалатинску и т.д.), вовлечение в орбиту распространения всё большего количества топосов, освящающихся Божественным светом.

Чудеса и исцеления от иконы Абалакской Божией Матери. О том, какое действие оказывала на человека благодать Святого Духа, исходящая от Абалакской иконы, можно узнать из работы В.В. Лепехина. Знакомясь со Сказанием о чудотворной Абалацкой иконе Богородицы, учёный перечислил и прокомментировал несколько примеров чудесного исцеления болезни глаз, параличей, беснования, святотатства, воровства, неисполнения обета, освобождение из плена. Исследователь пришёл к выводу, что смысл описания чудес — в «действии Промысла Божия в истории и в человеческой жизни» (*Лепехин* 2012: 86).

Церковный юбилей 1883 года в Абалаке. Несмотря на то, что Сибирь изначально воспринималась как отдельное государство, русские цари и воеводы принимали деятельное участие в формировании и поддержании жизни региона. Они делали богатые денежные вклады в Абалакский монастырь, жертвовали драгоценности для украшения чудотворной святыни, поддерживали духовную жизнь братии своевременным обновлением её состава, обдуманно назначали архипасты-

рей для окормления подвизающихся во Христе. Об этом стало известно во время широкого празднования юбилея Абалакского Знаменского монастыря, которое состоялось 27 ноября/10 декабря 1883 г. Историк-краевед А. Левченко рассказывает: «Поводом к торжеству стали два события: 200-летие закладки первой каменной Знаменской церкви в Абалакском селении и 100-летие основания третьеклассного монастыря. За два дня до праздника в Абалак прибыл Преосвященнейший Василий, епископ Тобольский и Сибирский, чтобы принять участие в молебне о всех тех, кто в течение 100 лет находился в числе братии монастыря. На следующий день на богослужениях возглашались имена: царя Фёдора Алексеевича, по повелению и на средства которого были возведены первые постройки монастыря и Знаменский теплый храм; императрицы Екатерины II, в царствование которой был переведён в Абалак монастырь из Невьянской слободы Пермской губернии; императоров Павла I, Александра I и Николая I, даровавших немало угодий Сибирским монастырям, в том числе Абалакскому; царя Александра II как благодетеля духовенства. Далее — всех архипастырей тобольских» (Левченко 2015). Праздник в Абалаке свидетельствовал о неразрывном единстве Церкви и православного государства.

Поклонение Цесаревича Николая Александровича Романова иконе Абалакской Божией Матери. И в духовной биографии будущего императора Николая II Абалакская святыня занимает особое место. Почитаемая в Сибири как одно из семи чудес света, она дважды была вынесена для поклонения Наследнику.

Во время Восточного путешествия, находясь в Томской губернии, 7/20 июля 1891 г. Цесаревич Николай Александрович совершил остановку в городе Нарыме. Летописец путешествия Э.Э. Ухтомский сообщает: «К прибытию в Нарым Наследника престола на берегу Нарымской протоки р. Оби были устроены пароходная пристань и „царский“ павильон, в который с Крестным ходом была принесена из Нарымского Крестовоздвиженского собора главная святыня Нарымского края — местночтимая икона Знамения Абалакской Божьей Матери — Покровительницы Сибири, переданная с благословением для целования в руки Цесаревича» (Ухтомский 1897: II, 126).

16/29 июля 1891 г. в Омске по инициативе Сибирских и Семиреченских казаков была открыта выставка подарков, предназначенных для Престолонаследника. В их числе — иконы святителя Николая Чу-

дотворца и Абалакской Божией Матери, которые принесли в дар Цесаревичу (см. *Ухтомский* 2019: 4). Позже выяснится, что чудотворный образ Абалакской Божией Матери явился Знамением грозных перемен как в судьбе Цесаревича, Царской Семьи, так и в истории России.

Явление Божией Матери Абалакской Г.Е. Распутину. В конце 1890-х годов вблизи села Покровское Тюменской губернии (родины Г.Е. Распутина) произошло явление Божией Матери будущему «Другу» Царской Семьи (так прикровенно его называла императрица Александра Федоровна), который несколько раз совершал паломничество в расположенный неподалёку Абалакский монастырь, особо чтит образ Абалакской Божией Матери, имел список с иконы и вместе с другими святынями разместил образ в часовне, лично выстроенной в подземелье одного из своих деревенских домов. Вот как об этом рассказала дочь Распутина Матрёна: «...Отец опять отправился странствовать. Он говорил, что поступил так по слову св. Симеона Верхотурского. Тот явился во сне и сказал: „Григорий! Иди, странствуй и спасай людей“. Вот отец и пошёл. На пути в одном доме он повстречал чудотворную икону Абалакской Божьей Матери, которую монахи носили по селениям. Заночевал в той комнате, где была икона. Ночью проснулся, смотрит, а икона плачет, и он слышит слова: „Григорий! Я плачу о грехах людских; иди странствуй, очищай людей от грехов их и снимай с них страсти“» (см. *Solovieff* 1925).

Этот рассказ — свидетельство того, что Григорий становится странником и целителем не по своей, а по воле Божией, возвещённой ему и св. Симеоном Верхотурским, и Самой Богородицей. Священное задание исцелять — яркая иллюстрация того, как на практике человек, напитываясь благодатным светом, сам становится подобием Святого Образа, иконой Христа, светоносным источником, от которого исходят в мир благодатные энергии. Закономерно, что странствие Григория должно было привести его в Венценосную Семью Романовых — чтобы исцелять больного гемофилией Царевича Алексея, духовно воспитывать Царских детей, молитвами помогать Императору удерживать Россию на краю бездны. Первое личное знакомство Николая II и Царицы Александры Фёдоровны с Распутиным произошло 01 ноября 1905 г., о чём в Дневнике Императора сделана запись: «Познакомились с человеком Божиим — Григорием из Тобольской губ.<-

ернии>» (*Дневники* 2007: II, 36). Именно так («человек Божий») будут называть Распутина в Царской Семье до самой его смерти.

Посещение Абалакского монастыря лицами, в разное время прославленными в лике святых. О силе и притягательности святого образа свидетельствует список паломников, сначала прославленных Божией Матерью Абалакскою, а затем прославивших Её.

В 1-й пол. XIX в. здесь проживал праведный иеромонах Мисаил (1797–1852), который скончался вскоре после непрерывного служения перед иконою Абалакской Божией Матери, принесённой в Тобольск на ежегодное поклонение в 1852 г.

В 1917 г. на праздник иконе Абалакской Божией Матери приезжал священномученик Гермоген (Долганев) — архиепископ Тобольский (1858–1918); в апреле 1918 г. он принял мученическую кончину через утопление от рук большевиков.

С января по август 1927 г. в Свято-Знаменском монастыре содержался под арестом местоблюститель Патриаршего Престола митрополит Коломенский и Крутицкий Петр Полянский (1862–1937).

Церковь воздаёт почести и последнему (до большевистского переворота 1917 г.) наместнику Свято-Знаменского Абалакского монастыря — архимандриту Аркадию Гусеву, который воспротивился изъятию церковных ценностей, за что в 1918 г. был арестован большевиками, а в 1937 г. расстрелян.

Обстояние и удержание Русского и Западно-Сибирского иконотопоса. В богословской литературе есть два антонимичных понятия: обстояние и удержание (или удерживающее), при помощи которых возможно описать деструктивные и конструктивные процессы, происходящие с тем или иным религиозным объектом, церковным явлением, в том числе и священным топосом. Значение первого — осада, нападение, беда, забота, одоление, насилие (со стороны вражеских или бесовских сил). Обстояти — стоять кругом, окружать (*Дьяченко* 2019: 369). Например, во второй Книге Маккавейской сказано: «За это (подражание элинам. — О.С.) постигло их (иудеев. — О.С.) тяжкое посещение (здесь и далее выделено нами. — О.С.), и те самые, которым они соревновали в образе жизни и хотели во всем уподобиться, стали их врагами и мучителями; ихже ради объят я (их) лютое обстояние, и о ихже ревноваху наставлениях, и весьма им хотяху уподобиться сих врагов и мучителей имеаху» (2 Мак. 4: 16).

Понятие удержание (как удерживающее) восходит ко Второму посланию апостола Павла к Солуньянам, в котором о времени прихода антихриста сказано: «И ныне вы знайте, что не допускает (Бог. — О.С.) открыться ему (антихристу. — О.С.) в своё время. Ибо тайна беззакония уже в действии, только не совершится до тех пор, пока не будет взят от среды удерживающий теперь» (2 Сол. 2: 6–7). Опираясь на святоотеческое толкование этих стихов, свт. Феофан Затворник пояснил, что под удерживающей силой следует понимать: во-первых, святое Евангелие, которое Благой вестью пройдёт по всем народам мира «и выберет из них всех способных принять его, и ради того освятиться и переродиться благодатию Святого Духа»; во-вторых, Божие определение, «которое одно выдвигает события на сцену мира или отодвигает их назад, не в угоду кому-либо, а по своему непостижимому для нас плану мироправления»; в-третьих, «сила спасения, Господом вложенная в род наш. Её продолжающееся действие удерживает его» (антихриста) от прихода на землю; в-четвертых, «царская власть, имея в своих руках способы удерживать движения народные и держась сама христианских начал, не попустит народу уклониться от них, будет его сдерживать. Вот это и есть удерживающее» (Феофан 2019).

В этом смысле о православном Царе можно говорить как об Удерживающей (в подражание Христу) личности, которая, в противоположность обстоянию, действует, опираясь не на чувство ненависти к врагам (тем более, не на подражание им!), а на заповеди Спасителя: «Любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас» (Мф. 5: 44). На долю последнего православного Царя Николая II (и его семьи) выпало исполнение задачи удерживающего — оградить Россию и её священный топос, Святую Русь, от вторжения сил зла. Ради этого Государь поднимал вопрос о передачи власти Михаилу Романову — с целью установления полноценного института патриаршества, предлагая свою кандидатуру в качестве Патриарха Московского и Всея Руси; ради этого лично занимался рассмотрением вопроса канонизации святых; ради этого отказался от вступления в войну на Балканах; ради этого выехал на фронт в качестве Главнокомандующего и своим появлением добился перелома в ходе войны с немцами; ради этого принял мученический венец в доме Ипатьева, прося не мстить за себя.

Убийство «человека Божия» Г.Е. Распутина. Несмотря на то что основные события, связанные с подготовкой и осуществлением Октябрьского переворота 1917 г. и убийством Г.Е. Распутина, как одной из многих его составляющих, разворачивались в Петрограде, они оказали разрушительное воздействие и на иконотопос Святой Руси, и на Тобольско-Покровско-Абалакское святилище, в частности.

Место первого захоронения Г.Е. Распутина. Убийство Распутина совершилось в ночь с 16 на 17 декабря 1916 г. (по ст. ст.). Через несколько дней его тело было найдено, опознано, и над ним совершён чин отпевания в Чесменской церкви, примыкающей к Путевому дворцу по дороге в Царское Село. Царская Семья приняла участие в похоронах Григория. «Среда 21-го декабря (по ст. ст.), — записала в своём дневнике за 1916 г. Великая Княжна Ольга Николаевна. — В 9 ч. мы и Папа и Мама поехали к месту Аниной постройки, где была отслужена лития и похоронен Отец Григорий в левой стороне будущей церкви. Спаси Боже Святой» (см. *Фомин* 2019: 3).

Историк С.В. Фомин уточняет: «...Речь идёт о храме преподобного Серафима Саровского при Свято-Серафимовском лазарете-убежище для инвалидов войны № 79. Строился он в Царскосельском парке на земле, приобретённой А.А. Танеевой-Вырубовой на её собственные средства. Убежище и храм находились на небольшой поляне в окружении высоких деревьев, на правом берегу 2-го Ламского пруда как раз напротив Ламских конюшен. К ним вела красивая липовая аллея от Фермерского парка. Деревянный храм строился А.А. Вырубовой в 1916–1917 годах по проекту архитекторов С.А. Данини (1867–1942) и С.Ю. Сидорчука (1862–1925) в память избавления её от смерти при крушении поезда 2 января 1915 года (день преставления преп. Серафима Саровского, по молитвам которого была спасена А.А. Вырубова. — *О.С.*). Строительные работы вёл полковник Мальцев» (см. *Фомин* 2019: 3). Захоронение Распутина проходило в тайне от посторонних глаз, а к месту его упокоения были приставлены часовые под предлогом сторожить строительные материалы. Императрица Александра Фёдоровна и А.А. Вырубова некоторое время посещали могилу — вплоть до ареста Царской Семьи. После этого покров с тайны захоронения был сорван.

Иконотопос Царскосельского храма преп. Серафима Саровского. Предполагалось, что Царскосельский храм преп. Серафима бу-

дет построен особым образом. В своём очерке Арест Николая II корреспондент петроградской газеты Русское слово В. Филатов рассказывал, что он «посетил около 6-ти часов вечера могилу Распутина. <...> Мостки кончились у самой опушки леса, где белеет свежий сруб часовни. Обойдя часовню, мы подошли к восточной стороне. Пришлось ползти между срубом и землёй, так как вход из часовни наглухо забит досками. Здесь должен был находиться алтарь. В центре алтаря оказался свежеврытый колодец, глубиной в 4–5 аршин (280–350 см). На дне колодца виден металлический гроб. Таким образом, по мысли А. Вырубовой, строившей часовню, гроб Распутина должен был находиться в алтаре, как раз под престолом» (см. *Фомин* 2019: 4). И в этом не было ничего удивительного. Согласно канонам сакральной церковной архитектуры, если храм освящается архиереем, то под Престол на специальный столбец ставится ларец с мощами святых мучеников, которые переносятся из другого храма с особой торжественностью. Этот перенос совершается в знак преемственной передачи благодати Божией от существовавшего прежде ко вновь открываемому храму, от одного иконотопоса к другому (*Устройство* 2019: 1). Безусловно, это было известно тем, кто строил Царскосельский храм. По некоторым сведениям, со временем здесь предполагалось учреждение скита или даже небольшого монастыря. В газетах сообщалось, что 21 марта 1917 г., в день рождения старца, собирались закладывать монастырь по проекту архитектора Зверева. Однако С.В. Фомин уточняет: «В действительности Г.Е. Распутин родился 9 января 1869 г., а на 8/21 марта приходилось празднование иконе Божией Матери Знамение Курской-Коренной, установленное в память чудесного спасения этого чудотворного образа от покушения на него злоумышленников в 1898 г. Именно в этот день в 1917 г. в Царском Селе утром Государыне объявили об аресте, а вечером гроб с телом Г.Е. Распутина вырыли из-под храма и увезли в Царскосельскую ратушу» (см. *Фомин* 2019: 3).

Новгородская икона Знамения Божией Матери. Просматривая газеты революционного времени, С.В. Фомин установил состав группы журналистов, отправившихся на поиски могилы Распутина. Один из них, некто Е.М. Лаганский (1887–1942), по прибытии к месту захоронения молитвенника в Царском Селе не поленился спуститься в могилу и нашёл на груди (Распутина. — О.С.) небольшую икону Знамения Божией Матери, на обороте которой были автографы Царицы,

Великих княжон и Анны Вырубовой. Здесь же значилось: «11/24 декабря 1916 г. Новгород». Несколько образов Александра Фёдоровна, действительно, привезла из поездки в этот город. Один из них — тот, которым Её благословил архиепископ Новгородский Арсений (Стадницкий), — и был обнаружен на груди покойного (Фомин 2019: 4). В доказательство С.В. Фомин привёл пространную выдержку из очерка Е.М. Лаганского, который свидетельствует: «...Под бородой (Распутина. — О.С.) я замечаю какой-то широкий квадратный блестящий предмет, наклоняюсь со спичкой и вынимаю небольшую деревянную икону Богородицы, без всяких украшений и оправы. На белой оборотной стороне иконы, посредине, под инеем, покрывшим дерево иконы, отчётливо видны следующие, в стихотворном порядке сделанные карандашом надписи:

Александра.

Ольга.

Татиана.

Мария.

Анастасия.

С левой стороны в углу датировано: 11-го Дек. 1916 г. Новгород.

В правом углу доски также карандашом сделанная надпись как бы дрожащей рукой: „Анна (Вырубова)“. Как известно, в декабре 1916 г. Александра Фёдоровна с дочерьми посетила Великий Новгород, откуда они и привезли икону в подарок Распутину» (Лаганский 1926: 52).

На наш взгляд, захоронение тела Г.Е. Распутина под алтарём строящейся церкви в память св. Серафима Саровского было совершено по нескольким причинам.

Во-первых, из истории Церкви известно, что во времена гонений первые христиане отправляли свои богослужения в криптах — местах захоронения мучеников: его гробница служила престолом, на котором совершалась Евхаристия. Отсюда пошёл обычай — полагать в освящаемом храме святые мощи внутри Престола и в Антиминсе, без которого не могла совершаться Божественная Литургия (Храм 2019). Если в Царской Семье и её ближайшем окружении смерть Г.Е. Распутина восприняли как мученическую, то нет ничего удивительного в том, что гроб с его телом был заложен в основание Царскосельской церкви — с целью освятить престол и с надеждой на последующую канонизацию замученного раба Божия Григория.

Во-вторых, в христианской традиции существовал обычай строить часовни над входом в подземное кладбище или над подземной церковью, возводимой на гробе мученика (мучеников). Таким образом, часовни служили надгробными памятниками и обозначали места нахождения подземных Престолов (*Устройство* 2019: 1). В данном случае церковь преп. Серафима Саровского возвышалась над гробом мученика Г.Е. Распутина и должна была служить не только надгробным памятником убиенному, но и местом ежедневного возношения молитв о упокоении его души.

В-третьих, храмы и часовни строились на местах, ознаменованных какой-либо чудодейственной милостью Божией или в воспоминание важных событий из жизни Церкви и народа (*Устройство* 2019: 1). Зная о чудодейственной силе Григория Распутина, явленной не однажды, любящее окружение не сомневалось, что такие времена рано или поздно наступят;

В-четвёртых, положение иконы Божией Матери Знамение на незакрытую покрывалом грудь Распутина тоже было значимо: если грудь мученика — Престол, то Пресвятая Богородица и Приснодева Мария, во чреве Которой зачалось человеческое естество Господа Иисуса Христа, есть Сама Чаша, которую Церковь называет «Черплющей радость», выражая этим песнопением мысль о Спасении (*Устройство* 2019: 1).

В целом, учитывая ту роль, которую сыграл в судьбе Г.Е. Распутина образ Божией Матери Знамение, решение Семьи Романовых и А.А. Вырубовой было духовно выверенным.

Кощунство по отношению к иконе. Как в своё время Новгородская икона Знамения Божией Матери отвернулась от создальцев, так отвернулась она и от революционеров-бунтовщиков: лишившись Божественного покровя Божией Матери, большевики в безумии пустились во все тяжкие. «Следует определённо заявить, — пишет С.В. Фомин, — что именно по прямому указанию министра юстиции (А.Ф. Керенского. — О.С.) и с одобрения прочих временщиков был совершён акт осквернения могилы (Распутина. — О.С.). При этом было совершено святотатство: из гроба украли, а впоследствии продали икону Божией Матери. Преступники открыто глумились над телом православного, уже представшего на суд Божий. Наконец, тело кощунствен-

но сожгли. Обо всем этом открыто писали газеты, смакуя грязные подробности. Всё это Великим Постом...» (Фомин 2019).

Рассуждая о низложении царской власти, свт. Феофан Затворник предупреждал: «Когда же царская власть падёт, и народы всюду заведут самоуправство (республики, демократии), тогда антихристу действовать будет просторно. Сатане не трудно будет готовить голоса в пользу отречения от Христа, как это показал опыт во время Французской революции. Некому будет сказать: veto — властное. Смиренное же заявление веры и слушать не станут. Итак, когда заведутся всюду такие порядки, благоприятные раскрытию антихристовских стремлений, тогда и антихрист явится» (Феофан Затворник 2019). Такие времена наступили в России в 1917 г.

Приближение к теме обстояния Царской Семьи, переживаемое ею в последние годы жизни, с неизбежностью возвращает нас к той странице Русской истории, которая связана с покорением Сибири. Примечательно, что в православном теониме чудотворной иконы Божией Матери одна из его частей сохраняет языческое название — Абалак, всякий раз напоминая о том, что предшествовало зарождению священного иконотопоса за Уральскими горами. Отправляясь в Тобольскую ссылку, Царской семье самой предстояло оказаться в «змеином логове», т.е. дать бой сатанинским силам. Прибытие на место состоялось 19 августа (ст. ст.) 1917 г.

Посещение Абалака Царской Семьей. А.А. Медведев пишет: «Судя по дневниковой записи Николая II от 12 августа 1917 г., Царская Семья побывала в Абалаке сразу после прибытия в Тобольск, когда несколько дней жила на пароходе в ожидании заселения в губернаторский дом (Медведев 2014: 198). Из дневника Николая II узнаем: «В 3 часа спустились по Иртышу и пристали к подножью высокого берега, куда давно хотелось попасть. Немедленно влезли туда со стрелками и затем долго сидели на лысой сопке с чудным видом» (Дневники 2008: I, 28).

Название населённого пункта, который обозревали с высокой кручи узники, Государем зашифровано. Однако маленькая подробность («куда давно хотелось попасть») говорит о многом: во-первых, такое признание можно сделать относительно того места, где очень давно побывал и хотел бы посетить его ещё раз (действительно, будучи Наследником Престола, Николай II в 1891 году, направляясь в

Тобольск, проследовал вблизи Абалака); во-вторых, так можно сказать о месте, про которое много наслышан от кого-либо другого (рассказать об Абалаке Царской Семье мог и уроженец здешних мест — Г.Е. Распутин, не раз приходивший на поклонение Абалакской святыне). Так или иначе, но встреча со священным местом (где чудесным образом явилась икона Божией Матери, святителя Николая Чудотворца, тезоименитство с которым Государь никогда не забывал, и преп. Марии Египетской, имя которой совпадало с именем матери Царя — Марии Фёдоровны и одной из дочерей) состоялась и вызвала радость при виде «чудного вида».

Поклонение Царской Семьи Абалакскому образу Божией Матери в Тобольске (август 1917 — апрель 1918 гг.). Абалакские монахи, узнавшие о Царских узниках, рискуя жизнью, тайно от большевиков привезли в Тобольск чудотворную икону Знамения Божией Матери с единственной целью — молитвенно просить заступничества Богородицы в тяжких для Семьи обстоятельствах и обстоянии. Примечательна запись в дневнике Николая Александровича в праздник Рождества Христова: «После литургии был отслужен молебен перед Абалакской иконой Божией Матери, привезённой накануне из монастыря» (*Письма* 2013: 124). О том же упомянуто и в одном из писем императрицы Александры Фёдоровны, адресованном А.А. Вырубовой: «25 декабря (в Рождество Христово по ст. ст. — О.С.) в 7 часов пошли к обедне. Принесена была чудотворная икона Божией Матери из Абалакского монастыря, за 26 вёрст от Тобольска. Служили перед ней молебен. Так нашу церковь Знамение (в Царском Селе. — О.С.) и Вас, родная, вспоминала» (*Письма* 2013: 118). Несколькими днями позже, в другом письме к А.А. Вырубовой от 22 января (по ст. ст.) 1918 г., Государыня заботливо замечает: «Хотелось бы послать что-нибудь, но нет ничего. Посылаю тебе образ Абал.<-акской> Б.<-ожией> Матери, молилась у неё, она привезена была в нашу церковь» (*Письма* 2013: 123).

Изысканиями А. Левченко установлено, что среди образов, перед которыми молились в изгнании узники, было целых три списка Абалакской иконы: «На архивном снимке, представленном в экспозиции Храма-на-Крови в Екатеринбурге, где запечатлены иконы, принадлежавшие Царской семье, видно, что одна из икон — Абалакская. Следовательно, смерть Царская Семья встретила в молении в том числе и

перед этой чудотворной иконой» (Левченко 2015: 12; здесь же публикуются фото икон, принадлежавших Царской Семье).

«Для Матери здешней тружусь Абалакской...»: тайнописное послание царицы в «Поэме о Царской Семье» М.И. Цветаевой. О необычном отношении Царских узников к иконе Знамение стало известно и М.И. Цветаевой, которая на протяжении нескольких лет тщательно изучала научные, дневниковые, эпистолярные материалы революционной эпохи, отбирая из них самое главное для написания *Поэмы о Царской Семье* (1929–1936). Поэта особенно интересовала личность Александры Фёдоровны. Цветаеву покорили слова офицера И.В. Степанова, который, будучи раненым, в 1916 г. находился в Царско-сельском лазарете и, общаясь с Её Величеством, вынес о ней светлое впечатление: «Блистательное ли окно дворца, слепое ли окошечко подвала — одно устремление мысли ввысь. Ни одной „фразы“, ни одной позы, никогда о себе. Только обязанности, долг перед мужем-царём, наследником-сыном. Никогда перед людьми — всегда перед Богом... Сопоставим женщин-правительниц: всех времён и народов. Высоко и одиноко над ними стоит светлая, чистая женщина, мать, жена, друг, сестра, христианка страдальца Ея Величество Государыня Императрица Александра Фёдоровна» (Степанов 1957: 53).

Несмотря на то что полный текст поэмы утерян, сохранившиеся отрывки позволяют говорить о том, что М.И. Цветаевой удалось передать сокровенные мысли Императрицы, связанные с образом Абалакской святыни. Упоминание иконы в поэме включено во Второй уцелевший фрагмент, написанный от имени Александры Фёдоровны:

*Вот — двое. В могучих руках — караван.
Проходят, кивают. И — им киваю.
Россия! Не ими загублена — эти
Большие, святые, невинные дети,
Обманутые болтунами столицы.
Какие открытые славные лица
Отечественные. Глаза — нашей Ани!..
Не плачу. Боюсь замочить вышиванье, —
— Зелёные ветки. Анютины глазки —
Для Матери здешней тружусь Абалакской —
Да смилостивится... С приветом и с хлебом*

*Давно уже скрылись, а всё ещё следом
Киваю...
(И слёзы на пальцы, и слёзы на пальцы,
И слёзы на кольца!..) О, Господи, сколько!
Доколе — и сколько?.. О, Господи, сжался
Над малыми сими! Прости яко — вору...
Сестре Серафиме — сестра Феодора
(Цветаева 1994: VII, 3, 759)¹.*

Этот монолог — развёрнутый парафраз цитаты из письма Государыни к близкой ей по духу фрейлине Анне Александровне Танеевой-Вырубовой от 5/18 февраля 1918 г. из Тобольска: «Вышиваем много для церкви, только что кончили белый венок из роз с зелёными листьями и серебряным крестом, чтобы под образ Б.<-ожией> Матери Абалакской повесить» (*Письма* 2013: 140).

Фрагмент поэмы Цветаевой (по форме внутренний монолог) начинается с затекстовой ремарки: Александра Фёдоровна перехватывает взгляд идущих с караваями крестьян. Узнавание царицы в простой вышивальщице и взаимный обмен поклонами — важная деталь, которая свидетельствует о том, что мимо государыни прошли верно-подданные. Их объединяет одно — та Россия, для которой, как писала Цветаева, свят неписанный закон: «царь — народу, царю — народ». Острота переживаемого царицей момента состоит в том, что этой, прошлой, крестьянской России больше нет. Есть другая Россия — «столичных болтунов», предавших царя и обманувших народ². С учётом этой исторической реалии разворачивается внешний план повествования: царица занимается любимым женским рукоделием — вышивкой покрывала для иконы. От осознания бессилия перед происходящим у неё закипают слёзы, но она мужественно сдерживает их. Размышляя о судьбе русского человека, государыня молится Божией Матери и всё же украдкой плачет.

Исследовательница Н.Ю. Ганина пронизательно замечает: «Сделанная Цветаевой попытка передать письма Государыни (в поэме. —

¹ Здесь и далее цитаты из текста поэмы даны по этому изданию. — О.С.

² Мотив обманутого народа присутствует в стихотворении 1918 г.: «Царь и Бог — простите малым — / Слабым — глупым — грешным — шалым, / В страшную воронку втянутым, / Обольщённым и обманутым» (*Цветаева* 1990: 174).

О.С.) на вид удачна, внутренне — спорна. Внешнее сходство без внутреннего одухотворения. Так, например, Абалацкая икона Божией Матери была для Государыни не только (и вовсе не) „Матерью здешней“, Которую требовалось умиловить. И здесь оказывается недостаточным „знание текстов“. Письма Государыни говорят знаками» (Ганина 2018). Иллюстрируя свою мысль, Ганина приводит примеры шифрованного языка писем: так, чтение государыней *Творений св. отца нашего Григория Нисского* фактически означает, что царица собирается читать «творения святого отца — Ангела Григория Ефимовича» — «святой нас зовёт туда и наш Друг»; а ремарка царицы: «но туго идёт: очень уж много о сотворении мира» расшифровывается так: «с трудом читается о сотворении мира в ожидании вестей из мира иного, при конце мира сего...» (Ганина 2018)

Но так ли строго нужно относиться к М.И. Цветаевой, которая якобы не разгадала шифрованного языка писем императрицы и автоматически перенесла его в текст поэмы? Думается, нет. Н.Ю. Ганина, например, не заметила, что в письме царицы к А.А. Вырубовой от 5/18 февраля 1918 г. речь идёт о вышивании «белого венка из роз с зелёными листьями и серебряным крестом», а в отрывке из поэмы — о «зелёных ветках» и «анютиных глазках». И такая замена вряд ли могла быть случайной. Однако центральным эпизодом и письма, и фрагмента поэмы, действительно, является повествование, связанное с образом Абалацкой Божией Матери. Благодаря приёму экфрасиса иконы Цветаевой удаётся передать высшую точку напряжения чувств и мыслей царицы. Глаза — главная деталь всех проплывающих наяву и в сознании государыни образов. В одном ассоциативном ряду оказываются: глаза мужиков (обобщенно: русского человека) — «глаза нашей Ани» — глаза самой царицы («не плачу») — «зелёные ветки» и «Анютины глазки» на покрове для иконы.

Символика цветов и цвета — зелёного (у веток) и белого, фиолетового (вариант: голубого, синего), золотого (у фиалок / в просторечии анютиных глазок) многозначна. В *Энциклопедии знаков и символов* сообщается, что зелёный — цвет Святой Троицы; символ надежды на спасение; цвет Древа Жизни, цветущего посреди рая; цвет молодой поросли (Фолс 1997). На шифрованном языке героини поэмы Цветаевой «зелёные ветки» — это молодёжь, в первую очередь царские дети: Алексей, Ольга, Татьяна, Мария, Анастасия — и шире: весь русский

народ — дети царицы-матери, за которых она молится перед Заступницей¹.

Казалось бы, в этом перечне не хватает имени Николай. «А что же государь?» — ставит вопрос Н.Ю. Ганина (*Ганина* 2018). Ответом на него могли бы стать письма государыни к государю. Перечитывая их, Цветаева не могла не обратить внимания на то, что фиалки, анютины глазки были одними из любимых цветов Их Высочеств, начиная от периода знакомства и кончая заточением в Царскосельском дворце. Так, в одном из писем Николай Александрович признается: «Моя родная, дорогая Аликс, меня просто очаровало твоё дорогое письмо (№ 75), полученное сегодня днём. Нежно благодарю тебя за него и за фиалки, которые всё ещё нежно пахнут» (*Переписка* 2019: 72). Присланные Алисой цветы жених помещает между страниц Священного Писания, давая понять, что глубоко преклоняется перед духовной чистотой своей невесты: «Моё милое, дорогое Солнышко... „скромные“ фиалки я немедленно вложил в маленькую Библию на английском, которую ты подарила мне в Виндзоре и которую я читаю каждый вечер перед сном». (*Переписка* 2019: 77). Сражаясь на войне, Верховный Главнокомандующий находит время, чтобы порадовать жену «цветком из нашего сада, маленьким залогом любви и тоски по тебе твоего муженька» (*Письма* 1922: II, 132). В тот же день императрица незамедлительно отвечает: «Спасибо, мой ангел, за прелестный Анютин глаз!» (*Письма* 1922: II, 133).

Если в письмах Их Высочеств анютины глазки символизируют любовь, верность и чистоту, то на конспиративном языке героини поэмы Цветаевой «Анютин глаз» — это шифрование и «государева ока», и его имени на покрове, предназначенном для Абалакской иконы. О том, что глаза Ники были необыкновенными, притягивали к себе внимание свидетельствуют портретные зарисовки Алисы в письмах жениху. Так, находясь в разлуке, она признается: «Мой дорогой возлюбленный... итак, ты думаешь, что в твоих глазах ничего особенного нет. Ну, здесь ты крупно ошибаешься: в них целые миры — такие глубокие

¹ В письме от 10/23 декабря 1917 г. императрица признается: «Какая я стала старая, но чувствую себя матерью этой страны и страдаю, как за своего ребёнка, и люблю мою родину, несмотря на все ужасы теперь и все согрешения. Ты знаешь, что нельзя вырвать любовь из моего сердца, и Россию тоже, несмотря на чёрную неблагодарность к Государю, которая разрывает моё сердце, — но ведь это не вся страна. Болезнь, после которой она окрепнет. Господь, смилуйся и спаси Россию» (*Русская* 1922: 4, 209–210).

и верные, и большие, и милые. Я могла бы глядеть в них целую вечность» (*Переписка* 2019: 38). Описание цвета глаз государя сохранило эссе самой Цветаевой, встретившейся с ним на открытии Музея изящных искусств имени Александра III: «Бодрым ровным скорым шагом, с добрым радостным выражением больших голубых глаз, вот-вот готовых рассмеяться, и вдруг — взгляд — прямо на меня, в мои. В эту секунду я эти глаза увидела: не просто голубые, а совершенно прозрачные, чистые, льдистые, совершенно детские» (*Цветаева* 1994: V, 168).

Другим ключом к символическому содержанию отрывка из поэмы Цветаевой является статья из сборника Н.Ф. Золотницкого, который пишет: «В христианстве аютины глазки считались символом Святой Троицы, тёмное пятно в центре цветка (голубое, синее, фиолетовое. — О.С.) осмысливалось как Всевидящее Око, а тонкие полоски по краям (белые и золотые. — О.С.) воспринимались как лучи света, исходящие от Ока» (*Золотницкий* 1913: 145). Нетрудно догадаться, каким мог бы быть узор на покрове для иконы Божией Матери: аютины глазки-глаза, обращенные к лучащемуся Оку Божию — подобно другой иконе, где многоочитые херувимы и пламенеющие серафимы обращены к Престолу Божию¹.

Но Богородица выше Небесных Сил Бесплотных, о чём сказано в церковном песнопении *Честнейшую херувим и Славнейшую без сравнения серафим*. Поэтому вышиваемый царицей покров, расписанный райскими золотисто-бело-фиолетовыми цветами, прежде всего, предназначен Ей — чистой Деве и милосердной Матери. Это Её Небесный цвет, и не случайно в дни Богородичных праздников священники облачаются в сине-голубые одеяния.

В контексте рассуждений о Богородице, предстоящей Спасителю, полотняный текст вышивки с зашифрованными на нём именами прочитывается как синодик, поданный Ей для поминания у Престола Божия. Подтверждением этой мысли служит выдержка из труда Золотницкого: «В одном из монастырей траппистов можно было видеть на стене громадное изображение его (цветка. — О.С.) с мёртвой голо-

¹ Например, в псалмах херувимы называются «престолом Всевышнего» (Пс. 79: 2; Пс. 98: 1). Так как Бог желал являться своему народу над ковчегом завета, то Он часто называется Богом, «сидящим на херувимах» (1 Цар. 4: 4, 2 Цар. 6: 2, 4 Цар. 19: 15, Ис. 37: 16). В видении св. прор. Иезекииля херувимы подпирали прозрачный свод, над которым возвышался престол как бы из сапфира, и на нем подобие славы Божией в образе человека, от которого исходило сияние, подобное радуге (Иез. 1: 22, 26, 28; Иез. 10: 18–20).

вой в центре и надписью *memento mori* — помни о смерти» (Золотницкий 1913: 145). Александра Фёдоровна и не забывала о ней, особенно с тех пор, как приняла участие в прославлении Саровского святого. Может быть, — в связи со сходством цветка анютиных глазок с мёртвой головой — тайнопись языка вышивания «цветаевской царицы» проливает свет на содержание письма, которое преп. Серафим Саровский завещал передать Николаю II и, прочтя которое, Александра Фёдоровна упала в обморок?.. Косвенным подтверждением этого предположения служат два вопроса, которые вырываются из груди «цветаевской царицы»: «Доколе и сколько?» Первый — о сроках попущения Божия для наказания России. А второй? — О цене трагедии: сколько жизней будет отдано, сколько голов будет снесено с плеч, сколько обманутых душ пренебрегут спасением?

Так или иначе, но поминальный список, вышиваемый и гладью, и крестом (иначе: «чертами и резами»), протяжён. Прежде всего, это близкие царице люди: царь Николай, царские дети («зелёные ветки»), Анна Вырубова («глаза нашей Ани»), Григорий (топонимический эпитет в названии иконы — Абалакская — напоминает и о нём, и о малой родине Распутина неподалеку от Тобольска, и о событиях, связанных со святым образом Знамения Новгородским, Царскосельским). В поминальном списке — безымянный обманутый русский народ, имена хорошо известных царице «столичных болтунов» («прости, яко вора...» — как разбойника на Кресте), имя самой царицы Феодора (так прикровенно подписывала свои письма «сестре Серафиме» — Анне Вырубовой — Александра Фёдоровна). Молитвенное воздыхание вышивальщицы («Да смилуется...») выражает надежду («зелёные ветки») на прощение, милосердие и спасение. В молитвенном подвиге состоит добрая часть забот царицы («Для Матери здешней тружусь Абалакской...»).

Другая половина её труда связана с самим процессом вышивания. В.И. Гурко пишет: любовь царицы к вышиванию церковных покрывал на аналои свидетельствует о том, что она «пропитала Православием всё своё существо, притом Православием приблизительно XVI века». И далее: «Любимым её занятием, наподобие русских цариц допетровского периода, стало вышивание воздухов и других принадлежностей церковного обихода» (Гурко 1927: 53). Опираясь на документальные источники, Цветаева раскрыла ключевую черту духовного

облика русской царицы — её глубокую приобщённость к древнерусской религиозной традиции, мистическую настроенность на Богообщение.

Процесс вышивания предполагает, что вышивальщица совершает круговые обороты иглой как в воздухе, так и вокруг лицевой и изнаночной сторон ткани. Если к этому присоединяется размышление об адресате («для Матери здешней тружусь Абалакской...»), слёзная молитва («да смилостивится...») и размеренное покачивание головой («они мне кивают, и я им киваю») в такт движению вздымающейся и опускающейся руки, то образ вышивающей царицы уподобляется самому Образу Знамени Божией Матери. Как Царица Небесная «вышивает» плоть Младенца Христа, так и царица земная вышивает «ветки» и «глазки» дорогих и близких ей людей. Как Царица Небесная «вышивает» иконотопосы на пространствах Святой Руси, так царица земная вышивает покровы, воздуха, украшающие русские иконы, иконотопосы храмов и монастырей. Как от Царицы Небесной и Спасителя кругами исходит благодать Святого Духа, так царица земная в молитвах призывает Святой Дух на многострадальную Родину. Обнаружить это помогает приём повтора и звукописи, используемые Цветаевой на коротком отрезке текста: Ани — вышив-ани-е — Ан-ютины. Отметим, что в переводе с еврейского имя Анна означает «благодать, благодатная». Если учесть, что этим именем звали мать Богородицы, то становится очевидным, сколь велика вера царицы земной в силу Материнской молитвы и любви Царицы Небесной.

Своё мысленное письмо царица адресует «сестре Серафиме» — как помним, назвавшей себя так в память о преп. Серафиме Саровском, в день преставления которого (2/15 января) фрейлина была спасена. И преп. Серафим, и «Божий человек» Григорий — оба предсказали Царской Семье гибель Российской империи и конец Династии Романовых. В контексте этих предсказаний ремарка: «Для Матери здешней тружусь Абалакской...» — насыщается дополнительными смыслами: через Богородицу царица в молитвах обращается ко Христу с просьбой не погубить Россию («О, Господи, сжался / Над малыми сими!»). Характерно, что во всем отрывке из поэмы нет ни одного личного местоимения первого лица — настолько смиренна «сестра Феодора» перед Ликом Спасителя и Богородицы.

Так, благодаря ключам, подобранным к расшифровке указанного фрагмента поэмы удаётся выявить его главную мысль: высоко духовный облик царицы (трудолюбивой, смиренной, глубокомысленной, мужественной перед лицом испытаний, забывающей о себе, молитвенно воздыхающей о всей России) в её мистическом устремлении к Небу не может не вызывать восхищения. По сути, в коротком фрагменте поэмы Цветаевой удалось выписать («вышить») христианский облик последней русской царицы, во всём подражающей Царице Небесной («для Матери здешней тружусь Абалакской...»), говоря иначе — запечатлеть такие черты её личности, которые становятся основой иконописного образа. Он не только написан, но и подписан Цветаевой: Феодора — Божий дар.

«Дело об иконе». К Рождеству Христову 1918 года в Тобольскую Благовещенскую церковь, которую посещала Царская Семья, по инициативе диакона Александра Евдокимова и священника Алексея Васильева была привезена Абалакская икона. Во время богослужения произошло событие, повлёкшее за собой судебное разбирательство: диакон, возглашая «Многая лета...», по привычке титуловал бывших царя и царицу «Их Величествами», а детей — «Высочествами».

На общем собрании отряда особого назначения было принято решение об аресте клириков и возбуждении дела против них. Что касается остального, то в этом «сюжете» важно то, какое объяснение дал епископ Тобольский и Сибирский Ермоген во время разбирательства по «делу об иконе»: «Святая чудотворная Абалакская икона взята на несколько недель, не более трёх, исключительно ради некоторых боящихся и опять-таки без всякой партийно-политической цели. Пример привоза этой святыни зимою был прежде неоднократно. Теперь святую икону вскоре отвезут обратно в Абалак. Я желаю лишь отслужить перед нею молебен или просто приложиться к ней; доселе же не имел свободного времени...» (Майбуров 2018).

Комментарием к словам епископа стали последующие события: Царской Семье было запрещено посещать церковь Благовещения Пресвятой Богородицы и вообще выходить за пределы губернаторского дома, в котором она содержалась, а через три месяца (в апреле 1918 г.) Семья двумя партиями была этапирована из Тобольска в Екатеринбург. Покров Божией Матери с России был снят.

Судьба иконы Абалакской Божией Матери в XX веке. Вскоре после этих событий чудотворная икона Знамения Божией Матери Абалакская пропала. По одной версии, в 1919 году, епископ Мефодий с адмиралом А.В. Колчаком увезли её на теплоходе из Тобольска в Омск, а далее — через Дальний Восток в Шанхай. По другой — икона оставалась в Свято-Знаменском монастыре, и с ней совершали Крестные ходы вплоть до 1930-х гг. По третьей — она была спрятана в тайниках Знаменского монастыря Тобольска. По четвертой — перед ней ещё в 1921 г. якобы совершались молебны, хотя, скорее всего, это были списки с чудотворного образа. Так или иначе, но до сих пор Абалакская икона Знамения, явленная в 1636 г., не найдена. Списки её находят в Семипалатинске, Красноярске, Омске, Ишиме, австралийском пригороде Сиднея г. Кабраматт, но местонахождение подлинника остаётся неизвестным (*Загороднюк 2018*). Исчезновение иконы повлекло за собой события, таящие под собой одну цель — разрушение священного иконотопоса Сибири, и не только.

IV. Восстановление священного Западно-Сибирского топоса.

Воздавшие честь иконе Абалакской Божией Матери в XX – XXI веках. Новый виток в жизни региона начался спустя 70 лет. Восстанавливая историю монастыря в XX веке, его нынешний наместник, игумен Гермоген (Серый) сообщает, что «в 1994 г. обитель посетил Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексей II (Ридигер), который отслужил молебен перед Абалакской иконой Знамение Божией Матери. С этого момента оживает и монашеская обитель, и весь православный регион Зауралья: открываются и реставрируются старые церкви, возводятся новые храмы, восстанавливается монашеское служение в монастырях. Сегодня Свято-Знаменский Абалакский монастырь — паломнический и туристический комплекс, известный не только в регионе, но и за рубежом (*Гермоген 2015*).

21 июня 2007 года обитель посетил Митрополит Минский и Слуцкий Филарет (*Вахромеев 2013*) — Патриарший экзарх всея Белоруссии с сонмом архиереев. Он вознёс молитвы перед иконой Божией Матери Знамение и выразил сожаление, что след её утерян, пообещав содействовать в поиске пропавшей иконы (*Гермоген 2015*).

Орбитальный крестный ход с иконой «Знамение». 30 сентября 2009 года в рамках проекта *Православная экспедиция*, по благословению патриарха Московского и всея Руси Кирилла, стартовал Крест-

ный ход со иконой Знамения вокруг Земли. В 11 часов 14 минут по московскому времени с космодрома Байконур был осуществлён запуск космического корабля Союз ТМА-16, который доставил на борт Международной космической станции образ Пресвятой Богородицы. 11 октября 2009 года крестный ход был благополучно завершён. Икона вернулась на Землю на космическом корабле Союз ТМА-14, облетев земной шар 176 раз (Квливидзе 2009: XX, 277).

Этот космический Крестный ход — мистический образ Знамения Божией Матери: как Младенец Иисус зачался во чреве Матери — так новая духовная жизнь начинается на Земле; как от Спасителя изливается в мир Божественный свет, так от святой иконы на всю Землю нисходит Божественная благодать; как Богородица с воздетыми к небесам руками молит Господа о спасении, так христиане молят Богородицу о возвращении чудотворной иконы в обитель.

Священные иконотопосы-побратимы образа Знамения Божией Матери. Известно множество местночтимых списков Абалакской иконы, молитва перед которыми укрепляет, бережёт и освящает Сибирскую землю: Семипалатинский, Боровский (Ишимский), Красноярский, Омский, а Кабраматтский список (Австралия) просвещает и хранит наших соотечественников-христиан за рубежом (Квливидзе 2009: XX, 277).

Молитва перед иконой Божией Матери совершается на пространстве всего священного иконотопоса Святая Русь. 10 декабря (по н. ст.) — общий праздник явленных в разные годы икон Знамения Божией Матери:

Великоновгородской (1170),
Мирожской Псковской области (1198),
Дионисиево-Глушицкой Вологодской области (XV в.),
Абалацкой (1636),
Царскосельской (1653),
Павловской Воронежской области (1696),
Верхнетагильской (1709),
Корчемной Рязанской области (1851),
Серафимо-Понетаевской (1879),
Московско-Златоустовской (1848).

Все перечисленные образа — зачинатели священных островков иконотопосов и эонотопосов на Святой Руси-Матушке.

Служба Абалакской иконе Божией Матери. 21 октября 2016 года на заседании Священного Синода был утверждён текст Службы иконе Божией Матери Абалакская, в одной из стихир (глас 2) которой звучит молитвенный призыв-славословие, обращённый к Богородице: «Приидите, Сибирстии народи, / восхвалим Пречистую Богородицу, / Яже явлением образа Своего / дарует страждущим ослабу, / скорбящим утешение, / бедствующим избавление / и всем верным велию милость» (Служба 2016).

V. Прогностическая судьба Абалакского иконотопоса

Вчитываясь в Сибирскую летопись тобольского дьяка Саввы Есипова, Е.К. Ромодановская (Ромодановская 2006) заметила: «В соответствии с традиционным пониманием „змия“ как символа басурманства в исторических повестях употребляется сочетание „гнездо змиево“ для обозначения земли врагов. <...> Есипов же определяет вражескую землю через образ зверя, а не змея: „Посла Бог очистити место и победити бусорманского царя Кучюма и разорити боги мерския и их нечестивая капища, но и еще быта вогнеждение зверем и водворение сирином“» (Сибирские летописи 1907: 122). Замечание Е.К. Ромодановской невольно подводит читателя к мысли о том, что Сибирь — это сакральный иконотопос, на территории которого в историческом прошлом находилось логово зверя. В протяжённом по времени историческом настоящем — это освящённая явлением Божией Матери Сибирская земля — часть иконотопоса и эонотопоса Святой Руси, связанная невидимыми нитями с подобными ей святыми местами. В неозримом будущем, возможно, это одно из мест сражения с антихристом на Святой Руси, малый Армагеддон времён Апокалипсиса, репетицией к которому стали события XX века. Может быть, тогда и произойдёт второе обретение иконы Божией Матери, Которая явится Знамением грядущих событий.

VI. Итоги

Обобщая ответы на вопросы, вынесенные в начало статьи, можно утверждать: христианская история Сибирского края — это отклик Богородицы на события, связанные с физическим и духовным покорением Зауральских земель (вплоть до Дальнего Востока), выпавших на времена правления Рюриковичей и Романовых. Её Материнский подвиг по созданию священной иконичной топографии Сибири — при активной поддержке Русской Православной Церкви, православного

государства, при личном участии в этом последнего русского Царя Николая II и его Семьи — возводит эту землю к эонотопосу, продолжая летопись священной Сибирской земли.

ЛИТЕРАТУРА

Азбука 2019 — Православный портал «Азбука». Эл. ресурс: <https://azbyka.ru/days/ikona-znamenie> (дата обращения 19.02.2019).

Ганина 2018 — Ганина Н.Ю. Глаза Государя. Царь и Царская Семья в памяти Марины Ивановны Цветаевой // Интернет-портал «Наша эпоха». Эл. ресурс: <http://www.nashaera.ru/?page=obj93178&lang=1&id=1106&print=1> (дата обращения 23.11.2018).

Гермоген 2015 — Гермоген (Серый), игумен, наместник Абалакского Свято-Знаменского мужского монастыря. Абалакский Знаменский мужской монастырь // Левченко А. Абалакская икона и её след в истории // Интернет-портал «Сибирская православная газета». Тюмень. 2015. № 12. Эл. ресурс: <http://www.ihus.ru/012010/st09.shtml> (дата обращения 14.01.2019).

Гурко 1927 — Гурко В.И. Царь и Царица. Париж, Возрождение, 1927.

Димитрий 2018 — Димитрий Ростовский, свт. Житие преподобной матери нашей Марии Египетской // Димитрий Ростовский, свт. Жития святых. Православный интернет-портал «Азбука». Эл. ресурс: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/297 (дата обращения 22.11.2018).

Дневники 2007 — Дневники Императора Николая II: В 2-х томах. Т. 2 (1905–1918). М., 2007.

Дневники 2008 — Дневники Николая II и императрицы Александры Фёдоровны, 1917–1918: В 2-х томах. Т. 1. / Ред.-сост. В.М. Хрусталёв. М., 2008.

Древо 2019 — Абалакская икона Божией Матери // Открытая православная энциклопедия «Древо». Эл. ресурс: <https://drevo-info.ru/articles/4455.html> (дата обращения 24.01.2019).

Дьяченко 2019 — Полный словарь церковнославянского языка / Сост. Г. Дьяченко, прот. // Интернет-портал «Академик.ру». Эл. ресурс: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/churchslav/4746/обстояние> (дата обращения 21.02.2019).

Журова 2000 — Журова Л.И. Путь и движение в сюжете сказаний об иконах (К вопросу о христианской символике воды и воздуха // Материалы Шестой научной конференции молодых учёных. Новосибирск, Институт истории СО РАН, 2000.

Загороднюк 2018 — Загороднюк Н.И. В поисках пропавшего образа // Интернет-портал «Мрежа». Эл. ресурс: <http://www.rusvera.mrezha.ru/720/4.htm> (дата обращения 19.11.2018)

Золотницкий 1913 — Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. М., 1913.

Исаева 2019 — Исаева Н.Н., Щенникова Л.А. Абалакский в честь иконы Божией Матери «Знамение» мужской монастырь // Православная энциклопедия. Т. 1. Эл. ресурс: [http://www.sedmitza.ru/index.html?sid=77&did=39272&p_comment=belief&call_action=print1\(sedmitza\)](http://www.sedmitza.ru/index.html?sid=77&did=39272&p_comment=belief&call_action=print1(sedmitza)) (дата обращения 24.01.2019).

Квливидзе 2009 — Квливидзе Н.В. Знамение // Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. М., 2009. Т. XX. С. 271–277. Эл. ресурс: <http://www.pravenc.ru/text/199925.html> (дата обращения 19.02.2019).

Кондак 2019 — Кондак преподобной Марии Египетской, глас 4. Эл. ресурс: <https://azbyka.ru/days/sv-marija-egipetskaja> (дата обращения 28.01.2019).

Кутковой 2018 — Кутковой В.С. Икона Божией Матери Знамение // Портал «Православие». Эл. ресурс: (<http://www.pravoslavie.ru/3829.html>) (дата обращения 23.11.2018).

Лаганский 1926 — Лаганский Е.М. Как сжигали Распутина // Биржевые ведомости. № 52 (196) от 26 декабря 1926 г. — Цит. по: Фомин С.В. Как они его жгли: Повествование о Царском Друге: В 6 ч. Ч. 4 (У разрытой могилы). Эл. ресурс: <https://sergey-v-fomin.livejournal.com/170602.html> (дата обращения 01.02.2019) С.В. Фомин информирует читателя: «Все надписи мы приводим в соответствии с факсимиле, помещённом в одиннадцатом номере журнале «Огонёк» за 1917 год». (Фомин С.В. Как они его жгли: Повествование о Царском Друге: В 6 ч. Ч. 4 (У разрытой могилы). Эл. ресурс: <https://sergey-v-fomin.livejournal.com/170602.html> (дата обращения 01. 02. 2019).

Левченко 2015 — Левченко А. Абалакская икона и её след в истории // Интернет-портал «Сибирская православная газета». Тюмень. 2015. № 12. Эл. ресурс: <http://www.ihtus.ru/122015/st12.shtml> (дата обращения 31. 01. 2019).

Левахин 1999 — Левахин В.В. Новый Иерусалим и Третий Рим (Топографическая иконичность. Иконотопос Москвы. Иконичное зодчество патриарха Никона) // К проблеме образования Московского государства. Материалы междисциплинарного семинара 29 января 1999 г. Сомбатхей, 1999.

Левахин 2000 — Левахин В.В. Икона и иконичность. Сегед, 2000.

Левахин 2012 — Левахин В.В. «Многочудесного образа Богоматере слава»: Сказание об Абалацкой иконе Богородицы // В.В. Левахин. Сказания о чудотворных иконах в древнерусской словесности. М., 2012.

Лотман 1965 — Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. Учён. записки ТГУ. Вып. II. Тарту, 1965.

Майбуров 2018 — Майбуров К. Главная икона Сибири: В поисках пропавшего образа // Интернет-портал «Мрежа». Эл. ресурс: <http://www.rusvera.mrezha.ru/720/4.htm> (дата обращения 19.11.2018).

Медведев 2014 — Медведев А.А. Метафизика фрагмента: интертекстуальный комментарий к фрагментам «Поэмы о Царской Семье» // Феномен незавершённого: Сб. научн. статей / Под общ. ред. (и со вступ. ст.) Т.А. Снигирёвой и А.В. Подчинёнова. Екатеринбург, 2014.

Мельхеев 1969 — Мельхеев Н.М. Географические названия Восточной Сибири. Иркутская и Читинская области. Иркутск, 1969.

Мельхеев 1986 — Мельхеев М.Н. Географические названия Приенисейской Сибири. Иркутск, 1986.

Переписка 2019 — Письмо № 38 из Харрогейта от 6/19 июня 1894 г. // Дивный свет: Дневниковые записи, переписка, жизнеописание. Государыня Императрица Александра Фёдоровна Романова / Пер. с англ. Л. Васенина, Т. Оводова; сост., ред. и авт. жизнеописания монахиня Нектария (Мак Лиз); ред. рус. текста В. Марченко. Эл. ресурс: <https://www.pravmir.ru/perepiska-nikolaya-i-aleksandryi/> (дата обращения 25. 02. 2019). Письмо № 72 из Петергофа от 9/21 августа 1894 года // Дивный свет: Дневниковые записи, переписка, жизнеописание. Государыня Императрица Александра Фёдоровна Романова / Пер. с англ. Л. Васенина, Т. Оводова; сост., ред. и авт. жизнеописания монахиня Нектария (Мак Лиз); ред. рус. текста В. Марченко. Интернет-портал «Православный мир». Эл. ресурс: <https://www.pravmir.ru/perepiska-nikolaya-i-aleksandryi/> (дата обращения 25.02.2019). Письмо № 77 из Петергофа от 14/26 августа 1894 года // Дивный свет: Дневниковые записи, переписка, жизнеописание. Государыня Императрица Александра Федоровна Романова / Пер. с англ. Л. Васенина, Т. Оводова; сост., ред. и авт. жизнеописания монахиня Нектария

(Мак Лиз); ред. рус. текста В. Марченко. Эл. ресурс: <https://www.pravmir.ru/perepiska-nikolaya-i-aleksandryi/> (дата обращения 25.02.2019).

Письма 1922 — Письмо из Центральной Ставки от 25 июня 1916 г. // Письма Императрицы Александры Фёдоровны к императору Николаю II: В 2 т. Т. 2. Берлин, 1922.

Письма 2013 — Письма Царской Семьи из заточения / Под научн. ред. О.Г. Гончаренко. М., 2013.

ПСРЛ 1989 — Есиповская летопись // Полное собрание русских летописей. Т. XXXVI. СПб.–М., 1841–1989.

Ремезов 1880 — Ремезов С.У. Краткая Сибирская летопись Кунгурская (со 154 рисунками). СПб., 1880.

Ромодановская 2006 — Ромодановская Е.К. Есиповская летопись: К 370-летию первой летописи Сибири // Лит. журнал «Сибирские огни». Новосибирск, 2006. № 8 (Август). Эл. ресурс: <http://сибирскиеогни.рф/content/esipovskaya-letopis> (дата обращения 14. 01. 2019).

Русская летопись 1922 — Письма высочайших особ к А.А. Танеевой (Вырубовой) // Русская летопись. Кн. 4. Париж, 1922.

Сергеева 2018 — Сергеева О.А. Царская Голгофа глазами В.В. Маяковского // Ученые записки НовГУ им. Ярослава Мудрого. 2018. № 2 (14). Эл. ресурс: <http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1442344> (дата обращения 26.02.2019).

Сибирские летописи 1907 — Сибирские летописи / Изд. Императорской Археологической комиссии. СПб., 1907.

Сказание 2000 — Сказание о явлении и чудесах Абалацкой иконы Богородицы // Литературные памятники Тобольского архиерейского дома. Новосибирск, 2000; либо: Исаева Н.Н., Щенникова Л.А. Абалацкая «Знамение» икона Божией Матери // Православная энциклопедия. Т. 1. Эл. ресурс: <http://www.pravenc.ru/text/62410.html> (дата обращения 24.01.2019).

Служба 2016 — Служба иконе Божией Матери Абалацкая // Официальный сайт Московского Патриархата РПЦ. Журнал № 96. Эл. ресурс: <http://www.patriarchia.ru/db/text/4645903.html> (дата обращения 19.02.2019).

Софронов 2019 — Софронов В.Ю. Распространение православия в Сибири. (Электронный ресурс) // Интернет-портал «Займка». Эл. ресурс: <http://zaimka.ru/sofronov-orthodoxu/> (дата обращения 14.01.2019).

Степанов 1957 — Степанов И.В. Милосердия двери: Лазарет Её Величества // Возрождение. 1957. № 67 (Июль).

Успенский 1996 — Успенский Б.А. Дуалистический характер русской средневековой культуры (На материале «Хождения за три моря Афанасия Никитина») // Б.А. Успенский. Избранные труды: В 3-х томах. Т. 1 (Семиотика истории. Семиотика культуры). Изд. второе, испр. и перераб. М., 1996.

Устройство храма 2019 — Устройство храма, его принадлежности и богослужбная утварь // Православный храм / Справочник православного человека: В 2 ч. Ч. 1. Православный интернет-портал «Азбука». Эл. ресурс: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/spravochnik-pravoslavnogo-cheloveka-chast-1-pravoslavnyj-hram/2#sel=203:1,203:54> (дата обращения 22.02.2019).

Ухтомский 1897 — Ухтомский Э.Э. Путешествие на Восток Его Императорского Высочества Государя Наследника Цесаревича, 1890–1891гг. В 2-х томах. Т. 2. СПб.–Лейпциг, 1897.

Ухтомский 2019 — Ухтомский Э.Э. Восточное путешествие Цесаревича Николая: В 4 частях. Ч. 4 (Завершение). Эл. ресурс: <http://www.kfss.ru/content/vostochnoe-puteshestvie-cesarevicha-nikolaya-zavershenie-ch4> (дата обращения 02.01.2019).

Феофан 2019 — Феофан Затворник, свт. О суде Божиим. Послание святого Апостола Павла к Солунянам второе, истолкованное святителем Феофаном. (Православный интернет-портал Введенского мужского ставропигиального монастыря Оптиной пустыни. Эл. ресурс: <http://bible.optina.ru/new:2sol:02:start#06> (дата обращения 22.02.2019).

Фоли 1997 — Фоли Дж. Зелёный // Энциклопедия знаков и символов. М., 1997. Эл. ресурс: <http://www.вокабула.рф/энциклопедии/символы-знаки-эмблемы/зелёный> (дата обращения 01.12.2018).

Фомин 2019 — Фомин С.В. Как они его жгли: Повествование в 6 частях Ч. 3 (Тропинка капитана Климова). Эл. ресурс: <https://sergey-v-fomin.livejournal.com/170602.html> (дата обращения 01.02.2019). Фомин С.В. Как они его жгли: Повествование о Царском Друзе: В 6 частях Ч. 4 (У разрытой могилы). Эл. ресурс: <https://sergey-v-fomin.livejournal.com/170602.html> (дата обращения 01.02.2019). Фомин С.В. Как они его жгли: Повествование о Царском Друзе: В 6 ч. Ч. 1. (Жертва «необходимая»). Эл. ресурс: <https://sergey-v-fomin.livejournal.com/170602.html> (дата обращения 01.02.2019).

Храм 2019 — Храм // Интернет-портал «Храм Всех Святых» в Ростове-на Дону. Эл. ресурс: <https://rostovhramvrs.ru/simvoly-v-hristianstve/> (дата обращения 22.02.2019).

Цветаева 1990 — Цветаева М.И. Лебединый стан, 1917–1920 // Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. (Б. п. Б. с.)

Цветаева 1994 — Цветаева М.И. Открытие музея // (Цветаева М.И. Собр. соч. в 7 томах. Т. 5 / Сост., подгот. текста и комм. Л.А. Мнухина и А.А. Саакянц. М., 1994.

Цветаева 1994 — Цветаева М.И. Собр. соч. в 7 томах. Т. 3 (Поэмы. Драматические произведения) / Сост., подгот. текста и комм. Л.А. Мнухина и А.А. Саакянц. М., 1994.

Solovieff 1925 — Соловьёв. Raspoutine Marie. Mon père Grigory Raspoutine. Mémoires et notes. Paris: J. Povolozky&C. Editeurs, 1925. Эл. ресурс: <http://lib.ru/MEMUARY/ZHZL/rasputin.txt> (дата обращения 10.12.2018).

«ПЕРВЫЙ» И «ПОСЛЕДНИЙ» ДНИ ТВОРЕНИЯ
В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ
ПОВЕСТИ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА *РАКОВЫЙ КОРПУС*

Мартьянова С.А.

Аннотация. В статье предпринят опыт истолкования двух последних глав повести А.И. Солженицына *Раковый корпус*. Интерпретация основывается на параллелях с библейским текстом, мусульманским преданием, древнейшими архетипами, произведениями русской и мировой литературы. Две последние главы повести рассмотрены как свидетельство о воскресении в новую жизнь, сопоставимое с евангельским сюжетом о воскресении Лазаря. Воскресение в новую жизнь знаменует также рождение нового писателя, творчество которого неразрывно связано с пережитым опытом.

Ключевые слова: А.И. Солженицын, *Раковый корпус*, Библия, литературные реминисценции, ГУЛАГ.

Abstract. The article presents the experience of the interpretation of the last two chapters of the story A.I. Solzhenitsyn „Cancer Corps”. The interpretation is based on parallels with the biblical text, Muslim tradition, ancient archetypes, works of Russian and world literature. The last two chapters of the story are considered as a testimony of the resurrection into a new life, comparable to the gospel story about the resurrection of Lazarus. Resurrection in the new life also marks the birth of a new writer, whose work is inextricably linked with the experience.

Keywords: A.I. Solzhenitsyn, „Cancer Corps”, the Bible, literary reminiscences, the Gulag.

Последние, 35-я и 36-я главы повести А.И. Солженицына *Раковый корпус* называются соответственно *Первый день творения* и *И последний день*, однако смысл этих заглавий, как и содержание глав, в литературоведении уяснены недостаточно. В задачу настоящей статьи входит анализ двух последних частей в их соотносённости с художественным целым произведения. Принципиально важными для нашей работы являются, во-первых, суждения А. Немзера, который полагает, что произведение «напоминает цикл рассказов, основанный на единствах места <...> и времени». Вместе с тем, подчёркивает литературовед, замкнутые в себе истории обладают внутренними сцеплениями (Немзер 2019: 192–194). Во-вторых, согласно учению структурно-семиотической школы, начало и конец произведения — это композиционно «сильные места», выполняющие повышенную семантическую нагрузку.

В первую очередь очевиден библейский ореол заглавий, отсылающий читателя к книге Бытия: «В начале сотворил Бог небо и землю» (Быт. 1: 1). Олег Костоглотов, полуавтобиографический герой, дважды рождается заново: исцеляясь от смертельного недуга и освобождаясь от положения заключенного: «Этот выход из больничных ворот — чем он был не выход из тюремных?» (Солженицын 1990: 417). 35-я глава изображает новое знакомство человека с новорождённым миром — небом, светилами, зеленью, растениями, животными, пищей. Герой заново открывает для себя вкусовые и зрительные ощущения. Таков открытый им вкус шашлыка, мороженого в бумажных стаканчиках, вина, пережитый в зоопарке пир красок. Мотивы новизны, свежести, молодости пронизывают описание первого впечатления: «Он выступил на крылечко и остановился. Он вздохнул — это был молодой воздух, ещё ничем не всколыхнутый. Не замутнённый! Он взглянул — это был молодой зеленеющий мир! Он поднял голову выше — небо развёртывалось розовым от встававшего где-то солнца» (Солженицын 1990: 416–417). Эпическое библейское повествование заменено у Солженицына повествованием, выдвигающим на первый план восприятие героя. Именно Олег Костоглотов воспринимает утро как «утро творения», как мир, создающийся заново, как призыв к жизни и свободе (Солженицын 1990: 417).

Цвета «белый», «розовый», «зелёный» будут играть особую роль в этом восприятии. «Цветной» мир новой жизни противопоставлен серому раковому корпусу и серому цвету лиц онкобольных.

Сходство с библейским преданием особенно ярко в сцене посещения Олегом Костоглотовым зоопарка. Вспомним библейское повествование: «Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных и привел их к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей. И нарёк человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым» (Быт. 2: 19–20). Олег, подобно Адаму, исполняет человеческое предназначение и наделяет животных определенными свойствами. Он рассказывает об этом в письме, ощущая прилив творческих сил, переживая необычайное вдохновение.

Рассказ о зоопарке может быть истолкован также в контексте *Шестиднево*, раннехристианских и средневековых памятников письменности. Олег, основываясь на собственном жизненном опыте, пытается

символически истолковать свойства живых существ: козел – непоколебимое достоинство, тигр – хищническое начало, напоминающее о Сталине, барсук – каторжник, дикобраз – очный следователь. Сцена в зоопарке помогает герою выявить человеческое в животном мире и звериное в человеческом.

Библейский контекст повествования очевиден и в мистическом характере отдельных чувств, которые Олег переживает после освобождения. Писатель выбирает слова, прямо отсылающие нас к библейским историям: «Олег остановился с умилением...»; универмаг представляется герою «капищем», где люди поклоняются «идолам рынка».

Опыт первого дня творения в повести Солженицына изображен как опыт воскресения. Возможны ли в данном случае евангельские параллели? На наш взгляд, опыт, пережитый Олегом Костоготовым в XX веке, чудесный опыт неожиданного возвращения к жизни, напоминает евангельский сюжет о воскрешении Лазаря (Ин. 11) – прообраз всеобщего воскрешения.

Не менее явственна, хотя и не так очевидна отсылка к мусульманскому преданию в повести. В зоопарке Олег обращает внимание на смешных обезьян и макаку-резус, ослепшую от брошенного ей в глаза песка. Этот эпизод композиционно перекликается, «сцепляется» с более ранними фрагментами повести. Первый – это рассказ о Зое, которая однажды сшила себе карнавальный костюм обезьянки. Однако на празднике кто-то наступил на хвост и оторвал его. Второй – восточная сказка о том, как человек выпрашивает у Аллаха жизнь за счёт животных: «Вернулся к Аллаху. Тот и говорит: „Как хочешь, сам ты решил. Первые двадцать пять лет будешь жить как человек. Вторые двадцать пять будешь работать как лошадь. Третьи двадцать пять будешь гавкать как собака. И ещё двадцать пять над тобой, как над обезьяной смеяться будут”» (Солженицын 1990: 24). Правда, рассказывает сказку Поддуев, сказка названа «идиотской», но в системе внутренних переключек произведения она обретает серьёзный смысл и служит ключом к пониманию солженицынской философии жизни.

Вместе с тем смысл и значение двух последних глав не сводится к параллелям с библейским текстом, произведениями средневековой литературы и мусульманским преданием. Не менее важен мифопоэтический подтекст повествования. Олег выходит из больницы и пере-

живает собственное обновление весной, специально ищет цветущий урюк. Его своеобразный гимн творению, «ранневесенней, раннеутренней радости», которую не омрачают даже дребезжащие окна трамвая, рождается из древней ритуально-мифологической памяти. Так, в описании весеннего утра повторяется эпитет «розовый», конечно же, напоминающий о розовоперстой Эос: «Ну да какой город не понравится, если смотреть его розовым ранним утром!» (Солженицын 1990: 418). Фраза — «небо развёртывалось розовым от встававшего где-то солнца» (Солженицын 1990: 417) — почти прямо повторяет древнегреческий миф о пробуждающейся Эос, раскрывающей ладонь после сна. Для мифологических сказаний важно также описание соперничества зари и луны, и это соперничество также представлено в повести: «А через вырезку, кружева, пёрышки, пену этих облаков — плыла ещё хорошо видная, сверкающая, фигурная ладья ущерблённого месяца»; «И только зеркальная чистая луна была — не молодая, не та, что светит влюбленным» (Солженицын 1990: 417). Любопытно, что выход Олега из больницы сопровождается переодеванием. Его новая одежда указывает на новый социальный статус — герой переживает своего рода инициацию.

Прилив жизни, тоска по женской любви, переживаемые Олегом в этот день, тоже имеют как библейский, так и мифопоэтический подтекст. Герой окружен образами двух возможных возлюбленных, одна из которых напоминает Афродиту-Пандемос (Зоя), другая — Афродиту Небесную (Вера, «вся чуждая земному праху»).

Образ первого дня творения в повести, как показал А. Немзер, связан также с музыкальным цитированием — адажио из балета *Спящая красавица*, оперы *Иоланта*, Четвёртой симфония П.И. Чайковского. Эти цитаты также объединяет мотив прозрения, возвращения к жизни (Немзер 2019: 218–219). Вместе с тем обыгрывание образа первого дня творения с помощью библейских, мифопоэтических и музыкальных параллелей подчинено у Солженицына более сложной художественной задаче. Второе рождение Олега Костоглотова совпадает с его исцелением от смертельной болезни и освобождением из лагеря. При этом у этого вновь родившегося человека есть преследующая его память о прошлом, об арестантском опыте, лагерных встречах. Всякий раз эта жизнь оказывается ущербной, унижающей человека, лишаящей его чего-то самого главного. Переживая радость и необыкновен-

ное счастье от исцеления и освобождения, Олег как будто не переживает всю полноту радости. В повести нет безоглядного оптимизма: «Только когда дрогнул и тронулся поезд — там, где сердце, или там, где душа — где-то в главном месте груди, его схватило и потянуло к оставляемому» (Солженицын 1990: 460). Движение поезда подчеркивает незаметное душевное движение, некий переворот, обращение, «скрученное» положение тела Костоглотова соединяет его с этим душевным движением и почти телесно восстанавливает связь с памятью о прошлом. Сообщение об этой памяти лишает финал повести поверхностного и безоглядного оптимизма.

Можно сказать, что в финале мы становимся свидетелями не только возвращения к жизни, но и рождения нового писателя, творчество которого будет окрашено и опытом «после ГУЛАГа», и опытом переживания страшной болезни. «Христианская компонента Солженицына, — пишет Ольга Седакова, — состоит именно в этом — редчайшем и среди глубоко верующих людей — знании силы воскресения, его «непобедимой победы... Воскресение правды в человеке — и правды о человеке — из полной невозможности того, чтобы это случилось» (Седакова 2008: 31). В повести *Раковый корпус* все герои, независимо от веры, национальности и партийной принадлежности, переживают частичку такого опыта. Это выражается в тех маленьких бунтах против смерти, которые устраивают практически все герои (наиболее яркая сцена — любовь между Асей и Дёмкой накануне и после операции). И это не безоглядный оптимизм советской литературы, согласно которому герой умер, но жизнь продолжается, а новое переживание ценности жизни в свете приобретённого опыта. Заново переживается и смысл литературного творчества. Теперь творчество становится невозможным вне памяти и разговора об этом опыте.

Последние главы *Ракового корпуса* также наполнены литературными реминисценциями. Поэтические реминисценции — это цитаты из Лермонтовского *Демона* («Клянусь я первым днём творенья, / Клянусь его последним днём»); розовый цвет в описании весеннего утра, напоминают «пурпур розы» и зарю из стихотворения А. Фета «Шёпот, робкое дыханье...»; тоска по женской любви — строчки «и в сердце чувствую такой прилив любви...» из стихотворения А. Фета «Какое счастье: и ночь, и мы одни!»

Повествовательная структура, которая позволяет автору показать крупным планом один день из жизни человека, уже была освоена Солженицыным в *Одном дне из жизни Ивана Денисовича* (в повести есть ряд переключек (обстоятельное описание поедания шашлыка, размышления о том, насколько счастливым оказался прожитый день). Вместе с тем Солженицын в этих эпизодах выступает наследником традиций европейской и русской классики. Так, центром изображения в *Последнем дне приговорённого к смерти* В. Гюго становится монолог приговорённого к смерти, его ощущения, мысли, переживания, физические страдания.

В других произведениях Солженицына переключка с творчеством французского писателя также очевидна, хотя она соединяется с иными принципами повествования, иногда растворяется в них. В романе *В круге первом* — это описание ареста и первых тюремных впечатлений Иннокентия Володина: пьянящая радость от новости о новом назначении, чтение ордера на арест, переживание «провала своей жизни», которое укладывается в одно мгновение и запоминается «дымом и светом в лицо», развязным поведением слуг сталинского режима, «торможение» мыслей в «приёмной арестованных», помещение в каморку без окна, где «даже нельзя было сесть свободно», галлюцинация, будто в каморку вползает удушающий газ (Солженицын 1996: 560). Время в таком повествовании замедляется и растягивается, поскольку переживание времени меняется и у самого арестованного. Солженицын пытается показать, что происходит с человеком, его телом и душой, в мгновения ареста и после него. Бесчеловечная череда унижений и попыток сломать его волю показаны всего на одном примере.

Нельзя не сказать и о наличии русского текста-посредника между произведениями Гюго и Солженицына. Это роман Ф.М. Достоевского *Идиот*, знаменитая сцена в гостиной Епанчиных, рассказ князя Мышкина о смертной казни, свидетелем которой он был. Князь Мышкин, отвечая на предложение дать сюжет для картины, завершает свой рассказ своего рода проекцией картины: «Крест и голова — вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу, — всё это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара...» (Достоевский 1987: 67).

С традициями Достоевского текст Солженицына сближает также опыт переживания близкой, но несостоявшейся смерти, сюжет о вос-

крещении Лазаря. Этот опыт обновляет само переживание ценности жизни и ее смысла: «Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь, — какая бесконечность! И всё это было бы моё! Я бы тогда каждую минуту в целый век обратил, ничего бы не потерял, каждую бы минуту счётом отсчитывал, уж ничего бы даром не истратил!» (Достоевский 1987: 62). «Весенние» и «восточные» мотивы финала явно перекликаются с финалом *Преступления и наказания*, где Раскольников и Соня ранней весной сидят на берегу широкой сибирской реки. Художественное время в этот момент обращается вспять, почти к первым дням творения: «точно не прошли ещё века Авраама и стад его» (Достоевский 1992: 637).

Проделанный в данной статье анализ показывает, как библейская цитата организует повествовательный мир завершающих глав повести *Раковый корпус*, вступая в сложное взаимодействие с автобиографическим опытом, традициями восточной культуры, литературными реминисценциями и порождая новые смыслы об опыте восстания из мёртвых и рождения нового человека и писателя.

ЛИТЕРАТУРА

- Достоевский 1987* — Достоевский Ф.М. Идиот. Л.: Лениздат, 1987. — 638 с.
- Достоевский 1992* — Достоевский Ф.М. Бедные люди. Преступление и наказание. М.: Художественная литература, 1992. — 640 с.
- Немзер 2019* — Немзер А.С. Проза Александра Солженицына. Опыт прочтения. М.: Время, 2019 — 640 с.
- Седакова 2008* — Седакова О.А. Сила, которая нас не оставит // Фома, 2008, № 12.
- Солженицын 1996* — Солженицын А.И. В круге первом. М.: «Наука», 1996. — 611 с.
- Солженицын 1990* — Солженицын А.И. Раковый корпус. М.: «Художественная литература», 1990. — 462 с.

ИКОНА НА ВОЙНЕ

Цеханская К.В.

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению самобытности иконопочитания и духовной преемственности русских на разных этапах отечественной истории во время военных противостояний внешним врагам. Особое внимание уделено анализу архетипической религиозности русско-советского социума, проявленной в годы Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: самобытность, благочестие, иконопочитание, чудо, жертвенность, вера.

Abstract. The article is devoted to the consideration of the originality of icon-veneration and spiritual continuity of Russians at different stages of Russian history during military confrontations with external enemies. Particular attention is paid to the analysis of the archetypal religiosity of the Russian-Soviet society, manifested during the great Patriotic war.

Keywords: identity, piety, icon, iconography, miracle, sacrifice, faith.

Икона на войне — одна из наиболее таинственных страниц русской истории. Тайна заключается даже не в феномене поразительной глубины народной веры в спасительную силу икон. Здесь тайна в самой метафизике русской иконы, когда откликом на личную или соборную молитву перед ней становилось ирреальное изменение реальности. И чудотворные, и простые иконы часто сопровождали все военные эпопеи русских, начиная с эпохи Киевской Руси и заканчивая войнами XX века. В своем подавляющем большинстве это были иконы с образами Божией Матери. Обращение к Богородичным и иным иконам накануне или непосредственно во время военного противостояния на протяжении всей отечественной истории носило характер неизменно-устойчивого, обязательного религиозного действия.

Как бы не понижался градус церковности российского общества, например, в начале XX в., русское восприятие иконы в качестве прямого проводника к высшей силе, оставалось незыблемым. Несомненно, за этим религиозным упорством в молитвенных прошениях перед иконами, особенно, во время войн, стоял огромный, реально пережитый народом опыт спасительного воздействия горнего мира. И вот

здесь важно осмыслить, — почему русские так часто получали просимое, особенно через свои соборные молитвы?

Ответ на этот вопрос содержится в самой истинности Православия. Представляется, самобытность русской религиозности, позволяющая народу дерзновенно просить и получать просимое у Творца, состояла в интуитивно-точном, то есть спасительном понимании Христианства, как его мыслили и объясняли святые Отцы нашей Церкви.

Сознательное или подсознательное следование православному модусу бытия, в свою очередь, было обусловлено особенностями психотипа русских, с их антропологической раскрытостью и расположенностью к восприятию религиозных истин. Н. Лисовой справедливо отмечал самобытные духовные начала русского этноса, создавшего *свой, национальный извод православия*. Учёный видел эти начала в высокой степени восприятия Даров Святого Духа, в национальной способности вместить и выразить полноту меры восприятия *истины* (Лисовой 2007: 13).

Самобытные основы религиозной духовности составляли и до сих пор открыто или прикровенно составляют ментальное ядро русского национального характера. Причем, это ядро, так ярко отразившееся в отечественной культуре, никогда не расщеплялось, но в разные исторические эпохи лишь претерпевало пересборку внешней, окружающей системы. Иными словами, независимо от социокультурных, политических, исторических реалий той или иной эпохи, вера в помощь Бога, молитвенное предстояние перед иконами оставалось единым в своей сути, архетипически цельным феноменом Богообщения.

Совершенно очевидно, — можно говорить об исторической преемственности особых, усиленных форм иконопочитания, обусловленных угрозой для самого существования страны. Эти ставшие хрестоматийными формы ясно отпечатаны на страницах русской истории. Перелистаем страницы великого прошлого, уделив более пристальное внимание мятежному, сложному, драматическому XX веку.

Общеизвестно, — на протяжении средних веков и нового времени русские в годы военных испытаний усердно молились перед Богородичными иконами: Владимирской, Донской, Казанской, Смоленской. Кратко отметим основные вехи чудотворной помощи от икон Богородицы.

В 1408 г. молитва иконе Владимирской Божией Матери спасает Московскую Русь от нашествия эмира Эдигея.

В 1480 г. после соборного стояния московских полков на Угре перед Владимирской иконой заканчивается многовековое ордынское иго. Река Угра с той поры стала называться «поясом Богородицы».

В 1521 г. соборная молитва Владимирскому образу Богородицы спасает Русь от нашествия крымского хана Мехмед Гирея.

С XVI в. возрастает почитание Божией Матери. С этого времени русские стали ощущать помощь Пресвятой Богородицы. Для народа становится не случайным совпадение, что одна из крупнейших военных побед XVI века — взятие Казани, осуществилась в день Покрова Божией Матери, в честь чего и был возведён Покровский собор на Рву (храм Василия Блаженного) на Красной площади.

При Иване Грозном новое значение принимает икона Богородицы, по преданию, находившаяся в ставке Дмитрия Ивановича на Дону, на Куликовом поле. Перед взятием Казани царь прибыл в Коломну, где молился чудотворной. После взятия Казани начинает именоваться чудотворной Донской иконой Божией Матери.

1563 г. перед Полоцким походом Иван Грозный совершает Донской крестный ход по Москве, затем берёт её на поле брани.

В 1591 г. во время нашествия на Москву крымского хана Казы-Гирея царь Фёдор Иоаннович вместе с москвичами молится Донской и совершает с ней крестный ход вокруг городских стен. Москва избавляется от угрозы разорения. Царь возводит Донской монастырь.

На протяжении всего XVII в. Донская икона Божией Матери оставалась особо чтимым образом, защищающим государство и Москву от «безбожных агарян». Именно с Донской связывали победы над крымскими татарами в 1646–1648 годах.

В 1579 г. обретается после пожара икона Казанской Божией Матери. С особой силой русские молились Казанской в эпоху Смуты. Казанское ополчение дарит список с чудотворной князю Пожарскому, и она становится «путеводительницей» во время второго ополчения, шедшего из Нижнего в Москву. Накануне решающего сражения с интервентами, засевшими в Кремле, русские воины три дня постились и молили о помощи Божию Матерь перед Её Казанским образом.

Казанская икона Божией Матери также принимала участие и в Северной войне. В 1709 г., перед Полтавским походом Петр I молился

чудотворному образу. В 1710 г. список иконы из Москвы переносится в Санкт-Петербург, после строительства Казанского собора икона обособывается в нём.

В 1812 г., отправляясь в Русскую армию, Кутузов на коленях молился перед чудотворной иконой о победе над Наполеоном. Фельдмаршал также почитал и Смоленский образ Божией Матери, икона находилась в действующей армии, именно перед Смоленской Кутузов возносил свои молитвы накануне Бородинского сражения...

Как видим, икона на протяжении столетий являлась действенным, можно сказать, безотказным духовным оружием русских. Она была и залогом, и причиной побед. Иконописный образ воспринимался народом как неотъемлемая, важнейшая часть самого бытия во всех его проявлениях. При этом религиозные структуры миропонимания составляли единое, неделимое целое с обыденно-личностным самосознанием людей.

Иное положение возникает к концу XIX и особенно в начале XX века, накануне большевистского переворота. Вместе с внедрением капитализма рушится целостность патриархально-общинного самосознания народа. Мир раскрывается перед простым человеком как трагический, противоречивый процесс, где религиозные ценности уже не являются главной опорой бытия. Ещё дальше заходят образованные сословия — они просто разцерковляются. Религиозность как феномен отделяется от человеческого сознания и становится отдельным объектом изучения, анализа и критики.

На протяжении всего XX века происходит усиление научно-инструментальной «фрактализации» человеческой религиозности, расщепляющей некогда нерушимую целостность самовосприятия православной личности. Дело доходит до прямого ревизионизма церковного Предания, и в частности, — критически пересматривается сущность *чуда*. Как известно, учёные, исследующие «механизмы» религиозного сознания, оперируют материалом, целиком относящимся к сфере церковного Предания. Но имеет ли право учёный использовать метод научных предположений, искажающих или опровергающих Предание? Этот вопрос и на протяжении сего XX века, и в наши дни звучит весьма драматично. Как оказывается, в гуманитарной академической среде спокойно и научно вполне легитимно сомнению подвергаются и чудеса от икон, и как следствие — символика искус-

ства Церкви. Так, О.Е. Этингоф, рассуждая о чудесах «хождения» иконы Владимирской Божией Матери в церковном пространстве, полагает, что «эпизоды хождений» иконы допустимо интерпретировать в качестве свидетельства реального использования образа в церковном пространстве и литургии (см. *Этингоф* 2000: 137).

Безусловно, предположение О.Е. Этингоф вносит деструктивно-позитивистское начало в специфическую логику церковного Предания. Представляется, что даже с «долей допущения» противозаконно вольно трактовать факт, а тем более метафизическую природу православных чудес, искажая, а тем более, — уничтожая смыслы, принятые соборным сознанием церковного народа. Религиозное чудо — сфера религиозного Предания. Смысл чуда заключается в самораскрытии божественной реальности, которая даётся в формах и образах, доступных восприятию человека. Но инструментом познания этой реальности является вера. Поэтому для учёного необходимо, раньше всего, обнаружить внутренние законы самой веры, нужно стать частью воцерковлённого социума. Только при этих условиях появляется возможность прояснить пути претворения чуда и в богослужбной системе Церкви, и в молитвенных прошениях религиозной личности. Очевидно, в православной практике первоначально всегда происходило само чудо в виде реального события, получающего затем церковную фиксацию. Лишь после этого чудо «срастается» в самосознании верующих, в богослужении Церкви, обретая устойчивую образную символику. Так, Предание недвусмысленно свидетельствует о нерукотворности чуда «хождения» иконы Владимирской Божией Матери. Чудесное появление образа в разных частях храма было первичным. Вторичным стало словесно-образное закрепление этого события в церковной литературе, богослужении, иконописи. Полагать, что чудо «хождений» святой иконы выросло из утилитарной богослужбной надобности, — значит, сводить христианские чудеса к сказочной мифологии. Если отвергать трансцедентную реальность обновлений, мироточений, хождений чудотворных икон, то уж тем паче можно сомневаться и в чудотворениях, исходящих от икон по молитвам людей, объясняя это самовнушением или особенностями того или иного психотипа.

Галопирующая секуляризация и рационализация самосознания русских конца XIX – начала XX вв., привела к упадку веры, разцерков-

лению «думающих» высших и привилегированных сословий. Снижается планка иконопочитания, что напрямую отразилось в военных кампаниях начала XX века, когда икона заметно утрачивает значение сакрального помощника. Первый «звонок» прозвенел ещё в Крымскую кампанию: во время боевых действий в Севастополе «служба Серафимов» Н.А. Мотовилов посылает Государю для отправки на фронт список иконы *Умиление*, перед которой молился преп. Серафим Саровский. Царь лично отсылает образ в действующую армию. Но главнокомандующий князь Меншиков А.С. не обратил на неё никакого внимания: он поместил икону в чулан, и она оставалась там, пока о ней не вспомнил Государь. Тогда образ разыскали и поставили на Северную сторону. Именно Северная сторона так и не была взята неприятелем (Нилус 1992: 163).

Дальше Северной стороны не дошла и чудотворная Касперовская икона Божией Матери. Тот же князь А.С. Меншиков гордо заявил гонцу архиепископа Херсонского Иннокентия (Борисова): «...Передай архиепископу, что он напрасно беспокоил Царицу Небесную! Мы и без Неё обойдёмся!» (*Подлинная история* 2019).

Подобное пренебрежительное отношение к иконам проявилось и во время русско-японской войны, когда Порт-Артур так и не увидел на своих стенах — образ Царицы Небесной *На двух мечах* или в просторечии *Порт-Артурскую*. Икона была написана в Киеве на пожертвования верующих в благословение и знамение торжества христоробивому воинству Дальней России. На Страстной седмице Великого поста образ был торжественно доставлен в Санкт-Петербург, ожидая дальнейшей отправки в Порт-Артур. Но в осаждённую крепость отослали лишь копии иконы, боясь повредить подлинник. Все попытки отправить в воюющую армию оригинал закончились ничем. В конце концов, икона попала к генералу А.Н. Куропаткину, который по окончании бесславной кампании оставил образ в плену. На этот поступок праведный Иоанн Кронштадтский ответил отповедью: «Вождь нашего воинства А.Н. Куропаткин оставил все поднесенные ему иконы в плену у японцев-язычников, между тем как мирские вещи все захватил. Каково отношение к вере и святыне церковной! За то Господь не благословляет оружия нашего и враги побеждают нас. За то мы стали в посмеяние и поправление всем врагам нашим!» (*Иоанн* 1999: 44).

Довершает картину «секуляризации» военно-стратегического мышления высших военных чинов отношение к чудотворной Песчанской иконе Божией Матери. В начале Первой мировой войны Песчанский образ Богородицы по пророческому слову святителя Иоасафа Белгородского, сказанному им его почитателю в сонном видении, должен был пройти крестным ходом по всей линии фронта. Князь Н.Д. Жевахов внимательно отнёсся к этому мистическому указанию: он поведал о видении государыне Александре Фёдоровне и по её личному распоряжению отвёз образ Песчанской Божией Матери на фронт, в ставку. Многолюдные крестные ходы сопровождали путь поезда с чудотворной от г. Изюма до Харькова. Но совсем иной приём был оказан иконе в Могилёве. Крестного хода не было, Государю не доложили, самому же князю сказали, что в ставке некогда заниматься пустяками. Позднее икона, с ведома императора всё же пребывала в ставке, но крестных ходов по линии противостояния не совершалось. В 1915 г. образ был увезён с фронта.

Безусловно, и во время Крымской войны, и в военных баталиях дореволюционной России отступление от Православия отнюдь не носило массовый, необратимый характер. Русские, особенно крестьянское сословие, продолжали оставаться православным народом. В советское время русские сохранили свой традиционный религиозно-антропологический психотип. По выражению патриарха Кирилла, советский народ, прежде всего государствообразующий русский, оставался *рудиментарно* православным (Пресс-служба). В советское время идеи Православия из сферы интеллектуально-волевого самоопределения людей переместились в почвенно-бессознательные структуры национального самовосприятия. Подспудная религиозность русских ярко раскрылась в годы Великой Отечественной войны. Современное российское общество долго убеждали в том, что советским людям в своем большинстве были глубоко чужды идеи Бога, спасения, веры, благочестия. В действительности, уже к началу Отечественной войны русско-советский социум пережил новое крещение, под громкий антирелигиозный шум народ тихо возвращался к традиционным святыням жизни.

Активная и внешне масштабная антирелигиозная кампания государства 30-х и начала 40-х гг. не принесла никаких результатов. Из родившихся в православных семьях до 1930 г., за редким исключени-

ем, все были крещены. Во второй половине 30-х гг., когда большинство храмов было закрыто, многие дети оставались некрещёными. Но позднее, во время войны на оккупированных территориях окрестили всех православных по происхождению, но не крещёных в 30-е гг. (Цыпин 1997: 377). В конце 30-х гг. в стране довольно настойчиво «теп-лилась» церковная жизнь. Об этом с большим неудовольствием кон-статировалось, например, в записке отдела культпросветработы ЦК ВКП/б секретарям ЦК ВКП/б Кагановичу Л.М., Андрееву А.А., Ежову Н.И. о состоянии антирелигиозной работы за февраль 1937 г. Так, со-гласно изложенным в записке данным, на территории СССР в указан-ный период «функционировало» 20000 храмов, а также имелся штат из 24000 зарегистрированных священнослужителей и свыше 60000 религиозного актива в виде членов «двадцаток» и церковных советов (Церковь 1996: 316–317). Пожалуй, самым ярким свидетельством рели-гиозности народов СССР накануне Великой Отечественной войны ста-ли результаты Всероссийской переписи населения 1937 г. По указанию И.В. Сталина в перепись были включены вопросы, касающиеся рели-гиозных убеждений граждан. Две трети населения страны назвали се-бя верующими. Из них три четверти — православными. Материалы переписи были запрещены для пользования. Когда в 1991 г. её итоги были опубликованы, то стало ясно, почему их так долго замалчивали. Оказалось, что среди неграмотных православные верующие от шест-надцати лет и старше составляли 67,9%, а среди грамотных — 79,2% (Цеханская 2018: 173).

Представляется, во всей своей сложной совокупности этот огромный крещеный социум советских людей — и воцерковлённых, и невоцерковлённых, неглубоко верующих и просто неверующих, — вплоть до Великой Отечественной войны продолжал духовно «опи-раться» на скрытые почвенные коды православной этики.

Всем известна поговорка — в окопах нет атеистов. В русских око-пах 1941–1945 гг. воевала, прежде всего, крестьянская Россия, сохра-нившая кровную генетическую связь с Православием, верующей де-ревней, землёй, с крестьянскими матерями, жёнами и сёстрами в «бе-лых платочках», спасавших и Церковь и ближних своим молитвенно-литургическим стоянием. Отечественная война побудила людей от-крыто обратиться к помощи икон, к покровительству высших сил и, прежде всего, к Божией Матери. Почти у всех солдат, пришедших из

сельско-деревенского социума при себе были образки, «живые помощи» (90-й псалом), молитвы, написанные рукою близких. Образки и кресты носили также и офицеры Красной Армии. Об этом свидетельствовали многие ветераны-священники, прошедшие горнило войны.

Так, митрофорный протоиерей Иоанн Букоткин вспоминал: «Я непрестанно молился всю войну. У меня на груди был крест. Однажды я уронил его на соломенный пол и не мог найти. Из подола шинели вырезал крест и повесил на грудь. Очень расстроился...И вот приходит старшина и говорит: „Ну как дела, Букоткин?“ Я ответил: „Так-то всё хорошо, но вот крестик потерял“. Офицеры знали, что я верующий. Тогда старшина достаёт из кармана Крестик и иконку и говорит: „Выбирай!“ Но крестом его благословила мать, и я выбрал иконку. С этой иконкой Спасителя и Божией Матери я прошёл всю войну. У многих наших офицеров были крестики и иконки, кому мать дала, кому жена...» (Эл. ресурс: www.pravmir).

Другой священник, протоиерей Борис Васильев отмечал: «Немцы шли в бой, у них у всех было написано по-немецки „С нами Бог!“ Немцы давили танками женщин, детей, стариков. Но мы-то шли со знамёнами — там была Красная звезда. Но была ещё иконка в кармане и крестик. У меня до сих пор хранится икона свт. Николая, пробитая пулей...» (Сапронов 2016).

Обращение к иконам, особенно Богородичным, не раз спасало простых солдат от неминуемой гибели. Будущий патриарх Пимен (Извеков), ушедший на фронт иеромонахом и ставший лейтенантом 519 стрелкового полка, вместе с однополчанами попал в мае 1942 г. в окружение. Люди были обречены из-за высокой плотности огня. Тогда солдаты встали на колени перед молодым иеромонахом и попросили его молиться о спасении: «Батя, молись! Куда нам идти?». Под шквалом огня будущий предстоятель Русской Церкви стал молиться, обращаясь к своей потаённой иконочке Божией Матери. Полк прорвал окружение, люди спаслись. При этом некоторые участники молитвенного действия утверждали, что образ Богородицы на иконе иеромонаха Пимена как бы «ожил» — Божия Мать протянула руку и указала путь спасения (Сапронов 2016).

Советский генералитет также открыто проявлял свою веру. Маршал Г.К. Жуков всю войну не расставался с иконой Казанской Божией Матери. Генерал Б.М. Шапошников постоянно носил на груди

финифтяный образок святителя Николая. Генералы Л.А. Говоров и В.Н. Чуйков молились в храмах. Генерал М.М. Лобанов организовывал молебны в честь одержания побед, например, после взятия г. Луки. Большое количество офицеров и командного состава участвовало в церковных Богослужениях, молебнах, крестных ходах. Известен случай, когда в 1944 г. во время крестного хода в Йошкар-Оле с перенесением чудотворных икон, к ним по ходу пути прикладывалось большое количество солдат и командиров воинских частей, которые помогли собрать 17000 рублей в качестве пожертвования (Федотов 2016).

Следует отметить всенародный характер почитания в войну икон Казанской Божией Матери. До наших дней дошёл чудотворный образ Казанской, перед которым просили помощи и заступления бойцы одного из партизанских отрядов Порховского района Псковской области (Золотцев 2015). Перед чтимыми Казанскими образами Богородицы молились верующие в московском Елоховском и ленинградском Князь-Владимирском соборах. Вполне вероятно, что именно иконы этого извода участвовали в малых и больших крестных ходах по всей России. По крайней мере, существует изустная молва о крестном ходе вокруг блокадного Ленинграда и о стоянии Казанской на правом берегу Волги во время Сталинградской битвы, отчего немцам так и не удалось разбить наши войска. Эти не зафиксированные документально сведения, как и достоверные факты облёта Сталинграда с Казанской иконой Богородицы на борту в 1942 г. и молебна перед ней накануне штурма Кенисберга в апреле 1945 г. — часть авторитетных церковных историков почему-то квалифицирует в качестве апокрифов, мифов, не имеющих ничего общего с правдой (Каверин 2005: 6–9).

В действительности же, и воздушный крестный ход вокруг Сталинграда, и кёнигсбергское моление подтверждаются свидетельствами участников сражений. Так, сталинградский облёт подтвердил маршал Г.К. Жуков в известных беседах с писателем-фронтовиком Ю. Бондаревым (Победоносцев 2012: 79). Некоторые свидетели и участники молебна под Кёнигсбергом живы до сих пор. Их рассказы вместе с повествованиями уже умерших очевидцев убедительно доказывают истинность событий (Фарберов 2005). Следует отметить, что Сталинград 1942 г. и Кёнигсберг 1945 г. объединяет одна мистическая история — вторжение в зримую реальность войны ирреального небесного знамения, — как считается, Самой Божией Матери.

Сталинградское знамение кратко, без описания формы и вида, зафиксировано в армейских архивах как подлинное событие, которое, кстати, видел отнюдь не весь сталинградский фронт, а лишь часть воинов 62-й армии В.Н. Чуйкова (ГАРФ). Кёнигсбергское видение, равно как молебен, не отмеченные никакими отчетами Политуправления Армии, считается недействительным. Почему? Потому что, как объяснил игумен Сергей (Рыбко) — была совершенно другая эпоха и это было просто невозможно в это время (Каверин 2005: 9). Но о кёнигсбергском молении, как и о видении Богородицы вспоминало много людей. Так, Н.А. Бутырин видел начало крестного хода и молебна в смотровую щель танка: он тут же крепко схватился рукой за нательный крест, пытаясь вспомнить слова молитв. Это было настолько необычно, что Бутырин до конца дней рассказывал об этом в кругу семьи. А вот как увидел Богородицу капитан В. Васильев, бывший всю войну истребителем танков: «Под Кёнигсбергом плотность огня была высочайшей. Снаряды летели над ними, а мы сидели в окопах. Я поднял голову и вдруг увидел, как облака раскрылись и на небе появился образ Пресвятой Богородицы. Сразу подумал — наверное, мама за меня молится. Она была верующая, а я комсомолец. Стал оглядываться по сторонам на своих бойцов. И понял, что видел Её только я. Потом к нашим позициям вышли парламентары с белым флагом... видим, за ними много немцев, а нас всего пятеро, мы растерялись, но велели им бросить оружие». После войны капитан В. Васильев долго искал икону, похожую на его видение. И наконец, нашёл — это была Почаевская икона Богородицы (Фарберов 2008).

По словам очевидцев, начальник Генштаба, командующий 3 Белорусским фронтом, А.М. Василевский организовал молебен и участвовал в нём лично. Когда командующий вместе с офицерами привёз на передовую священников с иконами и хоругвями, солдаты стали шутить: «Вот, попов привезли, сейчас они нам помогут...». Но Василевский быстро прервал шутки, приказал всем построиться и снять головные уборы. Священники отслужили молебен и пошли с иконой к передовой. Это подтвердил участник штурма Кёнигсберга В.Г. Казанин, ставший после войны монахом Псково-Печерского монастыря (Фарберов 2008). Достоверность события подтвердила Е.М. Ошарина, также бывшая участником штурма, ставшая впоследствии насельницей Раифского монастыря, монахиней Софией. Матушка София (в

миру Екатерина Михайловна Ошарина) — участница взятия Кёнисберга, прошла войну от Москвы до Берлина, вспоминала: «...Помню Кёнисберг. Мы относились ко Второму Белорусскому фронту, но наше подразделение находилось вместе с войсками Прибалтийского фронта недалеко от мест боев за Кёнисберг. Очень трудно он давался! Мощные укрепления, связанные подземкой, большие силы немцев. Каждый дом — крепость. Сколько наших солдат погибло! Взяли Кёнисберг с помощью Божией. Я сама видела, хотя и наблюдала с некоторого отдаления. Собрались монахи, батюшки, человек сто или больше. Встали в облачении с хоругвями, иконами. Вынесли икону Казанской Божией Матери. А вокруг бой идёт! Солдаты посмеиваются: „Ну, батюшки пошли, теперь дело будет!“ И только монахи запели, всё стихло. Стрельбу как отрезало. Наши опомнились, за какие-то четверть часа прорвались. Один знакомый офицер сказал мне тогда, что до молебна перед войском священники молились и постились неделю...» (*Монахиня София* 2002: 10). Прочитаем ещё одно воспоминание об этом дне, так очевидец Н. Бугаенко, рассказывал: «7 апреля, на Благовещенье мы ждали боя. Вдруг видим, вдоль линии фронта движется крестный ход — впереди православные священники несут образ Казанской Божией Матери. За ними вереница людей с иконами, крестами и хоругвями в руках. Это было так неожиданно! Как будто и нет войны, никто не стреляет, ясно различимы слова молитв и песнопений... А дальше произошло невероятное. Фашисты вдруг побросали оружие, орудия их тоже смолкли и с криком: «Мадонна!» побежали прочь... Без единого выстрела мы взяли этот участок боевых действий» (*Фарберов* 2008).

Все очевидцы события подчёркивали единодушно, что прорыв на участках фронта, где прошёл молебен, произошёл быстро, бескровно и даже без выстрелов. Но почему-то эта чудесная молниеносная победа буквально поднимается «на смех» известными церковными историками, деятелями, священниками. Для них кажется более невероятным не само явление Божией Матери в небе «безбожной» страны, а то, что после молебна, после зримого вмешательства Богоматери свершилась некая победа, напоминающая «дешёвые и глупо срежиссированные эпизоды из фильма *Взятие Берлина*» (*Каверин* 2005: 9).

Представляется, что «камнем преткновения» подобного скепсиса является сам *стиль* повествования очевидцев, который из-за «экстра-

ординарности» событий носит восторженно-наивный, патетический и даже по-детски простодушный характер. А как можно было реагировать русским воинам, огрубевшим в жестокой бойне самой страшной войны? Уверены, что именно в этой безыскусственности, доверчивой простодушности рассказов проявилось настоящее, подлинное благоговение перед Промыслом Божиим.

Примечательно, что на вражеской стороне, в немецких окопах под Сталинградом измучанные русским сопротивлением солдаты вермахта также возносили свои молитвы образу Мадонны. Полагаем, они уже не были уверены в правоте своих действий. В окопах Сталинграда, в одном из немецких блиндажей прославилась «икона» Мадонны с Младенцем, написанная капелланом, врачом и художником Куртом Робейром накануне католического Рождества 1942 г. Образ был начертан в виде рисунка на оборотной стороне трофейной русской карты, впоследствии он назывался *Сталинградская Мадонна*. Подпись под рисунком гласит: «Зима. 1942. Ночь в котле. Крепость Сталинград. Свет, жизнь, любовь».

Британский историк Энтони Бивор, участник сталинградского противостояния, вспоминал: «Каждый, кто входил в его землянку, восхищенно замирал на пороге. Многие начинали плакать. К величайшему смущению Робейра, его блиндаж в Рождество превратился в место паломничества, куда солдаты приходили молиться перед нарисованным им образом Мадонны» (Фарберов 2005: 255). Курту Робейру удалось переправить из фронтовой полосы в Германию, жене, и «Сталинградскую Мадонну», и еще 150 рисунков «людей Востока». Его последние письма жене были исполнены покаяния и стыда за то, что творили немцы на пути к Сталинграду. Капеллан-художник с удивлением рассказывал, как горячо молились простые русские люди в разрушенном Сталинграде (Фарберов 2005: 257). Через два года Курт Робейр скончался в лагере для немецких военнопленных. Копии *Сталинградской Мадонны* разошлись по всему миру.

Как видим, простодушная, сильная, горячая вера русских даже для немцев представлялась не постановочным, а непререкаемым, очевидным, ярким свойством русского национального характера. Сила и безыскусственность веры и благочестия русских носит несомненный преемственно-исторический контекст. Воины Красной армии молились перед образами дольного мира с таким же усердием и глубиной,

как русские воины древности, начиная с эпохи Куликовской битвы. Не случайно на берегу Волги во время Сталинградской битвы стояли портреты Суворова, Кутузова, Александра Невского. Они как бы свидетельствовали: Вот наши предки. Они не опозорили Россию. Смотрите на них (Фарберов 2005: 249–250).

Благоговейно-почитательное отношение к иконе, как к спасительной духовной силе не только соединяет все мирные и военные звенья русской истории, но раз за разом побуждает русских вновь и вновь становится тем народом, который, по словам Н. Лисового, глубже, прозрачнее и дерзновеннее «зачерпнул» в себя Бога и «откровения Сынов Божиих».

ЛИТЕРАТУРА

- Архив* — Государственный Архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф.6991. Оп.2. Д.16. Л.105
- Золотцев2015* — Золотцев С.А. Партизанская святыня. Эл. ресурс: [www:liveinternet.ru/users/1676372/post39630694](http://www.liveinternet.ru/users/1676372/post39630694) 21.05.15.
- Иоанн 1999* — Иоанн Кронштадтский. Неизданный дневник. М., 1999.
- Каверин2005* — Каверин Н. Православная мифология конца XX века // *Благодатный огонь*. М. № 13. 2005.
- Лисовой2007* — Лисовой Н.Н. Православие византийское, русское, вселенское: мера свободы и благодать смиренных // *Религии мира, История и современность*. 2005. М., Наука, 2007.
- Монахиня София 2002* — Монахиня София (Ошарина). Страшно ли было там, на войне? // *Раифский вестник*. 2002.14.11. С. 10. Эл. ресурс: www.pravmir.ru/veterany-svyashhenniki-i-monahini/ 02.05.15.
- Нилус1992* — Нилус С.А. Великое в малом. Записки православного. Издание Троице-Сергиевой лавры. 1992.
- Победоносцев 2012* — Победоносцев П. Сталин и Церковь глазами современников: патриархов, святых, священников. М., 2012.
- Подлинная история* — Подлинная история Касперовской Божией Матери. Ч.5. Эл. ресурс: [\h.ua/story/134568](http://h.ua/story/134568) 10.02.19.
- Пресс-служба* — Пресс-служба патриарха Московского и Всея Руси. Эл. ресурс: <http://www.patriarchia.ru/text/1463954.html>. 25.09.14
- Церковь 1996* — Русская Православная Церковь и коммунистическое государство. 1917–1941. Библейско-богословский институт св. Апостола Андрея. М., 1996.
- Сапронов 2016* — Сапронов А.Н. Роль Русской Православной церкви в событиях Великой Отечественной войны (1941–1945). Эл. ресурс: pravсарov.su/content/846/1882/4289.Html/24.03.16.

Фарберов 2005 — Фарберов А. Спаси и сохрани. Свидетельства очевидцев о милости и помощи Божией России в Великую Отечественную войну. М. Ковчег. 2005.

Фарберов 2008 — Фарберов А.И. Молебен у стен Кенигсберга // Пастырь. Июнь 2008. Эл. ресурс: old.glinkie.ru/common/mpublic.php?num=548 3–4.05.15

Федотов 2016 — Федотов А. Патриотическое служение Русской Православной церкви в годы Великой Отечественной войны. 1941–1945. Эл. ресурс: <http://www.blagon.ru/biblio/716> пос. 23.04.16

Цеханская 2018 — Цеханская К.В. Феномен русского старчества. Новосибирск. Академиздат. 2018.

Цыпин 1997 — Протоиерей Владислав Цыпин. История Русской церкви. 1917–1997. Кн. IX. М., 1997.

Эл. ресурс — Эл. ресурс: www.pravmir.ru/veterany-svyashhenniki-i-monahini/ 24.03.16.

Этингоф 2000 — Этингоф О.Е. Образ Богородицы. Очерки византийской иконографии XI – XIII вв. М.: Прогресс-Традиция. 2000.

РОЖДЕНИЕ ОБРАЗА ХРИСТИАНСКОЙ РОССИИ

Автографы песни В.С. Высоцкого „Купола“

Ткачёва .П.П.

Аннотация. Автограф — слегка пожелтевший листок, получивший путёвку в бессмертие одним росчерком пера поэта. Именно этот листок стал той гранью, когда из небытия пришли строки, чтобы стать вечностью. Это не просто памятник литературы, экспонат в литературном музее — это ключ к произведению поэта. Изучение автографов помогает понять авторский замысел, увидеть, что послужило толчком к написанию произведения, проанализировать, как поэт работал над образами. В статье даётся сравнительный анализ разных черновых вариантов и финального текста произведения В.С. Высоцкого *Купола*.

Ключевые слова: В.С. Высоцкий, автограф, птицы, колокольня, колокол, душа, Россия.

Abstract. Autograph—slightly yellowed leaf. He received a ticket to immortality with one stroke of the poet's pen. It is not just a monument of literature— it is the key to the work of the poet. The study of autographs helps to understand the author's intention, to see what was the impetus for writing the work, to analyze how the poet worked on images. The article provides a comparative analysis of different draft versions and the final text of the work of V.S. Vysotsky "Dome".

Keywords: V.S. Vysotsky, autograph, birds, bell tower, bell, soul, Russia

Среди произведений Владимира Высоцкого выделяется песня *Купола*, в некоторых автографах данный текст озаглавлен: *Песня о России*, именно об этом произведении и пойдёт речь в данной статье. Высоцкий — поэт, 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 и, конечно же, Россия верующая, исконно христианская. В своих произведениях Высоцкий неоднократно обращался к теме веры. Например, уже в 1964 году в песне *Братские могилы* он совершенно смело для того времени на весь СССР говорит:

На братских могилах не ставят крестов...

Но разве от этого легче?! (Высоцкий 2008: 1, 84).

Не была ли именно эта смелость скрытой причиной того, что Высоцкого при жизни не печатали? Ведь первая книга поэта *Нерв* выйдет только в 1981 году, то есть через год после его смерти. К этому времени Высоцкий был уже очень популярен, а известность и популярность ему принесли записи, зачастую любительские, которые в огромном количестве — что называется «из рук в руки» — разошлись по всему СССР. Следует отметить, что сама жизнь заставила Высоцкого именно таким способом, таким образом представить своё творчество, так как, с одной стороны, у него просто не было возможности найти другой путь к своему читателю и слушателю, сказать им всё то, что он хотел, а с другой стороны, он был прекрасным актёром, представлявшим свои произведения лично на суд слушателей.

Во время своих выступлений он часто пел новые варианты уже ранее исполненных песен, что свидетельствует о том, что автор продолжал работать над своими произведениями даже после их публичного представления. Из-за отсутствия текстов опубликованных самим автором, при анализе произведений Высоцкого, мы чаще всего опираемся на последнее исполнение, как на окончательный текст. В данном случае мы будем анализировать песню *Купола*, прозвучавшую в Ленинграде в 1980 году и сравнивать её текст с сохранившимися автографами этого произведения.

Песня *Купола* — одно из самых ярких произведений Высоцкого. Она не однократно исполнялась Высоцким, есть интересные записи. Но нас сейчас интересует: автограф — случайно попавшийся под руку листок и поэт — вот он этот миг. Перед нами, застывшее время, впервые увидевшие свет мысли, складываются в образы, ещё чуть-чуть и из незримого появится то, что сегодня нами любимо. Поэты не могут жить спокойно, пока их детище не выплеснется на бумагу, не обретет зримые черты. Репетиции, спектакли, съёмки, концерты и строки — бесконечно стучащие у виска, строки, зовущие к бумаге и перу. На выступлении в Институте комплексных транспортных проблем 29 февраля 1980 года Высоцкий сказал: «...Вот ты работаешь, сидишь ночью, там чего-то такое... подманиваешь вдохновение... кто-то пошепчет тебе — записал строку, вымучиваешь, потом песня с тобой... иногда она тебя мучает месяца по два» (Ткачёва 2013: 13). Эта же мысль, но более объёмно прозвучит во время записи для кинопанорамы на телестудии Останкино: «...Авторская песня — требует очень большой работы. Эта

песня... всё время живёт с тобой, не даёт тебе покоя — и ни днём, ни ночью. Записывается... она иногда моментально, но работа на неё тратится очень большая... Если на чашу весов бросить — на две чаши весов — вот на одну, предположим, всё, что я делаю кроме песни авторской, кроме стихов: ну, и деятельность мою и в театре, и в кино, и на радио, и на телевидении, и концерты, а на другую — только работу над песнями, мне кажется, что эта чаша перевесит, потому что — повторяю — песня всё время не даёт тебе покоя, скребёт тебя за душу и требует, чтобы ты её вылил на белый лист бумаги и, конечно, в музыку. Если ты находишь в себе силы и всё-таки садишься за этот белый лист и всё-таки находишь... Я работаю с маленьким таким магнитофончиком, сразу пытаюсь подбирать строчку музыкальную, если не получается — меняю размер... Но это — моя кухня, это никому не интересно...» (Ткачёва 2013: 13).

Последние слова вызывают улыбку. Не интересно? Нет! Поэтическая кухня — это то, что во все времена интересовало и исследователей, и читателей. Почему мы ходим по тем же улицам, дышим тем же воздухом, видим и слышим всё то же самое, но только мастер может вылить все ощущения и переживания на бумагу, пропустить, как Высоцкий, через своё большое сердце всю боль и радость целой эпохи. И возникает вопрос: как из нашей рутинной повседневности под пером мастера рождается вечное? Приоткрывают эту тайну автографы. Изучая автографы, мы можем увидеть, как автор работал над образами своих произведений. Высоцкий обкатывал текст, ощупью, он переписывал строки, меняя слова, добавляя какие-то черты.

В автографе, хранящемся в нашем музее (*Архив ГКЦМ*), ярко прорисованы несколько образов, они практически выполнены уже так, как позже будут исполняться на концертах. Если внимательно сравнить строки автографа и окончательный текст (вариант, который Высоцкий исполнял на концерте в Ленинграде в 1980 г.), то становится видно, что в данной рукописи ещё нет образов храма, колокольни, колокола, русской души и т.д.

Здесь намечен образ России, русской дороги и очень чётко вырисованы образы райских птиц. Сравним образы птиц из чернового варианта с образами финального текста. Образы Сирина и Алконоста практически полностью получили свои черты уже в черновом авто-

графе. Трижды Высоцкий в данном черновике переписывает четверостишие, где представлены Сирин и Алконост:

- 1) *Что-то радостно скалится
Птица силин из гнёзд
А на ветке печалится
<плачет> Алконост*
- 2) *Радуетя зазывает
птица сирин весело из гнёзд
И печально завывает
травит душу <вещий> Алконост*
- 3) *Птица Сирин – та радостно скалится
Завывает, а рядом печалится
В серебристых ветвях Алконост (Архив ГКЦМ).*

Видно, что Высоцкий ищет образ, подбирает слова. Вот строка: «В серебристых ветвях Алконост» — красиво, но не подходит, не лаконично. А ведь слово — выстрел, слово — мысль, слово — в цель. Слов мало, совсем мало...нужно уложиться в такой малый текстовый объём, а сказать всё.

Вот как звучат эти строки в окончательном варианте текста:

*Птица Сирин мне радостно скалится –
Веселит, зазывает из гнёзд,
А напротив – тоскует-печалится,
Травит душу чудной Алконост (Высоцкий 2008: 2, 208).*

Интересно, как созданные Высоцким образы райских птиц соотносятся с их мифологическим представлением и видением в русской культурной традиции?

О птицах Сирине и Алконосте существуют разноречивые мифологические представления. Но чаще всего Сирин, чьё красивое пение несёт человеку гибель (происхождение её имени часто возводят к древнегреческому — Σειρήνες — сирен), представляется чёрной птицей. Потому что «кто послушает её голос, забывает обо всём на свете, но скоро обрекается на беды и несчастья, а то и умирает, причём нет сил, чтобы заставить его не слушать голос Сирина (Адамчик 2010: 531).

Следует сказать, что в русском языке есть и ещё одно значение слова сирий. У Вл. Даля читаем: «Сирий — птица сова, или филин, пугач» (Даль 1995: 4, 188), т.е. ночная птица. В некоторых легендах Сирий считается посланником подземного мира, и чтобы его отпугнуть, следует звонить в колокола. Вместе с тем Сирий — в славянской мифологии одна из райских птиц, её название созвучно с названием рая Ирий. В древнерусском *Азбуковнике* мы находим следующее описание: «Сирий, есть птица от главы до пояса состав и образ человек, от пояса же птица» (ЭЭ 2014).

Подобный образ сказочной птицы-девы имеет и Алконост: «в русских и византийских средневековых легендах птица-дева, жительница Ирия — славянского рая». Образ Алконоста так же связан с античной мифологией, а точнее с мифом об Алкионе (греч. *άλκυών*), превращённой богами в зимородка. Существует гипотеза, что «само имя этой сказочной птицы появилось вследствие искажения древнерусского речения „алкион есть (птица)“ (Адамчик 2010: 28). Эту птицу часто называют прекрасной девой зари, потому что Алконост начинает летать именно в тот момент, когда всходит солнце. Её имя упоминается в заговорах, так называемой зоревой медицины (чтобы иметь здоровое тело и здоровую душу, надо встречать зарю), считается, что Алконост «зашивает раны кровавые».

Существует также народное сказание о том, что утром на *Яблочный Спас* прилетает в яблоневоый сад птица Сирий, она грустит и плачет. После полудня появляется в яблоневом саду с радостью и смехом Алконост. Птица смахивает с крыльев живую росу — плоды преобразуются, в них появляется удивительная сила — все яблоки с этого момента становятся целительными. Именно такими (печальный Сирий и радостный Алконост) изображены они В. Васнецовым на его знаменитой картине *Сирий и Алконост. Песнь радости и печали*.

Что же у В. Высоцкого? У него настроение птиц — диаметрально противоположное: Сирий «радостно скалится», Алконост «тоскует-печалится». Подобное настроение мы обнаруживаем в стихотворении А. Блока «*Сирий и Алконост (Птицы радости и печали)*»:

*Густых кудрей откинув волны,
Закинув голову назад,*

Бросает Сирин счастья полный,
Блаженств нездешних полный взгляд.
И, затаив в груди дыханье,
Перистый стан лучам открыв,
Вдыхает всё благоуханье,
Весны неведомой прилив...
И нега мощного усилья
Слезой туманит блеск очей...
Вот, вот, сейчас распушит крылья
И улетит в снопах лучей!
Другая – вся печалью мощной
Истощена, изнурена...
Тоской вседневной и всенощной
Вся грудь высокая полна...
Напев звучит глубоким стоном,
В груди рыданье залегло,
И над её ветвистым троном
Нависло чёрное крыло...
Вдали — багровые зарницы,
Небес померкла бирюза...
И с окровавленной ресницы
Катится тяжкая слеза... (Блок 1960: 403–404).

На первый взгляд у Высоцкого настроение птиц передано похоже на созданное Блоком, но всё же так ли это?

*Птица Сирин мне радостно скалится –
Веселит, заывает из гнёзд (Высоцкий 2008: 2, 208).*

Сирин в *Куполах* не просто улыбается или смеётся, она «скалится». «Скалить – развести губы, оголить зубы, казать их. Берегись, собака зубы скалит! Он на меня давно зубы скалит, точит, зол...// хохотать, смеяться, насмехаться, глумиться, скалозубить или зубоскалить...» (Даль 1995: 4, 191). И «скалится» она «радостно». «Радость – веселье, услада,

наслаждение, утеха» (Даль 1995: 4, 8). Значит: насмехается с наслаждением (её эта странная улыбка явно несёт беду), она «веселит, зазывает из гнёзд», а ведь хорошо известно, что тот, кто заслушается её пением, обрекает себя на погибель. Буквально в двух словах Высоцкий передаёт настроение, целого мифа (здесь и намёк на древнегреческих сирен, здесь и коварство этой птицы в её обаянии). Алконост наоборот: «тоскует-печалится, / Травит душу чудной Алконост» (Высоцкий 2008: 2, 208). «Тосковать – болеть по чем душою, сильно грустить, скучать, неутешно горевать, сохнуть сердцем, скорбеть, изнывать...» (Даль 1995: 4, 422). Алконост не просто тоскует, он печалится. А печаль — это не только: «жаль, грусть, тоска, скука, сухота, горе, туга, боль души, кручина» (Даль 1995: 4, 107), т.е. всё то, что можно сказать и про тоску, но и «забота, гребта, печка, усердныя и сердечныя хлопоты о чём, рвенье на чью пользу, застой, заступничество» (Даль 1995: 4, 107).

Высоцкий не просто соединяет два этих слова (основным приёмом во всех его произведениях является следующий: в минимальное количество слов вложить максимально возможное содержание, при этом просто повторение было бы не позволительной роскошью), он усиливает вторым словом понятие, уже привнесённое первым, добавляя значение: «забота, заступничество». В созданном Высоцким образе Алконоста видна заступническая забота, внутреннее переживание райской птицы за тех, кто слышит её пение (это внутреннее переживание, не напоказ, но искренне, с болью, с силою чувства характерно для русского человека). Своим пением она «травит душу» — с одной стороны, как бы «выпускает» (Даль 1995: 4, 425) свою, с другой этим же «изводит» (Даль 1995: 4, 425) душу того, кто слушает. У Высоцкого получились не однозначные, сложные образы Сирина и Алконоста. На первый взгляд Сирин — весела, но весёлость эта угрожающе опасна, Алконост же напротив грустен, но эта грусть с добром и заботой. В данных образах соединились разные понятия о радости и печали, переплелись с внутренними чувствами, с отношением к миру.

В *Куполах* есть и ещё одна птица — Гамаюн. Гамаюн тоже райская птица, но её образ пришёл в русскую культуру из «восточной (персидской) мифологии» (Адамчик 2010: 152). Эта птица вещает, раскрывает будущее, есть легенда, что именно она пропела своим чарующим голосом золотую книгу *Вед*, потому что она знает всё на свете, так же она может управлять погодой, например, вызывать сильный ветер. Гама-

юн никогда не изображается на лубочных картинках вместе с Сирином и Алконостом. Одинокой, как птица вещая, она написана В. Васнецовым. А. Блок посвящает ей стихотворение *Гамаюн, птица вещая*, опять-таки одной. Высоцкий наоборот объединяет в своём произведении всех трёх птиц. А сам образ Гамаюна, птицы вещей, подающей надежду, Высоцкий в последней редакции текста соединяет с образом гусляра, баяна, но современного автору (или самого автора), потому что здесь перед нами появляется человек с семиструнной гитарой, звенящие в свой черёд струны — это и струны души поэта:

*Словно семь заветных струн
Зазвенели в свой черёд –
Это птица Гамаюн
Надежду подаёт! (Высоцкий 2008: 2, 208)*

Вещая птица в *Куполах* Высоцкого подаёт надежду, как и «семь заветных струн» звучат с надеждой, с верой в лучшее. Совершенно иное настроение в стихотворении «*Гамаюн, птица вещая (Картина В. Васнецова)*» А. Блока, где Гамаюн:

*Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...
Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запёкшиеся кровью!.. (Блок 1960: 19)*

В *Куполах* есть ещё одно упоминание о птице Гамаюн:

*Словно семь богатых лун
На пути моем встаёт –
То мне птица Гамаюн
Надежду подаёт! (Высоцкий 2008: 2, 209)*

Автор изменил две первые строки четверостишия, но здесь, как и в приведённом выше отрывке, есть упоминание числа семь и опять-таки обращение к себе самому. Семь богатых (заветных) лун — это не просто поэтический образ, это семь факторов лунного влияния, которые необходимо учитывать, например, в земледелии, поскольку, обращаясь вокруг Земли, Луна влияет на ток жидкостей, а потому и на все жизненные циклы (см. работы немецких учёных Иоганна Паунггера и Томаса Попе).

Между тем, в черновом автографе эта птица ещё не получила столько объёмного образа, вот как она там представлена:

*А для тех, кто
сердцем юн
Тем, кто может
<вплавь> и в брод
Этим птица Гамаюн
надежду подаёт (Архив ГКЦМ).*

Здесь есть уже слова о надежде, но образ семи струн появится позже.

Сочетание именно трёх птиц порой удивляет тех, кто обращается к тексту *Куполов*, потому что Сирий и Алконост имеют греческое происхождение и вместе встречаются у многих авторов, а вот Гамаюн — птица, как уже было сказано выше, пришла в нашу сказочную традицию с востока. На наш взгляд, автор, соединяя две разные традиции в одном произведении, символически показал объединение в единую страну и запада, и востока, и объединение это он видит под эгидой Православия. Кстати все три птицы украшают Церковь-колокольню Воскресения Христова (с 1947 года — Успения Божьей Матери), которая была возведена 1907–1910 годы архитектором Ф. Горностаевым на территории Рогожского посёлка в Москве.

Но это всё становится ясно лишь в конечном варианте текста, где образы птиц соединяются с образами куполов, колокольни, колокола, русской души и России. В черновом наброске Высоцкий делает первый шаг к будущему произведению, кстати, сохранился черновой набросок данного произведения, где нет образов птиц, но есть всё

остальное. По всей вероятности, позже произошло объединение разных вариантов текстов этой песни.

Рассмотрим автограф, хранящийся в РГАЛИ (*Архив РГАЛИа*). Здесь нет образов птиц, но появляются образы-символы России: колокол, купола, душа...

Начнём с двух отрывков, в которых уже в черновом варианте появляются эти образы. Первый отрывок, где есть образы колокола и куполов (с него начинается черновой вариант):

*В синем небе колокольнями проколотом
Медный колокол осерчал
Купола в России кроют чистым золотом
Чтобы легче Господь замечал (Архив РГАЛИа).*

Так выглядит чернильный вариант этого четверостишия, но здесь же прямо по тексту между первой и второй строкой карандашом вписаны слова: «Толь возрадовался, то ли», далее пропуск и тем же карандашом в этой же строке «Медный колокол, гулкий колокол». Правка, по всей вероятности, была сделана автором для самого себя. Дело в том, что если прочитывать всё подряд, как написано, появляется ощущение чего-то лишнего, что автор забыл зачеркнуть, вот как это выглядит:

*В синем небе колокольнями проколотом
Толь возрадовался, то ли
Медный колокол, гулкий колокол
Медный колокол осерчал
Купола в России кроют чистым золотом
Чтобы легче Господь замечал (Архив РГАЛИа).*

Перед нами авторский поиск смысловой и звуковой образности, и превращение четверостишия в пятистишие. Зная конечный вариант данного текста, предположим, что по авторскому замыслу данный отрывок мог выглядеть либо вот так:

*В синем небе колокольнями проколотом
Медный колокол, гулкий колокол*

Толь возрадовался, толи осерчал
Купола в России кроют чистым золотом
Чтобы легче Господь замечал.

Либо уже практически так, как он и звучит в песне:

*В синем небе колокольнями проколотом
Медный колокол, медный колокол
Толь возрадовался, то ли осерчал
Купола в России кроют чистым золотом
Чтобы легче Господь замечал.*

Данные исправления, на наш взгляд, позволили Высоцкому создать образ звучащего колокола. Звучание колокола появляется в связи с аллитерацией звука «л» (в отрывке встречается 14 раз) в сочетании со звуками «о», «к», «м». Это сочетание приводит к устойчивому появлению образа раскачивающегося большого колокола, который ещё только начинает звучать, и звук плывёт медленно, плавно, солидно. Ведь по точному определению В. Даля колокол — зовётся «Божьимъ гласомъ» (Даль 1981: 2, 139). Отсюда становится понятным и выражение: «то ль возрадовался, то ли осерчал», потому что колокол – Божий глас, обращён одновременно и к праведникам, и к грешникам – ко всем.

Следует также сказать, что данный текст, находящийся в начале черновика, в финальном варианте попадает в середину, уступив начало сказочным птицам, что соответствует временной последовательности их появления.

Отрывок, посвящённый образу души выглядит в данном автографе так:

*Душу, сбитую камнями перекатами
Если стёрся лоскут истончал
Залатаю золотыми я заплатами
Чтобы чаще Господь замечал (Архив РГАЛИа).*

Следует сказать, что сам образ здесь уже прорисован, намечены основные доминанты: душа, прошедшая перекаты, истончавший лос-

кут, золотая заплата. В цветовом решении найдены два цвета: белый и золотой (лоскут и заплата).

В окончательном тексте мы видим как данное образное решение приобретает новое звуковое очертание: из четверостишия Высоцкий перестраивает текст в пятистишие, добавляет красный цвет, усиливает аллитерацию, чем, по сути, создаёт дополнительную образность:

*Душу, сбитую утратами да тратами,
Душу, стертую перекатами, -
Если до крови лоскут истончал, -
Залатаю золотыми я заплатами –
Чтобы чаще Господь замечал! (Высоцкий 2008: 2, 209).*

Текст о душе, находящийся в середине черновика, в финальном варианте завершает произведение, чем автор, на наш взгляд, подчёркивает, что сущностью русского человека является его душа. Здесь слышны голоса маленьких колокольчиков, этот образ создается аллитерацией звука «т» (в отрывке встречается 14 раз) в сочетании со звуками «р», «у», «а». Чем же мотивирован выбор автором данных языковых средств? В первом, рассмотренном нами отрывке, на наш взгляд, говорится о самом храме, о колокольне-свече и о колоколе — гласе Божиим, который начинает звать. Во втором — нет колокола и колокольни, но есть храм — это душа, душа грешная и кающаяся, и есть свеча (золотые заплаты души — это свечи). Автор представляет нам душу «сбитую утратами да тратами», «стёртую перекатами», т.е. грешную, но душу человека несущего свой крест. Здесь важно и цветовое решение (часто встречающееся на иконах: белый, красный, золотой цвета являются определяющими для данного отрывка). Лоскут — значит белый, чистый, душа светлая, чистая, душа человека идущего через испытания. Поскольку лоскут истончал до крови — красный цвет. Душа через покаяние и молитву очищающаяся, и тут же образ золотой заплаты — горящей свечи.

Здесь мы слышим звучание маленьких колокольчиков, и трепет душ, отвечающих большому колоколу. Так в начале произведения звучит величие зазывающего колокола, и заканчивается оно трепетом перед этим величием. Не случайно ведь эта песня посвящена России сказочно-загадочной стране, которую Высоцкий видит только верую-

щей, неразрывно связанной с христианством. Именно эти два отрывка автор выделяет голосом при исполнении этого произведения, и тем самым усиливает их звучание.

Интересным в связи с отрывком о душе является контрастность движения в данном произведении (и появляется это уже в черновом варианте): внешнее движение сонное, вялое: воздух «крут да вязок» (окончательный текст), «воздух вязок» (черновик), «вязнут лошади» (и там, и тут), они «влекут» «сонной державою, что раскисла, опухла от сна» (окончательный текст) и бурное внутреннее движение, ведь душа «сбитая камнями, перекатами» (черновик), «стёртая перекатами» (окончательный текст) вообще представляется как текущая, словно река в людском потоке, ведь перекаты — это препятствия, наносы в русле реки. И чаще всего перекаты находятся в местах перехода потока из одной извилины в другую. «На таких участках поперечные течения одного направления затухают и зарождаются течения другого направления, поэтому здесь по всей ширине русла откладываются наносы» (*Перекаты* 2018).

Следует сказать, что к теме души, в рассматриваемом нами черновом варианте, Высоцкий обращается дважды (в окончательном варианте, как уже было сказано, один раз в последних строках), а в черновом в середине и в конце. Вот финальные строки черновика:

*И какой бы непосильною работаю
Люд честной в той стране отягчал
Всё же души щедро крыты позолотою,
Чтобы легче Господь замечал (Архив РГАЛИа).*

Ещё один образ, который появляется на страницах данного произведения — это образ горящей свечи. Следует отметить, что хотя слово свеча ни разу не встречается в данном произведении, её образ в финальном тексте появляется трижды. Здание храма обыкновенно завершается сверху куполом, символизирующим небо, купол же несёт барабан и главу, на которой ставится крест во славу Главы Церкви — Иисуса Христа. Эти маковки напоминают языки пламени свечи и символизируют горение молитвы человека к Богу. Таким образом, первый раз свечу символизирует горящий на синем небе золотой купол храма, третий раз (если учитывать последовательность в тексте), о

ней говорят золотые заплаты души, т.е. свеча и молитва; второй, менее очевидный, как бы проступающий через повествование, когда автор пишет в окончательном тексте:

*Я стою, как перед вечною загадкою,
Пред великою да сказочной странюю –
Перед солоно- да горько-кисло-сладкою,
Голубою, родниковою, ржаною (Высоцкий 2008: 2, 208).*

Так как эти строки идут буквально после образа золотого купола на синем небе, они имеют переключку в цветовом плане: «голубою» и «ржаною» (рожь ведь золотая), они звучат как повторение образа-символа Руси золотого купола, т.е. свечи. Этот образ хоть и не ярко выражен, и читается ассоциативно, но напоминает о том, что и земная жизнь связана с Богом каждым своим мгновением.

Символ горящей свечи появляется уже в черновом варианте. Мы уже рассматривали образы золотого купола и золотой заплаты для души в данном черновике. Что же касается последнего приведённого нами четверостишья, то в черновом варианте оно выглядит так:

*Я стою, как перед вечною загадкой
Пред таинственной сказочной странюю
Перед кисло-горько солоно и сладкой
Золотою, медно рыжею ржаною (Архив РГАЛИа).*

Здесь, на наш взгляд, цветовое решение смещено в сторону жёлтого («золотою, медно рыжею ржаною»), голубой цвет отсутствует. Однако это всё равно является ассоциативным повтором образа купола («золотою») и даже образа колокола («медно-рыжею»), последнее уже отсутствует в окончательном тексте.

Следует сказать, что рассмотренные нами два черновых автографа *Куполов*, имеют, как было показано выше, довольно разное содержание и образную наполненность, безусловно они объединены общей темой и некоторыми совпадающими строками, например, в первом рассмотренном нами автографе читаем:

И лежат дороги жирно да ржаво

*Тонут лошади по стремяна
Это что за такая держава
Не Россия ли это страна (Архив ГКЦМ).*

Во втором черновике находим этот же отрывок:

*Вот лежат дороги жирно да ржаво
Вязнут лошади по стремяна
Это что за такая держава
Не Россия ли эта страна (Архив РГАЛИа).*

Но в принципе, если бы не произошло объединение, в конечном счёте два этих текста могли бы стать и двумя разными произведениями.

Кроме рассмотренных нами двух автографов, существует ещё ряд автографов и черновых (правда с незначительными правками) и чистовых (практически слово в слово повторяющих окончательный текст произведения).

Есть, например, в РГАЛИ два автографа имеющих название *Песня о России* (Архив РГАЛИб), (Архив РГАЛИв), в которых образно-смысловый ряд выстроен так же, как в финальном тексте да и количество строк соответствует последнему варианту, отличаются лишь некоторые строки. Причём автор явно в поиске, так как есть исправления.

Например, из одного автографа:

*Птица Силин мне радостно скалится
Слышу посвист зазывный из гнёзд
(Зазывает лукаво из гнёзд)
А напротив тоскует-печалится
Травит душу чудной (вопит) Алконост (Архив РГАЛИб).*

И этот же отрывок из другого автографа:

*Птица Силин мне радостно скалится
[Зазывает из глиняных гнёзд]
Слышен посвист зазывный из гнёзд*

*А в ответ ему горько печалится
Травит душу, вопит Алконост [чудной] (Архив РГАЛИв).*

Как видно из выше процитированного, Высоцкий продолжает работать над образами птиц даже после того как произошло объединение текстов двух автографов (так как здесь, как мы уже говорили, есть и образы птиц, и образы колокола, куполов, души и т.д.). Даже композиционно всё уже так же как в окончательном тексте. В таком же поиске автор и в отношении последних пяти строк данного стихотворения. Вот, например, один из вариантов:

*Душу, сбитую, да стёртую утратами
Как порогами-перекатами
Если до крови лоскут истончал
Залатаю золотыми я заплатами
Пусть блестит, что Господь замечал (Архив РГАЛИб).*

И из другого текста:

*Душу, сбитую утратами, да тратами
Душу стертую перекатами
Так что до крови лоскут истончал
Залатаю золотыми я заплатами
Пусть блестит, чтоб Господь замечал
[душу сбитую, (да стертую) каменьями-перекатами]
[Душу, стертую каменьями щербатыми
Ложью (горем) стёртую, да утратами
Так что до крови лоскут истончал
Залатаю золотыми я заплатами
Пусть блестит, чтоб Господь замечал]
[Чтобы чаще Господь замечал] (Архив РГАЛИв).*

В последнем отрывке видно, что автора не устраивает ни ритмический рисунок, ни смысловая подача, он пытается нащупать вариант, в котором образно-смысловое видение будет также полно раскрываться через ритм и звук. Не зря этот отрывок в исполнении автора звучит

завораживающе, а созданный здесь образ безошибочно передает то, что есть в каждом из нас.

Есть ещё один автограф, чистовой, так как в нём нет исправлений, кроме одного (исправлено заглавие). Здесь появляется новое название песни *Купола* и в скобках (*Песня старины*), именно над заглавием автор задумался, поскольку здесь и есть единственное исправление: написано «историческая песня» и зачёркнуто. Строка выглядит так:

Купола историческая песня (Песня старины)
(Вспоминая Высоцкого 2016)

Сам текст песни полностью совпадает с текстом, который прозвучал на концерте в Ленинграде в 1980 году. В данном автографе интерес представляют знаки препинания, расставленные авторской рукой. Следует сказать, что в черновых автографах, рассмотренных нами выше, Высоцкий не следит за полной расстановкой знаков, в этих текстах видно, что поэту важно записать саму мысль, а не оформить её пунктуационно, так как автографы были рассчитаны на личное пользование. И цель была — зафиксировать мысль, поэтому знаки препинания появляются в основном лишь там, где поэт чувствует их смысловую значимость. В последнем, рассматриваемом нами автографе, знаки препинания расставлены автором в соответствии с пунктуационными правилами русского языка (правда, есть несколько пропусков) и авторским видением ритма и смысла текста. Что, на наш взгляд, свидетельствует о том, что поэт подготовил данную рукопись для передачи её переводчице Мишель Канн, которая переводила тексты песен Высоцкого для французских дисков. Данный автограф сохранился у переводчицы (Вспоминая Высоцкого 2016).

Если сравнивать пунктуацию этого автографа с пунктуацией имеющихся публикаций *Куполов*, то можно сказать, что в основе своей разные издатели (Высоцкий 2008), (Высоцкий 1990), (Высоцкий 1997) использовали пунктуацию первой публикации, т.е. публикации *Куполов*, появившейся в посмертном сборнике *Нерв* (Высоцкий 1982), пунктуация же данного автографа — это авторское видение своего текста и его, безусловно, надо учитывать в будущем при публикации текста *Куполов* в собраниях сочинений Высоцкого. В чём же состоят отличия в знаках препинания в разных изданиях? Автор выделяет в рукописи две части (это опять-таки не отражено в печатных изданиях). К первой части относятся семнадцать строк. Она начинается с вопроса: «Как за-

смотрится мне нынче, как задышится?» и заканчивается фразой «Чтобы чаще Господь замечал». Вторая часть начинается фразой: «Я стаю, как перед вечною загадкою» и заканчивается опять-таки той же фразой, что и первая часть: «Чтобы чаще Господь замечал». Что касается знаков препинания, то в чистовом рукописном варианте Высоцким не было поставлено ни одного (!), а в печатном варианте — четыре (!), ими заканчиваются первая, двенадцатая, двадцать девятая и тридцать четвёртая строки. Интересно, на наш взгляд, и то, что автор в конце четвёртой строки поставил: «—», как бы стараясь связать этим первое и второе четверостишия:

*Как засмотрится мне нынче, как задышится?
Воздух крут перед грозой – крут, да вязок.
Что споётся мне сегодня, что услышится?
Птицы вещице поют, да все из сказок –
Птица Силин мне радостно скалится
Веселит, зазывает из гнёзд.
А напротив тоскует-печалится,
Травит душу чудной Алконост (Вспоминая Высоцкого 2016).*

Двадцатая строка заканчивается точкой с запятой, выглядит данное четверостишие, которым начинается вторая часть, вот так:

*Я стаю, как перед вечною загадкою
Пред великою, да сказочной странюю,
Перед солоно да горько-кисло-сладкою;
Голубою, родниковою, ржанюю (Вспоминая Высоцкого 2016).*

Следует сказать, что в этом автографе Высоцкого, есть несколько мест, где пропущены знаки препинания, которые требуют правила современной пунктуации, при подготовке к печати, на наш взгляд, следует учесть все знаки препинания, которые поставил автор и добавить только там знаки препинания, где их не хватает, исходя из правил пунктуации.

В заключении следует сказать: изучение автографов *Куполов* показывает, что Владимир Высоцкий очень тщательно работал над своими произведениями, ощущающаяся лёгкость их восприятия слушателем

— это результат кропотливого труда и над формой, над содержанием. Для раскрытия столь сложной темы как тема России поэт использовал целый ряд образов напрямую связанных с исконными корнями России, составившими её сущность. Мы показали как поступательно в данном произведении появились образы сказочных птиц и вместе с этим мотив путешествия (дороги — символа жизни и движения), затем образы колокола, колокольни (символов Православия) и, в конечном счёте, образ души русского человека, души беспокойной, ищущей, грешной, кающейся. Через эти образы Высоцкий передаёт целую серию чувств и ощущений, сливающихся воедино, противоречивых, но соединенных в объёмный единый образ — образ России. Вот сонная Россия, а вот душа русского человека с бурным движением внутри, мечущаяся, ищущая. Внешнее спокойствие — внутренняя буря. И всё это на фоне яркого, контрастного описания, где доминирующими являются цвета: голубой и жёлтый (золотой), красный и белый.

Автографы показали, как автор оттачивал каждую фразу, меняя слова, их расположение, формировал ритмико-метрические особенности данного произведения. Как уже говорилось, первоначально появилось два разных текста, объединённых одной темой и несколькими совпадающими фразами, затем происходит их слияние в единый текст, изменение ритма, усиление образности. Поэт подбирает каждое слово, перебирая, словно играя словами, он их меняет, подставляя в одно и то же место несколько разных по смыслу слов (он ищет наиболее точной, выразительной образности), что свидетельствует о высоком мастерстве его как поэта. Работая над образностью произведения, он не забывает о его звучании, и добивается усиления образности посредством использования аллитерации, сложного ритмического рисунка, позволяющего делать акценты в смысловых точках. Сравнив разные автографы, мы увидели, как Высоцкий изменяет последовательность образного ряда, как ищет место в данном произведении для каждого образа. И всё это для того, чтобы потом при исполнении данного произведения воплотить всё в образах-звучах, именно по этому записи *Куполов* (да и других его произведений) так завораживают, их можно слушать бесконечно, находя всё новые и новые оттенки смысла.

ЛИТЕРАТУРА

- Адамчик 2010* — Адамчик В.В. Словарь славянской мифологии. Минск: Харвест, 2010.
- Архив ГКЦМ* — Архив ГКЦМ В.С. Высоцкого: КП 6274.
- Архив РГАЛИа* — Архив Высоцкого РГАЛИ: фонд 3004, опись 1 ед. хр. 133, лист 1.
- Архив РГАЛИб* — Архив Высоцкого РГАЛИ: фонд 3004, опись 1 ед. хр. 133, лист 2.
- Архив РГАЛИв* — Архив Высоцкого РГАЛИ: фонд 3004, опись 1 ед. хр. 133, лист 3.
- Блок 1960* — Блок А. Собрание сочинений: в 8-ми томах. М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т.1: Стихотворения 1897–1904.
- Вспоминая Высоцкого 2016* — Вспоминая Высоцкого. Интервью с Мишель Канн. 25.01.2016. <https://news.am/rus/print/news/307989.html> (дата обращения 02.07.2018).
- Высоцкий 1982*. — Высоцкий В.С. Нерв. Стихи. 2-е изд. М.: Современник, 1982.
- Высоцкий 1990* — Высоцкий В.С. Сочинения в 2-х томах. М.: Худож. лит., 1990.
- Высоцкий 1997* — Высоцкий В.С. Собрание сочинений: в 5-ти томах. Тула: Тулица, 1997. Т. 3: Песни и стихи. 1973–1975.
- Высоцкий 2008* — Высоцкий В.С. Собрание сочинений в 4-х томах. М.: Время, 2008.
- Даль 1981* — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х томах. М.: Рус. яз., 1981–1982.
- Даль 1995* — Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: ТЭРРА, 1995.
- ЛЭТИП 2001* — Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001.
- Ткачёва 2013* — Ткачёва П.П. Формирование инновационных сатирико-юмористических жанров. Минск: БГУ, 2013.
- Ткачёва 2015* — Ткачёва П.П. Христианские мотивы в творчестве В.Высоцкого // Мир Православия: сб. ст. Вып. 9. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2015.
- Ткачёва 2018* — Ткачёва П. Сирин, алконост, гамаюн...// Мир музея. № 1 (365 январь). 2018.
- ЭЭ 2014* — Электронная энциклопедия / под ред. д.ф.н. Е.А.Осиповой. — <http://mifologia.osipova-pr.com/soderjanie/slavyane/sirin> (дата обращения 25.11.2014).
- Перекаты 2018* — Перекаты. Helpiks.org <https://helpiks.org/3-61669.html> (дата обращения 02.12.2018)

ПОЭТ-ИКОНОПИСЕЦ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ

Струкова Д.В.

Аннотация. В настоящей статье рассматривается образ поэта-иконописца в поэзии Ольги Седаковой. На примере нескольких стихотворений показываются особенности создаваемого образа, отличительной особенностью которого является особого рода зрение. Поэт смотрит на мир как на икону, замечая в нём отблеск Божественного присутствия. Таким образом рождается словесная икона мира невидимого.

Ключевые слова: поэт, поэзия, икона, иконописец, поэт-иконописец, зрение, видение.

THE POET-ICON-PAINTER IN OLGA SEDAKOVA' POETRY

Strukova D.V.

Abstract. The image of the poet-icon painter in the poetry of Olga Sedakova is the subject of the article. The features of the created image are shown, the distinctive feature of which is a special kind of vision. The poet looks at the world as an icon and notices in it a reflection of the Divine presence. Thus the verbal icon of the invisible world is born.

Keywords: Sedakova Olga, poet, poetry, icon, iconic, poet-painter, vision.

Мотив зрения — один из ведущих в творчестве Ольги Седаковой. С этим мотивом связано обращение поэта к иконе, как к тому, что в состоянии через внешнее зрение пробудить в человеке зрение внутреннее. Почему это оказывается так важно? Седакова пишет: «Мы помним наше зрение уже закостеневшим, различающим границы вещей, расстояния между вещами. Зрение человека, знающего слова — и, в общем-то, *видящего* словами (*курсив О.С.*), именами. <...> Но есть какая-то дальняя память о том, что зрение должно быть другим» (Седакова 2016: 9). Чуткая к таким вещам поэтесса, размышляя о разнице между картиной и иконой, пишет: «В разных описаниях пластического строя иконы <...> мне недостаёт такого примечания: всего этого видеть не стоит, *эти* (*курсив О.С.*) глаза нужно закрыть. Мы, собственно, только тогда и видим всё это — освещение, перспективу, линейность, когда перестаём видеть икону как икону, то есть как то, что исчезает из рассматривающего взгляда. <...> А что в центре? В центре видимое становится *видящим*» (Седакова 2016: 9). По Седаковой, обращение к иконе — это возможность вступить в таинственное общение, в открытие общения: «Дело даже не в сюжете как таковом (он может быть

любым), а в том, чтобы своими глазами увидеть, что жизнь имеет молитвенную природу» (Седакова 2016: 113).

Цель нашей работы — выявление образа поэта-иконописца в творчестве Ольги Седаковой как существенного для поэтики данного автора. В задачи работы входит рассмотрение специфики создаваемого образа и того, как данный образ помогает глубже проникнуть в иконичное мировосприятие самой поэтессы.

В стихотворении *То в тёплом золоте, в широких переплётах* («*То в тёплом золоте, в широких переплётах...*» — 1976–1978) рисуется образ «глаз кормилицы», который через зрение, смотрение, может насытить сердце человека. Ведущий образ «глаз кормилицы» создаётся с помощью насыщенных красок («тёплое золото») и предельной воздушности, лёгкости («как ласточка»). На наших глазах рождается мотив блаженной бедности, которая является в то же время и самым большим даром. Нигде напрямую не говорится, кто эта «глаз кормилица», но читатель может предположить, что это Богородица. Предназначение человека — быть «крылатым», свободным, но даже в случае, когда он теряет эту возможность полёта (образ некоего существа «с переломанным крылом»), у него остается последняя возможность насыщения через смотрение и, как следствие, — полёт раскаявшегося сердца:

*И там, где ты, и где прикнуться нечем,
где всё уже оборвалось —
ты глаз кормилица, забывших об увечье,
летающих до слёз (Седакова 2010: 74).*

Однако обычный человек не всегда бывает наделён этим внутренним зрением. В стихотворении *Старушки* (*Старушки* — 1980–1981) мы видим, что набожность и благочестие сами по себе не способны сделать человека видящим. И вместе с тем всегда видящий человек — это художник, поэт:

*Как старый терпеливый художник,
я люблю разглядывать лица
набожных и злых старушек:
смертные их губы
и бессмертную силу,*

которая им губы сжала (Седакова 2010: 204).

Поэт, обладающий даром всматриваться и видеть, не может не реагировать на искажение человеческой природы. Это искажение рисуется через образ ангела, который променял благовестие и хвалу Господу на мелочное занятие — перебирание ничего не стоящих копеек:

*Будто сидит там ангел,
и столбцами складывает деньги:
пятаки и лёгкие копейки (там же).*

Такой искажённый ангел, как и искажённый человек, отрицает добро и внимательное отношение к миру, как возможность видеть Бога в Его творении:

*Кыш! — говорит он детям,
птицам и попрошайкам, —
кыш, говорит, отойдите:
не видите, что я занят? (там же).*

Однако поэт-художник способен видеть не только злость набожных старушек, но и то, что может противостоять ей и быть сильнее — «бессмертную силу, // которая им губы сжала», не давая выплеснуться злу вовне. В стихотворении прослеживается очень характерный для творчества Седаковой мотив отражения в зеркале, через который происходит обращение ко внутреннему состоянию лирического героя:

*Гляжу — и в уме рисую:
как себя перед зеркалом тёмным (там же).*

В этом отрывке мы наблюдаем характерный образ зеркала, который связан с мотивом узнавания себя, познания собственной души. Темное зеркало, в котором сложно разглядеть своё отражение, напоминает нам о том, насколько душа человека может быть погружена во тьму и отдалена от мира высшего, вечного. Можно вспомнить строки стихотворения *Легенда шестая (Легенда шестая. «Когда гудит судьба большая...» — 1976–1978)*, в которых возникает образ зеркала, как гра-

ницы между двумя пространствами. В нём присутствует оппозиция мотивов тьмы — света (цвета), как антитезы миру здешнему, зримому, который оказывается погружён во тьму (характерные образы темноты, тьмы, черноты), миру нездешнему, незримому, который обладает цветовой характеристикой (в других случаях это «облако цветное», «но краска их — как кровь», «луч ручного фонаря» и т.п.):

*и видит: зеркало живое,
крылатое, сторожевое,
журча, спускается к нему —
и отражает ту же тьму,
какую он борол. Но в нём,
в дыханье зрячем за стеклом,
она — как облако цветное,
окружена широким днём (Седакова 2010: 62)*

В стихотворении *Старушки* поэт всматривается в лица как художник, чтобы изобразить едва уловимые движения человеческого духа, который, несмотря на свою поврежденность и замутнённость, всё же тянется к свету. Всматривание во внешнее, чтобы сквозь него разглядеть внутренний первоисточник, очень важно для такого рода изображения. Метафоры темноты, черноты и мрака в стихотворениях Седаковой часто сопровождают образ человеческой души, человеческой жизни, человеческого существа, погрязшего в темноте невидения. Мотив же отражения (в воде, в зеркале, в свете) в художественной образности Ольги Седаковой означает не просто узнавание себя как личности, но ощущение себя как части некоего большего целого. Поэт-художник видит и в себе ту же темноту, но сокрытую где-то глубоко внутри. Отличительной особенностью этого стихотворения является отсутствие света. А свет в поэтическом мире Седаковой — это знак Божественного присутствия. Подобный свет мы увидим в стихотворении *Отпевание монахини*, о котором пойдёт речь ниже. Возвращаясь к мысли о тёмном зеркале, в котором с трудом можно разглядеть своё отражение (или образ Божий, то есть то, к чему человек призван) можно сделать вывод, что тот, кто помнит о Боге, но не проявляет милосердия к ближнему, тот, кто заботится мелочным собирательством

незначащих мелочей, — далёк от Христа настолько, что даже Его света и образа нет в такой душе.

Совсем иное мы видим в стихотворении *Отпевание монахини* (*Легенда девятая* — 1976–1978). Лицо человека может стать ликом, тем самым превратившись в икону — образ мира невидимого:

*Как тёмная и золотая рама
неописуемого полотна,
где ночь одна, перевитая анаграмма,
огромным именем полна... (Седакова 2010: 80)*

С одной стороны, перед нами экфрасис — описание посмертного покрывала, которым покрывают лицо почивших монашествующих. С другой стороны, здесь мы можем видеть фактически икону — рама и полотно, покрывающее лицо монахини, которая своим ликом «в твёрдом золоте любовь изображала,/ что каждый ей принадлежал». И даже если не все вполне понимают этот путь («не понимая продолженья», — пишет о присутствующих на отпевании поэтесса), то свет и любовь, который излучает почившая монахиня, способен преобразить присутствующих, подарив им возможность вырваться «из темноты и пения» и увидеть недоступное обычному зрению, а лишь зрению, обращённому к иконе (лик монахини). Узнавание вечного в обыденной жизни, икона как образ грядущей вечности — это и есть иконичность мира.

В данном стихотворении, как и во многих других, появляется образ сада, Эдема, в который возвращается праведник после смерти:

*Куда когда-нибудь живое солнце входит,
там, сад сновидческий перебирая и даря,
она вниманье счастья переводит,
как луч ручного фонаря (там же).*

Образ луча, пронизывающий и высвечивающий — характерный для Седаковой образ Божественного присутствия, о чём уже говорилось выше.

Не понимая продолженья,

*переменяясь на виду,
вдруг вырезанные из темноты и пенья,
мы знали, что она в саду (там же).*

В этом отрывке присутствует не только образ темноты, тесно связанный с мотивом видения и являющийся символом земной жизни, но и звуковой образ пения, музыки, который также является важной составляющей мотива вслушивания, слышания и разговора с миром дольным. Ведь поэт — это не только наблюдатель и зритель, обладающий отличным от остальных зрением. Это тот, кто не только видит, но и слышит слово. Слово — вот основа основ, потому что «В начале было Слово» (Ин. 1: 1):

*Что подделаю я с сердцем неграмотным,
как его научу
не кисти слушаться, а старого слова... (Седакова 2010: 36)*

Поэзия Седаковой глубоко укоренена в традициях герменевтики, которую сама Седакова называет «неистолковывающее понимание». Герменевтика, искусство сложной интерпретации, позволяет ей не только использовать в своей лирике слова различных стилистических регистров, создавая сложные ассоциативные сплетения и продуманные символически насыщенные композиции, но и создавать объемные визуальные образы, которые настраивают читателя на созерцание, как основу правильных переживаний. Слово у Седаковой, словно кисть иконописца, «поёт по извести», рисуя

*И бесконечное друг перед другом склонение,
и бесконечное
друг другом любование,
и бесконечное
хождение любви
по впавшему в забытье кругу (там же).*

Ольга Седакова, тонкий и глубокий поэт, никогда не навязывает своего видения мира. Однако внимательный читатель может узнать в

этом плавном и лёгком образе любви, склонённой и движущейся по кругу, мягкие округлые линии *Троицы* Андрея Рублёва.

Вглядывание в мир, узрение в нём света Божественного присутствия, взгляд на мир, как на икону, позволят поэту стать иконописцем особого рода, рисующим словесную икону мира невидимого.

ЛИТЕРАТУРА

Корчагин, Ларионов 2019 — Корчагин К., Ларионов Д. Хрестоматия андеграундной поэзии. Ольга Седакова, [Arzamas.academy] / Русская литература XX века. Эл. ресурс: <http://arzamas.academy/materials/1243> (05.01.2019)

Москаленко 1997 — Москаленко Н.А. Зеркало поэзии О. Седаковой или о „другом потоке пространства“ // *Ex professo* : зб. праць молодих вчених Придніпров'я. — Д., 1997. С. 149–153. Эл. ресурс: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38303/44-Moskalenko.pdf?sequence=1> (05.01.2019)

Медведева 2013 — Медведева Н.Г. „Тайные стихи“ Ольги Седаковой. Ижевск, 2013. 267 с. Эл. ресурс: <http://elibrary.udsu.ru/xmlui/bitstream/handle/123456789/10417/201382.pdf> (05.01.2019)

Седакова 2010 — Седакова О.А. Четыре тома. Том I. Стихи/ Седакова О. А. — М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. — 432 с., оформление Райхштейн А. А.

Седакова 2016 — Седакова О.А. Путешествие с закрытыми глазами. Письма о Рембрандте/ Седакова О.А. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. — 120 с., илл. — Серия «Orbis pictus».

Седакова 2006 — Седакова О.А. Немного о поэзии: о её конце, начале и продолжении // *Музыка: стихи и проза/ Ольга Седакова*. — М.: Русский миръ: Моск. Учеб., 2006. — С. 358 — 361: портр.

Седакова 2019 — Седакова О.А. Новая лирика Р.М. Рильке. Семь рассуждений, [сайт Ольги Седаковой]. Эл. ресурс: <http://olgasedakova.com/Poetica/259> (05.01.2019)

ИКОНИЧНОСТЬ ОБРАЗОВ ПРИРОДЫ И ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ СВЯЩЕННИКА ЯРОСЛАВА ШИПОВА

Моторина А.А.

Аннотация. Творчество священника Ярослава Шипова можно отнести к жанру православной лирической прозы, в которой действительность отображается сквозь призму православного мировосприятия, а в человеке раскрывается его божественный первообраз. Если в отдельных рассказах, составляющих его книги, автор даёт синхронический взгляд на изображённое, то в целостном пространстве художественных произведений прослеживается диахроническая идея становления личности и её постепенного духовного роста.

Ключевые слова: божественный первообраз, православная лирическая проза, бытовые зарисовки, любовь, Бог, духовный рост.

THE ICONIC IMAGES OF MAN AND NATURE IN THE WORKS OF THE PRIEST YAROSLAV SHIPOV

Motorina A.A.

Abstract. The writing of the priest Yaroslav Shipov can be attributed to the genre of Orthodox lyrical prose, in which the reality is shown through the prism of the Orthodox worldview and the divine prototype of the person is highlighted. If in separate stories (compositionally and logically completed) the narrator gives a synchronic view of the depicted objects, then in the integral space of the work the diachronic idea of the personality formation and its gradual spiritual growth is traced.

Keywords: divine prototype, Orthodox lyrical prose, everyday sketches, love, God, spiritual growth.

Сегодня среди огромного потока современной литературы мы можем отметить формирование нового жанра — *православная лирическая проза*, авторы которой стремятся продолжить лучшие традиции классической, а также древнерусской словесности, раскрывая в человеке образ Божий, по которому он сотворён Господом.

Жанр православной лирической прозы представляет собой синтез автобиографических, биографических, мемуарных и очерковых заметок, отображающих действительность через призму художественного восприятия писателя. Повествование здесь чаще всего ведётся от первого лица и отличается выраженностью образа автора, наличием его личных суждений и оценок, но, несмотря на это, цель произведений заключается не в биографических заметках о жизни писателя или его знакомых, а в философском поиске связи земного мира с небесным.

Среди современной православной художественной литературы хотелось бы выделить творчество священника Ярослава Шипова, члена Союза писателей России.

Ещё в 1976 году в печати появился первый рассказ молодого выпускника литературного института — будущего священника Ярослава Шипова. Страстный охотник, он часто бывал в русской глубинке, где его пронизательному взгляду открылись как красота, так и нестроения деревенского уклада. В этот период автор создал свои первые книги рассказов, которые отличаются глубиной видения человеческой души, наглядной убедительностью природных и бытовых зарисовок.

Рукоположённый в 1991 году в священнический сан, Шипов был направлен восстанавливать сельские приходы в северной глубинке, где провёл несколько лет. В результате появляются новые прозаические произведения, посвящённые северному периоду, в которых автор не только раскрывает внутренние стороны жизни сельского батюшки, но и ненавязчиво делится с читателем многолетним житейским опытом.

Бесхитростные произведения писателя отличаются необыкновенной авторской пронизательностью, затрагивают самые тонкие струны человеческой души. Ничуть не романтизируя действительность, отец Ярослав ясно и вдохновенно рассказывает об обыденных вещах, всегда оставляя луч надежды в сердце читателя.

Через свои истории писатель ненавязчиво показывает, что в жизни всегда есть место для любви к Богу и ближнему, Отечеству, родной природе. Без любви же всё в мире постепенно теряет смысл, увядая и приходя в запустение. Описывая с неизменной теплотой жизнь родной страны, автор остается зорким реалистом, не скрывая всей горечи действительности и не пытаясь её приукрасить.

Так, в рассказе *Новосёлки* речь идёт о двух «опустившихся» стариках, жизнь которых с каждым годом становилась всё более «безобразною» и «мерзостной», — пишет Шипов (Шипов 2012: 507). После их смерти «одна дрянь вспоминалась, хорошего — ничего» (Шипов 2012: 509). Однако почему-то, размышляет автор, не покидало «тёплое чувство к этим прозябшим в мерзости старикам. Что-то к ним притягивало <...> всё-таки <...> теплился огонёк в этой лампадке: хоть и перепачканной она была» (Шипов 2012: 509–511). И ведь не то важно, продолжает Шипов, что перепачкана, а то, что, несмотря на все невзгоды, огонёк в ней не угасал — «это важно и удивительно» (Шипов 2012: 511).

«Ни разу не слышал я, — произносит рассказчик, — чтобы вели они между собой человеческие беседы — только ругались, грязно и равнодушно. <...> Но ведь держались они друг друга всю жизнь! И дома своего, и своей земли... Не стало их, и место это обезжизнело» (Шипов 2012: 507–509).

Шипов не пытается обмануть читателя, подтасовывая итоги историй или насыщая повествование искусственной назидательностью. Так, в конце рассказа *Карцер* есть откровенное признание: «Продолжение этой истории мне неизвестно. Хотелось бы, конечно, чтобы всё управилось ко благу, <...> но... не знаю и приврать не могу» (Шипов 2012: 149). Однако стремление к правдивости описаний не превращает повествование в сухую документальную хронику. Автор замечает, что, рассказывая «действительную историю», где «все люди реальные, узнаваемые», во избежание осуждения или лести здесь иногда «приходится кое о чём умолчать, а кое-что затуманить» (Шипов 2012: 143). С горечью и болью показывая удручающую нескладность современной жизни народа, писатель стремится избежать влияния «пагубного духа критицизма», стараясь, по его словам, «обличать грех, не осуждая при этом самого человека» (Шипов 2012: 507).

Каждый рассказ Шипова наполнен выразительными, эмоционально яркими, глубокими образами, которые не оставляют равнодушным читателя, побуждая задуматься над собственной жизнью и судьбой страны в целом. Повествование изобилует мотивами разрухи, пустых деревень, разоренных санаториев, заброшенных военных баз. Автор не даёт конкретных географических названий, подчёркивая тем самым характерность происходящего для всей России. Например, в рассказе *Великая формула*, говоря о «достопримечательной», «кромешно своенравной» (Шипов 2012: 153) прихожанке у отца Виктора, повествователь отмечает, что «конечно, таковые есть на любом приходе», сводя тем самым речь не к «вздорности» отдельной героини, а к типу человеческого поведения. За незлобивым юмором Ярослава Шипова перед читателем открываются серьёзные, отнюдь не смешные вопросы. Так, среди описания различных чудачеств «взбалмошной» Антонины писатель вскользь замечает: «приход у отца Виктора небольшой — сельцо потихоньку вымирает вместе со всем Отечеством» (Шипов 2012: 153).

Рассказы отца Ярослава всегда наполнены чувством любви к Родине, но одновременно содержат и боль писателя за её современное состояние. Несмотря на это, Шипов не допускает ни единой возможности спасения русского человека вне своего Отечества: «Есть только три главных счастья: быть православным, жить в России и в России умереть» (Шипов 2012: 203). «Пустыня духовная» (Шипов 2012: 105), «страна мёртвого духа» (Шипов 2012: 106) — так отзываются персонажи о жизни вне православных корней.

По мнению многих святых Отцов, без любви к Творцу невозможна любовь и к Его творению; не любящий Бога и никого не полюбит. Часто не затрагивая напрямую духовных сфер жизни, создавая пейзажные зарисовки, отец Ярослав доказывает справедливость святоотеческого поучения, раскрывая его через небрежное отношение современного человека к природе. В прошлом причастный к охотничьему промыслу, Шипов отмечает сокращение дичи в лесах, исчезновение многих видов рыбы, процветающее браконьерство и жестокость... В рассказе *Дебаркадер* он помещает печальное размышление: «Детям, пожалуй, ещё чего-то перепадёт... ну, внукам маленько достанется, а вот правнуки, наверное, рыбы уже не увидят» (Шипов 2012: 48).

Рухнувшая вместе с концом советской эпохи экономическая жизнь в совокупности с отсутствием духовного стержня стали причиной беспробудного пьянства по деревням. «Хороню, хороню, хороню» (Шипов 2012: 339), — отзывается о своём основном, «тягостном» занятии поседевший за несколько лет служения сельский священник. В разговоре с приятелем и сам рассказчик признаётся, что вся его «духовная деятельность свелась к непрерывным похоронам» (Шипов 2012: 417–418), а недавно в одной деревеньке пришлось не только отпевать, но и самому копать могилу: «последнего мужика хоронили» (Шипов 2012: 418). За юмористическим описанием различных пьяных выходок соотечественников скрывается глубокая боль и тревога автора за дальнейшую судьбу народа. Откуда взяться в России защитникам, когда по сёлам всё больше появляется «дурачков», которых «и за трактор посадить нельзя, не то что доверить оружие»? (Шипов 2012: 391). Вспоминая события Великой Отечественной войны, Шипов приводит замечание одного немецкого историка, сказавшего, что «войну эту выиграло последнее поколение крещёных русских людей. Потом крестить перестали, и все последующие баталии заканчивались не столь впечатля-

юще» (Шипов 2012: 109). Сокрушаясь, что люди в глубинках со страшной силой «мрут», повествователь констатирует опасный изъян духовного порядка: причина столь высокой смертности не только в халатности и пьяных несчастных случаях, часто человека и «отпеть нельзя: сплошь самоубийцы» (Шипов 2012: 260). В столице положение дел ещё более беспросветно: народ уже не «мрёт», а «гибнет». «Здесь всё неправильно, — сокрушается местный священник. — <...> В иные дни, случается, одних убиенных и хороним» (Шипов 2012: 418).

Раскрывая перед читателем образ истинного священнослужителя, отец Ярослав показывает, что путь священника — это постоянное служение, когда интересы ближнего ставятся выше личных, а над всей жизнью, освещая её и направляя, стоит Христос. «У батюшки жизнь — сплошное дежурство», «как врач скорой помощи», он всегда «должен быть на месте и в полной готовности» (Шипов 2012: 246–247), — читаем мы об устройстве приходской жизни в рассказе *Дрова*. Исповедь, соборование, крещение, венчание, отпевание, молебные пения — ни от чего священник «отказываться не вправе» (Шипов 2012: 293), каким бы усталым он ни был.

По отзывам многих читателей, эмоциональное строение очерков Шипова о его жизни в северной глубинке является близким к булгаковским *Запискам юного врача*. Действительно, деятельность священника часто сравнивают с врачебной практикой. Но есть между ними одно важное различие, о чём и рассказывает Шипов в одном из своих интервью. Он замечает, что для эффективной работы с больными доктор должен «не поддаваться эмоциям, чувствам, переживаниям», выстраивая, таким образом, «некую стену между собой и пациентами» (*Искусство как ступень* 2010). Тогда как священник, напротив, нужен, чтобы разделить с прихожанами их беды, он «и живёт, чтобы соболезновать, сострадать, сочувствовать, сопереживать» (*Искусство как ступень* 2010). Взять на себя всё чужое горе человеку «не по силам. Вот и призываешь помощь Божию...» (*Искусство как ступень* 2010), — завершает писатель.

Произведения Шипова можно разделить на два типа. Один тип — это автобиографические рассказы от первого лица. Сюжет здесь развивается поступательно, каждый новый рассказ, несмотря на свою самостоятельность и законченность, дополняет предыдущие истории, раскрывая новые события из жизни сельского священника. Во втором

случае ситуации развёртываются объективно, без указания на свидетеля событий. Не связанные единым сюжетом, данные истории объединяются общим настроением грусти. Герои каждого из таких рассказов вне зависимости от своего возраста и положения являются несчастливцами, их души, не удовлетворенные земной жизнью, стремятся к чему-то большему, неизведанному. Кто-то понимает, что необходимо хотя бы сказать «спасибо» за то, что всю жизнь несчастье «обносило» (Шипов 2012: 478), но не знает кому... Кто-то, спасая «смертельно больных» детей (Шипов 2012: 434), жертвует жизнью своего ребёнка, лишаясь при этом всех видимых утешений на земле... Кто-то так «устал от жизни» (Шипов 2012: 487), что считает счастливецом утонувшего мальчика, который умер, ещё не успев нагрешить... А чья-то жизнь со временем становится настолько одинокой, что единственным другом в ней является птица.

Полная светлой печали философская история дружбы между человеком и пеликаном стала основой одного из рассказов Шипова. Герой повествования верит, что спасённый им пеликан не мог его «бросить» не попрощавшись: «Мы — земные, а он — другой, он не мог!» — твердил Николай Николаевич (Шипов 2012: 618) — за что и получил просимое по своей вере. Осознавая, что после прощания с пеликаном он останется абсолютно один и «что так будет до конца дней» (Шипов 2012: 619), герой не впадает в уныние или отчаяние. Ведя «уравновешенную», «почти бесстрастную» жизнь, Николай Николаевич полюбил «долго-долго» наблюдать облака, не зная, что это «душа просилась домой — тосковала по своим небесным обителям» (Шипов 2012: 619). Лиричный образ души-странницы, лишь временно удерживаемой телесной оболочкой на земле, становится не просто заключительным штрихом в рассказе *Пеликан*: сразу в нескольких художественных сборниках Ярослав Шипов располагает данный рассказ последним, тем самым расширяя композицию и подчёркивая связь земного мира с небесным.

ЛИТЕРАТУРА

Шипов 2012 — Шипов Ярослав, священник. «Райские хутора» и другие рассказы. 3-е изд. М., 2012.

Искусство как ступень 2010 — Искусство как ступень к постижению духовного. Беседа с иереем Ярославом Шиповым // Православие.Ru. 2010. 24 мая. Эл. ресурс: <http://www.pravoslavie.ru/guest/35326.htm> (дата обращения: 26.12.18).

МОНАСТЫРЬ, ХРАМ, ИКОНА
В ПОВЕСТВОВАНИИ *ДОЛГОТА ДНЕЙ МОИХ*
НИКОЛАЯ БОЛКУНОВА (1948–2010)

Алексеева Л.Ф.

Аннотация. В статье освещаются некоторые особенности композиционной структуры и системы повествования, специфики художественного времени, что позволило писателю в своих произведениях талантливо раскрыть постижение творчески состоятельным героем конца XX – начала XXI века священных ценностей Православия. Особое внимание уделяется лирически развёрнутому, центральному в композиции повести мотиву покаяния.

Ключевые слова: сюжетообразующая канва, автор, повествователь, экфрасис, ирония, покаяние.

MONASTERY, TEMPLE, ICON IN THE NARRATIVE
«LONGITUDE OF MY DAYS» BY NICHOLAS BOLKUNOV (1948-2010)

Alekseeva L.F.

Abstract. The article highlights some features of the compositional structure and narrative system, the specifics of the artistic time, which allowed the writer to reveal the talented comprehension of the sacred values of Orthodoxy by the creatively wealthy hero of the late XX–early XXI century. Special attention is paid to the lyrically developed, central in the composition of the story motif of repentance.

Keywords: plot-forming canvas, author, narrator, ekphrasis, irony, repentance.

Жизнь Николая Васильевича Болкунова была трудной, с детских лет исполненной многих страданий. В девять лет он потерял мать, ещё в юные годы — отца. Оставшись сиротой, он прилежно учился, много трудился ради «хлеба насущного». В студенческие годы разгружал вагоны и баржи, устроился дворником в детский сад, где по ночам дежурил, выполняя обязанности сторожа, а утром, до занятий в университете, — дворника. Ещё ему довелось работать «артистом миманса театра оперы и балета», «печником, нештатным корреспондентом газеты» (Болкунов 2013: 2). Получив диплом филолога, два года будничнейший писатель офицером служил в армии на Дальнем Востоке, куда к нему через год приехала жена Анна Григорьевна, с которой он прожил всю отпущенную ему взрослую жизнь. В семье вырос замечательный сын. В советские годы Болкунов работал корреспондентом в газетах, инструктором по печати в обкоме партии, в новом веке организовал журнал *Волга — XXI век* и правил им как главный редактор не-

сколько лет... Краткая библиография его книг представлена на задней обложке книги, куда помещена повесть, опубликованная впервые в Самарском журнале *Русское эхо* (илл. 1).

В очерке-эссе *Благословенное страдание* Николай Болкунов, размышляя о таинственном рождении творческой личности, напомнил, что одним из важнейших условий для формирования таланта является раннее страдание. Среди «самых тяжёлых потрясений» — «разрыв с самым родным существом, подарившим ему жизнь. Смерть матери — это то самое страдание, которое способно не только нанести никогда не заживающую рану, но и определить, сотворить, одухотворить твою судьбу» (Болкунов 2018: 19). Среди художников слова, которые несли в себе это бремя, — Лев Толстой, Михаил Лермонтов, Николай Рубцов. Боль утрат приближала их к пониманию сущности «вселенской катастрофы», но и одновременно к поиску «навсегда утраченного рая» (Болкунов 2018: 22). Духовные вопросы ведут творческого человека, да и вообще человека, — к священным пространствам и предметам, хранящим нетленный свет источника жизни.

Через всю повесть *Долгота дней моих* проходят словесные описания монастырей, храмов, икон, крестных ходов. Их познание, открытие воздействия на человека составляет основную сюжетообразующую канву. Вокруг неё выстраивается душевно-духовный мир человека, прошедшего сложный путь через исторические обстоятельства второй половины XX – начала XXI века.

Герой повествования — писатель, который был, подобно автору, комсомольцем, коммунистом, работал в обкоме партии, возглавлял в постперестроечные годы толстый литературно-художественный журнал, «вознамерился написать серию очерков о православных святых» Саратовского края. Бывший партийный работник взялся сделать «инвентаризацию всего священного хозяйства», представляющего довольно обширный список: храмы и монастыри, чудотворные иконы и мощевики, святые источники и почитаемые среди верующих могилы и захоронения» (Болкунов 2018: 220). Всё, что перечислено здесь, так или иначе попадает в поле зрения Василия Антоновича Вершинина, — условного автора житейских историй, за которыми постепенно открывается мучительный и вместе с тем просветляющий процесс прозрения духовных очей.

Отнюдь не сухой хозяйственно-статистический или математиче-

ский подход к предмету изображения обнаружим мы в этой «инвентаризации». Вполне соответствует авторской задаче эпитафия из покаянного канона ко Господу, включённого в православный молитвослов: «Якоже бо свинья лежит в калу, тако и аз греху служу. Но Ты, Господи, исторгни мя от гнуса сего и даждь ми сердце творити заповеди Твоя» (Болкунов 2018: 218).

Основные события происходят в родном городе автора Саратове, а затем захватывают заволжские районы — при изображении крестного хода в Вавилов Дол, — затем Оптину пустынь, и снова возвращаются в пределы родного города. Собственно событий как таковых как будто и не происходит, — они все протекают в созерцании героя или в его пристрастных, неравнодушных, чаще всего горьких и тягостных воспоминаниях и размышлениях.

В «предначинательной» части текста повествователь сознаётся, что ему не хватает кротости, и колеблется: прибегнуть ли к созданию условного автора-рассказчика — выступить под чужим именем, — или имитировать полное слияние автора с повествователем: «<...> если честно признаться, я представиться-то не знаю кем. С одной стороны, вроде бы историю рассказать хочу, лично со мной произошедшую, а с другой — непременно облагорожу, приукрашу себя так, что, в конце концов, и себя не узнаю» (Болкунов 2018: 219). Сложная зашифрованность заострённой М. Бахтиным проблемы взаимоотношений между автором и героем, автором и повествователем, тонкости нарратологии предстают как осознанный художественный приём, подчёркивающий, что читатель имеет дело с художественным текстом, в котором, тем не менее, «всё правда», за всё заплачено сполна — страданием и болью. Для автора важно сконцентрировать покаянный аспект, как наиболее необходимый для него самого и для читателя-современника. Вопросы характерной для Серебряного века поэтики условных «голосов», не случайно вызывают чувство протеста у Вершинина, прямолинейно выразившего своё агрессивное отношение к «мракобесию» предшественников безбожных комиссаров в кожаных тужурках.

Отчасти поэтому, вероятно, он наделяет своего героя худшими чертами по сравнению с тем, кого при такой сложной структуре повествования можно бы назвать «прототипом»: «Вот и спрашивается: повествователь — он кто — я, Василий Антонович Вершинин, или тот, приукрашенный?» (Болкунов 2018: 219) Чувство стыда писателя за вы-

думанную фальшь в изложении, за всё, что может скомпрометировать «доброе имя», отпугивает автора от изображения повествователя под именем автора: «Да и вообще, не лучше ли сразу отмежеваться от автора этой писанины — мало ли он что наболтает лишнего?» (Болкунов 2018: 219). Но он имеет непреодолимое чувство правдивости, нежелание притворяться, потребность дерзко преодолеть страх и стыд, — да и выставить себя на суд читателя во всей неприкрашенной наготе, покаяться перед грядущими потрясениями, которые, по его предчувствию, неизбежны, хотя оттенок автоиронии здесь вполне заметен: «Или всё-таки набраться мужества и всё как на духу — что называется, чистосердечное признание в интересах следствия? <...> Возлагая ответственность за каждое суетное, праздное слово, написанное здесь, на независимого, свободного от меня автора-самовольщика, всё же постараюсь максимально совместить его с прототипом — с собою всамделишным...» (Болкунов 2018: 219–220).

На первый взгляд, такое предисловие — излишне филологическая болтливость. Значение этого самоанализа словесника раскрывается постепенно, то усиливая интерес к личности автора, фамилия которого стоит на обложке, то угашая излишнее житейское любопытство, переключая внимание на вопросы более значительные, всеобщие.

Перед тем, как приступить к созданию текста, Вершинин провёл предварительную подготовку: «с помощью краеведов и священнослужителей собрал информацию о местных достопримечательностях» (Болкунов 2018: 220). Хотя до работы над повествованием он имел «скромный опыт духовной жизни в лоне Церкви», с явной иронией над собой краевед описывает, как в суетной обстановке после литургии брал благословение у Владыки, потом откладывал посещение монастыря и «старался наращивать своё религиозное чувство новыми познаниями и размышлениям» (Болкунов 2018: 221).

Псевдо-автобиографический герой как будто неожиданно для самого себя отважился, наконец, на посещение обители в день именин жены Анечки, отправляясь туда вместе со своей милой, трепетно оберегаемой им хрупкой красавицей. Утренняя дорога, по которой идут муж и жена, наводит повествователя на библейскую ассоциацию, погружающую в лоно пред-исторической эпохи: «Тишина и покой, пронизанные чистыми, первородными звуками птичьих голосов, наводили на мысли о далёком времени сотворения мира — о дне шестом»

(Болкунов 2018: 222), когда человек ещё только сотворён и пребывал в раю. Пока супруги любовно беседовали о своём не коротком и прочном супружестве, их глазам довольно неожиданно открылся монастырь: «Ажурная ограда, выложенная из красного отделочного кирпича, несмотря на внушительные размеры, почему-то рождала ощущение условности границы мирской и обительской жизни. Это ощущение, несомненно, усиливалось кованой вязью монастырской калитки, гостеприимно распахнутыми — тоже лёгкими, из металлического прута, — воротами. Океанским лайнером, скользящим по водной глади, вздымалась глыба строящегося храма, уже увенчанного в сияющем в солнечном луче золочёным куполом. Высокая колокольня воспринималась маяком на хребтине острова, обеспечивающим большому кораблю большое плавание» (Болкунов 2018: 223). Корабельные ассоциации подключают к неясно ощущаемым безднам современности фон спасения в Ноевом ковчеге во время всемирного потопа.

Изображая дорогу семейной пары наверх — к монастырским вратам, — повествователь попутно излагает житие Анны Кашинской, супруги Тверского князя Михаила. Муж Анны победил Московского князя Юрия и захватил в плен татарского посла и жену Юрия, сестру хана Узбека, которая вскоре умерла в Твери. Михаил был казнён в Орде. Анна осталась вдовой с четырьмя сыновьями. За убийство Юрия были казнены в Орде ещё два их сына и внук, после чего Анна приняла иноческий постриг. Младший сын Василий выстроил в Кашине Успенский монастырь, куда перевёл матушку из Тверской обители. А когда она в девяносто лет скончалась, умер на следующий день.

Но эта телеграфно уплотнённая (дополнительно ещё и нами) история коротких и долгих с точки зрения обычного человека жизнью — с уходом «ко Господу» не обрывается. Через два с половиной века Анна защитила свой город от польско-литовских захватчиков, отвела от города пожар... Прошлое и настоящее сливаются в один сюжетно-композиционный поток. Повествование об Анне Кашинской, однако, не связано с задачами просветительского характера, хотя их отчасти выполняет. Без этой информации было бы невозможно объединить в единую цельность темы покаяния, земной любви и бессмертия.

С подробностями, в стиле очерковой хроники, художественно воссоздан в повести монастырский праздник в честь обретения мощей и второго прославления святой Анны в 1909 году (илл. 2). Супруги

Вершинины с благоговением слушают акафист «покровительнице честного супружества» (Болкунов 2018: 225) Анне Кашинской, почитавшейся в Алексеевском монастыре ещё в те времена, когда он был мужским. Житие включается в текущую жизнь, напоминает о подчиненности всех событий и их последствий тому, что философ определил как «незримое очами» (Соловьёв 1990: 75).

В годы богоборчества этот саратовский монастырь был уничтожен, только сохранилось название улицы, которая вела к монастырю, — Алексеевская. А церковная история тогда как будто пошла вспять. Как бы отвлекаясь от анализа болкуновской повести, напомним, что Ахматова, которую Вершинин во вступлении выделяет из поэтов Серебряного века, среди тех, которые якобы «Христа за бороду таскали», — так вот Анна Ахматова в год расстрела священников и сурового гонения на церковь, написала *Причитание*, датированное 24 мая 1922 года. Это плач о том, как святые, — и сама Богородица с младенцем Христом, — уходят из монастырских икон — в суровую обстановку поновому языческой, приземлённой, сведённой к материализму действительности, где ценится только физический труд, а духовные святыни изживаются:

*<...>И выходят из обители,
Ризы древние отдав,
Чудотворцы и святители,
Опираясь на клюки.
Серафим — в леса Саровские
Стадо сельское пасты,
Анна — в Кашин, уж не княжити,
Лён колючий теребить.
Провожает Богородица,
Сына кутает в платок,
Старой нищенкой оброненный
У Господнего крыльца (Ахматова 2000: 4, 182)¹.*

Любовь к жене, небесная покровительница которой изображена на храмовой иконе, предстоящей пастве на аналое (илл. 2), движет

¹ В.Г. Мороз трактовал этот текст с опорой на древнерусскую литературу XVI века (Мороз 2001).

чувствами и поведением повествователя. Он всё сильнее чувствует благодатный мир церковных святынь, которые притягивают своей властной мощью человека, хотя и мало искушенного в церковных тайнах и таинствах, но одаренного богатой интуицией. «Направляясь к мощевикам», Вершинин «почувствовал на себе чей-то цепкий, пристальный взгляд. <...> И вдруг я увидел глаза, пронзительные, строгие, с живым, трепетным блеском, — на меня в упор смотрел, осеняя крестным знаменем, святитель Алексей, митрополит Московский и всея Руси чудотворец. Ноги мои ослабли, и я упал на колени» (Болкунов 2018: 226). Живое присутствие в храме святого, земная жизнь которого далеко за пределами обозримого пространства, пробуждает в персонаже чувство личного присутствия в мире большой и неиссякаемой жизненной протяжённости.

В повести немало замечательных описаний природы, психологических зарисовок, в том числе описаний встреч с церковнослужителями, диалогов с ними и другими прихожанами и паломниками. В ткань размышлений о собственной судьбе вплетаются истории писателей, в частности излагается версия предположительной встречи Пушкина с Серафимом Саровским, включены мудрые изречения и поучения Оптиных старцев и других святых и богословов. В центре внимания повествователя и сам художественный метод, который постепенно обращается от желания поведать миру о святости монастыря и подвижничестве насельниц — внутрь собственной страдающей от многочисленных грехов души. Повествование из проповеднического на глазах у читателя превращается в покаянное.

Главным болевым центром повествования становится грех детоубийства, раскрытый через иконописное изображение избиения Иродом 14 тысяч младенцев в Вифлееме (илл. 3). Один из приделов нового монастырского храма готовился к освящению в честь данной иконы (Болкунов 2018: 235). Установка на предельную честность ведёт героя Николая Болкунова — Василия Вершинина — к исповеди греха, поразившего миллионы соотечественников. Аню, жену повествователя, с особенной болью волнует воспоминание о грехе детоубийства, смысл которого открывается во всей глубине по мере познания духовного поля вечной жизни. Тогда, тридцать лет назад, когда мама маленького сына была в больнице, устроенной в бывшем мужском монастыре, находившемся в этой самой ограде, чтобы избавиться от брата или

сестры маленького сына Антошки, ребёнок заболел и лежал в той же самой больнице в детском отделении. За двойной грех обоим супругам грозила серьёзная и грозная расплата. Вершинин ходил ночью от одного окна больницы к другому: «Палатный свет не застили слёзы — я не пускал их наружу, давился и глотал, когда они ещё только собирались комом в горле» (Болкунов 2018: 273). Спустя годы герой сознает свою личную вину и понимает её как семейную трагедию, а не только слабость одного из виновников: «Что было потом?.. Я напрягал память и, кроме памяти, напрягал ещё что-то важное и необходимое, что позволяло забывать о себе, преодолевать стыд и вспоминать всё, до самого тёмного дна» (Болкунов 2018: 273).

Поначалу автор ведёт себя как журналист, которого пространство монастыря интересует в качестве предмета будущего очерка-репортажа. Он раскованно ведёт беседу с игуменьей монастыря и её помощницей Анжелиной, как будто жуткая история расхищенного в советские годы монастыря лично его не касается:

«— Я слышал, в советские годы в храме располагались детский санаторий, различные клиники... Одно время, насколько мне известно, здесь была гинекологическая больница. А точнее, городской абортарий. Это так?

— Кощунству нет границ, — отозвалась мать Анжелины. — Операционная была устроена в алтаре. <...> Вот уж воистину мерзость запустения на месте святом.

— Ах, как ликовал сатана... — представил я, зачем-то рукою запечатывая рот: на месте, где жизнь возрождалась, в лихую годину сеялась смерть...» (Болкунов 2018: 237).

При осмотре огорода выясняется, что «земля тут священная»: «сюда выбрасывали умерщвлённую плоть после абортот. Здесь у них было что-то вроде мусорки» (Болкунов 2018: 238). «Экскурсант», которому монахиня показывает монастырское хозяйство, даже остановился, поражённый мыслью:

«— Огород... растёт на костях?

— То не кости. То — мощи» (Болкунов 2018: 238).

В автобиографической повести Н. Болкунова *Прости мя, Господи* описывается на фоне трудного деревенского быта в числе многих драматических испытаний — возвращение отца из тюрьмы, затем его уход из семьи, смерть тридцатилетней матери от аборта, когда ребён-

ку-повествователю было девять лет.

Жене Вершинина Ане поначалу просто кажется, что она когда-то была в этом монастырском храме, но потом узнаёт подоконник, возле которого она упала в обморок, когда муж навещал её после аборта. Как постепенно выясняется, причиной было не столько нездоровье жены, как он предполагал, сколько его супружеская неверность. Измену было тяжело переживать молодой жене, но то, что случилось с ней тогда в этом помещении, «было страшнее» (Болкунов 2018: 248). Главное сюжетное русло повествования связано с мучительным раскаянием, работой покаянной души после встречи с иконой избияния младенцев в Вифлееме. Вокруг неё складывается основная болевая тема: веры и маловерия, молитвы и духовной глухоты, греха и раскаяния, любви, целомудренности, очищения. Один из приделов нового монастырского храма строился в честь Смоленской иконы Божией Матери Одигитрия. Как размышляет автор, «образ Богородицы вмещает всё: нашу молитву, и веру, и надежду, и терпение, и прощение, и любовь. Потому что скорбный взгляд Путеводительницы <...> обнимает наше прошлое, настоящее и будущее и несёт в себе материнское предостережение» (Болкунов 2018: 236) (илл. 4).

Автор сосредоточен на серьёзном осмыслении вопроса о состоянии духа современной России. Почему люди не могут жить с чистым сердцем, честно исповедать грехи и радоваться свету? Стыд за содеянное уводит многих от искреннего покаяния. Кажется, что сограждане больше заботятся о том, чтобы скрыть свои грехи, нежели покаяться и жить по правде. По существу, чуть ли не каждая женщина советских, а тем паче постсоветских лет несёт в себе этот грех, от которого ей хочется уйти в «достойную» внешнюю оболочку: красивая одежда, макияж, внешняя чистота, комфортная квартира, «благоустроенная» дача, яхта (катер), вкусная еда, поклонники... Но как тускнеют они в сопоставлении с истинной красотой.

Н. Болкунов противопоставил им девушек, поющих на церковном клиросе в саратовском храме Воздвижения Креста Господня на ул. Лермонтова: «не выщипанные брови, не наклеенные и покрашенные ресницы, не выведенный карандашом разрез и размер глаз — свет небесный украшает лица. Этот свет не рисуешь, не продают такие краски в парфюмерных магазинах. Этот свет изнутри идёт, в глазах, зеркале души человеческой отражается, лицо волшебством своим в

лик превращает. Смотришь на поющих девчат — и уверенности прибавляется: нет, не загублена нынешняя молодёжь, обретается в душах свет небесный, а значит, жить России. Выйдут замуж сёстры милосердия и регентши, нарожают детишек, приведут их в храмы молиться. А детишек, уверен, они много нарожают. В отличие от родителей своих, бабушек и дедушек, в отличие от <...> нас с Анечкой, они с юности усвоили: аборт делать — грех» (Болкунов 2018: 292).

Истинной красоты исполнены и монахини, устроившие в монастыре приют для девочек-сирот (илл. 6 и 7).

Среди храмов Саратова неоднократно упоминается Троицкий собор, где задолго до воцерковления, зайдя с маленьким сыном во время каждения, Вершинин-комсомолец стоял «у стеночки», не желая встать рядом со всеми верующими, осеняемыми благовоением от кадила диакона. В пространство главного православного собора города с большим тактом, эрудицией и благоговением помещается экфрасис иконы *Спаса Нерукотворного*, изложена история списка со старинной иконы, привезённой из Троицко-Сергиевой Лавры.

Болкунов с мастерством опытного журналиста и трепетом смиренного христианина развернул описание крестного хода в урочище Вавилов дол, что недалеко от Пугачёва, — к пещерам, где был монастырь, основанный в давние времена раскаявшимся бывшим разбойником. В двадцатые годы монастырь был ликвидирован вместе с насельниками, которых расстреляли рядом с пещерами, где когда-то скрывались разбойники. Исповедовавший Вершинина священник, бывший лётчик, помогает ему понять, что каяться надо, прежде всего, в маловерии, из-за которого человек впадает в гордыню, самонадеянно полагая, что всё сделает без Бога.

Автор наделяет повествователя многими чертами своей биографии. Так, он сам мучительно переживал ликвидацию журнала *Волга — XXI век* — ввиду его якобы «русофильского» характера. Об этом вспоминают его друзья и коллеги, заметки которых опубликованы в большом сборнике *Душа моя*. Владимир Кадяев с сокрушенным сердцем свидетельствовал: «Его ушли беспочвенно и вероломно, и вкус от этой эпопеи остался препакоственный» (Кадяев 2013). Деятельности журнала, по воспоминаниям того же очевидца, противостояли чиновники: «Да они, вездесущие и алчные, практически всюду. А, случится, в их среду попадёт великан, то его, как Гулливера лилипуты, так опуты-

вают по рукам-ногам прочными нитями бюрократической волокиты и так притягивают за волосы к земле параграфами протоколов и должностных инструкций, что он не в состоянии изменить что-то. А шевельнётся, освобождаясь, пригрозят ещё более суровыми санкциями. <...> По закону не подкопаешься, а, по сути, не говоря уж о морали, вульгарно отжали возродившийся благодаря Николаю Болкунову заживший полнокровной литературной жизнью печатный орган» («*Душа моя*» 2013: 49).

В повести отражен этот драматический период в жизни автора, который создал прекрасный журнал и был его лишён. Герой *Долготы* Вершинин даже впал в грех пьянства, страдая от несправедливости. Со временем ему «открылось», что отторжение от редакторской лямки содержало в себе и благодатный смысл: «<...> Недавно стою на обедне в Крестовоздвиженском, и вдруг будто осенило — светло, радостно подумалось: „Господи, как же Ты славно устроил, что отлучил меня от журнала“. Иначе бы и кувыркался, вышибая, пробивая, доказывая, размахивая шашкой направо и налево, чтоб самому не срубили башку. Спасал бы гордыню от посягательств. Тщеславился бы тем, что „не они — меня“, а „я — их“. Не отрывал бы глаз от чужих рукописей, не имея возможности подумать о своей. Тешил бы своё честолюбие восторженными отзывами о заметных публикациях журнала <...> А когда меня стали жрать-кушать, хоть бы кто-нибудь встал на защиту» (Болкунов 2018: 293). Но Вершинин сузил ситуацию, кротко сосредоточился на «гордыне», отрешившись при этом от духовной сущности своего дела, которому он служил. Реальный же автор, создавший в традиции пушкинских «повестей Белкина» этот образ, исполнил своё предназначение «невольника чести».

Один из тех, к кому Николай Болкунов обращался в диалогическом общении со словами «*Душа моя*», — сын друзей Илья Семёнов. Молодой человек записал в своих воспоминаниях: «Десять лет назад, подарив мне свою книгу, Николай Васильевич подписал её: „С любовью от автора“. Сейчас мне двадцать, и, что бы ни случилось в моей жизни, я верю — есть бескорыстная любовь и доброта людская, и жить по совести возможно» («*Душа моя*» 2013: 45). Повествование *Долгота дней моих* ведет читателя к этой радости праведного пути, несмотря на реалистическое изображение многих ситуаций и деталей, земных скорбей и унижительных падений.

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова 2000 — Ахматова А.А. Собр. соч. в 6-ти томах. Т. 4. Книги стихов / Сост., подгот. текста, коммент. Н.В. Королевой. М., 2000.

Болкунов 2018 — Болкунов Н.В. Долгота дней моих // Болкунов Н.В. Долгота дней моих: Проза и стихи. Саратов, 2018. (К 70-летию со дня рождения).

Болкунов 2013 — Болкунов Н.В. Мои корни // «Душа моя»: К 65-летию со дня рождения и к трёхлетней годовщине со дня смерти Николая Васильевича Болкунова — прозаика, публициста, члена Союза писателей и журналистов России, патриота, православного христианина. Саратов, 2013.

«Душа моя» 2013 — «Душа моя»: К 65-летию со дня рождения и к трёхлетней годовщине со дня смерти Николая Васильевича Болкунова — прозаика, публициста, члена Союза писателей и журналистов России, патриота, православного христианина. Саратов, 2013.

Кадяев 2013 — Кадяев В. Главный: Памяти Николая Болкунова // «Душа моя»: К 65-летию... Саратов, 2013.

Моров 2001 — Моров В.Г. Петербургский исход // Журнал «Древняя Русь». М., 2001. № 5.

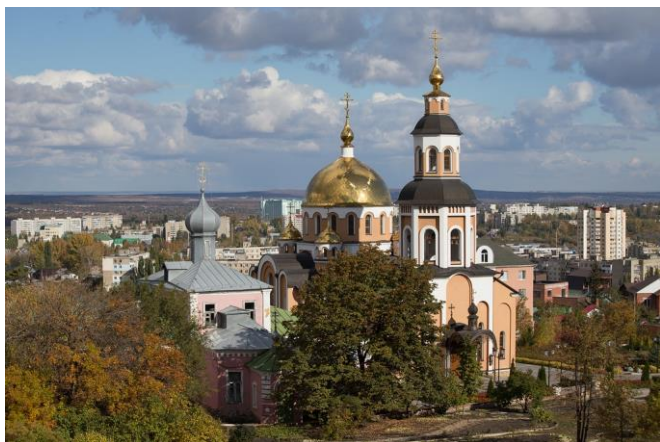
Соловьёв 1990 — Соловьёв В.С. «Неподвижно лишь солнце любви...»: Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников / Сост., вступ. статья, коммент. А.А. Носова. М., 1990. (Московский Парнас).

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Портрет Н.В. Болкунова. Фото обложки книги *Долгота дней моих*.



Илл. 2. Общий вид Алексиевского женского монастыря в Саратове.



Илл. 3. Икона Анны Кашинской на аналое.



Илл. 4. Икона избиения слугами Ирода 14 тысяч младенцев в Вифлееме.



Илл. 5. Смоленская икона Божией Матери Одигитрия.



ИКОНЫ БОГОРОДИЦЫ В ЛИРИКЕ ВЛАДИМИРА ЯКОВЛЕВА

Стебенева Л.В.

Аннотация. Мотивы Богородичных икон в лирике Владимира Яковлева связаны с темой материнской молитвы и размышлениями поэта об исторических судьбах России. Стихотворение *У иконы чудотворной* — поэтическое постижение богословского и иконографического смысла Моденской (Косинской) иконы Божией Матери, развивающее тему предстояния в лирике Владимира Яковлева.

Ключевые слова: В.Г. Яковлев, лирика, иконы Богородицы, иконография, тема предстояния.

Abstract. The motifs of the icons of the Mother of God in the lyrics of Vladimir Yakovlev are connected with the theme of maternal prayer and thoughts of the poet about the historical destinies of Russia. The poem „At the Miraculous Icon” is a poetic comprehension of the theological and iconographic meaning of the Modena Icon of the Mother of God, which developing the theme of the coming lyrics of Vladimir Yakovlev.

Keywords: V.G. Yakovlev, lyrics, icons of the Virgin, iconography, theme of the upcoming.

Поэтическое творчество Владимира Яковлева¹ полнокровно представляет современную православную поэзию, особенно в стихотворениях последних лет (2014–2016 годы), зачастую освещающих евангельский смысл православных праздников. По наблюдению Н.В. Пращерук, лирика В.Г. Яковлева «по своей направленности и смысловому наполнению глубоко укоренена в традициях классической русской поэзии, связанной, казалось бы, с такими разными поэтами, как Некрасов и Тютчев» (Пращерук 2018: 1). Главная тема в лирике В.Г. Яковлева, выделенная учёным, — тема личного испытания смертью и предстояния перед Христом (Пращерук 2018: 1) — раскрывает православное мирозерцание недавно ушедшего от нас поэта и в

¹ Владимир Геннадьевич Яковлев (1952–2016) прожил трудную и насыщенную жизнь, испытав себя на поприще самых разных профессий — от рыбака до редактора и издателя книг. После окончания Литературного института в 1989 году В.Г. Яковлев выпустил единственный прижизненный сборник стихотворений *На границе времён*, после которого оставил поэтическое творчество на двадцать пять лет. И только в последние годы (2014–2016) поэт, зная о тяжёлой болезни, вновь возвращается к поэзии и пишет около ста стихотворений, отличающихся высотой духа и поэтическим совершенством (см. Пращерук 2018: 1; Козлачков 2018: 5–10).

полной мере позволяет соотнести его лирику с русской духовной поэзией, определяемой в современных исследованиях так: «В сфере поэтического творчества человек в духовной поэзии предстаёт как „человек духовный“ или „томимый духовной жаждой“, сознательно стремящийся к служению высшим Божественным категориям и Сущностям» (Бердникова 2017: 132). Мотивы икон в стихотворениях последних лет составляют еще один важный аспект лирики Владимира Яковлева как поэзии такого рода.

Нельзя сказать, что образ икон является центральным в творчестве В.Г. Яковлева: мотивы икон создают образ России и народа. Так, в финале стихотворения *Преподобный Иринарх* (2014) возникают хоругви в символическом многолетнем шествии святого по русской земле. А в стихотворении *Когда я очнусь на другой стороне*¹ (2015) только так поэт и видит русский дом во все века — со святыми иконами:

*Когда я очнусь на другой стороне,
То вспомню ли я эти сны о России —
Как стлались думы по речной быстрине,
И чайки, как вдовы, нам вслед голосили?*

*У самого края, у мёртвой воды
И в горнице русской с её образами
Пронзит ли опять моё сердце Батый
Кровавой резнёй и слезами Рязани?*

*Забуду ли я о ночах фронтовых,
Дорогах войны, сапогами истёртых?
О наших солдатах — о них, рядовых,
В прожжённых железным огнём гимнастёрках?*

И вспомню ли я, как бросало плоты

¹ Поскольку творчество поэта Владимира Яковлева известно немногим, некоторые тексты стихотворений приводим здесь полностью. Со стихами Владимира Яковлева можно познакомиться на личной странице поэта на российском литературном портале Стихи.ру: <http://www.stihi.ru/avtor/vatazhnik>. Указанный в списке литературы сборник стихов, вышедший в 2017 году, включает 3 раздела: первый — стихотворения, опубликованные в сборнике *На границе времён* в 1989 году; второй — стихи последних лет; третий раздел — дневниковые записи, опубликованные на Facebook.

*На самой последней моей переправе,
У скользкого края, у мёртвой воды,
У ржавой звезды, на дороге с ветрами? (Яковлев 2017: 204).*

Присутствуют мотивы икон в лирике В.Г. Яковлева и прикровенно, как в стихотворениях *Преображение* (2015) и *Перепела кричат во ржи* (2015): ведь в храме или придорожной часовне должны быть святые образа. Знаменательно, что в последнем упомянутом стихотворении над покосившейся часовней возникает образ горящей свечи как символ молитвы ангельской о России или печалющихся о ней святых, пока нет отклика на воздыхания беспокоящихся о родной земле душ:

*Перепела кричат во ржи
Вблизи часовни придорожной —
Как будто чьи-то две души
Перекликаются тревожно.*

*Какая тихая печаль!
Как долог этот крик бессонный!
Как будто теплится свеча
Над покосившейся часовней.*

*Вдали курьерский простучит —
И смолкнут, обмирая, души.
О, кто откликнется в ночи
На крик души моей заблудшей? (Яковлев 2017: 194).*

Размышления В.Г. Яковлева о России особо раскрываются в теме женской доли и материнской молитвы у икон. Например, в стихотворении *Бабушка* (2016): «Читала на ночь Библию, / Как было испокон. / И, как в годину гиблую, / Молилась у икон» (Яковлев 2017: 237). И в стихотворении *Матушка* (2014) поэт вспоминает мать и предвкушает встречу с ней непременно у святых образов («Сели бы с ней под иконами рядышком — / Рядышком мы, а рукой не достать») (Яковлев 2017: 190) и др. В мотиве материнской молитвы приоткрывается и личный опыт В.Г. Яковлева, и благодарная память о сохранении веры в совет-

ской России именно матерями¹... В опубликованном еще в первом сборнике 1989 года стихотворении *Тьма* показательное выбранное поэтом написание слова *Мать* с заглавной буквы, а та, советская, эпоха оценена как недостойная материнского благословения:

*Ибо — разворованы все храмы!
Ибо — за углом шаги охраны!
Ибо — в мире ветер, дождь и тьма!
И молчит разбитыми губами
Наша совесть, наша боль и память.*

И дверей не отпирает Мать! (Яковлев 2017: 114).

Позднее эту мысль продолжает стихотворение *Белые волки* (2015), в котором образ матери вырастает до образа Родины-Матери, молящейся целые века о своём народе у иконы Богородицы:

*Тысячи лет над любимой Отчиной
Воют метели и носится тьма.
Тысячи лет у иконы Пречистой
Молятся в ночь моя бедная мать (Яковлев 2017: 213).*

Как представляется, тема материнской молитвы, вечного молитвенного предстояния перед иконой Богоматери объединена в лирике В.Г. Яковлева с темой материнского заступничества самой Богородицы за русскую землю — с темой, в свою очередь, связанной в русской культуре со сказаниями о Богородичных иконах. Особого внимания заслуживает стихотворение 2014 года:

*Нет покоя у Дона кыпчакским орлам.
Путь за Доном — неясен.
«Не пойду против неба» — сказал Тамерлан*

¹ Такой акцент материнской темы в лирике Владимира Яковлева закономерен. В дневниковых записях В.Г. Яковлев поведал, что его крестила крепкая в вере бабушка Анастасия Фёдоровна, «тайком от отца, но в сговоре с его матерью», членом КПСС, позже отвечавшей на все его подростковые недоумения по поводу несовместимости веры и членства в коммунистической партии: «Как же в Него не верить, если Он есть?!» (Яковлев 2017: 252–253).

И ушёл восвояси.

*И ушли восвояси все конные тьмы —
За Азов и за Каспий.
Улетают века сквозь ночные дымы,
И слагаются сказки.*

*Что за огненный ангел явился Хромцу
На распутье на русском?
То узнают доподлинно швед и француз,
И германец под Курском.*

*То запомнит навек каждый храм на крови
И впитают все корни.
А пока только ночь. Только степь да ковыль.
Только промысел горний (Яковлев 2017: 169).*

В нескольких строфах этого стихотворения сосредоточена многовековая русская история, через даль веков которой поэт прозревает и устрашение Тамерлана — «хромого Тимура», и все грядущие поражения последующих иноземных завоевателей — шведов, французов, германцев... Лаконично очерченные здесь факты объединены преданиями о помощи, полученной от богородичных икон в дни иноземных нашествий на Русь. Можно сказать, мотивы икон прикровенно присутствуют в упомянутых здесь историях, однако поэт ни разу не называет главную Защитницу Руси: «Что за огненный ангел явился Хромцу / На распутье на русском? / То узнают доподлинно швед и француз, / И германец под Курском» (Яковлев 2017: 169).

«Ангельский акцент», поставленный автором, содержит несколько смысловых проекций. Во-первых, в преданиях об упомянутых в стихотворении победах неоднократно рассказывается не только о чудесной помощи от икон, но и о явлениях в видениях или наяву самой Богородицы с ангелами и небесными воинствами, устрашавшими врагов. Во-вторых, возникший грозный ангел на русском распутье перекликается и с библейским Эдемским Херувимом, преградившим путь в рай падшим людям пламенным мечом (Быт. 3: 24). И в этой перспективе Святая Русь представляется землёй, хранимой свыше, опло-

том горнего, что и прочитывается в финальном четверостишии. В самом широком смысле этот «ангельский акцент» отражает устойчивый мотив, обусловленный ключевым эпизодом из жизни Девы Марии — Благовещением (Лк. 1: 26–38), а потому ассоциативно всегда и повсеместно сопутствующий образу Богородицы.

Однако проведём некоторую реконструкцию и напомним хотя бы самые основные исторические факты и предания о чудесах от икон и явлениях Богородицы, создающие культурно-семиотическое поле этого стихотворения¹.

Явно и наиболее определённно в нём рассказана история, связанная с Владимирской иконой Богородицы. Исключая первое сказание XII века, в двух поздних, посвящённых этой иконе (в *Повести о Темир-Аксаке* XV века и *Сказании об иконе Владимирской Богоматери* XVI века), говорится, что в 1395 году на подступах к Ельцу Тамерлан, шедший походом на Русь, неожиданно повернул войска обратно². Известно, что в богородичный праздник — Успения Пресвятой Богородицы — Великий князь Московский Василий Дмитриевич и жители Москвы встречали на Кучковом поле Владимирскую икону Божией Матери (илл. 1) с молитвой о защите города от завоевателей (позднее в благодарность за освобождение от врага на месте встречи иконы был построен Сретенский монастырь). Предания гласят, что в день встречи святого образа сама Богородица явилась в тонком видении Тамерлану стоящей в полный рост с воздетыми в ограждающем жесте руками и в окружении сонма ангелов, «державших в руках огненные мечи», — Лучезарная Жена велела завоевателю уйти от пределов Руси (*Киселёв* 1992: 30). И Тамерлан не посмел ослушаться Величавой Жены. В сущности, образ стоящей в молитве Богородицы, увиденный во сне великим завоевателем, тоже является иконой. Этот образ появился намного раньше в Византии и канонизирован в иконографическом ти-

¹ В настоящей работе не ставится задача привести исчерпывающий список фактов и архивных свидетельств о них, послуживших источниками этого текста. И всё же самые известные предания, хранящиеся в летописях и передающиеся устно, — именно они создают сердце православной культуры — могут, безусловно, приниматься за некую константу возможных источников, подразумеваемых автором и узнаваемых читателем. Следует отметить, что В.Г. Яковлев был не только глубоко православным человеком, но и человеком чрезвычайно широкого кругозора, глубоко знавшим историю и культуру родной страны.

² См. источники, проанализированные в различных аспектах, в фундаментальной статье В.В. Лепяхина *Сказания о Владимирской иконе Божией Матери* (Лепяхин 2005: 49–73).

пе *Оранта* — Богоматерь взывающая, молящаяся (илл. 2), а поскольку Богородица стоит в полный рост — в типе *Великая Панагия* (Панагия по-гречески — «Всесвятая») (илл. 3).

Автору достаточно рассказать о первом предупреждении и заступничестве Царицы Небесной, о котором веками слагаются сказки и легенды. В последующих строфах — «*То узнают доподлинно швед и француз, / И германец под Курском*» — подразумеваются подобные случаи. Какие же события можно предположить в строфах В.Г. Яковлева?

Как известно, военных конфликтов между Россией и Швецией было много: почти на протяжении тысячелетия (с X по XIX века), с перерывами чуть ли не в 10–20 лет (за редким исключением больше), шли войны за влияние на балтийских землях, за владение Ладогой, за выход России к Балтийскому морю. Сначала Новгородская республика, потом Великое княжество Московское, наконец, Россия вели спор со Швецией о северных землях и морях. В этих войнах известны случаи спасения и помощи русской армии, явленные от самых разных икон Богородицы: Тихвинской, Казанской (Каплуновской), Новгородской чудотворной иконы *Знамения Божией Матери*.

Так, многочисленные нападения шведов на Новгород и на Тихвинский мужской монастырь, были отражены благодаря помощи Тихвинской иконы Божией Матери (илл. 4). В сказании об этом святом образе с особым чувством вспоминается история, произошедшая в 1613 году, когда всё население города спряталось в монастырь и молилось об избавлении от врага¹. После совершённого монахами и ополченцами вокруг монастыря крестного хода с чудотворным образом Богородицы вражеское войско спешно отошло, обуянное внезапным и великим страхом от увиденных бесчисленных полков, будто бы идущих со стороны Москвы «с несметным оружием» и развевающих «в воздухе крестоносные знамёна» (Яковсон 1902: 16). По молитвам к Царице Небесной, запечатлённой на Тихвинской иконе, последующие нападения шведов заканчивались постыдным бегством: враги видели всякий раз сильно вооружённое многочисленное воинство, устремившееся на них со всех сторон (Яковсон 1902: 18)². В рассказах о подписа-

¹ Анализ сказаний о Тихвинской иконе см. в монографии В.М. Кириллина (Кириллин 2007).

² Походы шведов, осаждавших монастырь в течение трёх лет, с 1613 по 1615 годы, заканчивались подобным образом.

нии мира со шведами в 1617 году подчёркивается, что это событие совершалось в окружении чудотворных икон Богородицы, в том числе и Тихвинской (так как к этому моменту был составлен список чудотворных икон). Недаром Тихвинскую икону Богородицы почитают защитницей и покровительницей северо-западных земель России (илл. 5).

Перед Полтавской битвой в Северной войне, Петр I, узнав о чудотворном образе Каплуновской (Казанской) иконы Богородицы (илл. 6, 7) в селе Каплуновке Харьковской губернии, приказал носить икону по рядам русской армии и сам со слезами молился перед святым образом. Позже в благодарность о победе в битве, изменившей ход войны, царь пожаловал на икону серебряную вызолоченную ризу с драгоценными камнями и серебряный ковчег¹.

С Отечественной войной 1812 года связаны предания о чудесной помощи от икон Богородицы — Смоленской, Казанской, Курской Коренной и др.

Четвёртого августа (по ст. ст. здесь и далее) во время осады Смоленска 180-тысячной армией Наполеона небольшой отряд генерала Раевского, всего в пятнадцать тысяч человек, отрезанный от армии Барклая де-Толли и Багратиона, отбил все атаки французов и удержал за собой Смоленск. Ожесточенные бои, просто «настоящий ад», продолжались и 5 августа, но город не сдался — народ верил в заступничество Богородицы: «Пренепорочная Дева, как Взбранная Воевода, всё ещё охраняла город Своим присутствием чрез чудотворную Икону, пред которой дни и ночи служились молебны²» (Левашёв 1912: 5). И только после воссоединения русской армии Смоленск оставили: было решено, что чудотворная Смоленская икона Богородицы Одигитрии (илл. 8) будет сопровождать русское войско во всё время военных действий и придавать силу и храбрость воинам, ибо образ почитался как чудотворный далеко за пределами Смоленска. И святыня неотлучно сопровождала действующую армию со дня оставления русскими Смоленска, то есть с 6 августа по 8 ноября 1812 года (Левашёв 1912: 3). Известно, что накануне Бородинской битвы, 25 августа, по приказу главнокомандующего М.И. Кутузова, икону «торжественно, в сопро-

¹ См. Икона Богородицы Казанская (Каплуновская) // Православная энциклопедия «Азбука веры». Эл. ресурс: <https://azbyka.ru/days/ikona-kazanskaja-kaplunovskaja> (дата обращения 15.01.2019).

² Цитаты приводятся в современном правописании. — Л.С.

вождении крестного хода, пронесли перед рядами всего войска» (Левашиёв 1912: 5). Историки и исследователи XIX века единодушны в оценке Бородинской битвы и её результатов: «Воодушевлённые присутствием в своих рядах Смоленской Иконы Богоматери, русские воины в день Бородинской битвы одержали нравственную победу над врагом <...> Прямым следствием Бородинского сражения было полное ужаса бегство Наполеона из Москвы, возвращение его по старой Смоленской дороге и гибель его 500 тысячной армии» (Левашиёв 1912: 10). После бегства французской армии и оставления Смоленска 5 ноября главная святыня города с великим торжеством и радостью была встречена жителями 10 ноября.

Участники Отечественной войны 1812 года особенно обращали внимание на то, что первый крупный военный успех русской армии пришёлся на праздник «осенней» Казанской Божией Матери — 22 октября (илл. 9): в тот день был разбит французский арьергард, наполеоновское войско потеряло около семи тысяч солдат. Известно, что в 1812 году Курское городское общество послало в действующую армию к М.И. Кутузову список с чудотворной Курской Коренной иконы *Знамения Божией Матери* (илл. 10). Этот перечень можно было бы продолжить, так как подобных случаев в ту войну было немало — воистину неисчерпаема в России любовь к Богородице и Её святым образам.

Во время Великой Отечественной войны была одержана знаменательная для хода войны победа на Курской дуге, причём командный пункт маршала Рокоссовского находился в монастырском саду Коренной пустыни, до революции долгое время хранившей Курскую Коренную икону Богородицы¹. *Непридуманные рассказы*, передаваемые из уст в уста после войны и распространявшиеся в самиздате 1970–1980-х годах, повествуют о свидетельствах участников Курской битвы². Перед решающим танковым боем у станции Поныри, а через несколько дней и перед кровопролитным танковым сражением под Прохоровкой солдаты видели в небе сияющую Богородицу. Из повествования Владимира Мокренко, студента Института кинематографии, о своём дяде

¹ Как известно, в 1919 году, во время Гражданской войны, подлинник иконы был вывезен в Сербию архиепископом Курским и Обоянским Феофаном. Сейчас она хранится в Нью-Йорке в Синоде Русской Зарубежной Православной Церкви. См. образ современного письма (илл. 11).

² Несомненно, религиозное осмысление событий этой войны и Победы началась задолго до открытия храмов и наступившей в эпоху перестройки свободы вероисповедания.

— свидетеле того события: «<...> вся рота видела. И все упали на колени. Все уверовали. И дядя стал верующим» (Фарберов 2015: 358). По воспоминаниям Николая Ивановича Петренко, Женщина с поднятыми руками воздвигла невидимую стену, которую немцы так и не смогли одолеть. После войны зашедший в храм солдат узнал ту Женщину с воздетыми руками в иконе Божией Матери *Нерушимая стена* (Фарберов 2015: 358). Этот образ, как известно, восходит к Константинопольскому типу иконы Богородицы *Оранта*, или *Великая Панагия*. Типу *Оранта* родственна и Коренная Курская икона *Знамения Богородицы*. Следовательно, в словах — «То узнают доподлинно швед и француз, / И германец под Курском» — сосредоточен комплекс перечисленных фактов и мотивов.

Однако культурно-семиотический объём стихотворения «Нет покоя у Дона кыпчакским орлам...» значительно шире: действует механизм культурной памяти, актуализирующей иные предания и события русской истории. Со всеми перечисленными здесь иконами связаны и другие случаи чудесной помощи защитникам Отечества. Так, благодатной помощи Владимирской иконы Божией Матери приписывают неоднократное избавление Москвы: в 1408 году — от набега ордынского хана Едигея, в 1451 году — от нападения ногайского царевича Мазовши и в 1459 году — от нападения его отца, хана Седи-Ахмета. Отпор орде в Великом стоянии на Угре также объясняют не иначе как милостью и помощью от Владимирской иконы Божией Матери (Киселёв 1992: 30; Лепяхин 2012: 140). История, произошедшая с Тамерланом, повторилась в 1521 году, во время нашествия татар под предводительством хана Махмет-Гирея: московский митрополит Варлаам вместе с жителями Москвы молился об избавлении от врага перед святым образом — хану в видении явилась Божия Мать с грозным небесным воинством, после чего завоеватель с ордой отступился от столицы. Казанская икона Божией Матери в 1612 году сопутствовала ополчению Дмитрия Пожарского (Курская Коренная икона также имеет славную историю, так как не раз сопровождала русское воинство в походах, и в Смутное время тоже). По сохранившимся и живущим ныне преданиям, во время Великой Отечественной Войны именно с Казанской иконой Божией Матери объезжали блокадный Ленинград, именно с этим образом делали облёт Москвы на самолёте — после таких обращений обстановка и ход войны изменились... Всё это

говорит о том, что объём фактического материала и преданий русской культуры, которые могли послужить источником для выделенных в стихотворении строф, невероятно велик.

Более того, подразумеваемые в стихотворении события напомним читателям о других подобных происшествиях: за всю историю России столько же случаев заступничества Божией Матери найдём в сказаниях об иконах Донской¹, Иверской, Калужской, Коломенской Державной, Федоровской, Леснянской, Ченстоховской, Валаамской и других. А потому культурно-исторический фон стихотворения *Нет покоя над Доном кыпчакским орлам...* невероятно уплотнён, его идею выражает единый образ Заступницы за землю русскую — образ *Покрова Пресвятой Богородицы* (илл. 13, 14), парящий над временем и вмещающий всю историю России.

Добавим уже вне наблюдений за мотивами богородичных икон, стихотворение *Нет покоя у Дона кыпчакским орлам...* входит в тематический цикл стихотворений В.Г. Яковлева, посвящённых предстоянию Пречистой Девы за землю русскую, и связано со стихотворением *Ходила Богородица по мукам* (2014).

Необходимо особенно выделить стихотворение *У иконы чудотворной* (2015), в каком-то роде венчающее тему заступничества Божией Матери, богородичных икон и икон вообще в лирике Владимира Яковлева. Оно уникально и интересно ещё и потому, что в нём поэт лично обращается к конкретному образу — Моденской (Косинской) иконе Божией Матери (илл. 15) — и, что особенно важно, образ этот назван.

У иконы чудотворной

*У иконы чудотворной,
На краю юдоли смертной,
В глубине огнеупорной,
В круговерти беспросветной,
Мою душу ангел тронул,*

¹ С победой св. блгв. князя Дмитрия Донского над татарами на Куликовом поле началось почитание чудотворной Донской иконы Божией Матери (илл. 12), которая, как рассказывают военные повести, вместе с Владимирской иконой была на поле сражения (*Лепяхин* 2012: 140). Донской образ Богородицы также неоднократно спасал столицу от иноземных завоевателей — в память об этом в Москве воздвигнут одноимённый монастырь.

Тихий ангел за плечами...

*У иконы чудотворной
Улеглись мои печали.*

*У иконы чудотворной
Божьей Матери Моденской,
Где с молитвою упорной
И почти с мольбою детской
Вы ловили взор бездонный,
Восходя в печали светлой,
У иконы чудотворной,
На краю долины смертной...*

*Где лампы свет бессонный
Замирал во мгле рассветной —
У иконы чудотворной,
Над моей страной бедной (Яковлев 2017: 224).*

Это стихотворение — своеобразная квинтэссенция основных образов и мотивов поэзии В.Г. Яковлева и совершенно очевидно перекликается с рассмотренным стихотворением *Нет покоя у Дона кыпчакским орлам...* образу Богородицы традиционно сопутствует ангел («У иконы чудотворной <...>/ Мою душу ангел тронул, / Тихий ангел за плечами...»), но не *огненный* и грозный, устрашающий врагов, а *тихий*, исцеляющий мятущуюся душу. Огненная топика косвенно присутствует в метафоре *глубины огнеупорной*, затрагивающей душевное и жизненное состояние человека, обратившегося к чудотворной иконе. Вопреки общему значению слова «огнеупорной» в нём, безусловно, видится образ *огня* — настолько силен ассоциативный зрительный потенциал корня «огн». Однако темная *беспросветная круговерть* побеждается внутренним светом — тишиной и покоем от *бездонного взора* Богородицы, возносящей молитву о каждом. Символом Материнской молитвы и любви предстает разгоняющий мрак *свет бессонный от лампы*, горящей всю долгую ночь до рассвета (*во мгле рассветной*). Картина в финале стихотворения является идейным и образным откликом на строфы ранее написанного стихотворения *Белые волки*: «Ты-

сячи лет у иконы Пречистой Молится в ночь моя бедная мать» (Яковлев 2017: 213).

Откровение о глубоко личных переживаниях и о личном обращении к чудотворной иконе раскрывается в опыте собеседника-читателя («Вы ловили взор бездонный, / Восходя в печали светлой»), символически представляется народной, соборной молитвой. Так, первая строфа молитвенным рефреном пять раз повторяется в рассказе об *упорной молитве* автора-поэта, о доверчивой *детской мольбе* собеседника (читателя), посетившего святыню, о молитве самой Богородицы *над странною бедной*. Повторы ключевых слов создают молитвенный ритм этого текста: *У иконы чудотворной, на краю юдоли / долины смертной, печаль, свет*. Знаменательно, что молитвенное действие совершается в состоянии некоего душевного предела, переживаемого в пространственном образе, повторенном дважды и чрезвычайно значимом в лирике В.Г. Яковлева, — *на краю юдоли смертной / на краю долины смертной*. Как было сказано ранее, тема испытания смертью и мужественного её принятия, предстояния перед Богом *у края самого* — центральная в авторской лирике последних лет, во время преодоления поэтом тяжёлой болезни. Думается, настойчивая молитва *у иконы чудотворной* — факт биографический. Однако откровение о восхождении к покою и умиротворению *в печали светлой* — это своего рода поэтическое постижение иконографии и духовного смысла Моденской (Косинской) иконы Богородицы.

Икона, о которой говорится в стихотворении, по преданию, была привезена героем Северной войны графом Борисом Петровичем Шереметьевым из итальянского города Модены и подарена Петру I, позднее даровавшему святой образ жителям Подмосковного села Косина¹. Икона очень скоро стала почитаться чудотворной — свидетельства о полученной от неё помощи бережно хранятся и собираются по

¹ См. Икона Богородицы Моденская (Косинская) // Православная энциклопедия «Азбука веры». Эл. ресурс: <https://azbyka.ru/days/ikona-modenskaja-kosinskaja> (дата обращения 20.01.2019). История святыни в советскую эпоху во многом типична: в 1920 г. с образа была снята драгоценная риза, в 1940 г. икона была изъята из храма и передана сначала в Музей религии и атеизма (Ленинград), после окончания Великой Отечественной войны — в Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублёва (Москва), где и была отреставрирована. В косинский храм Успения Пресвятой Богородицы святой образ был возвращён 3 июля 1991 г. (в день празднования иконы), где хранится поныне.

сей день¹. Первоначально она именовалась по месту обретения — Моденской, позднее её стали называть по месту пребывания — Косинской. В ритмической организации стихотворения вполне понятны и сделанный автором выбор названия, рифмующегося с «*мольбою дётской*», — *пред иконою Модёнской* (а не *Косинской*), и перестановка ударения в названии иконы на второй слог².

Известно несколько изображений святого образа. В общем плане иконографию Моденской (Косинской) иконы можно описать так: Божия Мать стоит в рост, Младенец сидит на левой руке Матери и благословляет именовсловно, в левой руке Он держит свиток.

В работах Н.П. Кондакова, знатока иконописи и религиозного искусства, изображений *Моденской иконы* нет. Однако учёный неоднократно упоминает о ней. Более того, характер этих упоминаний со всей очевидностью позволяет утверждать, что Кондаков пишет о двух известных иконографических типах Моденского (Косинского) образа Богородицы. Так, в статье *Исторические и археологические данные по вопросу о Никопейской иконе в Византии на монетах, печатях и крестах...* из фундаментального труда *Иконография Богоматери* учёный сопоставляет образ Моденской (или Косинской) иконы Богоматери с *молельной* иконой — образом Никопейской Божией Матери в среде святых или ангелов (Кондаков 1915: 148–149). Как убеждаемся, этому типу соответствует икона из косинского храма, украшенная в дореволюционную пору серебряной вызолоченной ризой с предстоящими в облаках херувимами — собственно, ангелы и держат образ Божией Матери, сверху осенённый Духом Святым в виде голубя в лучах света (*Померанцев* 1904: 17–18) (илл. 16). Что касается более древнего образа Моденской Богородицы (илл. 15), он вызывает впечатление динамичного обоюдного указания-благословения Матери и Младенца: Богородительница держит сидящего на руке Младенца как бы немного в стороне, их взгляды направлены друг на друга³. По всей вероятности,

¹ См. (*Померанцев* 1904: 33–39). Среди новых свидетельств есть сообщения и об исцелениях от тяжёлых болезней.

² В дальнейшем название этой иконы варьируется нами в зависимости от смыслового акцента: в отсылках к стихотворению и древнему образу — Моденская (Косинская) икона, в описаниях святого образа, хранящегося в Успенском храме Косина, — Косинская (Моденская).

³ К сожалению, нам не удалось установить, где сейчас находится этот образ. Однако именно он даёт как более древний прототип Моденской иконы, в частности в книге Е. Иль-

именно этот образ соотнесён Н.П. Кондаковым с типом *Одигитрии* во весь рост, встречающейся часто в рельефных образках Византии и Италии (Кондаков 1910: 201, 238). Напомним, в упомянутой выше легенде говорится, что эта икона и была привезена из итальянского города Модены.

Помимо этого в Успенском храме подмосковного Косина хранят предание о том, что именно Косинская икона (илл. 17) была привезена графом Шереметьевым из Италии и позднее подарена Петром I и т.д. Однако детали и стиль письма позволяют утверждать, что это совершенно русская икона: скорее всего, поздний список строгановской школы. Можно предположить, что Пётр I дарил жителям Косина список с привезённой иконы. Как представляется, существование различных типов Моденской (Косинской) иконы говорит о недосказанности её истории, требует внесения в неё ясности. По крайней мере, на настоящий момент неизвестно, какой образ действительно был привезён в Россию из итальянского города Модены¹.

Знаменательно, что на личной странице со стихотворением на литературном портале «Стихи.ру» поэт разместил изображение древней Моденской иконы (илл. 15), а не Косинской, перед которой молился в храме². Нет сомнения, после личного обращения поэт интересовался историей появления иконы. Это примечательно ещё и

инской (Ильинская 2012: 181), а также на многих сайтах, например, православной энциклопедии *Азбука веры*. См. Православная энциклопедия «Азбука веры» // Эл. ресурс: <https://azbyka.ru/days/ikona-modenskaja-kosinskaja> (дата обращения 21.03.2019). См. также в рубрике *Православный календарь* на портале *Православие* (Православный календарь // Православие.Ru. Эл. ресурс: <http://days.pravoslavie.ru/Days/20190620.html> (дата обращения 21.03.2019)) и др.

¹ Выражаем искреннюю благодарность и признательность заведующему иконописным отделением при МДА архимандриту Луке (Головкову), проконсультировавшему автора этой статьи по иконографии Косинской иконы Божией Матери и подтвердившему наше предположение о её происхождении и стиле. Архимандрит Лука высказал мнение, что более древний образ Моденской иконы (илл. 15) также имеет русское происхождение, однако, он близок к некоему византийскому прототипу, который, скорее всего, был привезён из Италии: возможно, он был написан византийским мастером по заказу из Италии. По наблюдению заведующего иконописным отделением МДА, это вполне может иллюстрировать хранящаяся в церковно-археологическом кабинете МДА русская икона Богородицы, иконография которой чрезвычайно похожа на древний образ *Моденской иконы* (илл. 21). Возможно, эта не атрибутированная на настоящий момент икона является списком более древней.

² См. Яковлев В.Г. У иконы чудотворной // Литературный портал Стихи.ру. Эл. ресурс: <https://www.stihi.ru/2015/12/15/7777> (дата обращения 15.01.2019).

потому, что в Успенском храме нет ни одного изображения древнего образа.

Существенное различие между древним изображением (илл. 15) и иконой, выставленной на поклонение в Успенском храме села Косина (илл. 17), заключается в том, что в первом случае это типичная *Одигитрия* в полный рост, а более поздний список — это, на наш взгляд, чисто русский извод Моденской (Косинской) иконы, который можно соотнести с иконографическим типом *Агиосоритиссы* (Богородицы Деисусной) (илл. 18). Заметим, на поздних списках Косинской иконы руки Богородицы изображаются в молитвенном указующем на Христа жесте, который характерен для богородичных икон из деисусного чина: и на дореволюционной фотографии иконы в ризе (илл. 16), и на фотографии иконы в Успенском храме села Косина (илл. 17), и на старинном изображении *Косинской (Моденской) иконы* (илл. 19), да и на других списках и образках, свидетельствующих о популярности образа и его почитании в XIX веке (илл. 20)¹. Как видим, положение рук Богородицы в этом образе со временем изменилось.

Ещё одна оригинальная деталь русского извода: Богомладенец «словно парит в воздухе» (это действительно выглядит именно так, хотя в распространённых описаниях иконы говорится, что Младенец сидит на левой руке Богородицы). Современный иконописец Екатерина Ильинская поясняет это, указывая на чудесное Рождество Христа и сохранённое девство Божией Матери: «Так показана неземная — Божественная сущность Младенца. Иисус словно выходит к нам из чрева Своей Матери без рождения, чудесным образом» (Ильинская 2012: 180). Так сложилась русская традиция понимания и написания этого образа².

О деисусном смысле характерного изображения Косинской иконы Богородицы следует сказать отдельно. Примечательно, что иконостас в христианском храме вообще начался с единственной иконы — *Деисуса*³, которую в древности «писали на одной вытянутой по горизонтали доске», называвшейся *темплоном* (в русской озвучке — *тябло*),

¹ Справедливости ради стоит отметить, что икона в Косинском храме сохраняет каноническую черту образа Одигитрии: правая рука Богородицы чисто символически придерживает Младенца, слегка касается Его.

² См. современные списки Косинской иконы Богородицы в книге Е. Ильинской.

³ Напомним, русское название чина *Деисус* произошло от греческого названия *Деисис* (δέησις — «прошение, моление») по созвучию с именем Христа.

«самые древние темплонны изображали только <...> *моление Богоматери и Иоанна Предтечи, обращённых с молитвой Христу*» (Бобров 1995: 50). Причём в позднее время, когда иконы деисусного чина стали писаться на отдельных досках, предполагалось, что без образа Спасителя такая икона не могла быть (Барская 1995: 43–44; Ильинская 2012: 350). В этом смысле русская Косинская (Моденская) икона Богородицы, как бы дарующая Сына-Младенца, сближенная с образом молящейся Богородицы деисусного чина, не противоречит сущностной идее данного образа. Но самое главное, иконы деисусного чина осмысливаются первостепенными в иконостасе и в храме в целом ещё и потому, что воплощают стержневую идею молитв на литургии и церковной службе вообще: заступничество Божией Матери и святых в Страшный судный день за род человеческий, единство всей Церкви, земной и небесной, в молитвенном предстоянии Христу-Спасителю¹...

Необычное чудесное положение Младенца в Косинской (Моденской) иконе, как бы призывающее чудо на обратившегося к святому образу человека, и явное сближение в русском изводе *Одигитрии* с *Агиосоритиссой* глубоко прочувствованы поэтом и переданы в ключевом образе стихотворения: *упорной молитве у иконы чудотворной* и *ответной Материнской молитве* Богородицы Сыну о России и обо всем народе. Как видим, в стихотворении поэтическое постижение духовного смысла иконографии Моденской (Косинской) иконы заключается в идее предстояния перед Божией Матерью с предчувствием последней черты (*на краю юдоли смертной*), в свою очередь отражённого в символе предстояния Богородицы перед Сыном, Альфой и Омегой всего сущего, Которому каждый даст ответ в Судный день. В состоянии предзнания и предвидения этой последней черты (*в печали светлой*) поэт возносит прошение... не об исцелении — об указании *пути*, который и обретается в смиренном принятии Божьей воли и восхождении к Богу.

А через два месяца, в предпразднество Сретения Господня (13.02.2016), и за полгода до смерти Владимиром Яковлевым было написано стихотворение *Ухожу на все четыре стороны*: о радости отпу-

¹ В связи с этим в руках Деисусной Богородицы часто изображают свиток со словами молитвы: «Владыко Многомилостиве, Господи Иисусе Христе, Сыне и Боже Мой, приклони ко Мне ухо Твое и услыши молитву Матери Твоея, молящиеся Тебе о роде человеческом». На это обращает внимание Е. Ильинская (Ильинская 2012: 350).

щения и о *предстоянии* Христу у края самого¹. В этом стихотворении подводится итог земному бытию, подспудно и размышлениям о России, наконец, сосредотачиваются сквозные темы и мотивы лирики Яковлева, объединяющие в *теме предстояния* этот текст со стихотворениями, посвящёнными иконам Богородицы.

Таким образом, немногочисленные мотивы и упоминания икон в лирике В.Г. Яковлева связаны с размышлениями об исторических событиях и судьбах России. Ключевые стихотворения автора об иконах Богородицы — это *Нет покоя у Дона кыпчакским орлам...* (2014) и *У иконы чудотворной* (2015). В первом стихотворении богородичные иконы присутствуют имплицитно в культурно-исторической ауре текста — в скупом очерченном историческом событии, связанных с преданиями о заступничестве Богородицы и сказаниями об иконах. Сфера узнаваемых фактов, подключающих культурную память, здесь расширяется, распространяясь на иные события русской истории и сказания о других богородичных иконах. Во втором стихотворении икона Богородицы представлена эксплицитно и названа. В нём поэт открывает экзистенциальный опыт (*на краю юдоли смертной*) молитвенного предстояния перед Моденской иконой Богородицы. В созерцании святого образа обретается путь и постигается духовный и иконографический смысл Косинской (Моденской) иконы — изначально *Одигитрии* (Путеводительницы), в русском изводе сближенной с *Агиосоритиссой* — Божией Матерью *Деисусной*. Идею *Деисуса* — молитвенного предстояния Богородицы Христу за род человеческий в Судный день — поэт воссоздает в образе молитвы Богородицы о родной стране и о каждом человеке.

ЛИТЕРАТУРА

Барская 1995 — Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993.

Бердникова 2017 — Бердникова О.А. Духовные проблемы русской литературы XX века: учебное пособие. Часть II. Воронеж, 2017.

Бобров 1995 — Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., 1995.

Ильинская 2012 — Ильинская Е.Б. Иконы Пресвятой Богородицы, написанные в мастерской Екатерины Ильинской: энциклопедия иконографий Богоматери с толкованием их духовного смысла. М., 2012.

¹ См. анализ этого стихотворения в нашей работе: *Стебенева 2018*: 728–734.

Кириллин 2007 — Кириллин В.М. Сказание о Тихвинской иконе Богоматери «Одигитрия»: литературная история памятника до XVII века, его содержательная специфика в связи с культурой эпохи, тексты. М., 2007.

Киселёв 1992 — Киселёв А.А. Чудотворные иконы Божией Матери в русской истории / Сост, вступ. ст., примеч. В.А. Чалмаева. М., 1992.

Козлачков 2017 — Козлачков А.А. «Будем порванный невод чинить...» : Вступ. статья // Яковлев В.Г. Стихотворения. Екатеринбург, 2017.

Кондаков 1915 — Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. СПб. Т. II. 1915.

Кондаков 1910 — Кондаков, Никодим Павлович (1844-1925). Иконография Богоматери Н. П. Кондакова: Связи греч. и рус. иконописи с итал. живописью ран. Возрождения. М., 1999.

Левашёв 1912 — Левашёв П.Н. (1866–1937). Краткое сказание о Смоленской иконе Божией матери-Одигитрии, именуемой Надворотной, [и о пребывании её в русской армии во время Отечественной войны 1812 года] / Прот. П.Н. Левашёв. СПб, 1912.

Лепяхин 2005 — Лепяхин В.В. Сказания о Владимирской иконе Богоматери // Лепяхин В.В. Икона и иконопочитание глазами русских и иностранцев. М., 2005.

Лепяхин 2012 — Лепяхин В.В. Сказания о чудотворных иконах в древнерусской словесности. М., 2012.

Померанцев 1904 — Померанцев И.И. Косино и его святыни / Свящ. И.И. Померанцев, свящ. А.И. Речменский. М., 1904.

Пращерук 2018 — Пращерук Н.В. Поэзия предстояния Владимира Яковлева // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. № 2 (14). 2018.

Стебенева 2018 — Стебенева Л.В. Анализ или интерпретация? О стихотворении Владимира Яковлева «Ухожу на все четыре стороны» // Конференциум АСОУ : сборник научных трудов и материалов научно-практических конференций. Вып. 2. Москва : АСОУ, 2018.

Фарберов 2015 — Фарберов А.И. Спаси и сохрани [Текст] : свидетельства о помощи Божией в Великую Отечественную войну / [авт.-сост. Андрей Фарберов]. М., 2015.

Якобсон 1902 — Якобсон А.Н. Описание Тихвинского Богородицкого большого первоклассного монастыря, с историческим сказанием о главной его святыне, чудотворно-явленной иконе Божией Матери, именуемой по месту явления ее Тихвинскою / 2-е изд. Новгород, 1909.

Яковлев 2017 — Яковлев, Владимир Геннадьевич. Стихотворения / [сост.: А.А. Козлачков, Н.В. Пращерук]. Екатеринбург, 2017.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Владимирская икона Божией Матери и фрагмент иконы.



Илл. 2. Богоматерь Оранта. Мозаика собора Святой Софии в Киеве (около 1043–1046).



Илл. 3. Богоматерь Великая Панагия (Ярославская Оранта).



Илл. 4. Тихвинские иконы Богородицы.



Илл. 5. Список Тихвинской иконы Богородицы XVII в.



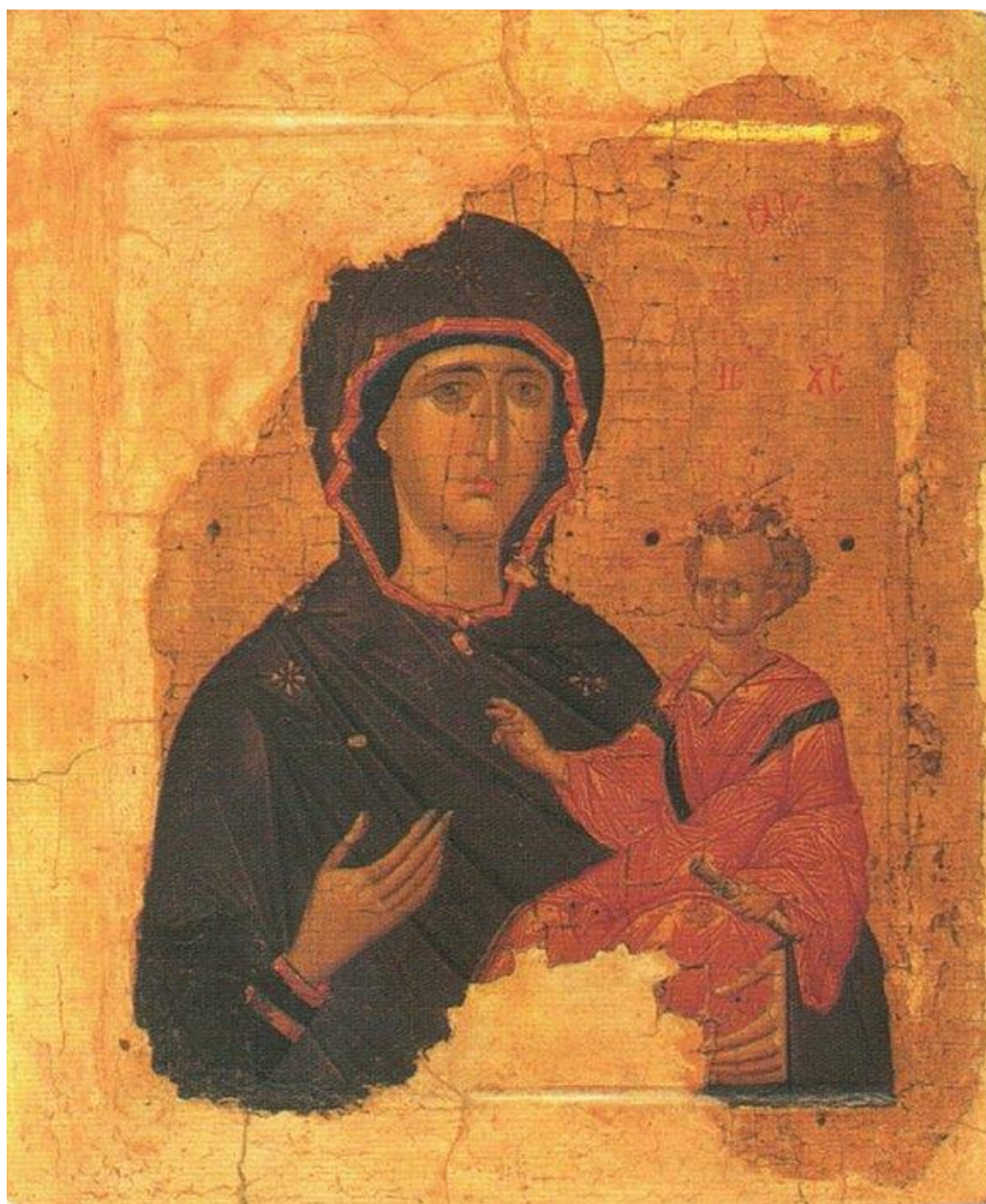
Илл. 6. Каплуновская (Казанская) икона Божией Матери.



Илл. 7. Список Каплуновской (Казанской) иконы Богородицы.



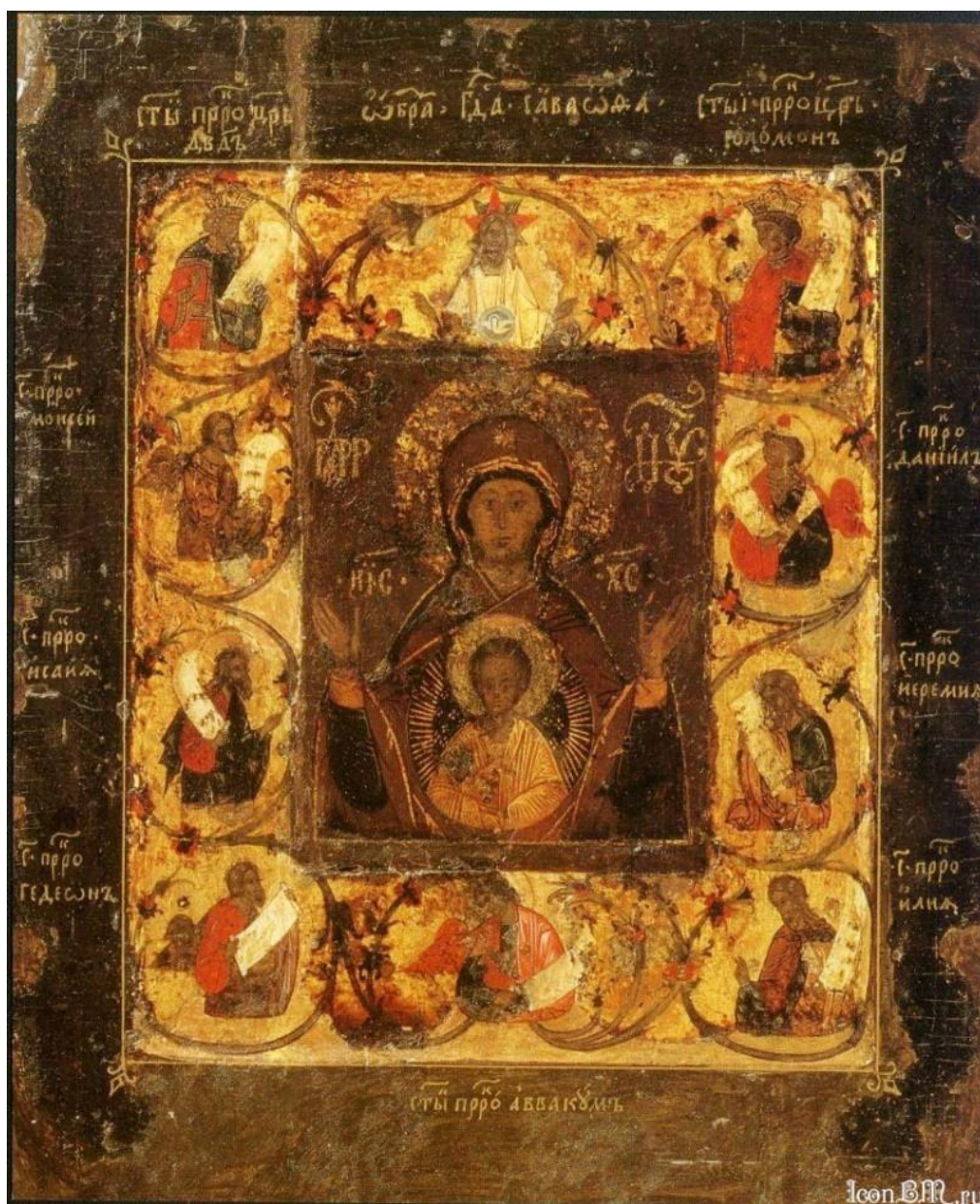
Илл. 8. Смоленская икона Богородицы Одигитрии.



Илл. 9. Казанская икона Божией Матери (московский список из Елоховского собора).



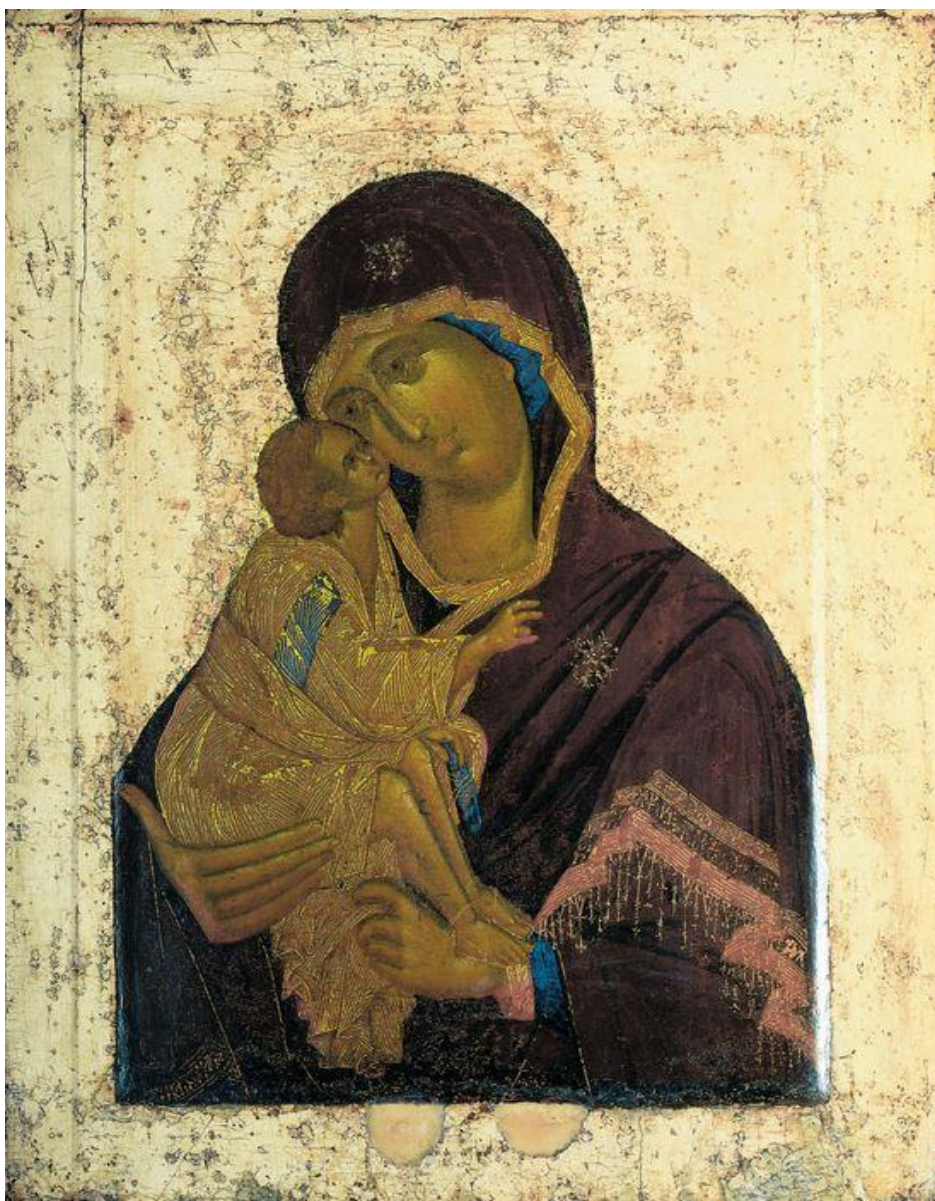
Илл. 10. Курская Коренная икона Божией Матери Знамение.



Илл. 11. Курская Коренная икона Божией Матери Знамение современного письма.



Илл. 12. Донская икона Богородицы XIV в. и фрагмент иконы.



Илл. 13. Икона Покрова Пресвятой Богородицы над землёю русскою. Храм Святителя Николая в Кленниках (Москва).



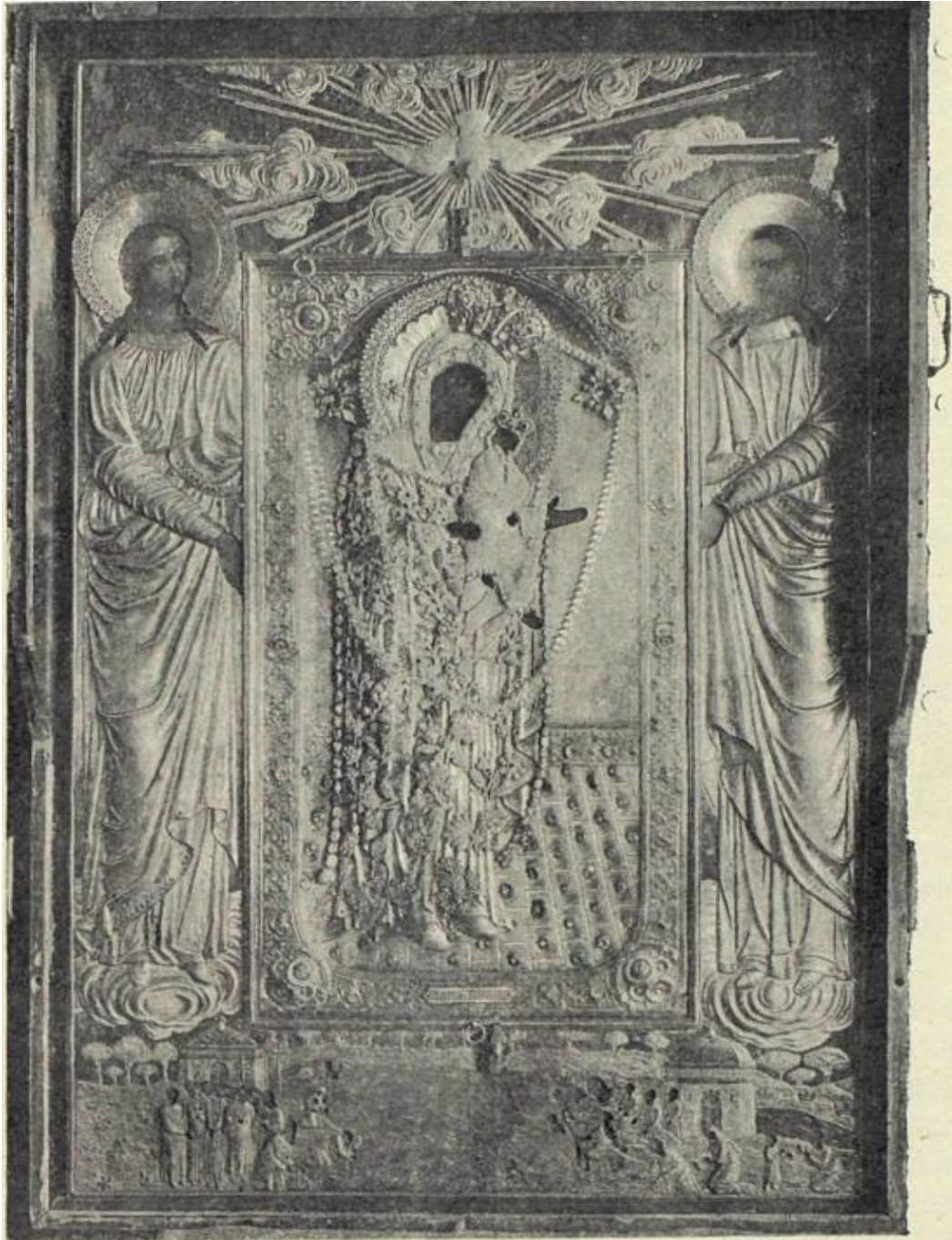
Илл. 14. Покров Пресвятой Богородицы. Новгородская икона середины — второй половины XVI века.



Илл. 15. Древнее изображение Моденской (Косинской) иконы Богородицы.



Илл. 16. Дореволюционная фотография главной святыни с. Косино в храме Успения Пресвятой Богородицы – Косинской (Моденской) иконы Богородицы (из книги священника И.И. Померанцева *Косино и его святыни*, 1904).

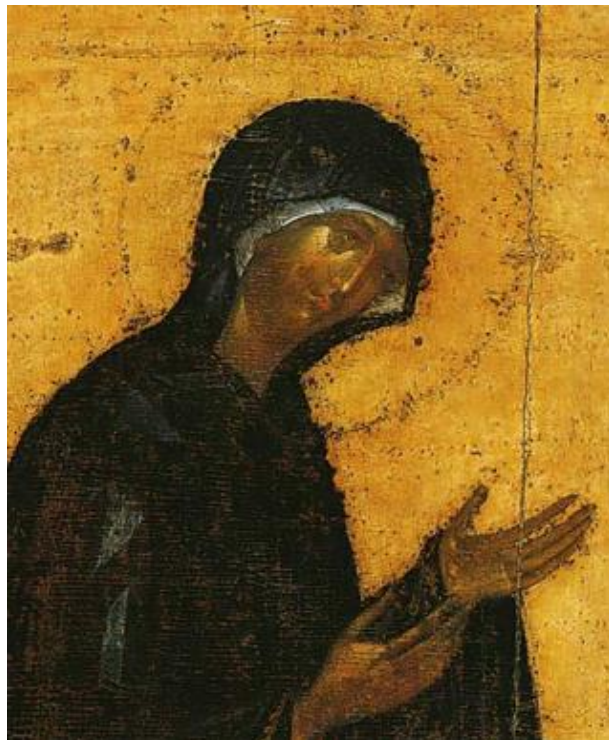


Илл. 17. Косинская (Моденская) икона Богородицы в Успенском храме села Косино¹.



¹ См. Икона Божией Матери «Косинская» // Приход храма Успения Пресвятой Богородицы в Косино г. Москвы. Эл. ресурс: http://kosino-hram.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=90&Itemid=102 (дата обращения 15.02.2019).

Илл. 18. Икона *Агиосоритиссы* — Богородицы из деисусного чина (XIV в.) и фрагмент.



Илл. 19. Старинная иллюстрация Косинской (Моденской) иконы Богородицы.



Илл. 20. Образки Моденской (Косинской) иконы Богородицы, XIX в.



Илл. 21. Икона Богородицы из музея МДА (ЦАК, Троице-Сергиева лавра).



ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПАЛОМНИЧЕСКИХ ЦЕНТРОВ В РОССИИ

Робежник Л.В.

Аннотация. В настоящей статье автор обращает внимание на отличие паломничества от туристической поездки к православной святыне. Исследуется архитектурная типология православных паломнических центров России. Акцентируется внимание на особенностях становления и развития паломнических центров и комплексов в настоящее время. Подробно описываются значимые паломнические комплексы. Рассматриваются основные проектируемые объекты Паломнического центра Михайло-Клопского монастыря вблизи Великого Новгорода и принципы его пространственного решения.

Ключевые слова: Паломнический центр, православное паломничество, типология культовой архитектуры, православная святыня.

TYPOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE FORMATION OF PILGRIMAGE CENTERS IN RUSSIA

Robezhnik L.V.

Abstract. In the article the author draws attention to the difference of pilgrimage from a tourist trip to an Orthodox shrine. The article investigates the architectural typology of Orthodox pilgrimage centers. Special attention is paid to peculiarities of the formation and development of pilgrimage centers and complexes at the present time. The article describes the main pilgrim complexes. The main projected objects of the Pilgrimage Center of the Mikhail-Klopsky Monastery near Veliky Novgorod and the principles of its spatial solution are presented.

Keywords: Pilgrimage center, Orthodox pilgrimage, typology of religious architecture, Orthodox shrine.

Традиции православного паломничества уходят далеко в историю. Первыми паломниками на Руси считаются святая равноапостольная княгиня Ольга, посетившая Константинополь в X веке с целью поклонения его святыням, и преподобный Антоний Печерский, получивший на Афоне благословение на создание Киево-Печерского монастыря. В России в 1869 году число паломников выросло до 2035, а в 1870 году составило лишь 1500 человек. Начал возрастать поток паломников после 1880 года (*Кивенко 2018: 460*).

Б.А. Ершов выделяет Троице-Сергиеву, Александро-Невскую, Киево-Печерскую и Почаевскую Лавры как всероссийские святые места, православные паломнические странствия к которым в начале XX века носили массовый характер (*Ершов 2016*).

В начале XX века в Дивеево, где находятся мощи преподобного Серафима Саровского, ежедневно прибывали три тысячи паломников. Одним из основных центров паломничества стала Троице-Сергиева Лавра, в которую ежедневно приезжали поклониться мощам Сергия Радонежского до пяти тысяч паломников (Бабкин 2008).

Православное паломничество в советский период находилось под запретом. Была ликвидирована инфраструктура паломничества, в том числе и архитектурные объекты вблизи православных святынь, обеспечивающие пребывание верующих в местах поклонения. Возрождение православных духовных ценностей в последние десятилетия и повышение мобильности населения отразилось в существенном увеличении потока православных паломников. Так, в 2010 году было зафиксировано резкое увеличение количества паломников до трёх миллионов человек.

В отличие от туристического осмотра главным для паломников является поклонение православной святыне, а не знакомство с историческими, художественными или архитектурными особенностями культового сооружения. Д.В. Величко в своих исследованиях обращается к некоторым понятийным, этическим и правовым вопросам, связанным с различными трактовками терминов «религиозный туризм» и «паломничество» (Величко 2016). По мнению автора, само определение «паломнический туризм» является неуместным, так как паломничество и туризм — понятия по сути неоднородные. Их отличие кроется, прежде всего, во внутренней мотивации человека: двое путников могут следовать по одному и тому же маршруту, останавливаться в одних и тех же паломнических центрах, но один из них совершит паломничество, а другой — туристическую поездку в места паломничества. Истинный паломник направляет свою внутреннюю энергию на молитву к Богу, на поклонение святым местам. Тогда как турист соприкасается в местах паломничества лишь с внешней стороной православной культуры: познаёт архитектурно-художественные особенности храмов, интересные факты о святынях и т.п. Мотивация паломника кроется в почитании и поклонении, туриста — в познании. Именно поэтому социологические, демографические, экономические и другие виды исследований явления паломничества в России и других странах могут предоставить только обобщенные данные по паломническим поездкам и туризму в места паломничества, четко не выделяя особен-

ности именно паломнической культуры. В настоящей работе мы также опираемся на общие статистические данные ввиду трудности выявления внутренней мотивации человека. Следует отметить, что и паломнические центры могут подразделяться по внутренней организации: в одних из них акцент будет делаться на познавательную функцию, тогда как в других — на религиозную.

Многие верующие полагают, что паломническими поездками должны заниматься специальные церковные структуры, а не коммерческие турфирмы. Однако, православные священнослужители в большинстве своём рады возрождению веры и не высказывают негативного отношения к туристическим фирмам, берущим на себя ответственность за организацию паломнических поездок. Кроме того русская православная церковь способствует развитию паломнических комплексов, зачастую выступая инициатором создания паломнических информационных центров.

Как отмечает Д. Менделеева, лучшие поездки в монастыри организуются от их подворий. В этом случае стоимость поездки считается пожертвованием. Люди, которые сопровождают паломников, вероятнее всего, много лет работают при храме на конкретном маршруте. Они знают всё о местных святынях, расположении свечных и иконных лавок, подскажут время, когда в них меньше всего народу. Кроме того подворские группы чаще других селят в монастырских гостиницах и кормят в трапезных (Менделеева 2014).

Мотивов совершить паломническую поездку достаточно много. Людей побуждает к данному действию их религиозные чувства: возможность помолиться в благодатном месте за себя и своих близких, стремление выразить благодарность за милость, посланную свыше, желание выполнить богоугодную работу, подвижничество во имя веры и множество других частных побуждений.

Е.В. Кивенко приводит следующие данные по социально-демографическому составу паломников: индивидуальные поездки составляют 35%, групповые поездки 40% и семейные 25% (Кивенко 2018: 460). По способу передвижения различают паломничество пешее, а также осуществляемое при помощи определённого вида транспорта, чаще всего — это автобусные паломнические поездки. Также с развитием системы GPS дальнейшее развитие получило индивидуальное и

семейное паломничество на личном автотранспорте (*Православный паломник*).

Время пребывания верующих в паломнических центрах варьируется от нескольких дней до нескольких месяцев.

На основе анализа действующих паломнических центров (комплексов), выделяют следующие типологические группы архитектурных объектов:

По развитости пространственной инфраструктуры: отдельное помещение или несколько помещений; отдельное здание; группа зданий; архитектурный комплекс.

По степени компактности: объекты паломнического центра расположены компактно, на одной территории; объекты территориально удалены друг от друга, рассредоточены, но функционально связаны; объекты паломнического центра расположены компактно, но несколько (обычно один-два) объектов удалены от основного комплекса.

По количеству постояльцев-паломников Е.В. Кивенко разделяет паломнические центры на: малые (до 20 человек), средние (от 20 до 50 человек), большие (от 50 до 100 человек), крупные (от 100 до 200 человек) и крупнейшие (более 200 человек) (*Кивенко 2018: 461*).

По функциональной принадлежности различаются следующие объекты, входящие в паломнический центр: информационный или координирующий центр; объекты, обеспечивающие экскурсионное обслуживание; жилые корпуса и гостиницы для паломников; трапезные для паломников; часовни и храмы; библиотеки; просветительские, лекционные и обучающие центры; музейные, выставочные и экспозиционные объекты; объекты социальной поддержки и помощи малоимущим; мастерские и другие объекты, необходимые для деятельности паломнических комплексов.

По наличию взаимосвязи с центром поклонения (святыней): паломнический центр связан со святыней (монастырём, храмом) организационно и находится на его территории; паломнический центр связан со святыней (монастырем, храмом) только организационно, но находится за его пределами; паломнический центр не связан с конкретным храмом или монастырем, а обеспечивает паломничество в различные близкие и далёкие православные святыни;

По ориентации на различные социальные группы: объекты для священнослужителей и монахов; объекты для семейного паломниче-

ства; объекты для организованных групп паломников; объекты для паломников-одиночек; объекты для социально незащищённых паломников и верующих; объекты для людей, находящихся в тяжёлой жизненной ситуации и т.д.

Большое разнообразие планировок номеров и комнат в организованных гостиницах и жилых корпусах соответствует многообразию социальных групп паломников. В то же время широкий диапазон предоставляемого уровня комфорта входит в определённое противоречие с основой православного мировоззрения, провозглашающего соборность, общность верующих, духовное равноправие в предстоянии перед Всевышним. Однако организация VIP номеров не соотносится с определённой аскетичностью процесса преклонения перед святыней и не способствует формированию духовной общности пришедших в святую обитель верующих.

Один из крупнейших паломнических центров расположен при Свято-Троицком Серафимо-Дивеевском женском монастыре в селе Дивеево Нижегородской области. Жилая инфраструктура здесь способна обеспечивать потребности верующих самых разных социальных групп. Объекты данного центра тяготеют к монастырю, в то же время имеются отдельные здания, достаточно удалённые от святыни. В состав паломнического комплекса входит благотворительная трапезная, в которой в летний период питается до 6000 человек в день. Типология жилых пространств для верующих весьма разнообразна. В настоящее время действуют семнадцать паломнических корпусов (гостиниц), которые предлагают паломникам номера разного уровня комфорта. Некоторые жилые комнаты с двухэтажными кроватями имеют вместимость до 25 человек. Но в большинстве комнат проживают четырёх-шесть человек. Кроме зданий гостиничного типа в паломнический комплекс входят объекты с квартирами (как правило, двухкомнатными) для проживания трёх-четырёх человек. В нескольких корпусах имеются VIP номера, рассчитанные на размещение от одного до четырёх человек. Существуют специально оборудованные комнаты для инвалидов. В состав нескольких жилых объектов входят отдельные трапезные с кухней для самостоятельного приготовления пищи (*Серафимо-Дивеевский женский монастырь*).

Другим крупным паломническим центром является комплекс, расположенный при Свято-Троицкой Сергиевой Лавре в Сергиевом

Посаде. В состав паломнического комплекса входят паломнические трапезные, странноприимные дома и гостиницы, штат экскурсоводов и помещения для их работы, помещения миссионерского отдела и отдела по благотворительности, лаврская аудиостудия *Троицкий глас*, лаврская киностудия *Обитель*, представительство лаврского интернет-сайта *Дом Живоначальной Троицы*, объекты транспортного подразделения. Жилая инфраструктура здесь также разнообразна. Имеются четырёх-, шести- и восьмиместные номера с двухъярусными кроватями с удобствами на этаже, а также одно-, двухместные комфортабельные комнаты со всеми удобствами в номере. Благодаря созданной инфраструктуре паломники принимают участие в монастырских богослужениях и Таинствах, знакомятся с историей монастыря, его святынями и художественными сокровищами (*Свято-Троицкая Сергиева Лавра*).

В Москве Паломническая гостиница при Донском ставропигиальном мужском монастыре имеет номера вместимостью от двух до шести человек. Удобства (душ, туалеты, умывальники, горячая вода) расположены на этаже.

В Санкт-Петербурге при Успенском подворье монастыря Оптина пустынь имеются три гостиницы *Стандарт*, *Евростандарт* и *Евростандарт-2*. Гостиница *Стандарт* рассчитана на приём групп паломников до 126 человек. Гостиница состоит из секций, в каждой из которых несколько комнат, где можно разместить от пяти до восьми человек на двухъярусных кроватях. Каждая секция оборудована кухней, санузлами и душевыми. Гостиница *Евростандарт* рассчитана на приём группы до сорока человек. Паломники размещаются в одноместных — пятиместных комнатах. В гостинице оборудована кухня, есть душевые. Гостиница *Евростандарт-2* рассчитана на приём группы до шестнадцати человек. Номерной фонд состоит из одноместных — трёхместных комнат. Оборудована кухня.

При Александро-Невской Лавре оборудовано три гостиницы для паломников: *Духовская*, *Феодоровская*, *Ирис*. Гостиница *Духовская* находится на втором этаже Духовского корпуса Александро-Невской Лавры и предоставляет для проживания три двухуровневых номера, рассчитанных на приём групп численностью до двадцати семи человек. При гостинице имеется трапезная. Паломническая гостиница *Феодоровская* занимает первый и второй этажи Феодоровского корпуса Александро-Невской Лавры. Комнаты здесь рассчитаны на прожива-

ние от трёх до десяти человек, кровати в основном одноярусные. Постояльцы *Феодоровской* могут пользоваться уютной чайной и трапезной. Данная гостиница может принимать группы путешественников численностью до семидесяти пяти человек. На втором этаже *Феодоровского* корпуса расположен домовый храм преподобного Серафима *Вырицкого*, на месте, где старец жил, когда был насельником *Александро-Невской Лавры*. Гостиница для паломников *Ирис* предлагает своим гостям пятнадцать номеров на двадцать пять мест (одно-, двух-местные номера).

Большую роль в организации паломничества играют созданные более чем в пятидесяти епархиях паломнические службы (*Житенёв*).

В приведённых выше примерах отмечается типологическое разнообразие организации жилых корпусов и гостиниц для паломников. Следует обратить внимание, что даже небольшие гостиницы или хостелы содержат не менее трёх типов жилых комнат для обеспечения комфортного пребывания разных категорий постояльцев.

Некоторые православные центры ведут благотворительную деятельность, предоставляя временный ночлег малоимущим и людям, находящимся в тяжёлой жизненной ситуации. Рекомендуется жилые корпуса для таких людей проектировать немного обособленно, не подчёркивая их социальную особенность. Если такой возможности нет, то необходимо выделять для этих целей отдельную зону или этаж. Следует использовать разнообразные композиционные и планировочные приемы пространственного разграничения.

Особую значимость при проектировании паломнических центров приобретает вопрос создания инклюзивной среды. Многие паломники принимают решение о поездке к святыне с надеждой на выздоровление или облегчение своего физического состояния. Поэтому становится актуальной организация среды для пожилых людей и инвалидов: необходимо проектирование пандусов, обустройство в первых этажах корпусов жилых комнат и санузлов, оборудованных для инвалидов. Следует предусматривать и организационные меры (если архитектурно-планировочные невозможны), обеспечивающие инвалидам доступность православных святынь.

При создании развитых паломнических центров предусматривается организация мастерских, которые обеспечивают поддержание инфраструктуры центра и создают возможность проведения ремонт-

ных работ, обеспечивают финансовое благополучие. Кроме этого к работе в мастерских могут привлекаться постояльцы, находящиеся в тяжёлой жизненной ситуации.

В 2018 году на кафедре архитектурного проектирования Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого по просьбе епархиального представителя был выполнен дипломный проект на тему «Паломнический центр Михайло-Клопского монастыря, Новгородский район» (дипломник Н.В. Симантьев, руководитель Л.В. Робежник). Одной из главных задач проекта стало формирование корректной визуальной взаимосвязи восстанавливаемого ансамбля Михайло-Клопского монастыря и создаваемого паломнического центра (илл. 1). Для того, чтобы монастырь остался безусловной архитектурно-пространственной доминантой среды, было предусмотрено ограничение этажности жилых корпусов с понижением их высотности в сторону монастыря. В ходе дипломного проекта были разработаны жилые корпуса для различных категорий паломников, трапезная, помещения для музейных экспозиций, а также запланировано возведение на территории паломнического комплекса часовни. Осуществление связи монастыря с центром предполагается благодаря постройке новой пешеходной дороги (илл. 2). Также с учетом символики воды в православной культуре проект предусматривает организацию пешеходной дорожки к реке, завершаемой видовой площадкой (илл. 3).

Как показывают исследования, архитектурные особенности и инфраструктура паломнических центров России весьма разнообразны. Паломнические центры осуществляют религиозную, культурную и просветительскую деятельность, обеспечивая комфортное пребывание верующих на их территории и создавая все необходимые условия для поклонения святыне. Некоторые объекты, входящие в состав паломнических центров, носят достаточно светский характер. Часто организация паломничества близка к организации познавательных туристических поездок. Однако необходимым условием при организации именно паломнической поездки является тонкая грань, отделяющая внутреннюю духовную жизнь человека от внешних, чисто туристических интересов.

ЛИТЕРАТУРА

Азбука паломника — Азбука паломника: практическая информация для паломника // Эл. ресурс: <https://azbyka.ru/palomnik/?id=11> (дата обращения: 10.01.2019).

Бабкин 2008 — Бабкин А.В. Специальные виды туризма. Ростов-на-Дону, 2008 // Эл. ресурс: http://zinref.ru/000_uchebniki/05400turizm/000_Spetsialnye_vidy_turizma_uchebnoe_posobie_Babkin_2015/006.htm (дата обращения: 10.01.2019).

Величко 2016 — Величко Д.В. Развитие паломнического и религиозного туризма в России // Материалы VIII Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум». 2016. Эл. ресурс: <https://docplayer.ru/36115636-Razvitiie-palomnicheskogo-i-religioznogo-turizma-v-rossii.html> (дата обращения: 10.01.2019).

Ершов 2016 — Ершов Б.А. Православное паломничество в XIX – начале XX веков и влияние государственного аппарата на православное паломничество / Б.А. Ершов, Д.Р. Черкасов, И.А. Чирков // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2016. №2. С. 58–60.

Житенёв — Житенёв С.Ю. Центры православного паломничества // Эл. ресурс: <http://onega-krest.ru/pilgrimage/134-2011-04-21-12-23-19.html> (дата обращения: 10.01.2019).

Кивенко 2018 — Кивенко Е.В. Факторы, влияющие на формирование паломнических центров // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ: Тезисы докладов международной научно-практической конференции 2–6 апреля 2018 г. Т. 1. М.: МАРХИ, 2018.

Менделеева 2014 — Менделеева Д. Как не надо ездить в паломничество // Сайт благотворительного фонда «Правмир». 2014, 21 апреля // Эл. ресурс: <https://www.pravmir.ru/kak-ne-nado-ezdit-v-palomnichestva/> (дата обращения: 10.01.2019).

Православный паломник — Православный паломник. Официальное издание Паломнического центра Московского Патриархата // Эл. ресурс: <http://journalpp.ru/> (дата обращения: 10.01.2019).

Свято-Троицкая Сергиева Лавра — Паломнический центр Свято-Троицкой Сергиевой Лавры // Эл. ресурс: <http://www.stsl.ru/monastery/all/o-palomnicheskom-tsentre/> (дата обращения: 25.05.2018).

Серафимо-Дивеевский женский монастырь — Паломнический центр. Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский женский монастырь // Эл. ресурс: <https://diveevo-palomnik.ru/> (дата обращения: 25.05.2018).

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Михайло-Клопский монастырь и проектируемый паломнический центр вблизи Великого Новгорода. Панорама.



Илл. 2. Проектируемый Паломнический центр Михайло-Клопского монастыря вблизи Великого Новгорода. Генплан.



Илл. 3. Проект Паломнического центра Михайло-Клопского монастыря вблизи Великого Новгорода.



АВТОРЫ СБОРНИКА

Аванесов Сергей Сергеевич, д. филос. н., проф., зав. каф. теологии НовГУ им. Ярослава Мудрого, гл. ред. научного журнала «ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики» (Великий Новгород).

Алексеева Любовь Фёдоровна, д. филол. н., проф. по каф. русской литературы XX века МГОУ (Москва).

Бонецкая Наталья Константиновна, к. филол. н., историк русской философии и культуры, переводчик (Москва).

Гаврюшина Лидия Константиновна, к. филол. н., н. с. Института славяноведения РАН (Москва).

Грот Лидия Павловна, к. ист. н. (Лулео, Швеция).

Гувакова Елена Витальевна, руководитель экскурсионного отдела МРИ (Москва).

Закуренко Александр Юрьевич, учитель литературы, школа № 2086 (Москва).

Кириллин Владимир Михайлович, вед. науч. сотр. ИМЛИ РАН, зав. каф. филологии, проф. МДА, проф. каф. журналистики Московского Гуманитарного Университета (Москва).

Кутковой Владимир Семёнович, к. филос. н., доц. НовГУ им. Ярослава Мудрого (Новгород Великий).

Лепяхин Валерий Владимирович, д. филол. н., профессор (Сегед, Венгрия).

Макарьянц Борис Леонидович, н. сотр. Саровского городского музея (Саров).

Маркова Елена Ивановна, д. филол. н., вед. н. сотр. сектора литературоведения Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН (Петрозаводск).

Мартьянова Светлана Алексеевна, к. филол. н., доц., зав. каф. русской и зарубежной филологии ФГБОУ ВО ВГУ им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (Владимир).

Моторин Александр Васильевич, д. филол. н., проф., зав. секцией нравственного и эстетического воспитания НовГУ им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород).

Моторина Анна Александровна, к. филол. н., специалист по учебно-методической работе Государственного областного автономного учреждения дополнительного профессионального образования «Региональный институт профессионального развития» (Великий Новгород).

Осьминина Елена Анатольевна, д. филол. н., ФГБОУ ВО Московский государственный лингвистический университет, проф. каф. мировой культуры (Москва).

Первушин Михаил Викторович, к. филол. н., ст. н. сотр. ИМЛИ РАН, доц. каф. истории и филологии МДА (Москва).

Плисс Лада, магистр искусств (Magister Artium), Университет им. Эрнста

Морица Арндта (Грайфсвальд, Германия).

Робежник Любовь Викторовна, к. архитектуры, доц. каф. дизайна НовГУ им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород).

Сергеева Ольга Алексеевна, к. филол. н., Государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург).

Стебенева (Гайворонская) Людмила Васильевна, к. филол. н., доц. каф. стилистики русского языка МГУ (Москва).

Струкова Дарина Валерьевна, аспирант каф. русской и зарубежной филологии ВГУ им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (Владимир).

Терешкина Дарья Борисовна, д. филол. н., проф. каф. кадровой политики и управления персоналом РАНХиГС (Великий Новгород).

Ткачёва Полина Павловна, к. филол. н., доц., ст. н. сотр. научно-фондового отдела ГБУК «Государственного музея Владимира Высоцкого» (Москва).

Федосеева Татьяна Васильевна, д. филол. н., проф. каф. литературы ФГБОУ ВО РГУ им. С.А. Есенина (Рязань).

Фетисенко Ольга Леонидовна, д. филол. н., вед. н. сотр. ИРЛИ РАН (Санкт-Петербург).

Цеханская Кира Владимировна, д. и. н., вед. науч. сотр. Института этнологии и антропологии РАН (Москва).

Шеметова Татьяна Геннадьевна, д. филол. н., доц., Университетская гимназия МГУ (Москва).