

**Оппозиция
сакральное/светское
в славянской
культуре**

Российская академия наук
Институт славяноведения

**ОППОЗИЦИЯ
САКРАЛЬНОЕ / СВЕТСКОЕ
В СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Москва
2004

Ответственные редакторы:
доктор филологических наук *Л.А. Софронова*,
кандидат исторических наук *М.В. Лескинен*

Рецензенты:
доктор филологических наук *Л.А. Сазонова*,
кандидат филологических наук *М.А. Робинсон*

Коллективный сборник, собравший доклады основных участников проекта «Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре» (грант РФФИ № 00-06-80181а), представляет собой исследование этой важной для славянской картины мира оппозиции.

Анализ оппозиции сакральное/светское на различных срезах истории с учетом политических и идеологических факторов, рассмотрение ее на материале искусства и художественной жизни выявляют специфические черты культуры славян, а следовательно, и менталитета славянских народов. Для авторского коллектива понятие «сакральное» имеет не только чисто религиозный смысл, но является термином философии культуры.

Авторы проекта сумели показать, что между сакральным и светским существует ряд взаимодействий, направленных отнюдь не только на снижение роли сакрального в культуре или даже его вымещения. Эти взаимодействия перестраивают отношения сакрального и светского, которые время от времени стремятся поменяться ролями или вновь занять свои исходные позиции. В результате постоянного смещения двух противопоставленных начал образуются сакрализованные формы, выявление и характеристика которых и находится в центре внимания авторов настоящего сборника.

Исследование поддержано Программой фундаментальных исследований ОИФН РАН «История, языки и литературы славянских народов в мировом социокультурном контексте». Контракт № 10002-251/ОИФН-01/242-239/110703-1047

ISBN 5-7576-0153-1

© Институт славяноведения РАН, 2004

СОДЕРЖАНИЕ

Введение (Л.А. Софронова)	4
Н.М. Филатова К. Бродзинский и идея христианизации политики	13
Г.Д. Гачев Диалектика сакрального и светского в культуре. «Чевенгур» А. Платонова	26
В.И. Новиков Достоевский, фаланстер и русский мистицизм	42
М.В. Лескинен Святые заступники обители: чудесная работа	50
Л.Н. Титова Оппозиция сакральное/светское на пражской сцене XVIII века....	67
Н.М. Куренная Сакрализация термина «социалистический реализм»	77
Т.И. Чепелевская Франце Балантич: сакрализованный образ поэта	85
А.В. Деньщикова Сакральный элемент в рудольфинской культуре	93
Л.А. Черная Граница между сакральным и светским в русской культуре XVII века	106
И.И. Свирида Между sacrum и profanum: топос сада	114
Г.П. Мельников Сакральный мотив в романе Милана Кундеры «Шутка»	131
Л.А. Софронова Название и эпитафьи как индикаторы смыслового поля произведения	144
Н.В. Злыднева Сакральное в повседневном: очерки мифо-логики быта	159
А.Ф. Литвина, Ф.Б. Успенский Сколько христианских имен могло быть у князя Рюрикoviча?	180
О.Ю. Тарасов Сакральные мотивы в экспозиции икон	214
И. Набитович Homo religiosus в поисках сакрального.	232

ВВЕДЕНИЕ

Картина мира исчерчивается множеством смысловых оппозиций, которые способствуют ее структуризации. Они универсальны, хотя и меняют свои очертания и зоны воздействия. Среди них выделяются оппозиции, главенствующие и занимающие второстепенное положение, раскрывающие и обогащающие смысл главных в различных аспектах. Одной из главенствующих является оппозиция сакральное/светское. Ей подчиняются такие оппозиции, как внешнее/внутреннее, видимое/невидимое, чистое/грязное и многие др. Ее роль столь велика, что можно сказать, что она определяет тип культуры в целом.

Данная оппозиция вбирает в себя значения не только религиозного и светского, мирского. Она гораздо шире, так как сакральными могут выступать архаические мифологические значения, уже не доступные современному сознанию, но тем не менее никуда не исчезнувшие и сохраняющиеся в фонде культуры. Эти значения окружают человека в повседневной жизни, проступают в устойчивых словосочетаниях и лексемах, первичный смысл которых уже утрачен, но легко поддается реконструкции. Он явно проступает в искусстве, всегда способном их оживить, превратив в мифопоэтические.

Существует также разряд новых мифологий, стремящихся занять место сакрального, что им довольно часто удается. Они или создаются обществом, так сказать, стихийно или предписываются ему как обязательные. Их отличие от архаических сакральных форм и религиозных состоит в том, что они не единственны и их количество постоянно увеличивается, так как упомянутые мифологии поступают из разных сфер культуры: из искусства, идеологии, политики. Кроме того, они не всегда претендуют на самое высокое место в культуре и «обслуживают» частные культурные зоны. Новые мифологии также находятся в оппозиции с мирским, профанным или хотя бы стремятся к этому, хотя основная их функция все же состоит в борьбе с «прежним» сакральным.

Таким образом, оппозиция сакральное/светское не сводится только к противопоставлению мирского и религиозного. Она содержит в себе противопоставление мифологического сакрального и светского. Обогащается новым сакральным, построенным по архаической модели, воздействующим на светское, и только в сложном переплетении этих различных сакральных смыслов, которые могут сосуществовать и одинаково противостоять светскому, оппозиция сакральное/светское формирует тексты культуры. Так, может состояться конкретная встреча религиоз-

ного, народного мифологического и новой светской мифологии, что создает контрастное видение темы сакрального в художественном произведении.

Кроме того, взаимоотношение разных вариантов сакрального и светского происходит и при процессе десакрализации. Она важный момент в жизни исследуемой нами оппозиции. При десакрализации выявляется неустойчивость смыслов данной оппозиции, а также ее способность видоизменяться. Может десакрализация проходить постепенно, когда прежние сакральные смыслы, определяющие культуру в течение длительного времени, выветриваются и становятся непонятными. Возможно, что с сакральным начинается сознательная борьба, и именно она выступает на первый план и решительно перестраивает, казалось бы, уже сложившиеся устойчивые формы культуры. Эти изменения определяют только внутреннее содержание данной оппозиции. Противостояние сакрального и светского все равно никуда не исчезает, и низверженное сакральное все равно продолжает им оставаться в общественном сознании. Сама борьба с ним есть знак его позиции в культуре.

Десакрализация начинается с появлением новых мифологий, претендующих на место сакрального, и бывает частным случаем взаимодействия сакрального и светского. Точнее говоря, в этом случае мы имеем дело с частной десакрализацией. Она может охватывать широкое поле культуры — тогда на место прежних значений подставляются новые во всех ее сферах. Это не значит, что десакрализация бывает окончательной. Сакральные смыслы разных эпох после того, как уже казались побежденными, вновь возникают и продолжают свою жизнь в культуре, соседствуя с новыми или противостоя им. Так было не только с религией, которую тщетно стремились уничтожить в советскую эпоху, но и с нововведениями, каким является понятие социалистического реализма.

Рассматривая оппозицию сакральное/светское, необходимо исследовать не только систему выражения светского и сакрального, но и их отношения между собой, налаживающиеся в культурном пространстве. Эта оппозиция, как, впрочем, и все другие, не застывает навсегда и выглядит не только как устойчивое противопоставление духовного и мирского, религиозного и светского. Она находится в постоянном колебании. Между двумя противопоставленными началами усматриваются диалектические отношения, приводящие к синтезу сакрального и светского. Этот синтез реализуется не в любой точке культурного пространства, так как между сакральным и светским существует граница. Она не проведена раз и навсегда, меняет свои очертания, может быть непреодолимой,

или напротив, ее относительно легко пересечь, что зависит от типа культуры, пространство которого структурируют границы.

Культура может быть открытой или закрытой. Пересечение границы в зависимости от типа культуры осуществляется или одновременно во многих ее точках, или только в некоторых. Оба вида пересечения способствуют образованию культурного пограничья, в котором светское и сакральное не только направлены навстречу друг другу, но и взаимодействуют, порождая сакрализованные формы в том случае, когда светское принимает в свои пределы сакральное или когда сакральное само воздействует на него.

Для того, чтобы состоялся их синтез, необходимо, чтобы они сблизились в результате ослабления границы или наступательного движения их друг к другу. Так две зоны культуры сокращают расстояние, их разделяющее. Светские формы, расположенные в центре, не могут пересечь огромные расстояния и прямо направиться к сакральному с целью его усвоения. Их общение свободнее происходит на периферии, где любые культурные запреты всегда ослаблены. Соответственно, и формы сакральные, образующие ядро культуры, отнюдь не всегда проявляют способность привлекать светские. В этом они просто не испытывают необходимости.

Таким образом, процесс взаимодействия сакрального и светского вначале происходит на периферии, в культурном пограничье, и только по мере того, как границы между сакральным и светским становятся прозрачными, противопоставленные начала вступают во взаимодействие. Очевидно, что их движение навстречу друг другу может затрудняться, и тогда положение границы опять становится устойчивым. Можно утверждать, что зона сакрального в *Slavia Latina* гораздо более охотно впускает в свои пределы светское, в то время как в *Slavia Orthodoxa* чаще наблюдается обратный процесс.

Итак, очертания оппозиции сакральное/светское не неизменны, так как сакральное и светское взаимодействуют и очерчивают культурное пространство по-разному. Они определяют не только тип культуры в целом, но и множество ее частных явлений. Они резко противостоят друг другу и охраняют свои границы. Иногда же соседствуют довольно мирно в том случае, когда культурой осознается необходимость их одновременного присутствия. Кроме того, сакральное может подавлять собой светское, и тогда формы светской культуры подчиняются сакральному началу настолько, что воспринимаются обществом в его русле, как, например, наука и искусство. В светском и сакральном не раз пытаются найти

точки соприкосновения, чтобы объяснить особенности национального менталитета. Так, Э. Трёльч полагал, что вся немецкая культура пропитана религиозным и метафизическим духом, который есть эманация космического чувства¹.

Сакральное и светское, следовательно, способны перетекать друг в друга, образуя формы смешанного типа, которые мы называем сакрализованными. Они тяготеют к оставленному ими сакральному началу и не утрачивают окончательно с ним связи, если их исходной точкой было сакральное. Ведя происхождение из светской сферы культуры, они не порывают с ней, и стремясь к сакральному, никогда его окончательно не достигают. Сакрализованные формы являются результатом встречи двух сфер культуры, которая может происходить как на значительном, так и на предельно малом пространстве.

Светские мотивы служат оформлению сакрального содержания, что способствует распространению влияния сакрального начала в культуре и облегчает восприятие великих смыслов. В результате возникает *arte sacra*, одно из значительных явлений западноевропейского изобразительного искусства эпохи Ренессанса и Барокко, оказавшее влияние и на славянскую культуру, где, например, возникли мистерии и моралите духовного театра, занимающего положение на границе светского и сакрального. В них самым очевидным образом столкнулись сакральное и светское — ядру сакральных значений предлагалось светское обрамление, оно разряжалось интермедияльными вставками, библейские герои приобретали на сцене светский облик и беседовали друг с другом на языке, доступном зрителю. Еще более энергичным было столкновение сакрального и светского в вертепе, распространенном как среди западных, так и частично восточных славян. Здесь религиозные сюжеты перелагались в форме народного кукольного представления, которое в результате их собой и подавило — религиозный сюжет застыл в статичных и немых фигурках Святого семейства, в то время как персонажи, несущие дары Спасителю, резко отошли от пастухов из рождественских мистерий и превратились в представителей различных этносов и даже различных городских профессий, исполняющих народные песни и танцы.

Очевидно, что сакральное, шедшее навстречу светскому, не всегда стремилось к такому синтезу. Принимая в себя светское, оно одновременно его ограничивало, например, оставляя ему право отделять изображение от пространства, в котором оно пребывает. Так в XVIII в. взаимодействовали между собой светская рама и картина на сакральный сюжет, сменившая икону. Ранее между рамой и иконой наблюдалось иное, гар-

моничное отношение, при котором и рама наделялась значениями сакрального.

Светское всегда ведет себя более активно, чем сакральное, которое характеризуется статичностью, позволяющей ему сохранять в неприкосновенности свои смыслы. Светское охотно сдвинуло бы его с отведенного ему места, чего не происходит. Так как оно в отличие от сакрального характеризуется мобильностью, то стремится к захвату все новых территорий. Светское не «излучает» смыслы, как это делает сакральное, а прямо нарушает границу между собой и сакральным, явно осознавая его статус и значимость. Оно «напирает» на него, пытаясь хотя бы на правах детали достичь закрытого ядра сакральных значений, но чаще вовлекает сакральное в свое пространство, что никогда не приводит к его разрушению и полному видоизменению. Сакральное, несмотря на различные операции, с ним проводимые, остается неизменным.

Светская культура обращается к сакральному с самыми различными целями. Она может его пародировать, как было в народной демократической литературе, что не нарушало статуса сакрального, а напротив, — только подтверждало его, тем более, что и внутри сакральной культуры с давних пор развивалась автопародия. Гораздо чаще светская культура нарушает границы между двумя устоявшимися зонами культуры, ставя задачу поднять ранг своих текстов. Очевидно, что эта цель далеко не единственная и не главная. Уже давно разработаны иные, более значимые способы введения сакрального в светскую культуру.

Предлагая осмыслить житейское, мирское в терминах сакрального, она обращается к противопоставленной сфере культурного пространства, вбирая его в себя. Это самый распространенный вариант взаимодействия сакрального и светского, и возможным он становится, когда исчезают препятствия, преграждающие светскому началу путь к сакральному. Очевидно, что сказанное касается противопоставления религиозного и мирского в гораздо большей степени, чем архаического сакрального и светского, встреча которых уже не осознается как кардинальное нарушение существующего порядка. Также и новые варианты сакрального легко взаимодействуют со светским, например, пропитывая его новой идеологией. Кроме того, вбирание в себя сакрального бывает затрудненным для светских произведений, так как исчезновение или ослабление границы между сакральным и светским не повсеместно — культурные запреты не могут прекратить свое воздействие одновременно. Несмотря на это решительно все сферы светской культуры насыщаются сакральными значениями.

Процесс взаимодействия сакрального и светского отражают многие исторические памятники прошлого, авторы которых стремятся осмыслить некоторые события в терминах сакрального, для чего вводят в свои тексты элементы архаических сакральных жанров, используя, например, ряд агиографических мотивов, (что характерно для многих славянских хроник и отдельных исторических сочинений). Аналогичный процесс лежит в основе многих исторических концепций, направленных на сакрализацию истории в целом, или хотя бы ее значительного временного отрезка. Так формируются цельные идеологические течения, как польский мессианизм, который, с одной стороны, продолжил концепцию вписанности светской истории в священную, а с другой — ее радикально перестроил. Хроника (летопись) открывалась рассказом о прародителях, вслед за которым шли и другие повествования на библейские темы, и только затем начиналась история светская. Так выстраивалась последовательность событий священных и светских, и светские, малые, встраивались в ряд великих, только продолжая их. Мессианизм же, настаивая на глубинной связи истории светской и священной, предпочел наладить между ними парадигматические связи и обнаружил соответствия в судьбах польского народа с великими евангельскими событиями. Если ранее, в начале XIX в., Польше находили соответствия в судьбе библейских героев-префигураций Христа и рассуждения о ее истории велись в терминах проступка и наказания, то теперь судьба народа освящалась муками Спасителя. Народ страдает, как Он, но и, как Он, народ способен к возрождению-воскресению. Так осуществлялось возвышение страны и народа, переписывание в сакральных терминах всего хода истории, и отдельные исторические персонажи вводились в сакральное пространство.

Такое же слияние сакрального и светского происходило в русской культуре, чему способствовала ее «литературоцентричность»: «Словесность, а не религия, философия или наука формировала национальный тип сознания, манеру мыслить и чувствовать (...) Литература стала особой формой религии, а писатель — проповедником. Литература подменила собой Церковь ...»². Не только функция литературы сближала ее с сакральной зоной культуры. Литература творчески вбирала в себя сакральное начало.

Этот процесс проходил не только на уровне жанров. Например, давно известны поэтические переложения псалмов, существует такой лирический жанр как молитва, характерный для русской поэзии XIX—XX вв. Также мистерии оказались востребованными на рубеже XIX—XX столетий и определили собой новые драматургические опыты. Сакральное очер-

чивало жанровые контуры произведений, задавая тем самым определенную смысловую направленность. Иногда только наименование жанра выносилось в заглавие произведения, не имеющего соответствующих жанровых признаков, что вводило его в иной, сакральный контекст.

Существуют и другие варианты подступов к сакральному, когда оно, например, выступает в функции рамы произведения. Таковы названия и эпитафии, ему предпосланные. Их смыслы очевидным образом проецируются на текст в целом, который, кроме того, оснащается цитатами из сакрального круга культуры. Это один из наиболее распространенных вариантов взаимодействия сакрального и светского в пределах одного текста.

Кроме того, светское произведение обладает и многими другими возможностями вбирания сакрального. Оно появляется в нем как аллюзия, отдельное слово, мотив в свернутом виде, которые на первый взгляд не играют решающей роли и выполняют функцию создания художественного пространства или внутренней речи героев. Они бывают столь редки, что, кажется, не способны перестроить общий смысл произведения. На самом деле они участвуют в его создании достаточно активно, не претендуя на роль его сакрального ядра. Кстати, многие культурные феномены четко обозначают эту позицию сакрального, как, например, садово-парковое искусство XVII—XVIII вв., а также и века двадцатого. Роль такого центра играют статуи античных божеств или самого Христа. В советское время их замещали скульптурные изображения вождей.

Необязательно сакральное в светском окружении выступает спорадически. Оно способно рассекать светское произведение на уровне фразы, определять сущность многих тропов. Переключка между сакральным и светским становится в нем определяющей. Сакральное выступает и как особый эстетический знак, ориентирующий читателя в пространстве текста. Он создает некоторое колебание значений, порой принципиально нарушая органичность и целостность текстов культуры. Очевидно, что сакральное и светское могут располагаться параллельно относительно друг друга, почти не пересекаясь, но при этом они беспрестанно взаимодействуют, что создает интенсивную напряженность смыслов. Подобный принцип взаимодействия существовал в XVII—XVIII вв., актуализировался он и в прошлом веке, например, в творчестве М.А. Булгакова.

Сакрализованные формы присутствуют в культуре не только в те эпохи, в которых соотношение сакрального и светского является их главной приметой. Они возникают и тогда, когда культура испытывает

острую недостачу сакрального, отрицаемого официальной культурой или скрытого под более поздними наслоениями. Тогда культура вновь обращается к сакральным значениям и формам их выражения, переписывая их заново или используя метод подстановки. При взаимодействии сакрального и светского также происходит перевод светского на язык сакрального — так решается лингвокультурная задача, способы решения которой остаются однотипными. Они выработаны в далеком прошлом. Культура не существует без сакральных смыслов. Отказавшись от одних, она находит другие и принимается их оформлять по тем же правилам, что и прежние, которые никуда не уходят из памяти культуры.

В разные эпохи эта оппозиция, принимая различные конкретные очертания, распространяет свое влияние на различные сферы культуры, сказывается в формировании национального самосознания, в идеологии и политике, откладывает свой отпечаток на систему выражения государственных идей. Она моделирует тип личности, регулирует культурные стереотипы, определяет характер искусства, отношение общества к его создателям. Известно, сколь высокое значение имел, например, польский романтизм; далеко не случайно трех ведущих поэтов той эпохи именовали пророками. Личная судьба, роль в социально значимых общественных процессах, а не только творчество становятся определяющими факторами этой культурной ситуации, хотя, конечно, общая сакрализация творчества обеспечивает частные варианты сакрализации отдельных деятелей культуры.

Значимость оппозиции сакральное/светское всегда осознавалась художниками и философами. Вот, например, как об этом писал Н.И. Бердяев в статье «Спасение и творчество»: «В христианстве средневековом была своя теократическая, иерократическая культура, в которой все творчество жизни было самоподчинено религиозному началу, понятому как господство ангельской иерархии над человеческой. В средневековые культура и общество были сакральны, но религиозное оправдание было условно-символическим. Культура по идее своей была ангельской, а не человеческой. Господство ангельского начала всегда ведет к символизму, к условному, знаковому отображению в человеческом мире небесной жизни без реального ее достижения, без реального преобразования человеческой жизни. Новое время низвергло символику и совершило разрыв. Человек восстал во имя своей свободы и пошел своим самочинным путем. Для религии остался уголок души. Церковь начали понимать дифференциально. Христианин нового времени живет в двух перебивающихся ритмах — в церкви и в мире, в путях спасения и в путях творчест-

ва. В теократических обществах, в теократических культурах человеческое начало было подавлено, свобода человека не дала еще своего согласия на осуществление Царства Божьего. В гуманистических обществах и культурах нового времени человеческое начало оторвалось от Бога и от действия Божьей благодати. Соединение Божества и человечества не достигалось. Путь творчества мира гуманистического был без Бога и против Бога. Драма новой гуманистической истории есть драма глубокой оторванности путей творчества жизни от путей спасения, от Бога и Божьей благодати»³.

Примечания

¹ *Трёльч Э.* Метафизический и религиозный дух немецкой культуры // *Культурология. XX век. Антология.* М., 1995. С. 542.

² *Голубков М. М.* Русская литература XX века. После раскола. М., 2001. С. 240—241.

³ *Бердяев Н.* Спасение и творчество // *Путь.* 1926. № 2. С. 162.

Л.А. Софронова

К. Бродзинский и идея христианизации политики

Синтез языка религии, истории, политики — особенность философии мессианизма, одним из выразителей которой был К. Бродзинский. В своей романтической историософии он широко пользовался языком религии. Будущее, перемены, которые, по его мнению, должны произойти в социально-политическом облике Европы и всего человечества, описываются в его патриотической публицистике через христианские категории. Говоря об этом, следует вспомнить Ф.Р. Шатобриана, потому что писателем, который ввел язык христианства в романтическое описание мира, был именно он. По мнению И. Грудзиньской-Гросс, Шатобриану принадлежит заслуга «крещения» языка, которым романтики стали говорить о народе и истории, именно он связал поэтику и политику с религией¹. В творчестве Бродзинского чувствовалось эхо Шатобриана — энтузиаста библейской прозы и одного из самых блестящих и влиятельных стилистов начала XIX в. («Гений христианства» Шатобриана (1802 г.) — апология христианства, не историческая и не догматическая, но красноречивая, поэтическая, сильно действующая на фантазию и чувство читателя и вызвавшая много нападков со стороны теологов, была крайне популярна в начале XIX в.)².

В контексте введения языка религии в лексикон истории следует рассматривать — подобно тому как это делает З. Стефановская применительно к «Книгам польского народа и польского пилигримства» А. Мицкевича³ — и патриотическую публицистику К. Бродзинского («Речь о польской национальности» /1831, и в особенности, «Послание братьям-изгнанникам» /1835).

Одной из главных идей польского мессианизма было преодоление разобщенности народов, привнесение нравственного начала в политику. Эта идея не была оригинальной выдумкой польских мыслителей. Она развивалась и в доктринах французов: Сен-Симона, Фурье, Леру, Шатобриана и др. В 30-е годы XIX в. мысль о том, что международные отношения должны быть основаны на нравственных, христианских принципах была крайне популярна во Франции и среди польской эмиграции. Ее провозглашали А. Мицкевич, А. Чарторыйский, А. Чешковский, Ю. Хене-Вроньский.

В историко-политических концепциях, распространенных в середине XIX в., нашли отражение идеи миллениаризма, опирающиеся на Апокалипсис, согласно которому будущему тысячелетнему Царству Божию на земле должна предшествовать катастрофа. Таким образом, в этом учении реализовывался провиденциальный план истории. Большинство разновидностей этого учения так или иначе брали начало в Библии (хотя и могли возникать на почве разных религий и культур — как христианской, так еврейской или мусульманской). Текстом, из которого наиболее часто черпались идеи и риторика польского мессианизма, было Откровение Иоанна Богослова. Наряду с ним источником для миллениаристских интерпретаций были книги пророка Даниила⁴.

Миллениаристы вписывали будущее в христианскую концепцию развития человечества, ожидали второго пришествия, усматривали признаки его приближения в исторических катаклизмах — войнах, восстаниях, революциях. Соотнося движение истории с религиозным учением, они обещали Страшный Суд и установление Царства Божия на земле. При этом понятия христианского учения, естественно, переводились в исторические измерения. Одним из выразителей идей миллениаризма стал К. Бродзинский, который в «Послании братьям-изгнанникам» тоже предсказывал установление Царства Божия на земле: в его проекции на историю оно трансформировалось в «царство мира», в котором «народы и правительства будут вести себя в соответствии с учением Христа, так, как до сих пор истинный христианин ведет себя по отношению к своим братьям» (472)⁵.

«Историософия мессианизма — это историософия (...) катастрофы и апокалипсиса», — писал А. Валицкий⁶. Современная эпоха переживалась многими мыслителями, разделявшими мессианистские идеи, как «эпоха великого перелома», гибели старого мира и болезненного рождения мира нового. Французские революции, память о наполеоновских войнах, а также всплеск революционных и национально-освободительных движений по всей Европе (для поляков это прежде всего было восстание 1830—1831 гг.) порождали всеобщее ощущение, что переживаемая эпоха является переломной для будущности всего мира. Оно вызвало к жизни множество религиозно-философских, общественно-политических, историософских концепций, проникнутых мессианистскими идеями. Их провозглашали и Ж. де Местр, пророчивший «третью волну христианства» и утверждавший, что «человечество ожидает религиозное будущее», и Ж. Мишле, и Дж. Мадзини, который верил, что итальянский народ призван создать на земле новую Церковь Человечности.

Таковы были, в частности, исторические предчувствия Мицкевича в начале 1830-х годов. И «Книги польского народа и польского пилигримства», и «История будущего», и публицистика того времени свидетельствуют, что он рассматривал тогдашнюю ситуацию в Европе как кризисную. По словам Мицкевича, это «печальная и удивительная эпоха исторического финала» для всего западного общества. В современном мире, полагал поэт, нет общественных ценностей, которые следует сохранять. В программе задуманного им в то время издания говорилось, что «следует считать это положение временным, преходящим, недостойным мысли и пера поляков, занятых великими проблемами будущности народов»⁷. Настоящее Мицкевича не интересовало, ибо грядущее, в его представлении, будет основано на полном разрыве с традицией. Измениться, обновиться должно все — политические и экономические отношения, институты, наконец, сами люди. Он готов был к тому, что в любую минуту может грянуть революционная буря, низвергающая троны, разрушающая ложные ориентиры европейской политики. А. Чешковский, который в своем религиозно-философском трактате «Отче наш», делил историю на три эпохи — Отца, Сына и Святого Духа, — утверждал, что в последнюю из них, по его мнению, Царство Божие установится на земле: «старый мир гибнет, а новый нарождается, возникает третий мир!»⁸

Апокалиптические мотивы свойственны и творчеству Бродзинского начала 1830-х годов. Современный мир, на его взгляд, полон фальши, люди утратили идентичность, разобщены, «заперлись в крепостях с наставленными пушками, но дрожат при виде туч, которые собираются над их головами» (474), разучились различать добро и зло, «многие вещи носят ложные названия» и люди «не знают, где правда и сила, потому что сбились с пути любви, а только любовь отличит правду ..» (474). Современная эпоха — это «эпоха равнодушия, и болезнь эта самая страшная» (478).

Как и Мицкевич, Бродзинский оценивает как никчемные «системы министров, философов, реформаторов», которые в будущем обратятся в ничто (475). Ценности современной политики, следуя библейской стилистике, он описывает как идолов, которым поклоняются европейские правители. Для Мицкевича такими идолами были ложные ориентиры европейской политики — «политическое равновесие», эгоистические интересы государств, власть, выгода, торговля, нажива. Бродзинский упоминает «веротерпимость», «религию» и «законность», во имя которых была якобы разделена Польша. Это, в его интерпретации, лишь пустые слова, на которые молятся правители и которые вводят людей в заблуждение.

Бродзинский усматривает кризис современной эпохи в разрушении изначальных семейных и национальных уз, связывающих народы и правительства, человечество в целом. «Король перестал быть отцом, а народ одной семьей, все священные узы порваны; гаснет любовь к семье и народу, а штык и весы купца — единственное, что объединяет народы» (472). Именно семья и национальное начало должны занять первое место в иерархии политических ценностей, ибо «из семей возникли народы и к семейным отношениям и семейному правлению должны вернуться» (473). Царства, королевства и княжества без национальной души ничтожны и бrenны и неизбежно распадутся в результате потрясений (473). Эта идея перекликалась с образом будущего, созданным А. Мицкевичем в ряде произведений, в том числе в его набросках к «Истории будущего». По мнению поэта, идея равенства и братства возникла вместе с христианством («все христианство должно было быть вольным, а все христиане как братья, равными между собой»⁹), проявилась в «духе солидарности и самоотверженности крестовых походов», в унии Польши и Литвы и должна в будущем определить способ сосуществования народов. Виновными в нарушении европейского единства, в том, что идеал свободы, братства и равенства не был осуществлен, Мицкевич считал европейских монархов и правительства. Подобно тому как первыми врагами свободы были римские императоры, виновные в мученической смерти Христа, современными врагами свободы являются «короли», которые во имя фальшивых «идолов» своей политики обрекают народы на постоянную борьбу друг с другом. В середине XIX в., по Мицкевичу, деспотизм монархов, которые «озверели» до последней степени, достигает своего триумфа, а это, как свидетельствует история всех деспотий, предвещает его скорое падение. Страницы «Истории будущего» подобны картинам Страшного Суда над согрешившими против свободы монархами и правительствами, который Мицкевич пророчит также в «Книгах польского народа и польского пилигримства»: «И порушат их идолов, а идолопоклонников будут судить по закону Моисея и Иисуса Навина, Робеспьера и Сен-Жюста, истребляя всех от старого до малого...»¹⁰. Революционная этика здесь сродни ветхозаветной: она оправдывает месть, право на бунт и ненависть к сильнейшему¹¹.

Исторически неприятие современного политического устройства Европы польскими мыслителями было связано с той ролью, которую в польском национальном сознании сыграл Венский конгресс. Для поляков он означал несправедливый передел мира, в то время как для России и Запада — установление равновесия на континенте¹².

Нарастающую катастрофу в современности усматривал и З. Красиньский. В отрывке «Видение духов столетия» он аллегорически представил XIX век как фигуру с золотой печатью и бичом. В другом сочинении — отрывке «Век, в котором мы живем» (1831), он называл свое время временем испытаний и страданий. Эти произведения, так же как и «Не-Божественная Комедия» Красиньского, свидетельствуют о милленаристском видении истории. Представления этого поэта об истории и будущем были частью широкой эсхатологической картины, которую создали романтики в истории. По утверждению Красиньского, последние пятьдесят лет уже звучит архангельская труба. И «люди бросаются в бой, короны, как сухие листья, рассыпаются в руках завоевателей, огромные страны превращаются в кладбища без надгробий». В будущем ему, как и Мицкевичу, видятся поверженные троны, короли в нищете и унижении. За всем этим в сиянии явится Христос: «И увидите Сына Человеческого, восседающего на престоле среди легионов архангельских»¹³.

Образ обновленного мира создан Бродзиньским в «Послании братьям-изгнанникам» (некоторыми штрихами он намечен уже в «Речи о польской национальности»). По его идее, «королевство мира» установится на земле после восстановления Королевства Польского, ибо поляки подадут пример народам и правительствам жизни по учению Христа. Судьба польского народа решится в соответствии с прямыми указаниями в Священном Писании: «Верьте слову Божьему: соберет Господь свой народ со всех концов мира и обретете свою землю» (468).

По Бродзиньскому, искупительная жертва поляков приведет к тому, что в правителях пробудится совесть и настанет «братская любовь между народами и союз добра против зла, основанный на Законе Божьем» (469). Произойдет это так: архангелы, в соответствии с Откровением Иоанна Богослова окружающие престол Господа на небесах, вдохнут в народы — именно в народы, в их национальные души — божественный огонь (473).

Описывая будущее в религиозных терминах, Бродзиньский тем не менее далек от мистики и мистических учений. Царство Божие означает для него реальную будущую эпоху, неизбежный и органический результат развития человечества. Новый мир, утверждает он, уже теперь зарождается, и Царство Божие начинается¹⁴.

В «Речи о польской национальности» Бродзиньский выдвигает идею грядущего братства народов, причем рассматривает ее как воплощение евангельского братства во Христе. Польский народ назван им Коперником в нравственном мире именно за то, что он открыл идею общности и взаимозависимости наций. В «национальных добродетелях», разви-

тии национальной индивидуальности ученый видит залог любви к человечеству.

Только семейная любовь народа и «любовь к человечеству в народах», — продолжает он эту мысль в «Послании братьям-изгнанникам», — восстановит гармонию внутри государств и в международных отношениях. Центральное место в образе будущего занимает христианская идея любви — «Любовь первой получила представление о бессмертии» (476). В будущем «род человеческий еще больше породнится» и «соседние народы будут связаны узами супружеской любви» (474). Ложно понятые религиозные интересы уступят место «унии вероисповеданий и наций», и «народы объединятся в одну церковь» (474). Церковь и станет монархом, так как «наместник Божий есть видимый представитель Христа». Этот монарх будет поистине милостивым королем, так как будет пользоваться народной любовью, и благодаря этой любви станет сильным и непобедимым. В чем-то Бродзинский предвосхищает идеи А. Чешковского, который в «Пролегоменах к историософии» (1838) охарактеризует будущую эпоху следующим образом: «Государство откажется от своей абстрактной обособленности и станет само членом человечества и конкретной семьи народов. Естественное состояние перейдет у народов в состояние общественное, а до сей поры существовавшее, еще очень молодое международное право станет развиваться все более бурно в международную мораль и международную нравственность»¹⁵.

«Любовь» — применительно к истории — поистине ключевое слово в «Послании братьям-изгнанникам». Бродзинский призывает свой народ «загореться чистой любовью, ибо с любовью живут вера и надежда» (476); в современную эпоху, считает он, «одна только любовь узнает правду, как только мать узнает потерявшегося в детстве ребенка» (474). Идея любви знаменует евангельскую религиозную интерпретацию истории. Категория любви, основополагающая для культуры романтизма, становится здесь синонимом смысла общественной жизни. Эту идею, в основе которой лежали евангельские представления, Бродзинский разделял с другими писателями-романтиками. В частности, Э. Дембовский утверждал, что «любовь в будущем составит главную черту общества, любовь, которую Спаситель призывает чувствовать каждого истинного христианина»¹⁶. Романтики, замечает Л.А. Софронова, рассуждали о любви как об организующем начале всего человечества. По их представлениям, переплетение любви всех людей, составляющих народ, организует в идеале народную общественную жизнь, при этом любовь к народу расширялась до любви ко всему человечеству¹⁷. «Любовь к человечеству как действие

есть сущность общественной жизни», — так понимал суть социальных процессов Э. Дембовский, подобно Бродзинскому, уделявший идее любви центральное место¹⁸.

Христианская любовь являлась писателям-романтикам в виде общественной, гражданской добродетели. «Как домашние добродетели составляют основу народных, так последние — это основа любви ко всему обществу», — писал Бродзинский (436). Ю. Словацкий ожидал, что любовь разбудит волю, и человечество придет к новым свершениям. Знаменательно, что русский писатель В.Г. Белинский также видел в любви организующую силу международной жизни, общения между народами: «Со дня на день более и более обнаруживается в наше время сочувствие и любовь народа к народу»¹⁹.

Польский народ предстает в текстах Бродзинского как «ученик Христа». Неслучаен постоянно повторяющийся в текстах писателя вопрос, может ли народ погибнуть ради блага всего человечества. Велико здесь влияние Евангелия от Иоанна, совершенно воплотившего учение о любви («Нет больше той любви, как если кто положит душу за друзей своих» (И:15,13). Если бы даже польскому народу, по словам Бродзинского, была уготована мученическая смерть, его гроб стал бы местом паломничества других народов (437). По Бродзинскому, страдания поляков превратят народы, которые доселе «не имеют сердца», в существа с чувствительной душой. Вводя в историософские построения фигуру Христа, Бродзинский предпочитает видеть свой народ страдающим, терпящим муки ради человечества: «Будь таким, будь!» (438), но не эгоистичным. Только через любовь к человечеству он прославится, выполнит свое предназначение, и «сделает королей справедливыми» (439).

Христианская идея любви, которая определяет для Бродзинского будущие измерения отношений между народами, позволяет ему создать гармонический образ будущего даже в период неблагоприятной для поляков политической ситуации. Опираясь на христианскую идею любви, Бродзинский предсказывает нечто вроде Европейского союза. Подобно тому, как падут стены Иерусалима, исчезнут окопы и межевые столбы между государствами; наступит союз земледельческого народа с промышленным, многолюдного народа с немногочисленным, и все будут иметь равные права. По мысли Бродзинского, не будет больше ни завоевателей, ни покоренных народов, народы «по-семейному договорятся, их правительства станут соответствовать их природе», а «школа, воинство и слуги Божии возьмутся за руки и запоют один гимн во славу Господа» (475). Это «королевство мира» представляло собой реализацию цели

истории человечества, достигнутой благодаря искупительной жертве избранного народа — поляков, которые «сердцем поняли братство во Христе, породнились между собой и породнили народы» (478).

Обращаясь к Священному Писанию для интерпретации истории, Бродзинский идет заметно дальше своего старшего современника Я.П. Воронича — основоположника теософского синтеза истории Польши. Вороничу еще чужда идея исторического прогресса: «Люди всегда были людьми, и ничего нового нет под солнцем». В центре его историософии находится понятие Провидения. По его представлениям, история человечества — образец божественной мудрости: Бог непосредственно вмешивается в ход истории, предопределяя в ней все и руководствуясь справедливостью. Она заключается в наказании отступников и поощрении верных — это относится как к отдельным людям, так и к народам. Несчастья, которые преследуют нацию, являются, в интерпретации Воронича, Божьей карой за отход от веры и христианской нравственности. Об этом свидетельствует, по его мнению, история поляков. Разделы Польши Воронич рассматривает в нравственно-теологическом плане — как наказание поляков за их грехи, за пренебрежение добродетелью предков и нравственный упадок, приведший к слабости государства. Это не мешает Вороничу видеть в поляках избранный народ, который отмечен союзом с Богом и которому предопределена особая историческая миссия. Его мессианистские идеи основаны на ветхозаветных текстах: он неоднократно ссылается на историю израильского народа, указывая на ее аналогии с историей поляков, ищет новые смыслы в словах ветхозаветных пророков²⁰. К. Бродзинский же отходит от идеи вины и Божьей кары. Центральной в его представлениях о будущем является идея обновления мира. Предсказывая это обновление, Бродзинский обращается к аналогии Польши с ветхозаветным Иовом, который выдержал все испытания, посланные ему Богом, терпеливо и смиренно. Его пример кажется писателю в наибольшей степени приложимым к нравственному облику польского народа и его характеру. «Ты прошел по пути благополучия подобно Иову, выдержал все муки, посланные тебе по наущению сатаны, вышел из них чистым как он, и омолодил тебя Господь» (481). Но основополагающей для ученого все же является аналогия Польши с Иисусом Христом. Фигура Христа, которая вводится для отождествления с судьбами Польши, так же, как и центральная для историософии Бродзинского идея любви, показывает, что, обращаясь к языку религии, Бродзинский все больше выбирает язык Евангелия. И это глубоко обосновано, ибо «идея обновления жизни, заявленная в ветхозаветных текс-

тах, была утверждена и упрочена Новым Заветом»²¹. Атмосфера трагизма и безысходности, свойственная ветхозаветным переводам Бродзиньского, сменяется в «Послании братьям-изгнанникам» оптимистической идеей преобразования, переходом через границу, разделяющую смерть и жизнь. Язык ветхозаветный в конечном счете переходит в язык евангельский. Особенно важно для Бродзиньского Откровение Иоанна Богослова, на которое он прямо ссылается — «народы будут вдохновлены архангелами, о которых говорит Святой Иоанн» (473). Именно в Апокалипсисе провозглашена идея сотворения нового мира как результат творческого акта Бога. «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали и моря уже нет... И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» (Откр. 21, 1—5). Если в Ветхом Завете новое предстает как улучшенный вариант старого, в Новом Завете — в Апокалипсисе — речь идет о том, что Бог сотворит все новое — новое небо, новую землю и новый град во время своего второго пришествия²². Таким образом новозаветные представления о новизне строят историю в концепции Бродзиньского. «Движение по кругу и вместе с ним постоянное повторение мифологических архетипов» сменяется «движением вперед, в будущее, обещающее новые, неведомые доселе формы жизни»²³. Расширение ветхозаветных сюжетов евангельскими, отказ от старозаветной идеи «вины и наказания» при интерпретации истории свидетельствовали о качественно новом представлении об историческом времени. Это время не останавливается, оно движется, — и выход в будущее, взгляд на его преобразование глубинно связан с обращением Бродзиньского в своей историософии к Евангелию.

Сакрализация будущего у Бродзиньского тесно связана с сакрализацией польской истории. Вся история Польши, в его интерпретации, свидетельствует о том, что польский народ в своей государственной жизни воплотил учение Христа. Он сумел создать огромное государство, объединившись с «народом иного племени», в первую очередь с Литвой, путем брака королевских особ, заключенного перед алтарем. Как утверждает Бродзиньский, обручальное кольцо королей было обручальным кольцом народов и веры, и браки эти длились свято вплоть до одновременной кончины. Другого государства, которое в политической жизни осуществило бы христианские идеалы супружеской любви, история не знала.

И в «Речи», и в «Послании» прошлое рассматривается Бродзиньским через христианские категории Веры и Свободы и благодаря этому сакрализуется. Подобно Шатобриану и Мицкевичу Бродзиньский видит

в Евангелии гарантию свободы. (Аналогичным образом у Мицкевича в «Книгах» история человечества и польского народа рассматривается как реализация идеи Бога и Свободы.)

Заслуга поляков перед всем человечеством, по мысли Бродзиньского, состоит в том, что они, защищая Европу от иноверцев, защищали тем самым христианство, а следовательно, всю европейскую цивилизацию. «Приняв христианскую веру, — пишет он, — поляки сразу же стали защитниками Евангелия» (439). «Верой и для веры» жил польский народ. Польские национальные символы — орлы — в течение десяти веков служили распространению и господству христианства; со смертью Юзефа Понятовского они возвращаются к престолу Господнему.

В «Речи о польской национальности», говоря о заслугах поляков перед цивилизацией и всем христианским миром, Бродзиньский описывает своих соотечественников как орден рыцарей, которые, неся народу веру, «провозгласили себя братьями, а Деву Марию своей королевой». По его словам, это было «вдохновение, полное священного таинства ... Мария, пресвятая мать Спасителя, Святым Духом стала королевой народа Пястов ... которому предназначено было сражаться за христианство» (440). Вся польская история, по мнению Бродзиньского, свидетельствует о том, что поляки в своей государственной жизни основывались непосредственно на учении Христовом. «Они единственные, под влиянием католицизма, сумели прийти к свободе и законам, образцы которых дало первоначальное христианство», — пишет он (441).

Принявшие христианскую веру в то время, когда в Европе уже шли крестовые походы, поляки, по Бродзиньскому, на протяжении истории являли образец «подлинно христианского рыцарства». «Простота, благородство и возвышенность нравов», отличавшие их от средневекового рыцарства, влекомого, в основном, честолюбивыми стремлениями, сделали поляков истинными защитниками веры. По словам Бродзиньского, окруженные язычеством, польские воины должны были сражаться за христианство на своих собственных границах, а потому воевали ради объединенной идеи — веры и отечества. Благодаря сильным патриотическим чувствам, «их рыцарство, в сравнении с юношескими фантазиями крестоносцев, отличалось мужеством» (439). «Безмятежная Европа почти и не знала, какие полчища варваров сдерживали поляки своей грудью, — пишет ученый. — (...) Их страна была только лагерем европейской охраны. Когда, отдав языческие знамена папе Павлу V, они смиренно просили у него реликвию, он ответил: “Разве не является мученической реликвией каждая пядь вашей земли?” (441). Последней же битвой «чисто

христианского рыцарства» была, по Бродзинскому, оборона Вены Яном Собеским в 1683 г.

Образ «христианского рыцарства», встречался в современной Бродзинскому литературе, в частности, у Ж. де Сталь, но особое значение приобретал он в контексте польской истории. Представление о поляках как о «Христовом воинстве» уходило корнями в традицию сарматизма, когда воюющий шляхтич-сармат ощущал себя защитником всего католического мира. В польской культуре XVII—XVIII вв. прочное место занимал образ рыцаря-католика, обороняющего христианскую Европу от экспансии мусульман — татар и турок, а также сдерживающего натиск шведов-лютеран и восточных соседей — православных и униатов. Особенно ярко подобные мотивы, воскрешающие идеал средневекового рыцаря-крестоносца, проявились в творчестве С. Ожеховского и В. Коховского, автора «Псалмодии»²⁴. Это наследие сарматской культуры во многом повлияло на исторические представления польского романтизма. Если просветители сознательно рвали связь с ним, то романтики возвращались как к образу «Христовой воина», так и к идее избранности и мессианистского призвания Польши, строя на них свои историософские концепции.

Неоднократно говоря о Польше как об «оплоте» христианства, Бродзинский вторил как сарматской литературе, так и Я.П. Вороничу. Заслуга поляков как христианского рыцарства свидетельствовала, в представлении поэта и епископа, об «избранности» польского народа, о его «союзе» с Богом. Особенно отчетливо об этом говорилось в «Проповеди по случаю торжественного освящения польских орлов и хоругвей» (1807), где Воронич высказывает мысли о том, что историческая миссия Польши, которая «за Европу тонула в крови», далеко превосходит ее непосредственные государственные интересы²⁵.

По мнению Бродзинского, заслуги поляков перед христианством должны были, подтвердить тезис об их особой роли в обновлении мира. Польский народ представлял таким образом в роли святого мученика, а его история как череда жертв и подвигов.

Другая же историческая заслуга поляков, по Бродзинскому, состояла в том, что в своей государственной жизни они сумели воплотить идею свободы, которую боготворили. «Зерно свободы, которое Христос бросил в землю, на их земле раньше всего принялось и дало ростки» (477). Поляки показали всей Европе пример подлинной свободы: «Каждое вступление на престол нового монарха было «спокойной революцией, расширявшей свободу» (442). И даже если, как признает Бродзинский,

иногда эта любовь к свободе была чрезмерной, все же «фанатизм свободы» поляков не был кровавым, и более того, перед разделами они собственными силами сумели исправить положение, укрепив королевскую власть.

Если в эсхатологии А. Мицкевича обновление мира произойдет путем «всеобщей войны за свободу народов», то Бродзинский особо подчеркивает нравственную искупительную роль подлинно христианского терпения. Фигура Христа выступает у Бродзинского как этический образец для воспитания польского народа, формирования у него терпения и самоотречения. Историческая миссия поляков осуществится, по Бродзинскому, через их покорность Божьей воле. Писатель призывает поляков-эмигрантов к скромности, невмешательству во внутренние дела приютивших их государств и терпеливому ожиданию, когда их «мученичество и рассеяние пробудят в народах высокие чувства и обратят сердца к Владыке королей и народов, и на сколько ужасных преступлений ваша судьба толкнула правителей, столько же добродетелей она пробудит в народах» (478—479).

Как и польский мессианизм в целом, идеи христианизации политики, провозглашенные Бродзинским, — это нечто большее, чем проявления религиозного сознания. Они знаменуют собой единство языка религии, истории и политики и могут быть рассмотрены, выражаясь словами А. Валицкого, «в широком контексте сознательной либо несознательной секуляризации миллениаристских ожиданий». Образ грядущего королевства мира, основанного на воплощении в жизнь христианских ценностей, свидетельствовал о характерном для романтического сознания стремлении к «оживлению религиозного чувства в сочетании с романтической идеей обновления человечества»²⁶. Будущее Польши оказывалось таким образом вписано в мир истории и католической религии, описано с позиций христианского, романтического универсализма.

Примечания

¹ *Grudzińska-Gross I.* Piętno rewolucji. Custine, Tocqueville i wyobrażenia romantyczna. Warszawa, 1995. S. 225.

² *Szykowski M.* «Génie du christianisme» a prądy umysłowe w Polsce porozbiorowej. Lwów, 1908. S. 23—27, 190—197.

³ *Stefanowska Z.* Historia i profecja. Studium o «Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego» Adama Mickiewicza. Warszawa, 1962.

⁴ *Walicki A.* Filozofia a mesjanizm. Warszawa, 1970. S. 11.

⁵ Здесь и далее ссылки на сочинения Бродзинского даются в тексте по изданию: *Brodzinski K.* Wybór pism. Wrocław, 1966.

К. Бродзинский и идея христианизации политики

- ⁶ *Walicki A.* Op. cit. S. 20.
- ⁷ Цит. по: *Witkowska A.* *Mickiewicz: słowo i czyn.* Warszawa, 1975. S. 133.
- ⁸ *Cieszkowski A.* *Ojciec Nasz.* Т. 1. Poznań, 1923. S. 2.
- ⁹ *Mickiewicz A.* *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* // *Dzieła.* Warszawa, 1955. Т. VI. S. 9.
- ¹⁰ *Ibid.* S. 47.
- ¹¹ См.: *Филатова Н.М.* «История будущего» Адама Мицкевича как романтическая антитеупия // Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002. С. 74—83.
- ¹² *Лунатов А.В.* Стереотипы национального восприятия, специфика национальной истории, особенности национальной культуры и адекватная оптика научного рассмотрения // *Studia polonica.* К 70-летию В.А. Хорева. М., 2002. С. 369.
- ¹³ См.: *Софронова Л.А.* Польская романтическая драма. М., 1992. С. 208—213.
- ¹⁴ *Bittner I.* *Brodzinski-historiozof.* Wrocław etc., 1981. S. 130, 136.
- ¹⁵ Цит. по: *Walicki A.* *Między filozofią, religią i polityką.* *Studia o myśli polskiej epoki romantyzmu.* Warszawa, 1983. S. 58.
- ¹⁶ *Dembowski E.* *Pisma.* Warszawa, 1955. Т. 3. S. 221.
- ¹⁷ *Софронова Л.А.* Категория любви в культуре романтизма // О Просвещении и романтизме. Советские и польские исследования. М., 1989. С. 82.
- ¹⁸ *Dembowski E.* *Pisma.* Т. 1. Warszawa, 1955. S. 233.
- ¹⁹ Цит. по: *Софронова Л.А.* Категория любви ... С. 83.
- ²⁰ *Trybusiewicz J.* *Zagadnienia historyzmu w twórczości J.P. Woronicza* // *Archiwum historii filozofii i myśli społecznej.* 1959. Т.4. S. 33—45.
- ²¹ *Арутюнова Н.Д.* Новое и старое в библейских контекстах // Слово и культура. М., 1998. Т. 1. С. 12.
- ²² Там же. С. 24—25.
- ²³ Там же. С. 11.
- ²⁴ См.: *Тананаева Л.И.* Польский портрет эпохи барокко. М., 1979. С. 80.
- ²⁵ *Trybusiewicz J.* Op. cit. S. 46.
- ²⁶ *Walicki A.* *Filozofia a mesjanizm.* Warszawa, 1970. S. 14, 16.

Диалектика сакрального и светского в культуре. «Чевенгур» А. Платонова

I

«Свято место пусто не бывает», — пословица глаголет. Есть потребность иметь его чем-то наполненным и у человека, и у общества, и у человечества в ходе истории. И разные туда вдвигаются идеи, элементы — и борются, и выталкивают друг друга, и смешиваются. И Бог, и «Я», и Народ, и Свобода, и Коммунизм, и Рынок ...

Что это вообще за «место»? Это зона сверхценностей, сверхидей, идеалов. Но еще уже — Центр, Единое средь Многого: чего держаться, не растеряться, и символом этого Единого выступают Солнце, Небо, откуда свет и святыня. Земля же и земное — зона множественности и разнообразия и человеков, и явлений. Светское растет, сотворяется, умножается и движется снизу вверх — стяжая, освящая себя горним, но и замещая его ревниво. Меж сакральным и светским — соперничество. Светское стремится занять Все, Целое.

Собственно, сущность святого — это Целое. Недаром в индоевропейских языках от греческого *holos* английское *whole* (целый, полный), а затем — *holy, holiness* (святой, священство); немецкое *heil, heilig* (святое, целое, здоровое).

Значит, по контрасту светское = многое, частичное, «секулярное» (как обозначается светское в романских языках) от *saeculum* (столетие, век, поколение, т. е. Временное). Сакральное же — из Вечного и вечных ценностей, непреходящих, и по этимологии оно — из мистерии, тайны, глубины, внутреннего, сокрытого.

В латыни различаются *sacer, sacrum* и *sanctus*. Причем *sanctus* имеет только положительный смысл — свет, святыня. А вот *sacrum* — это и неприкасаемый, и проклятый, и проклятье, и божба, т. е. вся сфера запретного, *tabu*, где и Бог, и сатана. Так что сакральное значительнее и глубже, чем высокое, светлое, явное. Но амбивалентны Вось-Глубь, Истина-Тайна, ясное и непостижимое, что более подходит для обозначения Целого, чем «святое». В русском языке дистанция между святым и светским меньше, нежели в других языках-логосах, что приводит к их смешению и более легкому освящению мирского.

Итак, и Бытие, и история, и Жизнь — арена борьбы и взаимодействия и взаимопроникновения между возвышенным (= глубоким, внутренним) и земным, снизу растущим и сотворяемым — как Вавилонский столп цивилизации и культуры с амбицией застить Небо, заместить Бога (атеизм) — занять свято место Целого. С другой стороны, и сверху идет спуск-кенозис (нис-хождение, самоумаление) Бога в Человека, создается учреждение Церкви, которая есть секуляризация сакрального.

В картине мира видится пространство между Небом и Землей: воздушное — это зона духов, всяких уровней с небес, где ангелы и архангелы, духи, также «тела астральные», «инопланетяне», «НЛО». Но и внизу совершаются таинственные мистерии. Здесь духи злые: аггелы, ведьмы, упыри — тоже существа сакральные, сверхсильные.

И в сознании человека, в его ценностной шкале сакральна высь — большое «Я» (суперэго), а низ — подсознание, «коллективное бессознательное», и там новые жрецы — психиатры, психоаналитики вытесняют священников. То же в зоне Ума: Наука — светское заведение, а Вера, религия — способность соединяться с сакральным. И вот между всем этим живет человек, пролагая свой путь. Он сам — также арена диалога между мирским и святым. Как душа — он из сакрального (бессмертие души); как особь — тело, животное Природы; как индивид — светское существо социума, гражданского общества, низа и мира, что «во зле лежит».

Как «Я» и личность, человек есть вопрос и проблема — куда он относится? Это все варианты Целого, микро-целого, так что и они претендуют быть синтезом Святого и Земного, как и явление-понятие Жизнь, которая одна человеку дана, и как таковая она ему — Единое Целое и Священное; хотя в идеях метемпсихоза она лишается однократности и святости, становится заместимой. В христианской цивилизации земная жизнь однократна, и оттого так всеответственна — за вечный рай или ад-погибель ... С другой стороны, в «Я» человек зрит множество себе подобных. С точки зрения Социума, Общества, Истории все одинаковы и взаимозаменяемы — как граждане, солдаты, герои, пушечное мясо, «винтики».

Социум, Общество — тоже поприще диалога между сакральным и светским, как «Я», жизнь, личность человека. Их богатейшие переплетения питают Культуру. В каждом ее явлении-образовании — смесь из сакрального и светского в разных видах и пропорциях. Театр, войны, идеология, труд, промышленность вдохновение ... Тут также сотворенные кумиры в функции святых и божеств! И Наука требует жертв, и Искусство — всего себя без остатка, и Родина-мать зовет, и Любовь, и Свобода ... Про злодея Мазепу так сказано у Пушкина: «Что он не ведает святости,/

Что он не помнит благодати, /Что он не любит ничего ... /Что нет отчизны для него»¹.

Итак, сакральное сопряжено с Любовью. Во внутреннем опыте «Я» — это Совесть, Честь, чувство собственного достоинства, уважение или ущемление «Я». Самоуважение — святое в экзистенциализме, и этого достаточно в обезбоженном мире, где творятся свои кумиры: Сверхчеловек, Человекобог, герой, гений. С другой стороны, и тоска — тоже сакральное, особенно в России, состояние духа, «комплекс неполноценности». Душа болит от отсутствия смысла жизни, отчего дуэль, драка, запой. Вот у Блока: «Ты будешь доволен собой и женой, /Своей конституцией куцей./ А вот у поэта — всемирный запой, /И мало ему конституций»².

Диалог, диалектика и динамика меж сакральным и светским наблюдаются на всех уровнях социума и культуры. Вот как их видел В. Шукшин в рассказе «Верую»: «По воскресеньям наваливалась особенная тоска. Какая-то нутряная, едкая ... Максим физически чувствовал ее, гадину; как если бы неопрятная, не совсем здоровая баба, бессовестная, с тяжелым запахом изо рта обшаривала его всего руками — ласкала, тянулась поцеловать»³.

Вот она мистерия из недр, внутреннего, из зоны сакральной, хтонической. И именно по воскресеньям, когда Труд, Культура уступили святое место, и оно по сути дела стало пусто — туда и двинулась сакральная нечистая сила ... И тогда мужик ограждается — бутылкой, запоем, дракой. Ну а наш Максим прослышал, что к соседу приехал поп и пошел в гости:

«Что? — спросил он.

— Душа болит, — сказал Максим, — Я пришел узнать: у верующих душа болит или нет?

— Спирту хочешь?

— Ты только не подумай, что я пришел специально выпить. Я могу, конечно, выпить, но я не для того пришел»⁴.

Ну, они выпили, беседовали, потом в пляс пошли.

«Поп выпил.

— Теперь я скажу, что бог — есть (с малой буквы писали в советские времена. — Г.Г.). Имя ему — Жизнь (а это слово можно с большой: встало на место Бога Живаго в советской системе ценностей. — Г.Г.). В этого бога верую ... Живи, сын мой, плачь и приплясывай». Выпили еще и пошли в пляс.

«— Повторяй за мной: верую!

— Верую! — сказал Максим.

— Громче! Торжественно: ве-рую! Вместе: ве-ру-ю-у!

— Ве-ру-ю-у — заблажили вместе.

Дальше поп один привычно скороговоркой зачитал:

— В авиацию, в химизацию, в механизацию сельского хозяйства, в научную революцию-у! В космос и невесомость! — Ибо и это объективно-о!»⁵

Такой вот умный советский поп и народный мужик: светские формы творчества Культуры освящает свыше.

А теперь о *Десакрализации*. Она тоже необходимый момент и игрок в диалектике сакрального и светского — в карнавалах внутри годового церковного цикла. Но она же и в Истории: после верховенства одних кумиров — свержание их, как в перестройку пошла десакрализация всего советского, и в литературе — ерничество, пародия, паразитизм: берутся схемы сюжетов соцреализма и разрабатываются с минусовым знаком.

Главный десакрализатор — сама История. Она, как Мефистофель, ускоряет свержание кумиров и ценностей. У нас за 15 лет ушли Коммунизм и СССР, идеалы советской цивилизации. Теперь уже «Американизм» и Запад переживают аналогичное падение. В чьих интересах свержание кумиров? Налицо их разнообразие в современном мире, все более мелкое, дробность святынь — как этносов, и «государствьиц», патриотизмов кукольных. Вообще совершается быстрая смена идеалов в ходе исторического развития. Идет потеха-посмешище над «святым местом» вообще: не место Абсолюта тут оказывается, но чехарда относительностей, мельтешение, ошеломление, головокружение, шизофреническая ситуация среди калейдоскопа множественностей, выборов безостановочных. Броуново движение сакральностей и их хохот и потеха друг над другом.

Двадцатый век — век релятивизма, погоду делают теория относительности, homo ludens, карнавал бахтинский. Началось с Ницше: «Бог умер!», но тут же себе кумира сотворил — Сверхчеловека. Такая пошла мода — временно-локальные суррогаты Абсолюта творить: чтобы хоть на мой век хватило чего придерживаться. Кому — футуризм, кому — техницизм, кому — перманентная революция, авангард, синергетика, семиотика ... — мелкие устойчивости в кружении. Чем же держаться в вертикали прямостояния человеку? Тут подсказ может быть — гироскоп, волчок: кружась стоит, как Земля, как Солнечная система. Так и современная планетарная цивилизация кружится все скорее, и так самовыделяется устойчивость — из мрака и множества, а в итоге останутся «Я» и «Бог». «Я» — как наличность-реальность незыблемости, пока жив. И «Бог» — проекция «Я», Абсолют, который тоже solus, один, Единый.

Вспоминаю разговор с Бахтиным в Малеевке в 1965 г. Я тогда собрался писать историю Совести и спросил его, как он к этому отнесется. Вопрос Бахтина: «А на что вы обопрете совесть?» меня смутил, ибо я считал, что она самоопорна. Бахтин же сказал, что для него опора совести — Бог: «Если Вы так не чувствуете, то пишите так, как будто совесть была бы последняя инстанция. Так тоже неплохо ...» Бахтин — отец теорий карнавала и диалога, и в предельности «Я» и Бог — агенты сего Диалога. То есть и у него кружится гирокомпас, волчок: на периферии бытия — кружение карнавала, а в центре — ось, вертикаль, «Я» и Бог. Так мы в итоге приходим к декартовскому *cogito ergo sum*. Осевая пара «Я» и «Совершенное существо» как проекция моего «Я» — необходима для существования, она обеспечивает устойчивость и Истину. А СО-весть — посредник между «Я» и «Бог», лествица.

Итак, вспомнив пословицу «Свято место пусто не бывает» и задав вопрос, чем оно заполнится, мы обретаем вертикаль: Земля — Небо, «Я» — «Бог» (Абсолют). Перед нами ось, прямостояние, вертикальная походка человека в ходе Жизни, которая есть вертикаль тела и проекция ее — вера, идеал, святыня как Столп и утверждение Истины. И микроварианты сего, различные ипостаси также работают в мире — это течения, направления в культуре, мысли, науке, искусстве. Они помогают людям кружиться и не падать, потому что частица Сакрального есть во всяком Светском в разной пропорции, но есть, ибо и Светское — тоже элемент Бытия. В диалектике этих взаимопереходов есть работа и консерваторам, кто устойчивость ипостаси сакрального блюдет, и новаторам с искрой Божией таланта, изобретения-творчества нового. «Бого-Человечество» — это тоже ипостась синтеза и диалектики Сакрального и Светского, мост-лествица меж Абсолютом и человеком. И он призван богочеловествовать, духовенствовать в веществе, материализовать духовное. Культура творится в этих токах-потоках.

Близость «свят» и «свет» в русском языке многоглаголюща. Отсюда взаимопереводаемость Священного и Светского, их миров-уровней. Нет пропасти-бездны меж ними, как для германства, в проблеме-муке ТРАНСЦЕНЗУСА (Кант!): как переступить? И Бог у нас не трансцендентен (русскому духу такое невнятно), но перетекающ в нас и мы в Него. Из глубины такого миро-и-Бого-ощущения и родилась в русском логосе идея-теория Бого-Человека Вл. Соловьева: и Бог к нам, и мы к нему постепенно сходимся, соработничаем. Этого нет ни в католицизме романском, ни в протестантизме германском. Они мучаются в категориях трансцендентного, имманентного, а у нас же перетекаемость и неразличение.

И вот Святая Русь! Сложилось такое сочетание в понимании России. Ведь это светское, мирское образование — страна, государство, но отношение к нему религиозное. И патриотизм у нас находится в опасной близости к христианству: одно легко подменяется другим — любовь к Родине исповедуется чуть ли не как тождественная любви к Богу, и царь становится отцом, как Бог или священник. На таком субстрате национального Космо-Психо-Логоса в уме Вл. Соловьева зародилась экуменическая идея мировой Теократии во главе с Россией = идеальное слияние мирской и божеской власти в государствовании.

Аналогичное пытались осуществить в Советской цивилизации, где к паре «Свят» и «Свет» добавился «Совет» как среднее и посредствующее: совет между двумя, мир да любовь, в супружестве. И если «Свят» — Небо, «Свет» — Земля, то «Совет» — уровень душевной реальности, Психеи (Софии как чуть ли не четвертой ипостаси Божества в учениях Флоренского, С. Булгакова). Совет — Соборность опять же, и потому так по душе пришлась русскому человеку идея Власти Советов — друг другу, в душевной заботе к товарищу (А. Платонова здесь имею в виду) на вече-толковище-собрании. Действительно, в Советской цивилизации случилось соединение Сакрального, святыни Идеального (идеология, вера в Коммунизм) и Материального, мирского уклада, строя. Уложились они вместе в некоем синтезе большого стиля — и померкли мелкие кумиры национализмов, фанатизмов религиозных, в мире стал жить человек как личность внутри большого Целого. Зачем ему теперь Абсолют или Бог? Стоит ли в жизни все к этим всеобщим знаменателям-заместителям приводить? Зачем унижать-отвергать земное и относительное — и даже у-ничто-жать его ради трансцендентности жизни Вечной, проблематичной и обитать в сиянии Божией славы? Какой? Где? Его проекция — это наше, это понятно: это средоточие и фокус ВсеБлага в мире и в нас. Оно внятно человеку как существующее рядом, в малой форме ближнего и «Я», и всякого существования и прочего Бытия, с коим тождествен и сам «Бог» как «Сущий». Так возможно освятить светское жите-бытье. Зачем все сводить к Богу? Лишь бы люди устраивались хорошо, в добре и благе — в разных образованиях, в устроениях-укладах, по мерке соответствующей ... Как муравейники и улья, и планеты разные все — и гармоничные, совершенные в своем роде. Везде стили и варианты Премудрости. Ведь об этом же Иисус: «Богу — Богово, Кесарю — Кесарево», как и пословица народная: «На Бога надейся, да сам не плошай!» Зачем же обременять Бога тем, с чем мы сами можем справиться и должны управиться на уровне светской цивилизации и культуры и потрудиться разумно?..

II

Рассуждая в общем о сакральном и светском в поле культуры, можно задуматься и о том, как внутри художественного произведения выявить, различить их, задаться, например, вопросом: а в «Евгении Онегине» как? Что здесь плану сакрального принадлежит, а что — светскости? Даже будто смешно: герой — вышколенный светский человек, только в свете и вращается, никаких святынь; он циник, раб условностей. Разве что к Ленскому в начале: «Он вчуже чувство уважал». Тут пахнуло высшим уровнем, сквозит живое чувство, прорывающее форму естественным превыше условностей. И в этом уже прорыв к ответу на вопрос о сакральном. Это Природа, ее картины. Все времена года воспеты Пушкиным. Тут и Татьяна, что «любила русскую зиму» и верила «и снам, и карточным гаданьям», и ее «чудный сон». Она стала дамой света, но ей чужда «ветошь маскарада», а святы — деревня, да «холм над нянею». В этом ряду обычаи русской старины, нравы, быт и Москва как воспоминание о высшем, священном событии Пожара-самосожжения раскольников.

Проследим теперь в романе диалог планов: светского как искусственно установленного людьми как функционерами Социума для комфортной гражданской жизни (этикет, вежливость, ложный стыд, права личности) — и жизни естественной, безусловной. Она божественно искренна, в ней Бог Живой дышит. Но в то же время в романе все профанно — быт прожития, ритуально заведенный искони, никаких высших интересов, и сколько тут условностей! Оказывается, что путь, на котором расчлениют, дифференцируют сакральное и светское в искусстве, заводит в тупик. Это все не то.

Вот что брезжит, какое уразумение: всякое художественное произведение уже в роднике своем, в завязи, подымается на уровень сакрального вдохновением: чего оно ни коснется, то возносится в «перл создания». Нимб и ореол окружает всякого и все, что туда вступает. Вычленившись из потока и вступая в рамку ореола, всякий предмет, вещь, слово, подымаясь туда, сакрализуются. Слово в поэзии — ритм, метр и строфа. И уж первейшая святыня в «Евгении Онегине» — это Онегинская строфа, что неукоснительно, не нарушаясь, проносится сквозь годы, чему и сам гений подчиняется — как обряду и литургии, все туда всаживает, хотя мог бы и уклониться, как в лирических отступлениях. Значит, не в «о чем», не в «содержании», но в «как» — главная святыня. Это обряд художественного мышления.

Значит, сам процесс творчества свят. Когда же создано нечто и отложилось, оно уже принимается в культуру Социума («Не продается

вдохновенье, Но можно рукопись продать»), в его склады и арсеналы, в толщу и быт — идет в книгу и в музей, что суть секулярные учреждения «века сего» и «мира сего». Здесь и сам термин «сакральное», которым мы метим и отличаем высшие явления культуры, — из культуры, из светского разума, из науки. Это еще раз показывает условность различения сакрального и светского.

Имея это в виду, двинемся дальше, к Андрею Платонову, его «Чевенгур», который есть энигма, заколдованная небывалым своеобразием, где каждое слово, сцепление невероятное слов ошеломляет: как так можно сказать? Откуда так все видится-представляется спариваемым: «вещество существования», «ел обед»? Что перед нами? Оригинальность таланта, индивидуальная черта-манера писателя Андрея Платонова? Это так. Но здесь и сосуд избранный, через который дышит Святой Дух (или гегелев Мировой, Абсолютный). Это все подсобные термины-улавливатели! Дохнул, промыслил и высказал небывалую эпоху в Истории, в Бытии и сознании, когда все переверотилось и смешалось, — Революция. Все поехало в понятия и мозги набекрень. «Мир вышел из пазов», или эта гамлетовская ситуация в другом переводе: «Распалась связь времен./ Зачем же я ее восстановить рожден?»

Вот Андрей Платонов и ощутил призвание — начать заново собирать распавшееся, разлетевшееся: осколки жизни, быта, вещей, пониманий ...

Поддастся ли «Чевенгур» рассмотрению через пару понятий сакрального и светского? Если она не надуманная, а живая полярность («оппозиция»), и мы ее ощущаем таковою и немало уже через нее поняли, то через эти ворота мы сможем войти и в замок романа Платонова и нечто уразуметь из всеобщего.

Конечно, Революция 1917 года — это не заурядное явление светской истории, но именно Со-Бытие, проявление Первобытия и первосудей. На вершине прогрессивно двигающейся европейской гуманистической светской цивилизации, уже забывшей о Боге и святынях, вдруг обрыв в бездну, апокалиптический провал в Ничто. Смерть, голод-холод, орды первобытных чело­веков, но уже с ружьем, «братишечки» диктуют рафинированному Мережковскому и Гиппиус, как им жить, что есть-кушать (суп с селедкой) и как все понимать — по «Капиталу».

Но и снизу тоже про-рыв (об-рыв) народных масс и человека в Дух и Культуру. Вот и взлетел Платонов — как архангел с трубою в эсхатологической ситуации конца света, светопреставления. И дума его: ради чего начинается ЧТО? И вот вглядывается — и сам с потрясенным со-знанием, и все вокруг сдвинутые: идеи и цели, и ценности, и слова! И не зная

(кто может знать?), что к чему и куда идет и зачем, но интуитивно чувствуя, принимается различать. И, не понимая, все равно, не может не думать (призванный же! гений!), но излечивая тоску существования, находит горьковатое наслаждение в созерцании исторического и людского шабаша. Соплетая элементы в связь и нить, он ткет ковер своего произведения, пестрядинный и радужный.

Если Гоголь на вопрос о положительном герое «Ревизора» ответил: «Смех!», то Платонов сказал бы: «Ирония!» Но не умника высоколобого, а ирония самого Бытия, чей орган-язык голубино-змеиный — сей человек, «душевный бедняк», впавший в задумчивость среди общего темпа труда, остановившийся в общем вихре и смятении после того, как сам увлеченно и вовлеченно рвался вместе со всеми вперед — и еще выше и дальше целил, но вдруг очухался и опамятовался.

Если на языке нашей проблемы, сюжета меж сакральным и светским, то в «Чевенгуре» — игра разных сакральностей различного уровня, плана и истоков, где все сцепляются, хоро-бродят и тузят друг друга — такая идет потасовка и буффонада сверхъидей и самых бытово-будничных, даже до-светских, до-цивильных разумений. Хотя Революция это и светское событие в истории цивилизации, но в ней нарушен покров (в том числе, и Покров Богородицы), и поехала крыша над домом социума и в умах, и проступило все первичное: просто Жизнь — Смерть, а в понятиях и ценностях архетипы обнажились, субстанции, платоновы «идеи», априоризмы — цели-причины, «энтелехии», божества ... — дорогое и святое для каждого; словом, разнообразие среди сакрального=до-и-без-законного. И вот в «Чевенгуре» панорама и чехарда идеалов, святынь, какими руководствуются и какие почитают люди вообще и сугубо в его, Платонова, время.

Прежде всего в романе много христианских реминисценций и цитат из Нагорной проповеди и из Апокалипсиса. Андрей Платонов выбрал это в себя еще в детстве (родился в 1899 г.), что-то вошло в его ум и душу, но он не верует, а с пылом юности верит — в технику, мастерство, в то, что человеку самому нужно наладить свой идеал в природе — свет, электричество, ирригацию. Он и занимался этим практически. Поверил сначала, что Революция и ее идеал — Коммунизм туда же направлены, вместе с мастерами перемастерить бытие и на земле установить мир и любовь, и земной рай.

Сначала будто в ногу и в одном направлении с властью думал и двигался. Но скоро уперся в кричащее несоответствие: легкость пролития крови ради свободы и личности человека труда — и затруднение естественному труду от власти. Как вон Чепурный, председатель Чевенбургского

ревкома, идеологически соображает: труд производит имущество, а оно — классовую борьбу; так что лучше не трудиться, а так — переносить дома и сады; главная же занятость — жалость друг ко другу, дружба и товарищество.

Так что задумался Андрей Платонов и оглянулся, и стал озирать. И если Радищев «взглянул окрест себя», и душа его «страданиями человеческими уязвлена стала», то для человека XX века после опыта Революции — это все не то, не тот уровень причин; ибо власти сменились, и люди другие — все вроде хотят хорошего, но роковым образом все не то выходит. Что же за всем этим стоит? Смерть и Глупость. Смерть — обреченность, повинность ей итоговая. Глупость, точнее Ум — уверовать-попасться на ум и труд, науку и технику — будто они что могут радикально что-то разрешить в сакральной зоне Бытия.

Но почему-то весело нам читать «Чевенгур», а не меланхолически выходим мы из текста по прочтении. Что-то светит ... Вдумываясь и редуцируя все палиативы идеалов и сверхценностей, вроде коммунизма, революции, ума, труда как все *не то*, мы чувствуем, что в остатке что-то остается, выпадает для Платонова абсолютное. Это Со-страдание к нам всем, Дружба, Товарищество, Жалость, щемящая, к нам истекающая от Матерей — и к ним.

То есть русское мужское товарищество — братства, артели, что у сырых и неприкаянных, и блатных, и воров в наколках — как символ веры. В снах и последних видениях и мечтаниях идеальных все герои «Чевенгура»: Дванов, Копенкин, Чепурный — вворачиваются в воспамятование о колыхании в лоне матери своей. Оттуда истекает Любовь — святое чувство, что надо всем распростерто; оно проникает, но не «животворит», а дает дышать, продохнуть. Но это же Покров Богоматери (не Богородицы): рождение-жизнь подозрительны, стыдны в мире Андрея Платонова, да и вообще на шкале русских ценностей. Умирать-то все равно, да хоть и с музыкой, но Любовь — это Жалость. Такова она у русской женщины к мужчине как к сыну, а не сексуальному «партнеру» по полу. Так вот дыхание Святой Руси, ее Логос психейный возговорил в неверующем (в Символ веры) Андрее Платонове человечим литературным голосом, поставив праведность чувства — против ума, что и верно. Ум — светское. Чувство же — глубже и выше, оно из зоны мистериального, сакрального, из тока-нерва Жизнь — Смерть.

Герой Платонова задумывается, но дума его — не головная, а сердечная, за-душевная, что за душу берет. Таков русский Логос, отличающий «ум ума» и «ум сердца» (переписка Фета с Толстым). «Ум ума» —

это уровень светскости, а «ум сердца» — из зоны сакрального.

Таким образом, имея за спиной Мать, ее Жалость и Печалование о чадах, обреченных смерти-возврату в могилу=лоно земли, мужское братство-товарищество-общение-разговор и главное — Слово, чтобы все выговорить, продышаться, — можно жизнь сдюжить. Таково кредо Платонова, Троица его святынь. Радость, меланхолия, музыка общения-переговаривания в дружбе — это и есть литература, как наивно думал Андрей Платонов, когда писал, натываясь на барьеры со стороны власти над словом, на цензуру, которая есть оскорбление Дружбы — сакральной сверхценности для Платонова, «русского мальчика», из тех достоевских, что соберутся где угодно и о высшем начнут беседу. Так и на арене романа случайно съезжающаяся братва-братия, Дванов, Копенкин, Чепурный, Пашинцев, каждый со своим вариантом-образом коммунизма, — как в карты ими перешвыриваются. Игра!

Набросав эту панораму-чехарду святынь в мире Платонова, приступим облекать их в плоть текста.

Конечно, самый насыщенный уровень тут — это встреча Коммунизма с Христианством: буффонада и передразнивание взаимное. Чевенгур учреждается как Новый Иерусалим, где новая земля и новое небо, идеальное общежитие очищенного Коммунизма. Но напрашивается и другая ассоциация. Вслушаемся в звучность гласных в этом имени града. Да это же Петербург, передразнивание-пародия этой великой светской святыни русской истории и цивилизации. «Чевенгур, — пишет Е. Толстая-Сегал, — полный идеологический антипод Петербурга: антигород, антигосударство, победа стихии бесформенности, азиатской стихии, той самой, которой навязывал свою волю «рациональный», «европейский», «исторический» Петербург. При этом звукообраз «Чевенгур» — это звуковой слепок «Петербурга», данный в тюркском, азиатском звуковом материале»⁶.

Это все крупно, явно, но пока мы, читая роман, последовательно доходим до этих уразумений из действий и сюжета, где все проступает «грубо-зримо», мы вязнем в заколдованном лесу-топи ткани Платоновского текста, в магии его слова, слога и фразы. В этом нужно разобраться. Что это за чудо там, каков секрет? Можно ли его разгадать, применив избранный нами ключ, погрузив роман в силовое поле между полюсами Сакрального и Светского?

Вот его начало: «Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов»⁷. Что-то слышится родное из русской литературы в этом звуке и тоне. Вот оно: «Есть небольшое сельское кладбище в одном из отдаленных уголков России (...) Евгений Базаров похоронен в этой могиле».

Тургеневская музыка из «Отцов и детей». И хотя по содержанию следующей фразы у Платонова это — приход человека, т. е. начало жизни, но интонация задает тему ухода, что выдает сходную музыку и оптику Платонова: *sub specie mortis*. С точки зрения смерти он на все взирает. Так строится органнй пункт на Жизни-Смерти. Слово «есть» сразу вводит предстоящее событие в стиль Бытия — пойдет трактат о том, что Есть, а именно — Истина-Естина. Из физики быта и буден эмпирии вдвигаемся в метафизическое поле. Таков общий контекст, и он, конечно, — из сферы сакрального, а не профанического.

«Туда приходят люди жить прямо из природы». Как так «приходят из природы»? Приходить можно — из леса, города или прочего места какого-нибудь, ну из армии, с войны. Последнее уже более общее понятие, чем, например, «из Воронежа». Но оно нашего, мирского уровня. Прийти же прямо из природы? Как прийти «из субстанции», «из пространства-времени»? Вот ошеломляющий переток-перепад с уровня на уровень, фамильярность и панибратство меж высшим, отвлеченным и бытовым-обиходным — основная фигура стиля Платонова, такой же первичный сакральный уровень самой формы, оптики-взгляда на все, как Онегинская строфа. Здесь видится прямой переброс сакрального на светское и наоборот.

«Появляется человек (опять человек вообще) с тем зорким до грусти (снова подозрительно всеобщее понятие, но уже из зоны эмоционального, являющей у Платонова область сверхценностей, где пребывает Жалость) изможденным лицом, который все может починить, оборудовать (он трудящийся мастер, «наш человек»). Сам он прожил жизнь необорудованно, хотя любой предмет, от сковородки до будильника, не миновал на своем веку рук этого человека. (Левша ли это лесковский в новом издании? Но тот победителен и работает для славы России, царя и отечества! Вполне светский уровень. А этот?) Не отказывался он также подкидывать подметки (что за диалектизм из жаргона профессионального, мастерового, самого низового слога?), лить волчью дробь (на волков, что ли? Тоже слово из секретов профессиональных, в чем тоже своя сакральность, как у масонов, например), штамповать поддельные медали для продажи на сельских ярмарках (что цыган, фокусник, но не выгоды и корысти ради, а являя «ловкость рук» и мастерство). Себе же он никогда ничего (тоже слово из высей отвлеченно-общих понятий: Время и Ничто) не сделал — ни семьи, ни жилища. (Без заботы и корысти, как Божий прямо человек, на попечении Бытия — того, что просто Есть, он так просто есть). Летом жил он в природе (как пришел прямо из нее, так и

спит в ней — хотя бы в шалаше, в землянке), храня свой инструмент в мешке, который был его подушкой, более для сохранности инструмента, чем для мягкости. (Вот его святыня — инструмент труда! И само начало «Чевенгура» как отдельная повесть «Происхождение мастера» издавалось!) Часто он даже задерживал чей-нибудь случайный заказ, например, давали ему на кадку новые обручи подогнать, а он занимался устройством деревянных часов, думая, что они должны ходить без завода — от вращения Земли» (С. 24). Так он помышлял сопрячь простое, нашенское: часики-ходики — со Всемирным тяготением, хотя в сущности так оно и есть: маятник часового механизма как раз на законе Всемирного тяготения работает. Просто ум нашего героя напрямую и без посредствующих звеньев (насчет этого всегда слабо в России — среднее звено, средний термин силлогизма, среднее сословие, золотая середина, чувство меры) связывает так, как работает образ-метафора — перескоком! И такого рода ум истину лучше рассудка добывает.

Итак, мы можем вывести типическую структуру платоновского предложения. Какое ни возьми наугад, в нем напрямую соединяются элемент сакрального с элементом светского, мирского, профанного, и симбиоз между ними образуется. «В сенях пахло лекарством (мирское) и печалью неизвестного беззащитного человека» (С. 162). Вторая часть этого предложения — из метафизических идей. «Копенкин наблюдал, как волновалась темнота за окном». Подчеркнуты слова из высокой сферы. «А в дороге дружбы никому не миновать» (С. 219), «Спит на целом свете» (С. 235), «Ты завтра разбуди меня, чтобы я не умер, а то я забуду и умру» (С. 300). «Люди слушали вождя в испуге опасной радости» (С. 114). А вот как «худой старичок» вспоминает вкус водки старого времени: «А помнишь, бывало, водка — санитарно готовилась, стерва! Прозрачна, чисто воздух божий и ни соринки, ни запаха, как женская слеза. Бутылочка вся аккуратная, ярлык правильный — искусная вещь! Хватишь сотку — сразу тебе кажется и равенство и братство. Было жизнь!» (С. 114).

Начав с микро- (связи двух слов в тексте), продолжу в макро-. Перечитывая «Чевенгур», я поражен был «коммунизацией» Природы, даже Вселенной вокруг града первоначального коммунизма — как первоначального христианства, евангельской общины, что прописана в «Деяниях Апостолов»: все сообща, свое несут, всегда вместе трапезуют — меж ними взаимная любовь-дружба-товарищество. Подобно тому, как внутри тела «сердце всякому человеку батрак, оно — рабочий человек» (С. 301—302), так и Солнце — главный пролетарий в Бытии: работает на всех и позволяет существам положиться на него, на подачу благ в достаточной мере,

без избытка, что порождало бы имущество и богатство, классы и эксплуатацию существа существом. И потому чевенгурцы отказались от трударботы и пасутся в степи и бурьяне, где что-то еще само растет.

Но и тут, между травками и злаками — идеальный социум, не борьба за существование (дарвинова), но взаимопомощь (что Кропоткин положил в основу производства и общества), жалость к соседу, уступчивость, а если труд — то в заботе о другом, не о себе. «Кеша пошел было вдаль — сквозь чевенгурский бурьян, где братски росли пшеница, лебеда и крапива, — но скоро возвратился и решил дожидаться света завтрашнего дня; из бурьяна шел пар жизни трав и колосьев — там жила рожь и кущи лебеды без вреда друг для друга, близко обнимая и храня (как дружный коллектив товарищества. — Г.Г.) одно другое, — их никто не сеял (по образу птичек небесных в наставлении Христа. — Г.Г.), им никто не мешал (свобода! — Г.Г.), но настанет осень — и пролетариат положит себе во щи крапиву, а рожь соберет вместе с пшеницей и лебедой для зимнего питания; поглуше в степи самостоятельно росли подсолнухи, гречиха и просо (...) Чевенгурская буржуазия уже три года ничего не сеяла и не сажала, надеясь на светопреставление (эсхатологическая ситуация конца света и ожидание второго пришествия — лейтмотивное настроение. — Г.Г.), но растения размножились от своих родителей (причеловечены они, растения, таким образом, как животные приручены, — Г.Г.) и установили меж собой особое равенство (набрались тут все три принципа 89-года: братство, свобода и равенство уже как модусы вселенского мироустройства. — Г.Г.) пшеницы и крапивы (тут вразрез с христианским отличием пшеницы от плевел: одних одесную, а других — ошую. Хотя амбивалентно с этим работает здесь и противоположная модель: как солнце светит и дождь льет равно на добрых и злых, так и чевенгурец, учинив буржуазии второе пришествие, прочухивается: а ведь солнце светило и буржуазии, как и пролетариату. — Г.Г.) на каждый колос пшеницы — три корня крапивы (как математически научно работает Природа! Коммунисты теперь, после победы, примиряются с умом и наукой и уважают Пифагорово число, что правит миром. — Г.Г.) Чепурный, наблюдая заросшую степь, всегда говорил, что она тоже теперь есть интернационал злаков и цветов (а ранее чевенгурцы уничтожали клумбы во дворах буржуазии, полагая цветы капиталистами, умниками, а бурьян, отождествляя с собой, «душевными бедняками» — нищими духом, «дураками», в ком не ум, а чувство первенствует. Теперь же, когда буржуазии и полубуржуазии предоставили по вере их чаемое ими небо, справедливо распределив, себе же оставив землю — в земном рай коммунизма, где уже новое небо и новая земля,

лев рядом с ягненком могут возлечь, принимаются и полубуржуи и «прочие» — особая порода промежуточных, безродительных, как бы «клонированных» человек. — Г.Г.) отчего всем беднякам обеспечено обильное питание без вмешательства труда (такова политэкономия чевенгурцев. — Г.Г.) и эксплуатации. Благодаря этому чевенгурцы видят, что природа отказалась угнетать человека трудом (а до того в революционный период у пролетариата — установка на насилие над природой через труд. — Г.Г.). Теперь же, при победившем коммунизме, в этом нет нужды, как и в государстве: отмирают! — Г.Г.). Природа теперь сама дарит едуку все питательное и необходимое (это сверхпонятие: не нужно лишнего человеку, из чего «счастье», «наслаждение» — эти буржуазные святыни, они — от избытка; а вот «необходимое» — оно же и «достаточное» в ценностной шкале первоначальных коммунистов, как и христиан. — Г.Г.). В свое время Чевенгурский ревком взял на заметку покорность побежденной природы («повинную голову меч не сечет». — Г.Г.) и решил ей в будущем поставить памятник — в виде дерева, растущего из дикой почвы, обнявшего человека двумя суковатыми руками (сук = рука, натруженная, некрасивая. — Г.Г.) под общим солнцем» (т. е. Богом, тоже трудягой и творцом) (С. 274—275).

Вот Мировое Древо по-чевенгурски-коммунистически! Те два: Древо Жизни и Древо Познания стоят как аристократия существ в Эдеме, неприкасаемые, не братские человеку, а напротив, провоцирующие соблазн и нарушения запрета. А когда настали новое небо и новая земля и времени не стало (такое тут есть: Чепурный был не в ладу со временем), и Мировое Древо распростерло свои объятия дружелюбно брату-человеку — произошло братание человека с природой.

Время — тоже из сверхъидей, из сферы Сакрального. К нему двояко коммунисты-чевенгурцы относятся: оно же совокупно с Трудом как его мера, а значит, и с эксплуатацией, и с историей, которая есть «классовая борьба», т.е. — светская категория. Но после Революции — конец истории (или предьистории человечества, по Марксу), и нечего больше делать Времени — открылся выход в Вечность, потому чистый большевик Чепурный «не знал сегодняшнего месяца и числа» (С. 25).

Сюжет со Временем разыгран в такой буффонадной ситуации. Пришел человек извне, из Почепа, просить курей из породы «плимутроков», чем прежде славился Чевенгур: «Не дадут ли они нам петушка да пару курочек на племя (...) У меня есть казенная бумага о повсеместном содействии моему заданию. Без яйца наш уезд не подымется...

Чепурный хотел бы дать этому человеку петушка и двух курочек —

все ж Советская власть просит, но не видел этой птицы на чевенгурских дворах и спросил Кирея, есть ли живые куры в Чевенгуре.

— Больше курей нету, — сказал Кирей. — Была намереди одна, так я ее всю скушал (вот платоновское соединение метафизического термина «все» и детски-тепло-любовного «скушал». — *Г.Г.*), а была бы, так и я не горевал бы ...

Человек из Почепа подумал.

Ну, тогда извиняюсь ... Теперь напишите мне на обороте мандата, что командировку я выполнил — кур в Чевенгуре нет.

Чепурный прислонил бумажку к кирпичу и дал на ней доказательство (сакральный термин из сферы Науки): «Человек был и ушел (без имени собственного, во общем понятии мечено существо. — *Г.Г.*), курей нету, они истрачены на довольствие ревотряда, Предчевревкома (тут же Логос святынь Государства, жаргон аббревиатур, какими голову сломишь. — *Г. Г.*)».

— Число поставьте, — попросил командированный из Почепа. — Такого-то месяца и числа: без даты времени ревизия опорочит документ.

Но Чепурный не знал сегодняшнего месяца и числа — в Чевенгуре он забыл считать прожитое время, знал только, что идет лето и пятый день коммунизма (как Пятый день Творенья. — *Г.Г.*), и написал: «Летом 5 ком.»» (С. 272—273).

И тут уже открылась новая инстанция — Советская власть как установление в миру, Церковь, против естественного, наивного, самочинного Коммунизма, как у первоначальных христиан, что в своей самостоятельности и незаконности, живя лишь благодатно, выступает как ересь. И слог Власти светской, но узурпировавшей сакральное, — в этих терминах: «мандат», «ревизия», «документ».

Примечания

¹ *Пушкин А. С.* Полтава // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М., 1963. Т. 3. С. 262.

² *Блок А.А.*

³ *Шукшин В.* Рассказы. М., 1984. С. 287.

⁴ Там же. С. 291.

⁵ Там же. С. 297.

⁶ *Толстая-Сегал Е.* Литературный материал в прозе Андрея Платонова. Цит. по: *Платонов А.* Чевенгур. М., 1991. С. 594.

⁷ *Платонов А.* Указ. соч. М., 1991. С. 24. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте в скобках.

Достоевский, фаланстер и русский мистицизм

Духовная атмосфера российского общества 1840-х годов поражает своей активностью. Кажется, что наконец-то после долгого летаргического сна Россия очнулась и обрела дар речи. Ничего удивительного в том, что именно в эту эпоху почти одновременно на культурные подмостки вышла целая плеяда писателей-классиков, ставших гордостью русской литературы.

На авансцене 1840-х годов споры западников и славянофилов; однако этим «содержание эпохи» не исчерпывается, так как подчас то, что мы считаем привнесенным с Запада, имеет русские корни. Во всяком случае, судьба ряда западных идей на русской почве сложна и неоднозначна. Речь идет, в частности, о парадоксальных взаимоотношениях утопического социализма, масонства и русского сектантства.

Помимо задававших тон салона Елагиной, редакций «Отечественных записок» и «Современника», существовал целый ряд более мелких кружков, как будто бы не оставивших заметного следа, но без них общая картина эпохи окажется неполной. Достоевский видел в этом знамение времени. В фельетоне «Петербургская летопись» (1847 г.) он писал: «Весь Петербург есть не что иное, как собрание огромного числа маленьких кружков, у которых у каждого свой устав, свое приличие, свой закон, своя логика и свой оракул»¹. Многие из таких сообществ сохраняли прямую преемственность с предшествующим временем даже более ошутимо, чем те, что были у всех на виду. Да иначе и быть не могло.

«Замечательное десятилетие» (1838—1848) удивительно парадоксально. Кажется, все эти умственные борения существуют только для самих себя. Внешне картина николаевского царствования представляется застывшей. Как будто в России за тридцать лет ничего не изменилось. Исторический фон однообразен, бесцветен и даже уныл. Невольно задаешься вопросом: неужели действительно эта урюмая эпоха стала «золотым веком» русской литературы? Ведь нити, связующие новое царствование с предыдущим александровским — шумным и беспокойным — не были оборваны. Хранителями «преданий прошлого» были отнюдь не одни старики.

Не могла бесследно пропасть и мистика александровского времени. Николай I не разделял эзотерических склонностей своих старших братьев: Александра и Константина. Новый царь стремился всячески укрепить официальное православие, видя в государственной церкви опору

трона. Однако все административные меры фактически терпели фиаско. Не только со старообрядчеством, но и с многочисленными сектами справиться было невозможно. Несмотря на правительственный запрет, продолжали существовать и масонские ложи. Имеются яркие литературные свидетельства (например, у М.А. Дмитриева², племянника поэта).

Социально-утопические идеи, соединенные с романтической таинственностью, привели в масонство А. Григорьева. Коренной москвич, он оказался склонным к масонству, тем более что в его собственной семье жили предания о «вольных каменщиках». Его дед некогда дружил с Новиковым и при известии об аресте последнего сжег множество книг, подаренных ему неутомимым издателем (как сокрушенно пишет в своих мемуарах внук). Принадлежал ли дед к масонам — Григорьев затрудняется дать утвердительный ответ. Но он отводит ему почетное место в воспоминаниях «Мои литературные и нравственные скитальчества»: «Была даже эпоха и <...> эпоха вовсе не первоначальной молодости, когда под влиянием мистических идей, я веровал в какую-то таинственную связь моей души с душою покойного деда, в какую-то метемпсихозу не метемпсихозу, а солидарность душ. Нередко, возвращаясь ночью из Сокольников и выбирая всегда самую дальнюю дорогу, ибо я любил бродить в Москве по ночам, я, дойдя до церкви Николы-мученика в Басманной, останавливался перед старым домом на углу переулка, первым пристанищем деда в Москве, когда пришел он составлять себе фортуны, и, сядя на паперть часовни, ждал по получасу, не явится ли ко мне старый дед разрешить мне множество тревоживших душу вопросов»³.

В середине 1840-х годов А. Григорьев создает поэтический цикл «Гимны», долгое время казавшийся загадочным, пока не было раскрыто⁴, что он представляет собой ряд переводов из немецкого масонского сборника 1813 г. (этот сборник содержал также стихотворения Гете и Шиллера). Судя по всему, Григорьев выполнил свои переводы по заказу масонов; стихи должны были распеваться во время заседаний ложи. Этим объясняются и следы небрежности и художественные упущения — неизбежные при спешной работе. Пафос гимнов — «смелый взгляд, поднятый всегда к небесам», призыв обратиться к «исканию вечных истин».

Руку, братья, в час великий!
В общий клик сольемте клики
И, свободны бранных уз,
Отложив земли печали,
Возлетимте к светлой дали,
Буди вечен наш союз!

*Слава, честь и поклоненье
В горних Зодчему творенья,
Нас сотворшему для дел;
Разливать на миллионы
Правды свет и свет закона —
Наш божественный удел.*

*Вы, о мужи Божьей рати,
На востоке, на закате,
Вы на всех земли концах!
Вечной истины исканье,
Благо целого созданья —
Да живут у нас в сердцах.*

Перекрещивание в этот период масонства с так называемым «утопическим социализмом» выступает как знамение времени. У русских юношей появились новые властители дум; Байрона сменила Жорж Санд. Громкой популярностью пользовались ее романы «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт». Главный герой этой дилогии граф Альберт Рудольштадт — масон и мистик — создает организацию «Невидимых», целью которой является переустройство мира, с одной стороны, на началах правды и любви, а с другой — на лозунгах Великой французской революции: свобода, равенство, братство. «Невидимые» — могущественный союз «высших посвященных», где масонство — всего лишь первоначальная ступень.

Сама Жорж Санд тогда зачитывалась «писаниями масонов». Она объявила себя ученицей и эхом Пьера Леру — одного из наиболее ярких сенсимонистов. Пьер Леру причудливо соединял крайний политический и экономический радикализм со столь же необузданными мистическими видениями. Именно он ввел в широкий обиход слово «социализм». В своих многочисленных книгах и статьях он проявил себя ярким революционером — ниспровергателем существующего государственного устройства, обломки которого должны были бы послужить фундаментом обществу «жесткой регламентации доходов и расходов». По его словам, о таком государстве пророчествовали и христианские визионеры средних веков и масоны XVIII столетия. Следовательно — исходя из логики Пьера Леру — масонство было одним из первых социалистических учений. Многословные речи графа Альберта из романов Жорж Санд почти дословно повторяют соответствующие пассажи сочинений темпераментного реформатора-прожектера. Их можно поменять местами. Любопытно, что в дружеском кругу за Григорьевым закрепилось прозвище «граф Альберт».

Аналогичным влияниям подвергался и Достоевский. Он зачитывался романами Жорж Санд. С другой стороны, он — питомец Инженерного замка — долгое время жил в атмосфере «дома с привидениями». По переоборудованному в военное училище дворцу бродила тень убиенного императора Павла I. Однако в этих стенах были и другие воспоминания, возбуждающие воображение не в меньшей степени. Их хранителем был писарь старик Игумнов; его красноречивые рассказы, по свидетельству одноклассника писателя, по вечерам собирали в рекреационной зале множество внимательных слушателей⁵. До начала 1820-х годов в Михайловском замке на квартире бывшей фрейлины Екатерины Филипповны Татариновой происходили религиозные собрания. С первого взгляда, они напоминали хлыстовский «корабль», но выделялись из ряда других подобных сект своим элитарным составом. Постоянными посетителями и участниками радений «людей Божиих» были такие незаурядные фигуры как министр духовных дел князь А.Н. Голицын и знаменитый художник В.Л. Боровиковский. Сообщество Татариновой получило наименование «русских квакеров». Как и у масонов, их конечной целью было «построение внутренней церкви».

Раннее соприкосновение с сектантством произвело на Достоевского неизгладимое впечатление. Уже на закате жизни в «Дневнике писателя» он несколько раз возвращался мыслью к «секте Татариновой». Его высказывания поражают своей неортодоксальностью и историософской глубиной. Он считает хлыстовщину «древнейшей сектой всего, кажется, мира, имеющей бесспорно свой смысл и хранящей его в двух древнейших атрибутах: верчении и пророчестве. Ведь и тамплиеров судили за верчение и пророчество, и квакеры вертятся и пророчествуют, и пифия в древности вертелась и пророчествовала, и у Татариновой вертелись и пророчествовали...»⁶.

В другом месте Достоевский пишет: «В философской основе этих самых сект, этих трясушек и хлыстовщины, лежат иногда чрезвычайно глубокие и сильные мысли. По преданию, у Татариновой, в Михайловском замке, около двадцати годов, вместе с нею и гостями ее, такими, как, например, один тогдашний министр, вертелись и пророчествовали и крепостные слуги Татариновой: стало быть, была же сила мысли и порыва, если могло создаться такое «неестественное» единение верующих...»⁷.

После открытия в Михайловском замке Военно-инженерного училища Татаринова лишилась казенной квартиры. Однако ее секта не распалась. В 1825 г. на средства адептов сообщества (а среди них были очень состоятельные люди) за Московской заставой были куплены три дачи. Образовалась своего рода религиозная колония, просуществовавшая до

мая 1837 г. Конечно, о собраниях у Татариновой правительству было известно. Но прошло много лет, пока правящие верхи решились прекратить их. Сама Татаринова и наиболее активные сектанты были сосланы по отдаленным монастырям. Очевидно, в годы учения Достоевского толки обо всем произошедшем постоянно переходили из уст в уста.

Среди привлеченных к дознанию был генерал от инфантерии Е.А. Головин. Его дочь была замужем за действительным статским советником Я.В. Ханыковым, служившим по Министерству внутренних дел. Она вовлекла мужа в секту. Знаменательно то, что младший брат Я.В. Ханыкова Александр проходил по делу петрашевцев. Его имя встречается в дневнике Н.Г. Чернышевского в следующем контексте (запись от 4 декабря 1848 г.): «У него (А.В. Ханыкова — *В.Н.*) взял II том Фурье <...> Как будто бы читаешь какую-нибудь мистическую книгу средних веков или наших раскольников»⁸.

Из великих русских классиков Достоевский первым решился подойти к загадочному и темному миру сектантства. Эта тема была под негласным запретом. Не вызывала она сочувствия и в кругу Белинского. При появлении повести «Хозяйка» авторитетнейший русский критик, прежде всего, отметил очевидную литературность нового произведения Достоевского. Он писал, что «автор хотел попытаться помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору в новейшем роде и сильно натеревши все это лаком русской народности»⁹. Литературные источники «Хозяйки» представляются очевидными. Это, в первую очередь, «Страшная месть» Гоголя. Можно согласиться и с предположением, что сюда следует причислить незаконченную повесть Лермонтова «Штосс»¹⁰. Нетрудно отыскать схожие моменты и в повестях писателей Погодина, Вельмана, В.Ф. Одоевского). Представляется важным, что в тексте «Хозяйки» звучат и глухие отзвуки истории Татариновой и ее сообщества.

Достоевский познакомился с Петрашевским случайно на улице; тем удивительнее их быстрое сближение. Нелюдимый, болезненно застенчивый молодой писатель чуждался подобных неожиданных знакомств, но, по-видимому, он внутренне был готов к вхождению в круг почитателей Фурье. Достоевского привели в среду петрашевцев религиозные искания. Ныне кажется поразительным, что он мог находить нечто общее между собраниями у Петрашевского и рендениями у Татариновой. Но здесь ничего странного не было, если учесть специфику тогдашней культуры того времени. Ведь и правительство поручило заниматься делом Петрашевского генералу И.П. Липранди, считавшемуся главным авторитетом по раскольничьим и сектантским делам.

Следует сказать, что идея фаланстера отнюдь не была чужда российскому менталитету. Первым попытался воплотить ее в жизнь знаменитый просветитель и масон Н.И. Новиков. Существующие и по сию пору «дома связи» в Авдотьино представляются реализацией утопии «идеальной деревни». Они как бы выстроены в магическую цепь. По-видимому, Новиков мечтал, что со временем такая цепь охватит всю Россию. Мечтателю Петрашевскому идея фаланстера представлялась «исконно русской». Он утверждал, что необходимо срочно приступить к созданию фаланстеров, причем, по его мнению, правительство этого вовсе не заметит. Петрашевского, как известно, не отрезвил даже собственный опыт. Построенный им в своем селе фаланстер был сожжен крестьянами в ночь накануне назначенного помещиком переселения в общую большую избу.

Парадоксально, но идею Новикова по-настоящему воплотило в жизнь правительство. «Дома связи» (или просто «связи») оказались идеальными строениями для военных поселений. Аракчеев как бы подхватил начинание Новикова. Герцен писал: «Фаланстер — не что иное, как русская община и рабочая казарма, военное поселение на гражданский лад, полк фабричных. Замечено, что у оппозиции, которая открыто борется с правительством, всегда есть что-то от его характера, но в обратном смысле <...> Коммунизм — это русское самодержавие наоборот»¹¹.

Credo петрашевцев стало знаменитое стихотворение Плещеева «Вперед! Без страха и сомненья». Вернувшись к уже приведенному гимну А. Григорьева, можно только поразиться близости обоих стихотворных текстов. Сходство и во фразеологии и в поэтической образности бросается в глаза:

*Вперед! без страха и сомненья
На подвиг доблестный, друзья!
Зарю святого искупленья
Уж в небесах увидел я!*

*Смелей! Дадим друг другу руки
И вместе двинемся вперед.
И пусть под знаменем науки
Союз наш крепнет и растет.*

.....
*Провозглашать любви ученье
Мы будем нищим, богачам
И за него снесем гоненье,
Против безумным палачам!*
.....

В.И. Новиков

*Пусть нам звездою путеводной
Святая истина горит;
И верьте, голос благородный
Недаром в мире прозвучит!*

*Внемлите ж, братья, слову брата,
Пока мы полны юных сил:
Вперед, вперед, и без возврата,
Что б рок вдали нам не сулил!*

Религиозные искания последовательно привели Достоевского к «утопическому социализму», однако разочарование наступило быстро. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский писал (отметим попутно, что он постоянно вместо слова «социализм» употребляет слово «братство», имеющее в данном контексте ярко выраженный масонский оттенок): «Фурьеристы <...> все еще пробуют, как бы устроить братство. Ничего не выходит. Конечно, есть великая приманка жить хоть не на братском, а чисто на разумном основании, то есть хорошо, когда тебе все гарантируют и требуют от тебя только работы и согласия. Но тут опять выходит загадка: кажется, уж совершенно гарантируют человека, обещаются кормить, поить его, работу ему доставить и за это требуют с него только самую капельку его личной свободы для общего блага, самую, самую капельку. Нет, не хочет жить человек и на этих расчетах, ему и капелька тяжела. Ему все кажется сдуру, что это острог и что самому по себе лучше, потому — полная воля. И ведь на воле бьют его, работы ему не дают, умирает он с голоду и воли у него нет никакой, так нет же, все-таки кажется чудачу, что своя воля лучше. Разумеется, социалисту придается плюнуть и сказать ему, что он дурак, не дорос, не созрел и не понимает своей собственной выгоды; что муравей, какой-нибудь бессловесный, ничтожный муравей, его умнее, потому что в муравейнике все хорошо, все так разлиновано, все сыты, счастливы, каждый знает свое дело, одним словом: далеко еще человеку до муравейника!»¹².

Примечания

¹ Достоевский Ф.М. Петербургская летопись // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30 т. Л., 1978. Т. 18. С. 12.

² См.: Дмитриев М.А. Главы из воспоминаний моей жизни. М., 1998.

³ Григорьев А.А. Мои литературные и нравственные скитальчества // Григорьев А. Воспоминания. Л., 1980. С. 15.

Достоевский, фаланстер и русский мистицизм

⁴ См.: *Бухштаб Б.Я.* «Гимны» Аполлона Григорьева: Библиографические разыскания по русской литературе XIX века. М., 1966.

⁵ *Савельев А.И.* Воспоминания о Ф.М. Достоевском // *Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников.* М., 1990. Т. 1. С. 168.

⁶ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Л., 1983. Т. 25. С. 12.

⁷ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Л., 1981. Т. 22. С. 99.

⁸ *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч. М., 1939. Т. 1. С. 188.

⁹ *Белинский В.Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1957. Т. 10. С. 351.

¹⁰ *Виноградов В.В.* Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929. С. 211.

¹¹ *Герцен А.И.* О развитии революционных идей в России // *Герцен А.И.* Полн. собр. соч. и писем. Пг., 1919. Т. 7. С. 253.

¹² *Достоевский Ф.М.* Зимние заметки о летних впечатлениях // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Л., 1973. Т. 5. С. 81.

Святые заступники обители: чудесная работа

Анализ общего и особенного в православной и католической культурах славянского мира предполагает сопоставление идеальных моделей мирского человека и человека, пребывающего в сакральном круге культуры, воспринимаемого в качестве совершенного образца. В концентрированной форме этот образец являют собой святые. Их конкретные черты и «качества», описанные в агиографии, различны, как и специфическая роль, отводимая святым в реальной повседневной жизни, к которым католики и православные взывали по-разному. Иначе говоря, «структура ожиданий и предпочтений» у них была различной. Существенны и значимы чрезвычайные обстоятельства, вынуждающие людей с особыми чувствами и «всем миром», а не индивидуально обращаться к помощи святых и молить о заступничестве: голод, пожар, мор, война. Одной из распространенных причин было, конечно, вторжение иноземцев и в особенности иноверцев.

В настоящей статье мы предполагаем сравнить чудесные явления (в том числе и видения), которые, по мнению современников и потомков, были вызваны деяниями покровителей монастырей, оборонявших их от взятия и разграбления неприятелем. Они связаны с обителями, подвергшимися осаде со стороны представителей иной конфессиональной принадлежности в XVII в. Впоследствии они получили статус святынь, наиболее почитаемых на национальном уровне; именно им приписано было и освобождение стран от интервенции. Речь идет об осаде Троице-Сергиевой лавры польско-литовскими войсками в период иностранной интервенции Смутного времени и о штурме Ясногурского монастыря (Ченстоховы) во время шведского вторжения в Речь Посполитую. В истории и культуре России и Польши они символизировали справедливость патриотической борьбы церкви и народа с неприятелем, а спасение их от захвата трактовалось как небесное заступничество, как знак божественного покровительства. Оба эти события знаменовали и определенную веху в судьбах Речи Посполитой и Московского государства XVII в. С того времени и по сей день Ченстоховский монастырь и Троице-Сергиева лавра являются наиболее почитаемыми христианскими обителями в Польше и в России, поскольку хранят в себе важнейшие государственно-религиозные святыни: икону Ченстоховской Божьей Мате-

ри и чудотворные мощи преподобного Сергия Радонежского. Культ этих святых тесно связан также с польской и русской национально-конфессиональными идеями. Поэтому выявление сходств и различий в представлениях о чудесном избавлении монастырей благодаря вмешательству святых заступников, и — шире — католического государства Речи Посполитой и православной Московской Руси позволяет обнаружить содержание, значимость и специфику оппозиции сакральное/светское в религиозной картине мира поляков и русских.

В настоящее время хорошо изучено различное понимание терминов «чудо» и «чудесное» в славянской народной и церковной религиозных традициях¹. Сверхъестественное явление или событие, называемое чудом, в народном понимании в равной степени относится к явлениям двух миров — мира божественного (сакрального) и демонического (языческого или дьявольского)². Иначе говоря, характеристика «чуда» (т. е. его оценка) может подразумевать амбивалентное понимание. Человек, таким образом, представляет собой промежуточное звено между этими двумя полюсами, так как может быть объектом воздействия противоположных сил. Поэтому цельное смысловое поле ЧУДА структурируется в две оппозиции: священное/человеческое и человеческое/демоническое. Несмотря на то что источниками настоящего исследования стали тексты, созданные духовными лицами знатного происхождения, в них нашли отражение, как мы покажем ниже, и представления о чудесном в народном сознании.

События обороны Троице-Сергиева и Ясногурского монастырей разделяет почти полвека. Несколько ближе друг к другу находятся главные письменные источники сведений об этих исторических фактах: их разделяет всего 30 лет. Поэтому мы считаем их сравнение обоснованным. Основным русским источником стало для нас свидетельство Авраамия Палицына, который принимал непосредственное участие в событиях Смутного времени, хотя и не находился в Троицком монастыре, осаду которого в 1608—1609 гг. и описал³. Конфессиональные особенности чуда и чудесного выявляются в сопоставлении «Сказания» Авраамия Палицына с рассказом настоятеля Ченстоховской обители Августина Кордецкого об осаде шведами-протестантами Ясногурского монастыря в 1655 г. под названием «Новая Гигантомахия»⁴.

Повествование Палицына, келаря Троице-Сергиевой лавры, является частью его «Сказания», написанного вскоре после окончания польско-литовской интервенции, в 1620 г. Сам Авраамий во время осады Троице-Сергиева монастыря войсками под предводительством Сапеги и

Лисовского находился в Москве, и при изложении событий почти полуторагодового сопротивления обители опирался на свидетельства сидельцев и участников обороны. Эта часть «Сказания» занимает центральное место в общем рассказе о Смуте и является почти самостоятельным произведением. «Новая Гигантомахия» аббата Ясногурской обители подробно излагала события, связанные с осадой монастыря шведами в период с осени 1655 до конца 1657 г. Она и стала источником мифа о чудесной защите Ченстоховы Божьей Матерью⁵.

Оба текста строятся по схожему плану: обстоятельства войны и интервенции рассматриваются в качестве наказания за грехи верующих, необычные природные и иные явления интерпретируются как особые знаки, предупреждающие о грядущих страшных испытаниях, а изложение событий обороны подается как детальное повествование о действиях мирян-ратников и монахов за монастырскими стенами, причем наиважнейшей частью жизни осажденных является непосредственное «сотрудничество» людей и небесных покровителей. Таким образом, святые, оказывающие помощь своим монастырям и их защитникам, предстают как активные участники исторических событий — это святой преподобный Сергей Радонежский и его последователь на посту настоятеля монастыря святой Никон в Троицком и Дева Мария и преподобный Павел в Ченстоховском монастырях.

И в том, и в другом случае неприятели принадлежат к христианскому вероисповеданию, но иной конфессии (католики-поляки и протестанты-литовцы в России и шведы-протестанты в Польше) и потому воспринимаются сидельцами монастыря не как собратья по вере, а как еретики, не-христиане. Но при общности некоторых черт и общей канвы изложения чудесных событий есть важные различия, позволяющие выявить разное понимание польским и русским авторами функций святых и акта чудотворения.

Жанровые особенности этих двух памятников определяются принадлежностью к разным литературным традициям и канонам. «Сказание» А. Палицына (в той части, где описана оборона монастыря) во многом опирается на распространенный на Руси жанр «военной повести» (с ее византийскими образцами⁶); «Новая Гигантомахия» А. Кордецкого тяготеет, с одной стороны, к развитой в польской культуре XVII в. дневниковой и мемуарной литературе, с другой — тесно связана с историческими и военными хрониками и материалами рукописных газет, множество которых появляется с середины века⁷. Жанровые традиции во многом влияют на изображение и интерпретацию событий в анализируемых нами текстах⁸.

Исследователи произведения Авраамия Палицына (в частности, О.А. Державина и И.О. Тюменцев), сравнив его с другими источниками обороны Троице-Сергиевой лавры, убедительно показали, что в описании осады многие факты никак не связаны с реальными событиями начала XVII в., а заимствованы (в том числе, и текстуально) из воинских повестей — из «Повести о приходе Стефана Батория под град Псков», а также из «Повести о взятии Царьграда турками»⁹. В них описываются военные действия участников штурма и обороны городов, поражение объясняется наказанием жителей за грехи, а успешная защита города приписывается покровительству местных святых. Что касается чудесных явлений, то в «Повести о приходе...» их несколько: Богородица выходит из монастыря и призывает на стены местных святых, которые молят ее о спасении града, и тогда Богоматерь дает прямые указания на то, как именно необходимо разместить орудия и поставить пушкарю, чтобы упредить штурм. Второе чудо связано с наказанием осаждающих Дмитрием Солунским, чья икона была «ранена» во время крестного хода и которого монахи просили наказать обидчиков. На следующий день перебежчик открывает защитникам место литовского подкопа¹⁰. Перекликается с этим эпизодом рассказ Палицына об отмщении архистратига Михаила за «ранение», нанесенное его лику ядром неприятеля¹¹.

Второй источник, которым пользовался Палицын — это известная на Руси в переводе с греческого «Повесть о Царьграде, о создании его и взятии турками в 1453 г.», которая вошла в русский Хронограф и летописные своды. Отсюда, видимо, исходят рассказы о чудесных видениях над городом, предсказывающие его гибель и поражение за грехи. Однако для нас важны в первую очередь заимствования в описаниях чудес и явлений святых. И.О. Тюменцев утверждает, что к таковым можно отнести видение огненного столпа над монастырем (городом) и «ранение» иконы святого, который, разгневавшись на кошунство со стороны осаждающих, помогает защитникам. Исследователь убедительно доказывает, что «факты не подтверждают гипотезы об использовании А. Палицыным дневниковых записей защитников Троицы. Они полностью соответствуют тому, что келарь рассказывает о своей работе над произведением в предисловии к «Сказанию» ...: сведения об истории обороны Троице-Сергиевого монастыря он почерпнул из воспоминаний очевидцев, главным образом монахов, которые он собрал и переработал в монастыре после разгрома тушинцев»¹².

Историки, специально занимавшиеся изучением текста А. Кордецкого, указывают на то обстоятельство, что вставки о чудесах, несмотря

на ссылки очевидцев, принадлежат, скорее всего, самому автору. Другими словами, именно настоятель явился создателем легендарной версии обороны Ясногорского монастыря. Об этом убедительно свидетельствует сравнение ее с текстами других источников, в особенности с письменными памятниками, возникшими в период шведско-польской войны¹³.

В двух описаниях обороны много сюжетных сходжений, как общих, так и фрагментарных: рассказы о необычных природных явлениях, трактуемых как знамения беды, видения и угрозы святых в стане врага и сверхъестественные события при штурме монастырей, когда нападающие гибнут от собственного оружия. Общим является также объяснение благополучного исхода помощью Свыше. Почти каждая победа осажденных или уступка врага в переговорах интерпретируется как вымоленная у святого или как результат его действий.

Таким образом, сопоставление образов и действий святых заступников монастырей в польском и русском литературных описаниях «обороны града» представляется вполне обоснованным. В том и другом тексте в этой роли выступают официальные покровители обителей, главными из которых являются святые Сергей (Радонежский), Никон для Троице-Сергиева монастыря и Богоматерь для Ясногурской обители, хранящей Ченстоховскую икону Божьей Матери. Их защита находит выражение в следующих формах: с одной стороны, они являются в чудесных видениях как защитникам, так и неприятелю, внушая уверенность в победе одним и страх другим; с другой, их активность проявляется опосредованно — следующий за крестным ходом или особой молитвой успех в обороне рассматривается как помощь святого. В «Сказании» Палицына, кроме этого, святые принимают монашеский облик, в коем они активно участвуют как в боевых вылазках, так и в повседневном общении с сдельцами.

В тексте А. Палицына описано гораздо больше чудес, чем в «Гигантомахии» А. Кордецкого. Они являются осью всего повествования об обороне, главными его событиями. Святые проявляют себя различно: они появляются перед монахами во плоти и крови, но обладают способностью исчезать внезапно, их узнают по сходству с изображениями на иконах: «седы, светозарны образом», или «лица как свет сияша». Но ведут они себя как реальные люди; сверхъестественное выражено лишь в факте их зримости. Их проявления уподоблены действиям защитников монастыря: они обходят с молитвами и кроплением стены, грозят врагам, являясь им во снах и наяву, часто и подолгу общаются с обитателями монастыря, поднимая дух осажденных. Они исцеляют болящих, и помо-

гают остановить мор, но они же наказывают за прегрешения во время долгого «сидения», за недоверие к их словам. Все поступки, т. е. реальные деяния святых, вызваны определенными действиями сидельцев Лавры, как религиозными актами (особые литургии, молитвы, всенощные бдения, крестные ходы), так и практическими: вылазки, отражение штурмов, забота о пропитании. Взаимоотношения людей и святых строятся по принципу отображения: т. е. каждое действие монахов вызывает определенную реакцию со стороны святых — причем как непосредственных покровителей Троицкого монастыря, так и других (Богородицы, Архангела Михаила и др.). Диалог между людьми и небесными заступниками ведется на одном, реально звучащем языке. С другой стороны, в помощи святых православные не усматривают ничего особенного: чудодеяние — прямая обязанность святого и невыполнение ее может быть объяснимо лишь нарушениями (прегрешениями), допущенными верующими. Так, в первые полгода осады хлеба в Троице-Сергиевом монастыре было с избытком, что породило злоупотребления и последовавшее за этим падение нравов и мирян, и послушников. Сергей и Никон являются двум казакам и сообщают о грозящем наказании; рассказу очевидцев не поверили, и в Троице начался мор.

Однако не сами святые решают судьбу родной обители: они могут лишь вместе с людьми просить Богородицу и Христа о помощи или наказании. Пример этому — грозное видение Сергия и Никона гетману и панам, пересказанное пленным, в котором один из преподобных говорит: «Мольбу на вас злодеев сотворю вышнему царю, и вовеки осуждены будете мучиться в геонских муках!»¹⁴. Неоднократны их призывы к верующим и монахам больше молиться и не прекращать молитвенного служения. Активность чудотворцев ставится в прямую зависимость от молитвы: так слово становится действием, порождая или усиливая воздействие сил святых.

В качестве небесных защитников — они поучают, дают военно-тактические советы, предупреждают о планах врага, даже осуществляют прерванную связь Троице-Сергиева с Москвой. При этом святым Сергию и Никону присущи сугубо мирские проявления: они очень эмоциональны, могут кричать, гневаться, угрожать и монахам, и врагам, они плачут в молении и даже проявляют откровенное недовольство действиями других святых в присутствии монахов. Так, Сергей Радонежский упрекает святого архимандрита Серапиона (который также чтится в Троице-Сергиевой обители, где были обретены его нетленные мощи) в недостаточном усердии в молитве: «Отче Серапионе, — укоризненно вопрошает

он, — почто умедлил еси принести моление ко всесилному Богу и Пречистой Богородице?»¹⁵.

Любопытен подробный рассказ о явлении Сергия перед «старцем в больнице немощном», не поверившем совершенному им чуду, о котором сам святой рассказал в видении пономарю Иринаруху: оно подтверждало рассказ пленного шляхтича о трех монахах, вырвавшихся из монастыря и ушедших от погони. Согласно утверждению святого Сергия, эти монахи были небесными посланниками. Но старец твердо знал, что в стенах обители не осталось лошадей из-за длительного голода. И когда он, изнемогая от слабости и сомнений, вдруг услышал голос, зовущий его, то не смог взглянуть на говорившего. Но голос настойчиво просил его обернуться; больной же отказывался, и тогда «предстояй начат поносить ему, глаголя: “Что безумствуеши, старче? Что непокорив еси? Се ли иночество ти? Или несть у бога милости, еже подати здравие немощи твоей?” Старец ... в себе мысля: “Кто напраснствует ми, кого же я оскорбих?” И восхоте обратитися, и всею силою двигся, и ее на ногу своєю здрав ста. И позна чудотворца по образу, написанному на иконе». А тот ему говорит: “Что сумнишишся? Истинно послах ученик своих”. И старец, прост сый, рече: “И на чем послал еси, государь наш?” Преподобный же отвеща: “Их же конюший Афонасий ощерил скудости ради корма трех слепых меринов в надолбы изгна вне монастыря, на тех послах. Повеждь же всем о сем: не толико ми гнусно смрад блуда согрешающих мирня, елико же инок, небрегущих своего обещания»¹⁶. Диалог старца и Сергия предстает перед нами как разговор двух реальных собеседников, а сам преподобный узнан по сходству с ликом. Больной старец ведет себя совершенно обычно, позволяя себе уточнять детали в рассказе святого. Сергий же предстает терпеливым, хотя и эмоциональным рассказчиком: для него очень важно убедить единственного засомневавшегося в чуде в том, что в Москву за помощью уже отправлено трое посланцев¹⁷.

Исследователи замечают, что «явление или знамение дается как обычный факт и окружается рядом мелких бытовых подробностей»¹⁸. Один из них объясняет это «приближением чудесного к быту» и обмирщением жанра видений уже в XVII в., поэтому-то Палицын и «не стремится придать чудесам традиционно-церковную форму»¹⁹. Но, как нам представляется, в данном случае следует обратить внимание не на доминирование мирского, бытового элемента в рассказе о чудесах, а на его авторство. Палицын использовал записи и рассказы простых монахов и мирян-участников осады. В этой среде чудеса как таковые и чудеса святых всегда воспринимались прежде всего как практически-значимые: от

святых ожидали, как и до сих пор ожидают конкретной помощи в житейских, бытовых вопросах и проблемах²⁰.

Типология русской святости в целом и ее различных направлений в частности почти никак не отражалась в так называемых «легендарных чудесах». Так, Сергей Радонежский — один из наиболее прославленных русских национальных святых воплощает, по мнению Г. Федотова, мистический этап русской святости. Но в деяниях Сергея в тексте А. Палицына проявлены в первую очередь практические, а не мистические чудеса Сергея²¹. Что же из этого мистического опыта проявляется в чудесах осады? Ничего.

Нисхождение и Снисхождение святых радетелей к родной обители — в определенном смысле совершенное естественное их деяние, в каком-то смысле даже их долг. Но столь активное участие практически во всех действиях, их со-ратничество монастырю несет в себе признаки иного, не церковно-житийного, понимания места святого в народном сознании. Нельзя, разумеется, сбрасывать со счетов и задачи самого автора — Авраамия Палицына, пытавшегося поднять на иной — общероссийский — уровень заслуги Сергея Радонежского и Троице-Сергиевой лавры в освобождении от польско-литовских оккупантов. При этом основная тема видений и чудес призвана подчеркнуть единение мира земного и мира небесного (человека и святого человека) в минуту опасности. И несмотря на то что Сергей и Никон многие события внутри монастырского града — мор, цынга и др. объясняют как наказание за грехи, тем не менее именно они спасают обитель.

Необходимо упомянуть еще одну особенность православного памятника. В той части Сказания Палицына, в котором повествуется об осаде Троице-Сергиевой лавры, доминирует не констатация деталей видения, а диалоги и действия святых: описание внешности преподобных в видениях схематично, в них указываются только те немногочисленные черты иконного образа, которые дают возможность идентифицировать заступников. В чудесных появлениях святых визуальный эффект явно уступает вербальному. Это также подтверждает версию о том, что Авраамий пользовался рассказами о чудесах со слов участников осады: они явно рассчитаны на слушателя, а не на читателя. Кроме того, слово — как быденное, человеческое, так и сакральное, молитвенное — доминирует и в чудесах. В них присутствует активное общение, говорение сверхъестественных защитников. Местами текст Палицына почти неотличим от драматического произведения: имя персонажа, его слова, действия окружающих, характеристики их эмоционального состояния (ремарки?) в со-

четании с выразительностью и лаконизмом соответствуют специфике театрального диалогического слова.

Такая форма изложения чуда довольно типична для житийного повествования²², но в данном случае перед нами произведение иного жанра. Официально-церковный образ преподобных (известный по житиям) «снижен» потому, что они чрезмерно вовлечены в мирские проблемы обитатели. Сергей и Никон постоянно присутствуют среди людей. Они появляются практически каждый день, активно участвуют во всех перипетиях жизни внутри монастырских стен и вне их²³. Сергей и Никон являются и врагам — участникам осады — «гетману и панам, казакам и их атаману» со словами: «О злодеи законопреступницы! Почто стекостеся разорити дом пресвятыя Троица, и в ней божиа церкви осквернити, и в иночествующих и всех православных христиан погубити? Не дает вам жезла на жребий свой господь!»²⁴, предрекают нападающим гибель, устрашают их видениями и даже в человеческом облике участвуют в стычках.

Таким образом, основные функции святых защитников понимаются в «Сказании» как активное делание, своеобразное выполнение «чудесной работы». Важнейшая задача чудес — это также моральная поддержка защитников, реализуемая через реальное, живое, а не мистическое общение. Это свидетельствует о том, что церковно-житийная традиция, изображающая Сергия Радонежского как преподобного, воплощающего патриотический и мистический этап русской святости, отличалась от его образа, сложившегося в народном сознании XVII в. В низовой среде святые и их чудеса воспринимались прежде всего как практически значимые, особенно в ситуациях общей угрозы и для людей, и для святых (возможное поругание их икон и уничтожение святыни в случае невыполнения желаемого — широко известный факт в народной христианской среде).

Образ Сергия — спасителя своей обители выражает, конечно, высшее небесное предстояние, но большее развитие получают его житейские, обыденные черты и качества. Не случайно частое определение святых Сергия и Никона — «теплые заступники»; оно свидетельствует также об эмоциональной близости человека и святого, об их постоянно выражаемой связи.

Основная тема видений и чудес призвана подчеркнуть единение мира земного и мира небесного (мирского человека и святого человека) в минуту опасности. Таким образом, оппозиция сакральное/мирское в изображении чудес теряет присущую житийному жанру напряженность, сближая человека и святого; перед лицом иноземного, и, самое главное,

иноверного вторжения — и люди, и святые молят о заступничестве Богородицу, и без ее помощи мольбы и тех и других безрезультатны. Со-творчество и со-ратничество — так понимаются отношения человека и святого. По форме построения и по смысловым акцентам в православных чудесах выделены внешние проявления. Их выражение практически исключает какую-либо иную или скрытую (мистическую, символическую) интерпретацию.

Чудеса, благодаря которым избежала разорения Ченстоховская обитель, и по структуре, и по значению, и по содержанию отличаются от православных. Божественные ее покровители — Дева Мария, чудотворная икона которой и поныне находится в обители, и Апостол Павел-Фивейский (первопустынный). Первые монахи Ченстоховы были из ордена его имени.

Описания чудесных видений в повествовании А. Кордецкого фрагментарны и не занимают существенного места в изложении обстоятельств осады. Для автора гораздо более важны реальные (хотя зачастую и значительно исправленные, как показывают исследователи данного источника) факты переговоров, переписка с неприятелем и детали каждого дня осады. Сам стиль изложения «Новой Гигантомахии» иногда напоминает диариуш.

Все знамения и видения, в которых появляются небесные заступники, видят главным образом враги. Наиболее часто — это образ женщины в белых или голубых одеждах, при взгляде в глаза которой осаждающие цепенеют, падают замертво или лишаются зрения. Здесь мы видим явное использование распространенной в католической (западноевропейской) традиции легенды о жене в прекрасных одеждах, которая движется по стенам города и отражает врага. Она восходит к византийской легенде о спасении Богородицей Константинополя от аваров и персов²⁵.

Необходимо отметить, что во внешних чертах женщины при этом нет никаких особых признаков, по которым можно было бы идентифицировать ее как Богородицу или как Ченстоховскую Божью мать. Штурмующие обитель солдаты, видевшие женщину в чудных одеждах, могут лишь догадываться, что это Богородица, поскольку они не видели Ченстоховского лика, и по большей части являются протестантами, не признающими поклонения иконам. Возглавляющий шведскую осаду Миллер уже после ее снятия показать ему икону Ченстоховской Божьей Матери, чтобы сравнить ее изображение с обликом той, которая им являлась, и только тогда удостоверится, что это была Богородица: «...некоторые говорили даже, что он произнес: “Вообще-то она не очень похожа на ту

девицу, которая мне явилась ... Что-то небесное, божественное, что невероятно напугало меня, виделось в ее прекрасном облике»²⁶.

Несколько лукавит повествователь; приписывая заступничеству именно иконе, а не самой Богородице спасение монастыря (автор неоднократно подчеркивает, что икона не позволила неприятелю надругаться над собой, а такой исход был вполне реален в обстоятельствах шведского «потопа», когда протестанты оскверняли католические святыни, церкви и обители). В действительности икона вовремя была спрятана игуменом в безопасное укрытие вне Ясногорской крепости²⁷.

Роль преподобного Павла ограничивается предупреждениями о напрасных попытках взять монастырь, охраняемый небесными силами. Контакты с самими защитниками сводятся к видениям Богородицы и Павла издали и лишь однажды говорится о явлении Павла женщине (причем называется и ее имя — довольно редкий пример конкретного адресата и свидетеля) в самой обители, когда он «совершал литургию в белых одеждах, в алтаре по правую руку от входа в костел. Старца нельзя было принять ни за кого, кроме как за как за святого Павла, первопустычника и нашего патриарха, которому посвящен этот алтарь»²⁸. В тексте нет диалогов святого и человека. Не описаны и воплощения святых, они не выступают в человеческом облике.

Католические заступники в рассказе Кордецкого ведут себя совершенно иначе, чем православные святые. Их действия гораздо более незаметны и безадресны, а внешнее участие в обороне незначительно. Они являются немногочисленным очевидцам, но никогда неизвестно точно, они ли это или нет — это решают свидетели чуда. Гораздо чаще используется мотив скрытой помощи, тайного заступничества. Тогда бывает ясно, что помогают людям Божья Мать и преподобный Павел, потому что иначе ситуация сложилась бы не столь благоприятно.

Небесной (но не персонифицированной) каре подвергаются нападающие. Для автора весьма прискорбно участие в осаде соплеменников-католиков, призывающих монастырь к сдаче при условии его сохранения. Тема предательства «своих» чрезвычайно важна для повествования. Отступники сурово осуждаются и монахами, и католиками-обывателями за деяния и помыслы. Так, высшая кара обрушилась на одного из солдат польского войска, «поражен он был камнем, понеся кару за то, что собирався допустить насилие в святом месте и стал тем самым назиданием потомкам... Когда он произнес: «Нам выгодно сражаться на стороне шведов», в это мгновение пушенный со стены камень попал ему в голову, сбил с коня на землю и вместе с жизнью отнял у него желание свято-

татствовать»²⁹. Наказание за святотатство постигает и одного из осаждавших Ченстохову кальвинистов, который специально предлагал выбирать для штурма дни марийных праздников.

Почти полное отсутствие сказанного вслух (произнесенного) святыми слова создает контраст «Новой Гигантомахии» с русским «Сказанием». В повествовании А. Кордецкого общение людей и вышних сил происходит в безмолвии, есть лишь внутренний монолог, молитва верующего.

Приводимые в «Новой Гигантомахии» чудеса не соотносятся автором с действиями конкретных святых. Он предпочитает интерпретацию удачных обстоятельств обороны или везения защитников. Например, снаряды, в большом количестве падающие вблизи церкви, в которой шла месса, никого не задел; сухие дрова, которые пытались поджечь ночью нападающие, не загорелись; ядро, пробившее стену дома, упало рядом с колыбелью, но не причинило вреда младенцу.

Участвующие в событиях обороны католические святые не предпринимают никаких особых действий — даже не молятся. Они лишь изредка «показываются». Весьма значима и еще одна особенность католического повествования, отличающаяся от православного текста. Кордецкий очень часто приписывает намерения неприятеля и его перевес темным силам, дьявольским кознями: «В последующие дни и ночи все заволгло мглой, наверняка это дело злого духа, которая своей густотой ... настолько все закрыла, что нельзя было видеть ни огромных военных машин, ... ни корзин, ... пока, наконец, этот мрак не был разогнан необходимыми в этом случае молитвами и крестными знаменами. Для этого одному из отцов наказано было, чтобы он ... взывал к силе Господа, очистил темный ветер экзорцистами (экзорцист — священник, изгоняющий дьявола и злых духов. — *М.Л.*)³⁰. Ничего подобного в «Сказании» не встречается. Характерно, что, по словам Кордецкого, шведы-протестанты, увидев успех подобных манипуляций, говорили, что «ченстоховские монахи — великие колдуны, раз осилили наших ... мужей, которым совсем не помогает сговор с чертями (бесами); и даже нашего славного товарища, убитого при первом же штурме, у которого при себе было семь бесов, и который выходил живым и невредимым из 300 стычек, не лишившись ни единого волоса, это не спасло... и не помогли ему его чертовские штуки, хранившие его»³¹.

В изображении автора враги воспринимают саму Богородицу и ее губительный для врагов взгляд как колдовство, но не как чудо Девы Марии. Они не знают ее «в лицо», так как не могут сравнить ее облик с изображением на иконе. Кроме того, в интерпретации автора, они склонны

более верить чародейству, чем «католическому чуду». В отличие от них поляки-католики и литовцы-протестанты на подступах к Троице в необъяснимых случаях интерпретируют свое поражение силами человеческой или божественной природы, но никак не демонического начала. Можно объяснить это различие особенностями восприятия поляками-католиками протестантов: Кордецкий не считает их христианами, а относит к еретикам, причем к тем, кто просит и получает помощь дьявола. Однако есть основания полагать, что для католического монаха и его соотечественников значение проявлений высшего порядка важнее, нежели взаимодействие людей и святых. Борьба под Ченстоховой рассматривается аббатом, таким образом, как поле борьбы божественных и дьявольских сил.

Такая резкая поляризация небесного и дьявольского начал приводит к нескольким следствиям. Во-первых, в сфере чудесного это усиливает оппозицию сакральное/демоническое (в отличие от православной сакральное/человеческое). Во-вторых, существенно снижает значимость и меняет содержание оппозиции сакральное/человеческое (мирское, светское). Роль человека ограничивается представлением о нем как об орудии тех или других сил, возможностей его самостоятельного значения в этой борьбе существенно меньше. Кроме того, обвинение неприятеля в применении колдовских чар, в содружестве с силами зла использовано не просто для негативации его образа, но и для усиления иного акцента противопоставления (не межконфессионального поединка двух сторон, как у Авраамия Палицына, а борьбы представителей Добра и Зла). Это призвано доказать то значение обороны Ясногорского монастыря, в котором пытается убедить читателей А. Кордецкий: она была главным и центральным эпизодом войны («вся страна наводнена шведами, сердце ее — Краков — занят неприятелем, а монастырь цел»³²), победа защитников привела к полному перелому в военных действиях, и, следовательно, сама Богородица вмешалась в ход событий и привела поляков к освобождению Родины³³.

Если явление чудотворцев в Троице-Сергиевой Лавре ставится в зависимость от молитвы, то католические монахи, напротив, относятся к литургическим действиям как к норме, а к Пасхальному крестному ходу или богородичным праздникам, выпавшим на период осады Ченстоховы — как к естественному для верующего христианина и нормальному ходу вещей, который не может оказать какого-то специального воздействия на события. Дистанция, отделяющая их от святых, много больше. Точнее было бы говорить даже об отсутствии такого непосредственного диа-

лога как человек — святой. Отношения их не характеризуются никакими непосредственными контактами; пожалуй, неприятель удостаивается большего числа видений, нежели непосредственные защитники монастыря. Быть может это тесно связано с отнесением неприятеля к орудиям черных сил. Чудесное трактуется автором двойственно и в конечном итоге выносится за рамки человеческого мира. Это можно объяснить также и тем, что автор, будучи католическим монахом, почти не прибегал к прямому пересказу уже имеющих хождение в народной среде чудес, а в некотором смысле редактировал их, если зачастую не конструировал. Отсюда такая холодность святых, отсутствие всякой внешней эмоциональности, ее вербальных проявлений. Люди и святые принадлежат к разным мирам, и роль посредников как заступников выражена неоднозначно. Святая Дева Мария и преподобный Павел вызывают преклонение и страх, партнерские отношения со святыми даже в ситуации общей угрозы кажутся невозможными. В рассказе польского настоятеля упоминания о чудесах появляются в конце, когда благоприятный исход уже очевиден. Залогом победы над врагом и вышней помощи для автора является исполнение религиозного долга всеми осажденными. Элемент сверхъестественного в чудесах отделен от действий людей, они разведены и в пространстве, и во времени. Противопоставление сакрального и мирского столь резко, что действия святых и людей кажутся совершенно автономными друг от друга. Функциональное восприятие чудесного, свойственное православному взгляду, выражено в католическом тексте в гораздо меньшей степени, оно направлено в первую очередь на врага, отождествляемого с действием демонического начала.

Вера в сверхъестественную поддержку в повествовании польского игумена не получает никаких особенных доказательств. Но мотив заступничества Богородицы реализуется как значимое отсутствие, он «явлен втайне», о нем нет необходимости говорить более чем сказано. Такое отношение тяготеет к мистическому, внутреннему переживанию каждого верующего в Ченстоховской обители. Принцип уподобления мирского сакральному выражен много слабее, нежели в православном тексте. Точнее говоря, он исходит из доминирования внутреннего деяния, внутренней молитвы и изменения над внешними проявлениями веры, над внешним благочестием. Потому и действия святых католических заступников скрыты от людей, они — результат работы духа и мысли человека, а не переживания. Целью повествования, в итоге, становится не эмоциональное сочувствие читателя, а убеждение его. Мирское начало соотносено с внутренним, а не с внешними признаками и знаками, что отлича-

ет содержание оппозиции сакральное/светское в католическом и православном понимании и проявлении чуда.

Таким образом, оппозиция внешнее/внутреннее определяет различное у католиков и православных смысловое наполнение оппозиции сакральное/светское. Можно утверждать, что различия между исследованными в источниках чудесами русской православной и польской католической обителей кроются не в форме описания чудесного спасения обителей, а в восприятии чудес, явленных святыми. В обоих случаях святые заступники вынуждены резко изменять дистанцию между собой и верующими, хотя для подтверждения их явлений и слов все еще необходимы авторитетные свидетели (игумен и пономарь у Палицына и список известных своим добродетельным поведением и дворянским происхождением очевидцев в рассказе Кордецкого). Очевидно, что официальные чудеса, зафиксированные в актах канонизации святых или в их житиях, отличаются по своей направленности, формам и функциям от тех, которые представлены в текстах А. Палицына и А. Кордецкого. Причина этого, на наш взгляд, прежде всего в идейных задачах двух произведений, их авторы стремились увековечить и обосновать особую роль и святость своих монастырей при различии церковного и народного почитания святых. Но большее значение здесь имеют этноконфессиональные традиции «народного» христианства в отношениях к святым и их чудотворениям.

Примечания

¹ См., в частности, одно из последних сравнительных исследований: Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2001.

² Никитина С. О «чуде» в устных народных религиозных текстах // Концепт чуда... С. 59—60.

³ Сказание Авраамия Палицына. М.—Л., 1955. Под ред. Л.В. Черепнина / Пред. и комм. О.А. Державиной. (Далее — Сказание).

⁴ Kordecki A. Pamiętnik oblężenia Częstochowy. 1655. Warszawa, 1900.

⁵ Górka O. Legenda a rzeczywistość obrony Częstochowy w roku 1655. Warszawa, 1957. S. 6.

⁶ История русской литературы. В 10 т. М.—Л., 1945. Т. 2. Ч. 1. С. 222.

⁷ Brückner A. Dzieje literatury Polskiej w zarysie. Warszawa, b.g. T.1.

⁸ Мотив чудесного спасения града имел широкое хождение и у католиков, и у православных. В русской традиции повествование о подобных событиях сложилось задолго до XVII в. Различаются два типа заступничества за град: по просьбе Богородицы, молящей Сына о спасении жителей — так называемое «спасение молитвой»), и второй, носящий воинственный характер, когда Богородица или ее икона выступает как активное действующее лицо сражения, помогая защитникам и поражая осаждающих. Эпизоды, связанные с видениями противникам грозящих ему святых заступников — также довольно распростра-

нены, но только после XVI века (*Плюханова М.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 43). Автор указывает также, что «в русской книжной словесности явления высших сил вплоть до XVI века почти не описываются, более допустимы, но редки чудеса от икон... Эпизод видения мог быть усвоен из западных сказаний» (Там же). «Сказание» православного келаря, как доказали исследователи, создано автором в духе «воинской повести»; более того, автор прибегает к непосредственному текстуальному заимствованию из двух популярных на Руси «Повестей об обороне града». Повествование А. Кордецкого опирается в равной степени на традиции барочной польской мемуаристики и «рукописных газет» освещающих наиболее важные события военной истории Речи Посполитой. Однако нас интересуют только те фрагменты памятников, в которых речь идет о чудесах — в какой степени они были заимствованы, а в какой Кордецкий и Палицын передают представления своих современников.

⁹ *Державина О.А.* «Сказание Авраамия Палицына» и его автор // Сказание Авраамия Палицына. М.—Л., 1955. С. 16—63; *Томенцев И.О.* «Сказание об осаде Троице-Сергиевого монастыря» как исторический источник // Вестник ЛГУ. 1988. Сер. 2. Вып. 3; *Томенцев И.О.* Из истории создания «Сказания об осаде Троице-Сергиева монастыря» А.Палицына // Средневековая Русь. СПб., 1995. С. 42—51.

¹⁰ История русской литературы... Т. 2. Ч. 1. С. 523—525.

¹¹ Сказание. С. 150—151.

¹² *Томенцев И.О.* Из истории создания ... С. 46. В заключение исследования автор резюмирует, что Палицын дополнил реальные свидетельства воспоминаниями участников обороны, рассказами о чудесах и заимствованиями из литературных источников по образу воинских повестей. Таким образом, чудеса и видения святых пересказаны келарем со слов монахов-участников обороны Лавры. Этот вывод важен для объяснения особенностей описываемых А.Палицыным чудес.

¹³ *Kersten M.* Pierwszy opis obrony Jasney Górzy w 1655. Kraków, 1959. S. 266—267; *Kersten A.* Szwedzi pod Jasną Górą 1655. Warszawa, 1975.

¹⁴ Сказание. С. 149.

¹⁵ Сказание. С. 151.

¹⁶ Сказание. С. 186.

¹⁷ В этом, как и других эпизодах, обращает на себя внимание особенности «контингента» очевидцев и свидетелей чудес: это игумен обители архимандрит Иасаф, пономарь Иринарх. О.А. Державина подчеркивала, что «тайнозрители» чудес в русской православной традиции часто «люди скромные и благочестивые», поэтому свидетелем явлений в «Сказании» становится пономарь (См.: *Державина О.А.* Указ. соч. С. 304. Приложение и комментарий).

¹⁸ *Державина О.А.* «Сказание» Авраамия Палицына и его автор. С. 49.

¹⁹ Там же.

²⁰ И в XVII в., и в XX в. «специализация» святых широко известна, от святых ожидают конкретной помощи в решении реальных бытовых проблем. Житийная литература начиная с XVI столетия также активно включает в себя подавляющее большинство именно таких деяний — исцелений, заступничеств, наказаний и т. п. О своеобразии «чудотворения» русских святых, см., например: *Федотов Г.П.* Святые Древней Руси. Ростов-на-Дону, 1999; *Клибанов А.И.* Духовная культура средневековой Руси. М., 1996. С. 74—76; *Сморгунова Е.* Делегирование чуда в славянской иконографии // Концепт чуда ... См. также современные «пособия» — молитвословы для неофитов.

²¹ *Бондарь К.* Поэтика житийных описаний «чуда» (по данным восточнославянских средневековых текстов // Концепт чуда ... С. 44—45. В этом отношении можно отметить и

своеобразную эволюцию посмертных чудес Сергия Радонежского: если в житиях Епифания Премудрого и Пахомия Логофета он предстает как скромный чудотворец, истинный политик и «великого смирения муж», то в чудесах, описанных старцем Симоном Азарьиным, Сергей многократно выступает именно как защитник обороны городов, обитателей, целитель и защитник бедных, как воздатель справедливости. См.: Жития и чудеса преподобного Сергия, игумена Радонежского, записанные преподобным Епифанием Премудрым, иеромонахом Пахомием Логофетом и старцем Симоном Азарьиным. М., 1997.

²² История русской литературы... Т. 2. Ч. 1.

²³ Можно предполагать также, что в такой «приниженности» образа отражены особенности восприятия видений «простыми», т.е. с церковной точки зрения не очень религиозно-грамотными людьми. Это косвенным образом подтверждают заключения исследователей о видениях в различных фольклорных жанрах православной культуры, в которых, «по отношению к другим визионерским жанрам значимыми оказываются иные факторы, как, например, содержательный (религиозная тематика видений) или функциональный», а само «визионерство оценивается как положительная норма повседневной жизни, к которой надо стремиться». (Леонтьева С.Г. Рассказы о «привидениях» среди визионерских жанров // Сны и видения в народной культуре. М., 2002. С. 256, 257). «Норма повседневной жизни» обуславливает необходимость бытовых, внешних, несакрализованных деталей видения, которые призваны подчеркнуть реальность происходившего. «Главный признак “свидетельства” — фигура конкретности». (Тарабукина А.В. Видение в духовной беседе // Там же. С. 266). С другой стороны, «простота» очевидца является косвенным подтверждением истинности произошедшего (явление святого неизбранным, а обычным людям). Именно функциональность в восприятии святого и его чудес особенно ярко выражена в православном тексте.

²⁴ Сказание. С. 148.

²⁵ Плюханова М. Указ. соч. С. 43.

²⁶ Kordecki A. Op. cit. S. 97.

²⁷ Kersten A. Szwedzi pod Jasną Górą w 1655.

²⁸ Kordecki A. Op. cit. S. 97. Здесь и далее перевод автора настоящей статьи.

²⁹ Ibid. S. 20.

³⁰ Ibid. S. 64—65.

³¹ Ibid. S. 65.

³² Ibid. S. 95.

³³ Об этой «задаче» автора говорится многими исследователями, в частности, наиболее известным специалистом по истории «Потопа» — М. Керстеном. Он убедительно доказывает, что в действительности в течение войны и вскоре после нее современники не относили осаду и освобождение Ченстоховы к значимым и стратегически важным событиям шведского вторжения и что не кто иной, как автор «Новой Гигантомахии», весьма потрундился для создания и распространения подобного мифа. См.: Kersten M. ... S. 276—278.

Оппозиция сакральное/светское на пражской сцене XVIII века

В XVIII в. столица чешского королевства Прага превратилась в одну из крупных театральных метрополий. Центром театральной жизни в течение нескольких десятилетий была сцена, широко известная в Европе как *Opern-theater in der Kotzen, Komediен-Haus, Kotzentheater, Dividlo v Kotcěch* (Театр в Котцах). Ее открытие в 1739 г. знаменовало начало новой главы истории театра в Чешских землях: заканчивалась власть театра придворного и наступала эпоха, в которой театр становится постоянной составной частью духовной жизни широких городских слоев. В нем, несмотря на то, что он был нацелен на светские формы, проступало и сакральное начало. Этот театр, следовательно, отражал оппозицию сакральное/светское.

Оперный репертуар — преимущественно итальянская комическая опера, дополненная немецким *singspěl'ě* (пьесами с пением и танцами) — лег в основу первых десятилетий деятельности театра. Начиная с 1760-х годов на его сцене преобладают драмы. При этом очень сильной оставалась традиция народной венской комедии. Драматурги долгое время использовали материалы и мотивы этих пьес. Мифологические либо аллегорические моменты передавались с жанровыми картинками; на сцене совершались чудесные метаморфозы, определившие значимость фантазии, сочетавшей реальность и вымысел.

Одним из творцов этой традиции был принципал, т. е. актер, заключивший договор на аренду театрального помещения либо с самой дирекцией «Театра в Котцах», либо с лицами, уже арендовавшими его на несколько лет, Иоган Йозеф Феликс фон Курц, «называемый Бернардонном» (так он именовался на афишах). Он заключил договор с Локателли (1730—1770 годы), арендовавшим «Театр в Котцах», и на пражской сцене стали появляться «бернардионады», быстро завоевавшие популярность зрителей, которых Курц привлекал своим исполнительским мастерством. Его волшебные бурлески были частично опубликованы. Это импровизированные комические пьесы с пением и танцами, типичными персонажами и богатой сценической техникой. На одной из афиш 1740-х годов мы читаем: «Вы увидите волшебную пьесу, совершенно новую, с превосходными декорациями, летающими машинами, а также прекрасной му-

зкой». Классическим примером «бернардионады», предоставляющей постановщику богатейшие возможности, что касается изменения места и времени действия, а также сочетания и переплетения фигур реальных и аллегорических, может служить бурлеск «Пять маленьких воздушных духов либо Волшебное путешествие Гансвурста и Бернардона по Венгрии, Италии, Голландии, Испании, Турции и Франции» (1758).

Это комическое повествование о двух неблагодарных учениках благородной волшебницы Ангелики — Гансвурста и Бернардона, которым удастся раздобыть волшебные «реквизиты». Они используют их каждый на свой лад, превращая камень в лебедя, лебедя — в Фиаметту — дочь Ангелики, в которую тут же оба влюбляются. Каждый, стремясь предстать в лучшем виде, меняет свой облик, отсылая при этом друг друга в разные страны. В конце концов Фиаметта достается Бернардону, а Ангелика — Гансвурсту. Заключительный акт представляет собой пример позднего барочного иллюзионного театра: сцена мгновенно превращается в волшебный сад, в котором и играют обе свадьбы.

Бурлески Курца были веселым «мишмашем», как было принято называть тогда подобные пьесы, в которых сочеталось несочетаемое — эпохи, города, реальные и аллегорические фигуры. Они имели открытую форму народного ярмарочного театра: события, вполне уместные в действительности, чередовались со сценами ада; улицы и площади легко узнаваемых городов — Вены, Праги, Буда, Пешта, — в картины экзотических земель, таинственных островов. Все эти перемены, происходившие едва ли не мгновенно на глазах изумленной публики, сопровождалась арями вездесущего Бернардона.

В другой пьесе — «Путь Бернардона в ад с Гансвурстом, заколдованным дьяволами, и господином своим, побитым глупым слугою, и Коломбиной, продувной бестией камеристкой» — Бернардон выступает как путешественник, кавалер, гусар, цыганка, хорват, брадобрей, доктор, почтенная дама, сторож, человек без головы, жених, которого уносит черт, да и это еще не полный список его перевоплощений. Человек — игрушка в руках сверхъестественных сил, которые делают с ним что хотят, но в итоге все кончается благополучно — как обычно, праздником и танцами.

Отказ театра от «мишмаша», бурлеска, отказ, безусловно, неокончательный, тесно связан с эпохой Карло Гольдони. При Иогане Йозефе фон Бруниане было поставлено восемь его пьес. В одной из них театр заговорил о себе самом. Это пьеса — «Teatro comico», представленная на сцене «Театра в Котцах» в 1750 г.

«Teatro comico», — пишет Гольдони в предисловии к книжному изданию пьесы, — скорее следовало бы назвать не комедией, предисловием ко всем комедиям»¹. Борьбу за реформу, за новое понимание театра, полемику, которая развертывалась в это время в обществе и за кулисами, он перенес прямо на сцену. Пьеса была остро полемической, а поскольку центр полемики развертывался в эти годы и в Вене, неудивительно, что она привлекла внимание пражан.

Перевод пьесы И.А.Д. Салазара «Театр» («Das Theater») был издан в 1752 г., а в 1770 г. в Вене вышел из печати новый перевод под названием «Что нравится нации?» («Was ist der Geschmack der Nation?»).

В комедии затрагивается целый ряд вопросов. Прежде всего, эта пьеса — полемика о старой и новой комедии — импровизированной и комедии характеров. Спор ведут, с одной стороны, принципал Ораций со своими актерами, с другой — поэт старой школы Лелий. Актеры выступают под традиционными масками: Коломбина, Панталоне, Арлекино, Дотторе (интересно, что это, собственно, типичные маски импровизированной комедии, над которой творится суд). В то же время они имеют и собственные (гражданские) имена — Тонино, Ансельмо, Джанни и др. Поэт, вступающий на сцену извне (из высшего мира), наделяется именем Лелий — типичное имя любовника комедии дель арте. В первом действии все актеры высказывают свои замечания, в основном критические, по тексту, который Лелий предлагает труппе. Когда же несчастный голодный поэт окончательно проваливается, не вызвав одобрения у труппы, его из жалости оставляют в театре в качестве «начинающего актера», что, кстати, дает возможность драматургу вдоволь поиздеваться над актерской профессией.

Идеи и мысли самого Гольдони вкладываются в уста принципала Орацио. Образы актеров довольно невыразительны. Почти все они поддерживают программу Орацио, некоторые его искренние сторонники, другие — потому что ничего иного им просто не остается. Актерам, безусловно, было бы удобнее и спокойнее придерживаться старых навыков и привычек. Споры, перепалки актеров позволяют драматургу живо обсуждать проблему старой и новой школы, в данном случае, комедии импровизированной и комедии характеров, поговорить об аллегорических фигурах на современной сцене, об отношении к традиции комедии дель арте с ее симбиозом сакрального и светского элементов.

Заметим, что «мишмаш», который был типичен в отношениях между двумя дискутируемыми типами пьес — явление, кстати, отнюдь не заканчивающееся эрой Гольдони и его полемической пьесой «о вкусах и

пристрастиях наций»; его можно проследить в течение всего XVIII в.² Оно сопровождается и другим «мишмашем», вызванным оппозицией сакральное/светское. Ибо, как старые пьесы, в первую очередь комедии импровизации, «влекут» за собой множество сакральных элементов, что объясняется не только «хронологическими», но и стилистическими и иными соотношениями, так и «серьезная» драма, комедия характеров с зафиксированным текстом вынуждает автора и постановщика отказываться от аллегорий, вмещательства в действие пьесы небесных сил, переодеваний — одного из излюбленных зрителями обязательных элементов игры, музыкального сопровождения, необходимости менять интерьер. Настраиваясь на «серьезный лад», драматурги включали пассажи об образовании, о философских проблемах. Менялся и стиль исполнения, речь актеров становилась более размеренной, разговорный язык уступал место литературному³. Все эти особенности свидетельствуют также о том, что не может идти и речи о четкой грани как между драматическими произведениями «старой» и «новой» школ, так и о «ведомыми» ими за собой знаках, «симптомах», приметах.

Еще лишь один пример из той же комедии Гольдони «Что нравится нации?» Да, зрителям уже не по душе атрибуты комедии дель арте, и драматурги старательно их избегают, но тогда как же на страницах этой классической пьесы, долженствующей заставить нацию забыть о них, перенести в разряд дурного вкуса, вновь появляется сюжет, столь знакомый публике по пьесе старой, «импровизированной». К. Гольдони не устоял, ему захотелось оживить свою комедию — он все еще опасается недостаточно одобрительного приема «новомодного» произведения. Так, в третьем действии на сцене появляется пара: скромная начинающая молодая певица и сопровождающая ее энергичная молодая «мама» — гранд-дама и одновременно исполнительница куплетов. Она непререкаемым тоном превозносит таланты своей дочери, не научившейся еще пробивать себе дорогу на сцену, но, почувствовав, что ни в ком не встречает понимания, сразу начинает громко рыдать. Эта комедия в комедии⁴ бережно перенесена Гольдони из столь знакомых сцен закулисной жизни опер и бурлеска.

Данный пример свидетельствует еще раз о прозрачности, неотчетливости границ между типами драм; первая теряет одну свою позицию за другой, вторая завоевывает театр и зрителя. Так легко проникают из одной культурной зоны в другую типы пьес даже у такого мэтра, как К. Гольдони. Он не может сразу отказаться от столь выигранных, привычных зрителю сюжетов еще и потому, что почти всегда их сопровождает прекрасное исполнение, отточенное временем.

Анонимный критик журнала «Neue Literatur» обратил пристальное внимание на постановку комедии К. Гольдони. «Эта пьеса, — писал он, — в которой актеры играют сами себя, не очень интересна; более того, автор не придерживается никаких драматических правил, но, несмотря на это, до сего дня ни одна иная пьеса не дождалась такого большого и единодушного успеха, как эта. Лица образованные и зрители из низших слоев, знатоки и публика вовсе неподготовленная до сих пор, не охладели к спектаклю, и сегодня еще аплодируют так, как полгода назад, когда состоялась премьера пьесы. А ведь эта премьера пришлась еще на то время, когда сторонники фарса и бурлеска воевали не щадя живота своего с теми, кто ратовал за театр “правильный”, где все должно быть “как полагается”, и когда никто и предположить еще не мог, за кем будет победа. Находились в зрительном зале и те, кто с удовольствием наблюдал, как публика наслаждается пьесой бедного поэта Лелия, в итоге оказавшегося среди актеров, как смеется над сумасбродными требованиями итальянца Аматутте... Это были, собственно, позлащенные пилюльки, которыми подкармливали зрителей, коим невозможно было обойтись без тогдашних привычных шуток и анекдотов. Высмеивались дурные манеры, царившие в зрительном зале и полностью соответствовавшие тогдашнему состоянию нашего театра вообще. И тот из публики, кто чувствовал себя задетым, искренне смеялся над собой и, уходя из театра, был уже несколько иным, что касалось его поведения в общественном месте; при следующем посещении театра он старался не повторять своих прежних ошибок.

Премьера этой пьесы останется навсегда яркой страницей истории нашей сцены, поскольку с этого момента человек мог у нас позволить себе начать ходить в театр, не опасаясь нанести вред своей репутации нравственности, либо краснеть от стыда»⁵.

Так высоко была оценена современной критикой пьеса К. Гольдони «Teatro comico» («Das Theater», «Was ist der Geschmack der Nation?»). Несмотря на серьезную заявку драматурга, заманувшегося на создание первой «серьезной драмы — недаром же он называет себя “реформатором”, стремящимся изменить всю театральную систему, — на его смелость и последовательность, — вряд ли можно утверждать, что Гольдони удалось выполнить все обещанное в предисловии к книжному изданию своей полемической пьесы. Прежде всего это относится к последовательности проведения театральной реформы. Исследователи драматургического творчества Гольдони не раз подчеркивали, что в его произведении сохраняется гораздо больше традиций комедии дель арте, со все-

ми присущими ей чертами, в том числе, сакральными элементами, чем, например, у его идейного противника традиционалиста Карло Готци⁶. Гольдони удалось выполнить многое из задуманного, это верно, однако помимо его собственного желания, стремления и профессионального мастерства, надо, видимо, учитывать и характер, тенденцию развития самого театра, жизнь которого не желала подчиняться априорно сконструированной программе. «Эра» Гольдони оказала несомненное влияние на поколение драматургов, творчество которых приходится на последнюю треть XVIII в. Их пьесы составили важную часть репертуара «Театра у Котчих» этого времени.

Одним из ведущих авторов драматических произведений 1770—1790 годов был последователь Гольдони, «начальник Отдела Императорской королевской чешско-австрийской канцелярии в Вене» Пауль Вейдман, пьеса которого «Иоган Фауст» (1775) представляет для нас несомненный интерес.

Обратим внимание, что европейский театр XVII—XVIII вв. прославился блестящей плеядой комедийных типов: Арлекин, Коломбина, Гансвурст, Бернадон и др. оставили свой след в истории мировой культуры. Не менее значительными характерными типами, без всякого сомнения, являются Дон Жуан и доктор Фауст, однако, вряд ли можно поставить рядом с ними кого-либо еще из «серьезных» героев прозы и драматургии этого времени.

Первый из них родился в католическом мире южной Европы, второй — в протестантских землях к северу от Альп. Несмотря на такое выразительное отличие — не только географическое, но и социальное, философское, религиозное, — границ для обоих не существовало.

В европейской культуре Фауст получил, пожалуй, большее признание, чем Дон Жуан. Отличительной чертой всех фаустов было стремление к познанию, страстное желание выйти за границы дозволенного, что возможно лишь с помощью «адских» сил. Фауста отличает безудержная страсть к жизни, полной ярких впечатлений, наслаждений, горячее желание обладать властью.

Первой попыткой литературной разработки фаустовского материала стало произведение анонимного автора, изданное в 1587 г. во Франкфурте-на-Майне под названием «История доктора Иогана Фауста, волшебника и чернокнижника, известного во всем мире». Вскоре вышла из печати и пьеса Кристофера Маржу — в Праге ее играла труппа английских комедиантов Иогана Шиллинга (1669) и инсбрукские комедианты (1694). Встречаемся мы с Фаустом и на сцене «Театра в Котчих». Это пантоми-

ма о докторе Фаусте с музыкой Фр. Врбы (1774), «бернардианы» Курца-Бернандона, а также пьеса П. Вейдмана, о которой и пойдет речь далее. В эти же (70-е) годы возникла легенда о трех «фаустовских» домах в Праге на Старом месте. Фаустовская тема быстро распространилась в литературе, изобразительном и музыкальном искусстве, театре, в том числе кукольном, ярмарочных песнях⁷.

Мы остановимся на исполнении драмы П. Вейдмана «Иоган Фауст» («Johann Faust») на сцене «Театра в Котчих» труппой Бруниана⁸, сразу заметив, что она соотносится с одним из жанров барочного религиозного театра — моралите. Этот жанр является одной из сакрализованных форм: в действии принимают участие «реальные» персонажи, в жизнь которых вмешиваются высшие силы. Это могут быть Бог и дьявол или их посланники, ангелы и демоны.

Уже из краткого вступления к пьесе становится ясно, что автор отходит от прежней интерпретации фаустовской темы. Нам кажется, что это вступление В. Вейдмана (Pozkámka na úvod) к драме представляет несомненный интерес, и поэтому мы позволим себе привести ее полностью:

«Наделять плотью аллегорические фигуры и выводить их на сцену, — пишет драматург, — традиция столь же старая, как и сам театр. Еврипид — величайший поэт-трагик может служить доказательством этого. Аристотель уже отмечает злоупотребление аллегориями, а Гораций выводит правило: Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus.

И действительно, с аллегориями следует поступать весьма осторожно. знать меру, чтобы публику, не всегда способную проникнуть в душу персонажа, в суть дела, не ввести в заблуждение и не укоренить в ней предрассудки и суеверия. Наши предки умели наделить подобные фигуры надлежащей порядочностью и величием, в чем мы преуспеваем гораздо менее. Доказательством могут служить их Фурии. А что сказать о наших новейших дьяволах или ангелах? Они убоги, если не смешны!

И, наконец, я выбрал этот материал вовсе не для того, чтобы добиться расположения толпы, или явлениями, внушающими страх, строго следовать блестящим примерам Шекспира либо Вольтера. В мыслях у меня ничего такого не было. Я искал в материале о Фаусте нечто мрачное, могущее потрясти воображение, показать человека в трагической ситуации и поделиться со зрителями своими представлениями о ней. Меланхтон и иные современники Фауста, хотя и выдают эту историю за подлинную, однако, даже будь она всего лишь химерой, имеет же право искусство сочинителя, пользуясь своею особою привилегиею, вынести ее за пределы реального»⁹.

В чем же новизна пьесы Вейдмана? Сюжеты всех прежних произведений о Фаусте включали три основных мотива: расписка дьяволу, переживания Фауста и его гибель.

Вейдман останавливается лишь на последнем дне жизни Фауста, когда тот подводит ее итоги, пытается определить свое место в мире и, по настоянию Мефистофеля, кончает жизнь самоубийством, доказав перед этим свое право на прощение Бога.

Фауст Вейдмана — сын бедных крестьян. Перебравшись в город, он разбогател. Он живет с Еленой — любимой и любящей его женщиной и сыном Эдуардом. В тот день¹⁰, который станет последним днем его жизни, к ним в гости из деревни приезжают родители Фауста. Отец требует, чтобы Елена отправилась с ними в деревню, дабы «избавить душу от скверны» — ведь они не венчаны. Но Елена боится потерять Фауста и отказывается. В спор вступают два духа — добрый и злой (Мефистофель). Эти аллегорические фигуры явно попали в пьесу из барочной драмы. Добрый дух пассивен, так как заранее уверен в своей победе, злой — активен и тверд в борьбе за душу Фауста. Он прибегает к помощи маленького Эдуарда, желая, чтобы тот заставил мать убить Теодора — отца Фауста. Елена идет на этот шаг, но тут же убивает и себя (получая божье прощение).

По-иному видит драматург и характер своего героя. Это человек, который вызывает не только осуждение, но и чувство симпатии. Открывается же ему путь на небо, несмотря на «долгую череду преступлений», «гнусную жизнь» (по словам его отца и матери). На свои удовольствия, прихоти он растратил наследство дяди. Это признает и сам Фауст, называя себя «рабом похоти», «вместилищем неправедности», «чудовищем» и т. д. Однако в последний день жизни Фауст раскрывается и с другой стороны. Он утверждает, что использовал власть, полученную от Мефистофеля, лишь для того, чтобы совершать добрые дела. «Сознание во мне пробуждается», — говорит он отцу.

Свое падение, свои неблагоприятные поступки он объясняет тем, что, растратив дядино наследство, встречался лишь с «нечеловеческим» отношением: все отказывали ему в помощи, осуждали его. Фауст глубоко ощущает свое одиночество; это — личность, раздраемая противоречиями, существующая между реальностью и мечтой, своего рода предвестник романтического героя. От него недалек путь к героям К.Г. Махи.

Итак, в пьесе П. Вейдмана можно обнаружить моменты, связанные с моралите: его герой — грешник, ведущий неправедную жизнь, но сумевший раскаяться в своих пороках и потому прощенный небом. Эта пьеса имеет и характерные барочные черты. Они встречаются довольно

часто, сказываются, например, в барочном интерьере. Здесь и аллегорические фигуры, и переодевания — в одном случае Фауст предстает в облике молодой женщины. Все это происходит на глазах у зрителей. Сильное впечатление оставляет заключительный акт драмы — убийство отца и самоубийство Фауста и Елены. Эту сцену сопровождает хор фурий, с горящими факелами в руках окружающих мертвые тела. Здесь же — ангелы в сверкающих одеждах. Все это, несомненно, наследие искусства барокко и его ведущего жанра моралите.

Второй план пьесы отличает просветительский характер. Он пронизан светскими элементами. Герои драмы рассуждают о пользе образования — никто не ставит в вину Фаусту его страстное стремление выйти за границы известного, лишь Теодор ворчит о «порче», источник которой он видит в «излишней учености».

Образ Мефистофеля лишен «дьявольских» черт, а потому иногда даже трудно узнаваем и отличим от доброго духа. Да он, собственно, не дьявол, а скорее партнер Фауста. Они ведут дискуссию «на равных», обсуждая жизненный путь Фауста, путь сложный, противоречивый, полный поступков и мыслей добрых и дурных, противоборства и смирения, желания властвовать и страданий от одиночества и непонимания, мечтаний познать неведомое и страх перед познанным.

Пауль Вейдман утверждает: человек свободен и волен поступать по своему усмотрению. Бог не любит слабых, безвольных. Предлагая человеку блаженство, небеса склоняют его к различным поступкам, ставят перед выбором. От этого выбора и зависит судьба человека. Фауст согласен с Мефистофелем — у человека достаточно сил, чтобы стать счастливым, либо принести несчастье себе и другим.

Есть в пьесе совершенно «светский» образ, который встречается и позже — это образ слуги Фауста — Вагнера, разбитного веселого пройдохы, без которого не обходился ни один чешский фарс периода национального возрождения, а также широко представленного в репертуаре театра венских предместий конца XVIII в.

Пьеса П. Вейдмана «Иоган Фауст» — своего рода симбиоз аллегорических пьес барокко, драматургии Просвещения, отчасти и романтической пьесы. Границы между ними (как стилистические, так и те, которые разделяют сакральное и светское), неотчетливы, особенно заметны в языке пьесы, легко проникающем из одной культурной эпохи в другую. Трагический, тяжелый, мистический стиль барокко легко переходит к сдержанному, уравновешенному, живому (с элементами юмора) языку просветительского рационализма и легкому, эффектному, поэтическому благозвучию языка предромантической драмы.

Скажем несколько слов о сценической судьбе пьесы П. Вейдмана о Фаусте. В декабре 1775 г. из венской придворной канцелярии пришло распоряжение снять с репертуара эту «возмутительную» комедию, а пражской цензуре, давшей согласие на ее публикацию, объявить строгое предупреждение. Постановка, о которой мы писали, так и осталась единственной. Чешские театроведы, вплоть до Оскара Таубера, даже не нашли нужным упомянуть о ней в своих трудах. Лишь Ф.Кс. Шальза в статье о Фаусте («Ottův slovník naučný», 1895) посвятил ей несколько строк, назвав пьесу «бесценной аллегорической драмой». Видимо, этот запрет, повлиявший на судьбу пьесы, был вызван отношением к сакральной теме — на сцене светского театра она казалась неуместной.

Фаустовская тема неоднократно возвращалась на сцену, но никогда не была столь актуальной, как в XVIII столетии. Не случайно в это время был создан и «Фауст» Гете. В XX в. Дон Жуана и Фауста сменил Гамлет. Принц Датский Шекспира стал интереснее, актуальнее, ближе зрителям и читателям, вновь и вновь задумывающимся о своем отношении к миру, обществу, человеку в этом мире.

Примечания

¹ Goldoni C. Teatro comico. S. I. Цит. по: Sonnenfels J. Ueber das Prager Theater. Frankfurt—Leipzig, 1773. S. 137.

² Говоря о том, что с комедией дель арте пытались «расправиться» в течение всего XVIII в., причем во всей Европе, не стоит упускать из виду и триумфальное возвращение импровизации с многочисленными элементами этой комедии на сцены театров, в том числе чешских, в XIX и XX вв. Вспомним хотя бы блестящие спектакли Власты Буриана, И. Восковца и Я. Вериха в период чешского театрального авангардизма, когда зрители нередко ходили чуть ли не ежедневно на один и тот же понравившийся спектакль, поскольку каждый вечер их ждало что-то новое, невиданное ранее, а потом обменивались впечатлением, что из увиденного впервые произвело на них самое сильное впечатление.

³ Современники, нередко с юмором, пишут о том, с каким трудом актеры при подготовке первых пьес с четко зафиксированным текстом заучивали его наизусть — ведь раньше можно было знать его «приблизительно» — выручала импровизация.

⁴ Комическая сценка имела даже собственное название «Мать — соперница собственной дочери или Прекрасная вдова» («Die Mutter eine Nebenbuhlerin ihrer Tochter oder die Schöne Witue»).

⁵ Ueber das Prager Theater // Neue Literatur. 1752. S. 162—165.

⁶ Напр. Mathar L. Carlo Goldoni auf dem deutscher Theater des XVIII Jahrhunderts. Montjoie, 1910. S. 91.

⁷ Veselý J. Faust loutkového divadla // A. B. Johannes doktor Faust. Praha, 1924. S. 56.

⁸ В том же 1775 г. пьеса П. Вейдмана вышла из печати (у Й.Эм. Дисбаха).

⁹ Weidmann P. Johann Faust. Praha, 1775. Pozkámka na úvod.

¹⁰ Согласно правилам Аристотеля, события в пьесе разворачиваются в течение одного дня — с шести часов утра до полуночи.

Сакрализация термина «социалистический реализм»

В круг проблем, касающихся зарождения и формирования социалистического реализма, сложного неоднозначного явления отечественной культуры и литературы XX в., безусловно входит смысл и содержание самого термина, перипетии его развития: от обозначения творческого метода советской художественной культуры на протяжении 1930—1950-х годов до его сакрализации в 1960—1980-е годы литературоведением СССР и некоторых других (теперь уже бывших) социалистических стран.

Бесспорно, что советская культура оказала значительное влияние на весь историко-культурный процесс XX в. За несколько десятилетий была выстроена своеобразная цивилизация, обладающая оригинальными стилями, интонацией, структурой. В фундамент новой цивилизации был положен социалистический реализм.

Впервые это словосочетание появилось в партийных документах в конце 1920-х годов, но свое официальное оформление социалистический реализм получил в речи секретаря ЦК ВКП(б) А. Жданова на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г. Именно он очертил приблизительный круг задач нового литературного метода, фундаментально отличающегося от предшествующих литературных направлений.

Центральной задачей новой литературы, по замыслу его создателей, должна была стать «организация трудящихся и угнетенных на борьбу за окончательное уничтожение всей и всяческой эксплуатации и ига наемного рабства»¹. В круг обязательных тем соцреалистической литературы Жданов включил жизнь рабочего класса и крестьянства, их борьбу за социализм, защиту и отстаивание равноправия трудящихся всех наций, последовательную борьбу со всяким мракобесием, мистикой, всякой поповщиной и чертовщиной². «При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей перековки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма»³. Естественно, что директивно манифестированный метод, прежде всего нацеленный на выполнение политических задач, мог привести (и привел!) к тиражированию одних и тех же характеров, персонажей и ситуаций. Художник таким образом

лишался свободы выбора и превращался в ремесленника. (В связи с этим стоит вспомнить тысячи копий девушек с веслом, крестьянок с серпом, рабочих с молотом, пионеров, с горном или с воздетой для приветствия рукой, не говоря уже о повсеместных ритуальных скульптурных изображениях вождей.)

Авторство нового термина, на многие годы определившего развитие литературы и культуры СССР, в последнее десятилетие вызывало много дискуссий и противоречивых мнений⁴. Его время от времени приписывали то Горькому, то Сталину, то Гронскому. На наш взгляд, скорее всего термин — плод коллективного творчества. Партийному руководству в конце 1920-х годов был крайне необходим соответствующий духу эпохи и ее задачам своеобразный стержень, вокруг которого можно было бы собрать творческие силы в преддверии осуществления определенных политических, идеологических и экономических задач. Главной среди них была консолидация общества вокруг Сталина и его политики. Власть хорошо понимала, что многообразие художественных стилей и направлений будет не только не способствовать достижению этой цели, но и значительно тормозить этот процесс. Поэтому в 1932 г. ЦК ВКП(б) выпустил в свет постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», в котором признавалось нецелесообразным дальнейшее существование пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП и др.), поскольку они создают «опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задачи социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству»⁵.

В то же время власти предрешающие хорошо осознали, что новая социальная действительность с неизбежностью создаст и новую культуру, новый стиль, обозначенный новым термином, поэтому они предприняли попытку опередить естественный ход вещей, и, как это не раз бывало в советской истории, в 1934 г. объявили о рождении нового художественно-литературного метода, якобы сформированного внутри самого литературного процесса. Смысл и цели, которые преследовали авторы термина и явления, его обозначающего, были довольно прозрачны — отразить процесс рождения нового общества и нового литературного героя с помощью реалистических художественных средств, наиболее понятных для основной читательской массы.

Реализм русской литературы XIX в., рожденный при ином общественно-политическом укладе, который позднее, благодаря своему разоблачающему характеру, был назван критическим реализмом, вряд ли соответствовал тому предназначению, которое было уготовано новой властью культуре и литературе. В частности, Горький в своем выступлении на I Съезде советских писателей уделил особое внимание критическому реализму, призывая писателей усвоить, что «критический реализм возник как индивидуальное творчество «лишних людей», которые будучи не способны к борьбе за жизнь, не находя себе места в ней и более или менее отчетливо сознавая бессцельность личного бытия, понимали эту бессцельность только как бессмыслие всех явлений социальной жизни и всего исторического процесса»⁶. При этом он не отрицал его формальных достижений в искусстве, но считал, что «этот реализм необходим нам только для освежения пережитков прошлого, для борьбы с ними, вытравливания их»⁷. Новый реализм, убеждая в преимуществах нового строя, должен был прежде всего, способствовать развитию нового человека социалистического общества, формировать новую картину мира, говоря современным языком.

Н.И. Бухарин видел «отличие нового реализма от старого в том, что социалистический реализм в центр внимания неизбежно ставит изображение строительства социализма, борьбы пролетариата, нового человека и всех многочисленных «связей и опосредований» великого исторического процесса современности»⁸. Из всех предшествующих направлений советская литература безоговорочно приняла как свою составную часть только революционный романтизм, приподнимающий человека над бытом, ради высших идей и построения «нашего завтра» (по выражению Жданова)⁹. Поэтому именно М. Горький, в молодости автор революционно-романтических произведений, а затем наиболее талантливый обличитель русского буржуазного общества, на I Съезде писателей был объявлен родоначальником нового творческого метода. В своем выступлении на съезде он говорил о герое новой литературы — о человеке, организуемом процессами труда, о том, что «социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека...»¹⁰ Все выступавшие после него утверждали, что именно социалистический реализм способен поставить и разрешить основные проблемы современности и проявить при этом большую силу художественного обобщения.

Даже из вышеприведенных цитат (а подобным высказываниям несть числа), становится совершенно очевидным, что содержание тер-

мина «социалистический реализм» было не до конца (если это вообще возможно) прояснено даже его создателями и последователями. С одной стороны, с его помощью апологеты метода решали многие социальные и идеологические задачи — организовывали, агитировали общество, убеждали в правильности социалистического выбора, с другой — создавали мнение о неразрывности нового метода с предшествующей литературной эпохой, главным направлением которой был реализм.

Впервые в истории мировой культуры литературный метод, директивно «спущенный сверху», был призван стать организатором культурного поля огромной многонациональной страны. Задача была поистине титаническая, невозможность ее тотального выполнения очевидно в большой степени и породила феномен сакрализации самого термина.

Надо заметить, что в корпус основных соцреалистических текстов, по крайней мере тех, которые отнесены к классике официальным литературоведением, вошли, по большей части произведения, написанные до объявления соцреализма основным художественным методом советской литературы. Это романы: М. Горького «Мать» (1907), Гладкова «Цемент» (1925), Панферова «Бруски» (1928) (который, правда, был позднее доработан, но это была обычная практика того времени — вариативность, нестабильность текстов, зависимость от той или иной политической ситуации), роман Островского «Как закалялась сталь» (1929—1930), и позднее творчество В. Маяковского, и первые книги «Тихого Дона» М. Шолохова, по необъяснимым причинам (возможно, идеологическим), включенные в соцреалистический пантеон сакральных текстов. Художественная практика, как это нередко бывает, опередила теорию. А термин, тем самым, еще раз проявил свои сакральные возможности — он раздвинул временные границы. Следует отметить, что, в основном, вышеперечисленные произведения соответствовали каноническим требованиям социалистического реализма, включавшим соответствующее идейное содержание, «воспевавшее, поэтизировавшее» рождение нового человека, пропаганду идей закономерных и обязательных социалистических преобразований в России с единственной целью — улучшения жизни «трудящихся масс», кроме того они отличались, за некоторыми исключениями, высоким художественным уровнем. Надо отметить особо, что именно художественность, психологизм этих произведений эмоционально воздействовали на читателей, способствовали их популярности.

После 1934 г. в советской литературе сложилась довольно парадоксальная ситуация — произведений, написанных по соцреалистическому канону, талантливых и ярких, которые стали бы действительно популяр-

ными, о чем свидетельствовало включение их даже в школьные и вузовские программы, как это случилось с вышеперечисленными книгами, появилось очень немного. Что еще раз подтвердило банальную истину — вмешательство в творческий процесс невозможно ни в какой декларативной форме. Более того, многие значительные произведения русской литературы 1930—1940-х годов XX в. были рождены как бы наперекор основному методу, отталкиваясь от канонических произведений соцреализма. Также это был знак отрыва имени явления от него самого.

Социалистический реализм очень быстро шагнул за территорию литературы, исключая публицистику, у которой всегда иные задачи и функции, чем у литературы художественной, и занял главенствующее место в других художественных областях культуры, например, в музыке (в первую очередь имею в виду советскую песню), архитектуре, изобразительном искусстве. Духовная жизнь страны начала развиваться под знаком соцреализма, нацеленного в коммунистическое будущее.

«Непрозрачность», определенная неясность термина «соцреализм» также отсылает к сфере сакрального, где полное, дословное понимание сакрального языка не требуется (ср. язык светский и язык литургии, церковнославянский, латынь). Это определение распространилось и на явление его обозначающее — на творческий метод, в котором странным образом переплелись черты характерные скорее для публицистических, идеологических документов, чем для художественных. Вообще двойственность содержания присуща подавляющему числу текстов соцреалистической культуры. Поэтому вполне закономерным стал тот факт, что соцреализм с начала 1930-х годов был воспринят и использован в качестве основополагающего метода именно в публицистике, в советской журналистике в целом, для которой характерны своеобразное соединение крайней степени идеологизированности и мифологичность, революционный романтизм и исторический оптимизм, и не в последнюю очередь, система двойных стандартов.

Х. Гюнтер, известный исследователь советской культуры, предлагает такую формулу соцреализма — «это не реальность, и не утопия»¹¹. На наш взгляд, соцреализм — это и реальность, и утопия. Этот ряд можно было бы продолжить высказыванием А.Синявского, считавшего, что «соцреализм — это «псевдоискусство» или «полуклассическое полуискусство не слишком социалистического совсем не реализма»¹².

К 1960-м годам термин «социалистический реализм» применительно к художественной литературе все более начинает приобретать сакральные черты. Количество эпигонов этого художественного направле-

ния все уменьшается, несмотря на то, что уже в 1956 г. была снята чисто «воспитательная» формулировка соцреализма как способа «идеологической перековки и воспитания рабочих в духе социализма», а количество теоретических работ о методе в литературоведческой науке значительно увеличивается по сравнению с предшествующими десятилетиями. Но теоретический уровень этих трудов оставлял желать лучшего. Они зеркально отразили явно наметившийся в обществе кризис, не внесли сколько-нибудь свежих наблюдений над термином и явлением его обозначающим, были наполнены идеологическими штампами и банальными, повторяющимися от работы к работе выводами. Как любая монополия, в том числе и соцреалистическая в литературе и искусстве, она привела к застою и быстрому «старению», а затем и «гибели» метода.

Соцреализм в 1970-е годы, с одной стороны, продолжил своеобразное развитие как термин, как понятие, более того, его попытались несколько модифицировать путем расширения и дополнения, а с другой — кризис в канонической советской литературе усилился еще больше — произведений, созданных в этом русле, почти не появилось, поскольку окончился исторический период его породивший. Эта ситуация кардинальным образом изменила лицо русской литературы: она, полуофициально освободившись от многих идеологических барьеров, смогла довольно успешно развиваться. Пришло много новых талантливых писателей и поэтов, создателей ярких, самобытных произведений, значительно расширился круг тем, мотивов, характеров.

Вообще жизнь термина «социалистический реализм» полна парадоксов. Если в 1930—1940-е годы отнесение произведения к соцреализму автоматически означало положительную оценку, то к концу XX в. ситуация диаметрально изменилась: соцреализм в литературе становится синонимом художественной слабости. Начинает формироваться стереотип: если соцреалистическое значит низкопробное, появляется новое слово его обозначающее, снижающее его значение — «соцреал». Так происходила десакрализация термина, который остался в какой-то мере условным и слабо был связан с литературой. Не случайно, пережив десакрализацию, он стал относиться к эпохе в целом, т. е. вновь поднялся, причем на самый высокий уровень, даже в том случае, когда употреблялся в негативном смысле.

Парадоксы, которые сопровождали и термин соцреализм, и обозначающее его явление на протяжении всей советской истории, проистекали не в последнюю очередь из его терминологической нечеткости и неясности, которую время от времени пытались прояснить многие литературоведы, отечественные и зарубежные.

Последние по времени, заслуживающие внимания определения соцреализма были сформулированы в 1974 г. В. Сучковым, а в 1975 г. Д. Марковым, пытавшимися объяснить его по-новому, придать ему «второе дыхание» путем отказа от формальной регламентации социалистического искусства. Они считали социалистический реализм «категорией открытой в том смысле, что возникающее на его основе искусство необычайно чувствительно к историческим переменам, идущим в мире, новым проблемам и конфликтам, новым характерам, новым ситуациям, порождаемым самим ходом социалистического строительства...»¹³, предлагали считать социалистический реализм исторически открытой эстетической системой правдивого изображения жизни, способной к непрерывному развитию и обогащению на основе ленинского принципа партийности литературы и социалистического гуманизма¹⁴, что автоматически привело бы к включению в соцреалистическую литературу большого числа произведений, созданных совсем по другим образцам и в СССР и в других странах (прежде всего социалистических). Излишняя широта такого понимания соцреализма не способствовала глубокому проникновению в суть явления, названного социалистическим реализмом, вела к непониманию внутренних противоречий, литературных особенностей этого стиля.

И в современных определениях и описаниях термина «соцреализм» постоянно ощущается некоторая двусмысленность и недоговоренность. Термин этот, в конце концов становится кодом, который плохо поддается расшифровке. Так, известному исследователю соцреализма Е. Добренко принадлежит такое определение: «соцреализм — это язык массы и власти»¹⁵, которое явно относится не к художественному методу, как и, принадлежащее А. Гангнусу, определение соцреализма — «это замаскированная религия»¹⁶. Но даже такие яркие и метафорические дефиниции не способствуют раскрытию содержания и смысла термина, скорее они ведут к очередной, еще большей его сакрализации. Присущая многим произведениям соцреализма мнимость изображаемого вместо реальности перешла и на смысл самого термина. Он приобретает некий мнимый тайный смысл, поддающийся разгадке и толкованию только избранными.

Несомненно, что за долгие годы существования термина «социалистический реализм», его содержание претерпело значительные изменения, он как бы прожил несколько разных жизней — от обозначения художественного метода и направления до синонима художественной слабости и голой упрощенной идеологизированности. Но нельзя не признать, что этот термин всегда представлял собой обязательную ритуальную фигуру и пароль в отношениях между художником и властью.

Примечания

- ¹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1934. С. 3.
- ² Там же.
- ³ Там же. С. 4.
- ⁴ Ревякина А.А. К истории понятия «социалистический реализм» // Наука о литературе в XX в. М., 2001. С. 285.
- ⁵ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 8-е изд., доп. М., 1971. С. 45.
- ⁶ Первый Всесоюзный съезд... М., 1934. С. 17.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же. С. 50.
- ⁹ Там же. С. 5.
- ¹⁰ Там же. С. 13.
- ¹¹ Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 311.
- ¹² Избавление от миражей: соцреализм сегодня. М., 1990. С. 79.
- ¹³ Сучков Б. Социалистический реализм сегодня // Контекст 1974. М., 1975. С. 42.
- ¹⁴ Марков Д.Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975. С. 281.
- ¹⁵ Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 312.
- ¹⁶ Там же. С. 111.

Франце Балантич: сакрализованный образ поэта

Судьба словенского поэта Франце Балантича (1921—1943), трагически погибшего в годы Второй мировой войны, вот уже на протяжении шестидесяти лет вызывает пристальный интерес и многочисленные дискуссии исследователей как в самой Словении, так и в среде послевоенной словенской эмиграции. Если творчество молодого лирика, которого словенский исследователь Нико Графенауэр назвал «одной из наиболее трагических фигур в словенской литературе», в послевоенные годы в новой Югославии было намеренно и необоснованно забыто, почти вычеркнуто из литературной истории, то в эмигрантской среде его имя стало своеобразным символом истинного «словенства».

Причиной послужил не только факт участия молодого человека в домобранском движении, соединения которого вели активную вооруженную борьбу против партизанских отрядов¹. В немалой степени этому способствовала мифологизация образа поэта-жертвы, создание сакрализованной фигуры-символа. Такую задачу поставил и претворил в жизнь, благодаря посмертному изданию стихов Ф. Балантича (сборник «В огне ужаса сгораю...», 1944 г.), Тине Дебеляк, редактор люблянского журнала «Дом ин свет» («Дом и мир»), выходявшего все годы войны в оккупированной Любляне и всячески выражавшего свою лояльность новым властям.

Лишь в середине 1980-х годов (после нескольких неудачных попыток) объединенные усилия словенских исследователей (А. Слодняк, Ф. Пиберник, Н. Графенауэр, М. Кмечл и др.), выступающих еще с начала 1950-х годов как против мистифицированного умолчания, так и против патетической сакрализации имени Ф. Балантича, позволили буквально вырвать из забвения имя талантливого поэта и по праву оценить творчество этого яркого дарования. В настоящее время его поэзию, отмеченную глубокими философскими размышлениями, тяготением к религиозно-мистическим образам, справедливо относят не только к лучшим достижениям религиозной лирики, но и всей словенской классической поэзии XX в.

Франце Балантич родился в городе Камник (недалеко от Любляны) в семье рабочего и навсегда сохранил трогательную любовь к своему родному краю. Серьезная болезнь в начале 1941 г. прервала его учебу в

Люблянской классической гимназии (он закончил ее экстерном). После оккупации родного города немцами юноша переселяется в итальянскую зону оккупации, в Любляну, поступает в университет на отделение славистики. При этом, как и большинство его сверстников, активно участвует в различных акциях Освободительного фронта², имевшего в университете свои ячейки. В июне 1942 г. его арестовывают (по подозрению в сотрудничестве с ОФ), и он на пять месяцев попадает в концлагерь Гонарс. После освобождения из лагеря (не без помощи отца его школьного друга Ф. Кремжара, редактора газеты «Словенец», известного своими антикоммунистическими взглядами), поэт, во многом под впечатлением развернутых партизанами акций возмездия, вступает в ряды домобранов, но в конце ноября 1943 г. гибнет во время наступления партизанской бригады у села Грахово.

Первые стихотворения Ф. Балантича — цикл сонетов о словенских переселенцах «На сумасшедших дорогах» — единственные стихи с выраженной социальной направленностью — появляются еще перед войной в поэтическом альманахе «Бистрица» школьного католического общества г. Камник. С 1941 г. отдельные его произведения печатаются в журнале «Дом ин свет». Произведения, написанные до 1942 г., были объединены молодым поэтом в рукописный сборник «Я оголенный стебелек», который вместе с рукописью «Венка сонетов» (1940 г.) увидел свет лишь после смерти автора. Они вошли в упомянутый выше сборник стихов «В огне ужаса пылаю» (1944 г.), для которого издатель Т. Дебеляк написал вступительную статью и подготовил комментарий.

Именно ему принадлежит заслуга первого исследователя творчества молодого поэта, и словенские ученые единодушно признают это. Дебеляк не только собрал почти все сохранившиеся стихи Ф. Балантича, выделил их главные тематические пласты, но и дал развернутую характеристику сохранившегося грандиозного замысла Венка венков сонетов (всего 240 сонетов), план которого молодой поэт составил, находясь еще в лагере Гонарс.

В его творчестве отчетливо выделяются три тематических пласта, подтверждением чему может служить и разделение сборника на три цикла. Первый из них, «Лучи», объединяет стихотворения, в которых картины греющей душу красоты отчего края соседствуют со стихами-исповедями, стихами-признаниями. В них выражено глубокое родовое чувство и ощущение генетической связи с домом, с родными («Домой», «Матери», «Элегия»). Но уже здесь появляется образ смерти, нависшей над его лирическим героем. И если в первых стихах сборника поэт ощущает ее

как переход за грань жизненной реальности, туда, где воцаряются гармония, вечная красота и покой, то постепенно в ее отражении усиливаются трагические ноты. Оторванность от дома, близких людей порождает чувства одиночества, обреченности, предчувствие близости конца («Умираю», «Сын»).

*И не будет отца,
Не будет меня, чтобы дать начало новой жизни.
О мой Бог, неужели я так нагрешил,
Что со мной придет смерть рода?³*

Другой важной составляющей лирики Ф. Балантича является тема любви и страсти. В цикле «Дай мне свои губы» выражено многообразие граней эротического чувства. По насыщенности и яркости образов стихотворения этого цикла (то страстная мольба, то обращение к возлюбленной или диалог с почти зримой смертью) превосходят все написанное на эту тему в словенской литературе до Ф. Балантича.

«Венок сонетов», созданный в предвоенном 1940 г., — первое обращение автора к центральной для его творчества философской проблеме — идее Бога. Используя форму классического сонета, введенного в словенскую поэзию Франце Прешерном, поэт стремится выразить свои глубокие религиозные переживания. Восприятие божественной силы как источника мудрости и справедливости, как средоточия истинного бытия и смысла дает осознание того, что спасение надломленной души, преодоление страхов и отчаяния возможно для его лирического героя лишь при полном, абсолютном слиянии с божественным.

*О да, мой Бог, я с радостью стерплю все перемены,
Пусть стану нищим, упаду без сил.
Но только пусть, о Милосердный, Твоей частицей буду⁴.*

На фоне развернутой характеристики творчества Балантича автор публикации рисует как бы два лика поэта. С одной стороны, опираясь на доминирующие образы его лирики: огонь, пепел, смерть, Т. Дебеляк воссоздает политизированный образ поэта-мученика, жертвы партизанской войны: «увенчанного героической смертью воина-домобрана», которого «уничтожило пламя, направленное рукою современного варвара-дакийца». При этом Дебеляк забывает сказать, что Балантич участвовал в движении Сопротивления, и почти вскользь упоминает о том, что согла-

сие на участие в антипартизанской борьбе юноша дает после долгих и мучительных раздумий. Как считают исследователи, определенное воздействие на юношу оказал пример его друга Ф. Кремжара, семья которого помогала поэту в военные годы⁵.

Постепенно наряду с этим образом — «одной из самых дорогих жертв среди домобранов» — вырисовывается и облик некоей мифической, почти неземной фигуры Поэта-творца, Поэта от Бога. Для воссоздания этого образа автор предисловия использует цитату из Ф. Прешерна: «... возродился из пламени озаренный светом истинного Поэта», и уподобляет Ф. Балантича свече, которая «загорелась и выпала из рук его Музы». Он причисляет его к «высшим жрецам словенской поэзии» и сравнивает с горящим творческим огнем пастырем, «в огненном пламени поднимающимся и исчезающим под Божественным плащом»⁶. В одном из своих поэтических набросков поэт сам так выразил эту мысль:

*Подобно аромату зерна из родных амбаров
Должен пахнуть Божий плащ.
Я устремлен, и сам не ведаю, куда,
Быть может, манит меня синий купол неба,
Возможно, что меня околдовал далекий свет,
Я, может, с радостью бы дома жизнь свою отслужил —
Ты предназначил мне ее для королевского плаща?»⁷*

По мнению первого издателя стихов Балантича, поэт — поистине одна из самых дорогих жертв среди домобранов, но, вместе с тем, это поэт «огня, пепла и смерти». «Этому бедному рядовому домобрану, который служил Дому и Богу, как воин в синем шлеме поэзии, Бог предназначил действительно королевский плащ великого Поэта...» — замечает в конце своего предисловия к сборнику Т. Дебеляк⁸.

Такая сакрализация образа поэта послужила созданию и развитию его культа в эмигрантской среде и эмигрантской печати⁹. В этом духе было выдержано и второе, дополненное издание стихов Балантича, предпринятое Т. Дебеляком в 1956 г. в Буэнос-Айресе.

Спустя десятилетия сами представители послевоенной словенской эмиграции делают попытки проанализировать генезис возникшего культа: зарождение образа поэта-мифа, поэта-символа. Как считает Франце Папеж, если бы в феврале 1942 г. Балантич не подготовил бы свой сборник «Я оголенный стебелек», ставший основой посмертного сборника «В огне ужаса плаю», или Т. Дебеляк настоял бы на его немедленном

издании, то воздействие творчества молодого талантливой лирика на послевоенную словенскую эмиграцию, возможно, могло быть совершенно иным¹⁰. Реакция на появление в конце 1944 г. (под Рождество) посмертного сборника поэта-воина не могла быть сравнима с выходом в свет книги абитуриента Балантича. «Хотя, — как утверждает Ф. Папеж, — в том году войны и революции в большинстве своем мы воспринимали Балантича не как поэта «огня, пепла...», а в значительной степени как поэта-мистика, в творчестве которого звучит глубокая человеческая потрясенность временем. Тогда нам нужен был поэт родной земли, обещание жизни и любви; понятно, что мы не замирали, слушая подобные стихи, как «прекрасное молчание с устами, наполненными землей», но они многие годы и после войны были определенным символом Балантича»¹¹.

Действительно, многие факты и материалы подтверждают, что для представителей послевоенной словенской эмиграции, которых объединяла общая вынужденность разрыва с родиной, не только поэтическое творчество, но и сама фигура Балантича стала «символом словенства и словенского слова: для одних он был своим, как беженец, другие взяли его с собой в изгнание как поэта-воина, как борца за свободу; многие же ценили его поэзию в качестве вершинного достижения словенской литературы»¹². Среди поэтических имен он занял почетное место рядом с Ф. Прешерном. Однако постепенно сакрализованное отношение к этой фигуре в среде эмиграции превращалось в отношение к обычному человеку или к талантливому поэту. Об этом свидетельствуют и статьи в разнообразных эмигрантских изданиях, и выступления на ставших традиционными вечерах, приуроченных к дню памяти Ф. Балантича в разные годы. Так, писатель Йозе Кривец (псевдоним: А. Коцил) в статье «Хроника семьи Писателя», на наш взгляд, выразил главную мысль доминирующего многие десятилетия взгляда на поэта: «Мы знаем, почему каждый год отмечаем ночь его смерти. Именно смерти! Потому что молодой певец должен был умереть, чтобы мы нашли и узнали его. Смерть увенчала его венцом Муз и славой художника»¹³.

Разумеется, в годы народно-освободительной борьбы трагическая судьба жертвы войны постигла не только Ф. Балантича. Среди множества имен можно выделить Ивана Чампу (1914—1942), захваченного в заложники и расстрелянного итальянскими фашистами; Карела Дестовника-Каюха (1922—1944), поэта-партизана, погибшего во время наступления в своей родной Штирии в 1944 г. И если памяти первого посвятил свои стихи Северин Шали («Баллада» и «Просьба за мертвого поэта») —

стихи-прощания, стихи-плачи, то имя второго в послевоенной Югославии часто использовалось для создания своеобразного политического противовеса культу Ф. Балантича, который всячески поддерживала эмигрантская печать.

Сейчас это признают и словенские литературоведы. С горечью характеризуя это явление, М. Кмецл в статье «Каюх, Балантич, литература, политика и литературоведение» отмечает: «...На их могилах и от их имени происходили самые разнообразные столкновения противоборствующих сил...» При этом, — продолжает ученый, — «...Реальная поэзия ни одного, ни другого никого особенно не интересовала. Каюх таким образом стал провозглашенной ценностью, Балантич же — скрытым знаменем многих поколений диссидентов»¹⁴. Призывая постепенно отказываться от представлений о служебном, подчиненном характере литературы, словенский ученый с трибуны международного симпозиума, посвященного творчеству Ф. Балантича и И. Хрибовшека, предлагает основное внимание уделять самой литературе и, в частности, поэзии Балантича и Каюха.

В этом его поддерживали и некоторые представители словенской эмиграции, также принявшие участие в симпозиуме. Ф. Папеж, редактор нового издания избранных стихов Балантича, подготовленного в 1976 г., отмечал, что со времени первого издания его поэтического сборника (1944 г.) поэзия Балантича была представлена в новом свете, все еще в ореоле страдания, но уже и с точки зрения ее эстетической значимости, т. е. в художественном, очищенном от внелитературных напластований виде. В работе над сборником были использованы архивные материалы, рукописи самого Балантича, уточнявшие тексты уже изданных произведений¹⁵. Эта тенденция явным образом ослабляет степень сакрализованности образа поэта. Он постепенно занимает «обычное» место среди других поэтов. Воспоминания о его судьбе удаляются во времени.

Несомненно, у разных народов и в разные периоды истории есть свои примеры подобного отношения к судьбе художника, поэта. И в подобных случаях личная судьба, роль в социально значимых общественных процессах, а не творчество, подчас, оказываются здесь определяющими факторами. Так, А. Кушнер в статье о М. Кузмине приводит слова о нем Ст. Рассадина: если бы он прожил еще год—полтора и «был репрессирован, как его ближайшие друзья, — тогда другое дело... Самоубийство, гонения, трагическая гибель входят(...) в комплекс представлений о судьбе поэта... отвечают читательскому спросу и готовности к сочувствию, состраданию и трагическому катарсису в конце. Тут уж не до стихов. Знают, понимают и любят не столько поэзию, сколько трагическую судьбу»¹⁶.

Видимо, критик здесь прав, но все же он забывает о том, что не только судьба и жизнь поэта дает возможность его сакрализации или хотя бы выделенности, отмеченности среди других. Вероятно, за сакрализацией такого рода всегда стоит нечто иное, большее, связанное с самой поэзией, с искусством, которое всегда находится на ином, более высоком уровне, чем реальность, даже самая трагическая. Именно подспудно звучащая тема священной поэзии, искусства в целом позволяет активизироваться сакральной теме судьбы поэта. В связи с этим заметим, что совершенно необязательно в памяти культуры удерживаются поэтические тексты или подробности биографии поэта. Иногда бывает достаточно только имени поэта.

В случае с Ф. Балантичем главным импульсом для сакрализации его имени оказалось то, что он создавал свои произведения в один из судьбоносных периодов современной истории словенцев и в своих стихах, практически лишенных социальных тем и мотивов, обращался к «вечным» темам поэзии в ее национальном варианте. Потому имя молодого лирика стало (особенно с годами) символом словенского духа. Это предположение подтверждает и высказывание одного из представителей послевоенной словенской эмиграции, Ф. Папежа. Он, в частности, отмечает, что в настоящее время, в связи с 50-летней годовщиной со дня смерти Балантича, его вспоминают как борца за свободу и как жертву революции, но одновременно он остается «символом словенского слова и его духовности»¹⁷.

Примечания

¹ В конце 1943 г., после капитуляции Италии и захвата Германией значительной части территории Люблянской покраины, здесь начинают создаваться добровольческие вооруженные отряды «домобранов» в рамках «Словенского патриотического движения» («Slovensko domobranstvo») для борьбы с партизанами и частями народно-освободительной армии. Большую роль в поддержке как белогардистов, так и домобранов сыграла словенская церковь. С территории Люблянской покраины, где был наиболее ошутим раскол общества, усиливающееся социальное противоборство распространялось и на другие регионы, занятые немцами. Вместе с тем, набравшая силу партизанская война захватывала все более широкие слои населения, постепенно принимая характер всенародной.

² Уже в самом начале войны в Люблянской покраине, вошедшей в зону итальянской оккупации, происходит усиленная консолидация как революционных, так и консервативных сил Словении. По инициативе Компартии в Любляне 26 апреля 1941 г. был создан Освободительный фронт (ОФ) словенского народа (первоначально Антиимпериалистический фронт) — политическая и общественная организация, объединившая наряду с коммунистами христианских социалистов, демократически настроенную часть общественно-спортивного движения «Сокол» и представителей научно-технической и творческой ин-

теллигенции, провозгласила борьбу за освобождение и будущее политическое переустройство страны. Однако лидеры других политических партий заняли компромиссную позицию по отношению к оккупантам, а впоследствии открыто встали на сторону новых властей, определив своей главной задачей спасение народа от «коммунистической чумы» и партизан.

³ *Balantič F. Zbrane pesmi.* Ljubljana, 1991. S. 38.

⁴ *Ibid.* S. 55.

⁵ См.: *Pibernik F. Temni zaliv Franceta Balantiča.* Ljubljana, 1990.

⁶ *V ognju groze plapolam.* Ljubljana, 1944. S. XIII—XXXII.

⁷ *Ibid.* S. XXXII.

⁸ *Ibidem.*

⁹ История словенской эмиграции и, в первую очередь, послевоенной словенской эмиграции в настоящее время оказывается в центре многих исследований. Поскольку в отличие от предыдущих эмиграционных потоков (XIX — начало XX в.) вынужденная послевоенная эмиграция по своему социальному составу имела большой процент интеллектуальной элиты страны — исследователей, общественных и культурных деятелей, то понятно, что уже в первые послевоенные годы в этой среде начинает активизироваться литературно-издательская и культурно-пропагандистская деятельность: издаются газеты и журналы, устраиваются вечера, посвященные известным деятелям словенской науки и культуры.

Большая группа словенских деятелей культуры и литературы оказалась после 1945 г. в эмиграции в Аргентине и Канаде (Т. Дебеляк, С. Коципер, З. Симчич, К. Маусер и др.). В Буэнос-Айресе в 1953 г. была создана «Словенская культурная акция». Эта общественная организация, объединившая представителей творческой интеллигенции словенской диаспоры, с течением времени сумела установить прочные культурные контакты не только со словенскими эмигрантскими кругами в других странах мира, но и самые тесные связи с общественностью в самой Словении. На протяжении многих лет ими ведется активная работа: печатаются газеты и журналы, выходят книги на словенском языке, организуются встречи и многосторонние научные мероприятия, знакомящие словенскую общественность с жизнью словенских диаспор за рубежом.

¹⁰ *Papež F. France Balantič in slovenska povojna emigracija // Balantičev in Hribovčkov zbornik.* Ljubljana—Celje, 1994. S. 94.

¹¹ *Ibid.* S. 95.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibid.* S. 96.

¹⁴ *Kmecl M. Kajuh, Balantič, literatura, politika in literarna veda // Balantičev in Hribovčkov zbornik.* S. 384—388.

¹⁵ *Papež F. Op. cit.* S. 99.

¹⁶ Октябрь. 1989. № 1. С. 190.

¹⁷ *Papež F. Op. cit.* S. 95.

Сакральный элемент в рудольфинской культуре

Рудольфинская культура, возникшая в Праге на рубеже XVI—XVII вв. представляет собой уникальное явление, основанное на синтезе фундаментальных мировоззренческих категорий предшествующих культурных эпох (античности, Средневековья и Возрождения) и содержащее черты, которые определяют в последующем некоторые черты эпохи барокко.

Для понимания специфики этой культуры, являющейся переходным звеном между натурфилософскими представлениями и зарождающимся рационализмом Нового времени, значимым является элемент сакральности, в котором сосредоточиваются и отражаются многие черты культуры позднего Возрождения или маньеризма.

Маньеризм — это стиль, господствовавший в искусстве конца XVI в. Данное понятие для самих маньеристов означало высокое мастерство художника, художественную интуицию; и гармонию¹, т. е. в нем заключались важнейшие категории культуры того времени. Таким образом, в понятии «маньеризм» заложены основные принципы и идеи культуры позднего Возрождения, оно отражает сущность этой культуры; маньеризм не есть стилистическое выражение позднего Возрождения: он является уникальной эпохой, генетически связанной с Возрождением, но принципиально новой и самостоятельной, что подтверждается распространением маньеристического стиля в конце XVI в. во всех областях культуры, включая науку. Маньеристическим можно назвать и стиль мышления культуры этого периода².

Культура Пражского центра, сформировавшаяся на основе синтеза характерных особенностей итальянского гуманизма XVI в. и нидерландского постренессансного мировосприятия, может служить моделью маньеристического типа культуры в самом ярком ее проявлении.

Исследователи рудольфинской культуры отмечают, что религиозно-го искусства в ней немного. Так, Да Коста Кауфманн пишет, что «религиозная живопись совершенно определенно потеряла свое значение при пражском дворе»³, объясняя это равнодушием императора к церковным сюжетам. Действительно, религиозная тема довольно редко возникает в рудольфинском искусстве, что в целом нехарактерно для конца XVI в. —

периода напряженных исканий в сфере религиозных представлений и их выражения в искусстве, что связано со становлением посттридентской этики, обострением межконфессиональных столкновений, укреплением обновленного католицизма. Чтобы понять причины этого противоречия, несоответствия пражского искусства европейским религиозным исканиям, следует рассмотреть смысловое наполнение понятия сакральности в рудольфинской культуре.

По утверждению Л.М. Баткина, оригинальность культуры Возрождения заключается в ее переходности, выражающейся в уникальном синтезе-диалоге воспринятых или подготовленных ею культур: античной, восточноэллинистической, христианско-средневековой и новоевропейской. То есть принцип диалогичности определяет сущность ренессансной культуры⁴. Поскольку маньеризм представляет собой последний этап ее развития, черты, присущие ей, проявляются в маньеризме в максимальной степени. Таким образом, основополагающим принципом рудольфинской культуры как ярчайшего проявления маньеризма представляется диалогичность, которая выразилась прежде всего в диалоге различных христианских конфессий и культурных типов.

Важным фактором, способствовавшим возникновению такого диалога, была необычайная для того времени веротерпимость императора Священной Римской империи и чешского короля Рудольфа II (1576—1612), благодаря которому Прага стала крупнейшим центром европейской культуры. При дворе католического императора из династии Габсбургов принимались не только католики и члены Ордена Иисуса, но и протестанты, и члены еврейской общины. Виднейшими представителями рудольфинского круга были католик и аристократ Тихо Браге, живописец Ханс фон Аахен, всю свою жизнь связанный с иезуитами, а также другой художник, Бартоломеус Спрангер — выходец из протестантского Антверпена, поддерживавший кальвинистов, и Иоганн Кеплер, подвергавшийся гонениям за свои протестантские убеждения. Несмотря на это Рудольф II назначил его первым придворным математиком.

В Праге полгода прожил Джордано Бруно (в 1588 г.) и издал там два сочинения⁵. Первое было посвящено системе Раймонда Луллия, учение которого оказало влияние на философию Бруно. Второе сочинение «Сто шестьдесят тезисов против современных математиков и философов» представляет для нашей темы особый интерес. Оно было издано в типографии Йиржи Дачицкого из Геслова, печатавшего книги протестантских авторов, однако посвящено оно было католическому императору. Бруно адресовал Рудольфу II предисловие, которое в то же время является жиз-

ненной исповедью ученого, осуждающего религиозные войны и утверждающего свою веру, основанную на любви к ближнему, даже если он является приверженцем иной религиозной конфессии. Вторая тема этого обращения заключается в том, что человек ничего не должен принимать на веру и подчиняться мнению большинства, поскольку Бог наделил его разумом, и он сам стремится к познанию истины. При соблюдении этих двух принципов — терпимости по отношению к другим и стремления к истинному знанию — и возможно совершенствование, являющееся конечной целью. Характерно, что в своем обращении к Рудольфу II Бруно не просто высказывает собственную позицию (очень смелую по отношению к католическому императору), но и просит его помощи в распространении и укреплении подобных идей. Таким образом, данное сочинение является доказательством веротерпимости Рудольфа II, и принципы, сформулированные Дж. Бруно, можно назвать основополагающими для рудольфинской культуры, создавшими ее специфическую религиозность.

Принцип толерантности, которого придерживался император, обосновывался тем, что Чехия, пережившая главные конфессиональные распри во второй половине XV в. (гуситское движение) и отчасти в XVI в. (распространение протестантизма), представляла собой поликонфессиональное государство с исторически сложившейся традицией длительного мирного сосуществования конфессий⁶. Приверженцы различных направлений протестантизма — гуситские утраквисты, Чешские братья, кальвинисты и лютеране мирно соседствовали с католиками, которые были удовлетворены тем, что правящая династия придерживается католицизма, и составляли хотя и меньшинство, но довольно почетное и влиятельное. Сам Рудольф II несомненно был католиком, но по политическим и глубоким духовным причинам испытывал явную антипатию к папству и даже отверг последнее помазание. Но симпатии к протестантизму он не испытывал и старался держаться в стороне от всяких полемических сражений. Его интересовали мистические аспекты религии, понимаемой им как чистая духовность, содержащаяся в герметической (оккультной) философии.

Таким образом, рудольфинский круг, состоявший из приверженцев различных христианских конфессий, представлял собой целостное явление, стоящее как бы над противоположностями религиозных ориентаций, в чем можно видеть аналогию утопической «республики ученых», находящейся вне религиозных войн, которую несколько ранее отстаивал нидерландский гуманист Юст Липсий.

Диалогичными были отношения христианской, античной и иудейской религий. Синтез христианства и античного язычества выразился, по словам Л.И. Тананаевой, в христианизации античности и антикнизации христианства, когда христианские идеи передавались при помощи античных мифологических образов, а также в античных основах представлений рудольфинцев об устройстве мира⁷. Так античность стала одним из средств выражения сакрального знания и сама принимала его черты.

Большое значение для расширения диалога в рудольфинской культуре имела еврейская община Праги, составлявшая целый самостоятельный небольшой город поблизости от центра столицы. Она была одной из самых богатых и древних в Европе: Прага считалась «городом-матерью» в общеевропейской еврейской среде. В период правления Рудольфа II еврейская община переживала свой золотой век, что отразилось в строительстве синагог. Крупнейшей фигурой пражского гетто этого периода бесспорно является Иегуда Лёв бен Бецалел, известный как рабби Лёв или пражский Магарал (ок. 1520—1609). Он стал символом пражского гетто в глазах христианского населения главным образом благодаря тому, что вошел в круг легенд как создатель голема — искусственного человека⁸. Наиболее значительные идеи рабби Лёва относятся к области религиозной философии, этики и педагогики, его педагогические взгляды в некоторых аспектах близки позднее сформулированным идеям Я.А. Коменского и отражают ренессансное отношение к человеку и его способностям познания⁹. В это же время в Праге жил Давид Ганс (1541—1613), современник и ученик рабби Лёва, историк, математик и астроном. Ганс был знаком с Т. Браге и И. Кеплером, принимал участие в их астрономических наблюдениях¹⁰. Таким образом, между христианами и еврейскими учеными происходили активные контакты, благодаря чему идеи пансофизма и неоплатонизма, характерные для рудольфинского круга, сочетались с ученым иудаизмом и каббалой. Диалог различных религий и христианских конфессий явился главной причиной специфической религиозности рудольфинцев, повлиявшей на формирование понятия сакральности в рудольфинской культуре.

Второй важнейшей особенностью эпохи маньеризма является интеллектуализация всех областей культуры, обусловленная обострением проблемы миропонимания. На первый план выходят вопросы устройства мира, человека, его места в мире — эти по своей сути ренессансные гуманистические проблемы получают в культуре маньеризма более противоречивую и вместе с тем и более глубокую трактовку.

Для нашей темы важно проследить, какую трансформацию претерпела основополагающая идея эпохи Возрождения — идея антропоцентризма. С одной стороны, ренессансный антропоцентризм обращается в свою полную противоположность — человек не является более центром мироздания. Открытие Коперником гелиоцентрической системы поставило Землю в разряд рядовых планет, вращающихся вокруг Солнца, поэтому гордый человек Ренессанса оказался затерянным во Вселенной, имеющим свое определенное место (хотя и не осознающим его) рядом с другими такими же затерянными и беспомощными перед космическими силами. Характерным примером такого воззрения на человека, по сути совпадающего с коперниканской парадигмой, является творчество Питера Брейгеля Старшего, почитавшегося рудольфинцами, в картинах которого люди представляют собой части какого-то сложного вселенского механизма. Они совершенно лишены индивидуальности, их действия абсурдны и бессмысленны. То же самое можно сказать о человеке на картинах Ханса Вредемана де Вриса, изображавшего дворцы с множеством фигурок, совершенно безликих и совершающих бессмысленные действия.

Включенность человека в космос вызывает страх перед его космическими силами, рождает особое отношение к религиозной сфере, которое влечет за собой изменение смысловой наполненности сакрального — оно становится более глубоким и многогранным. Так идея антропоцентризма предстает со своей внутренней скрытой стороны, определяя растущий психологизм, основанный на стремлении человека понять себя, свою сущность, а также основы своей связи с миром, и, следовательно — сущность самого мира. В результате проблема познания мира становится важнейшей составляющей культуры, а понятие пространства — ее фундаментальной категорией.

Так как законы устройства мира сотворены Богом, они тайные, а знание этих законов выступает как откровение, данное свыше. Таким образом, тайнознание выступает как сакральная категория знания. Поскольку тайные законы устройства мира являются универсальными, для их постижения могут использоваться любые пути познания — искусство, наука, паранаука. Отсюда синкретичность художественно-научно-паранаучного восприятия мира, характеризующая рудольфинскую культуру, что присуще маньеризму в целом: знание неразрывно связано с тайнознанием и неотделимо от художественных средств выражения, искусство интеллектуализировано, процессы, происходящие в науке и искусстве, едины и основаны на паранаучных (герметических) представлениях.

Лучшим способом познания и выражения тайных универсальных законов служат символы и аллегории, позволяющие выявлять в мире реальных вещей их внеформенные сущности. Поэтому символично-аллегорическое видение мира является доминантной чертой рудольфинского мышления, и искусство рудольфинцев, как и их научные сочинения, изобилуют алхимической и астрологической символикой. Сакрализация знания находит в алхимичности мышления свое специфически рудольфинское преломление, поскольку алхимия — это синтез знания и веры, науки и религии, а также искусства. Последнее при этом оперирует широким набором символов и аллегорий, которые имеют тайное значение, понятное лишь посвященным. Поэтому особенностью рудольфинской культуры была сакрализация знания, следствием чего явился алхимический символизм в искусстве рудольфинцев, а также в их научной деятельности, что позволяет говорить об общем алхимическом дискурсе этой культуры. Напомним в связи с этим, что в среде пражских натурфилософов Рудольф II носил имя Гермес Трисмегист. На протяжении Средневековья и Ренессанса мифическому Гермесу Трисмегисту приписывалось авторство оккультно-мистических трактатов, оказавших огромное влияние на гуманистическую натурфилософию, на неоплатонизм и даже на теологию. В Гермесе Трисмегисте в эпоху Рудольфа II видели воплощение «первичной теологии», восходящей к священной египетской науке. Гермес был назван Трисмегистом (Трижды величайшим), потому что объединил в одном лице достоинства священнослужителя, мага и государственного деятеля. Таким образом, он является мифологической фигурой, объединяющей знание, веру и политику, благодаря чему знание воспринимается как тайнознание и приобретает сакральный смысл. Отождествление Гермеса Трисмегиста и Рудольфа II доказывает значение сакрализации знания в рудольфинской культуре и его особое, «императорское» положение в системе ценностей.

Специфику рудольфинской сакральности также можно усмотреть в поиске универсальных истин в различных источниках знания. Примером служит портрет Рудольфа II работы Дж. Арчимбольдо, изображающий короля в виде античного бога Вертумна. В этом портрете содержится проявление аллегоричности как основной категории рудольфинской сакральности, а также отражение важнейших алхимических идей, так как Вертумн — бог времен года и всех форм материи, а времена года и элементы составляют Универсум. Кроме того, идея сакрализации императорской власти, характерная для всех Габсбургов, приобретает в этом портрете особый, уникальный смысл, соединяясь с идеей священного знания.

Сакрализация знания представляет собой основу синтеза науки и искусства, выступающих как разные способы познания универсальных истин. Главным сакральным образом рудольфинской культуры становится «гармония мира» — важнейшая алхимическая идея, заключающаяся в синтезе противоположных начал и символизирующая совершенство. Идея мировой гармонии объединяла творчество рудольфинских художников и научную деятельность рудольфинского круга, видевших в ней единственную цель всех стремлений.

Гармония мира в рудольфинской культуре является символическим выражением архетипа самости, а архетип самости, по Юнгу, отождествляется с понятием совершенства или с Богом. Таким образом Бог в рудольфинской культуре постигается через познание универсальных истин и гармонии мира. Самые различные изображения поэтому становятся богонаполненными, в чем, очевидно, и состоит причина незначительности собственно религиозной живописи в системе рудольфинского искусства.

Трансформация ренессансной идеи антропоцентризма привела к тому, что пространство стало основополагающей категорией культуры на рубеже XVI—XVII вв., а изучение законов организации пространства явилось главной целью как науки, так и искусства. Художники и ученые стремились к постижению идеальных форм организации пространства. Процесс познания заключался в том, чтобы найти его идеальный прообраз, который отождествлялся с идеей мировой гармонии. Поэтому гармония мира одновременно являет собой прообраз идеального пространства и главный сакральный образ рудольфинской культуры, что позволяет сделать вывод о сакрализации пространства, становящегося одной из важнейших мировоззренческих категорий в конце XVI в.

С осмыслением пространства связана идея рудольфинской культуры о тождестве микро- и макрокосма, лежащая в основе принципа мировой гармонии. Художников, как и ученых, интересуют законы строения мира и взаимодействия предметов и явлений действительности. При этом каждый из них, будучи микрокосмом, представляет собой не только самодостаточную ценность, но и образ всей Вселенной — макрокосма. Поэтому для изобразительного искусства эпохи маньеризма характерно натуралистически точное изображение любого предмета окружающего мира, будь то животное, насекомое или растение. Именно этой идеей было обусловлено появление таких жанров как натюрморт и пейзаж, пронизанных сакральным началом, именно оно становится основным содержанием натуралистически точных изображений объек-

тов реального мира, как, например, у Й. Хофнагеля, Г. Хофмана, Р. Саверея.

Идея тождества микро- и макрокосма лежит в основе творчества Йориса Хофнагеля, наиболее известное произведение которого представляет собой четыре книги, посвященные тварному миру, под названием «Четыре элемента», где изображены заселяющие земной шар существа — от тигра и гепарда до морской раковины и мелкой мошки. По-научному точные изображения живых существ помещены на чистой поверхности листа, вне всякой внешней среды и связаны между собой только принадлежностью к той или иной стихии, а также тем, что каждое изображенное существо воспринимается как символ и подобие других элементов. Он представляет собой микрокосм, являющийся моделью макрокосма, отождествляющегося с понятием Единого, или мировой гармонии.

Наиболее яркое воплощение идея тождества микро- и макрокосма получила в творчестве Дж. Арчимбольдо, в причудливых портретах-«коллажах» которого антропоморфные изображения составлены из элементов, присущих иным материям и стихиям. Отсюда следует, что человек и Вселенная состоят из одних и тех же элементов; тем самым снимается противоречие между внешним пространством и внутренним пространством человека. Главный смысл фантастических портретов Арчимбольдо заключается в единстве человека и пространства на уровне единиц, причем оно основано на общей сакрализации пространства. Портреты Арчимбольдо составляют серии «Элементы» и «Времена года», и портреты, их составляющие, соотносятся друг с другом, поскольку «Элементы» в сумме с «Временами года» составляют Универсум, так как символизируют связь микрокосма и макрокосма, т. е. представляют собой символ высшего единства. Из сакрализованного тождества внешнего пространства и внутреннего пространства человека следует идея единства познания мира, Бога и самопознания, характерная для европейской культуры рубежа XVI—XVII вв. Основой всех важнейших открытий И. Кеплера, лежащих в фундаменте современной науки, являются паранаучные идеи.

Его первая работа «Космографическая тайна» уже своим названием указывает на сакральное отношение к законам устройства Вселенной, а также к их познанию, которое возможно только как тайнознание. Бог в представлениях Кеплера выступает как великий геометр, создавший Вселенную на основе совершенных геометрических форм, основанных на числах, трактуемых ученым в духе пифагорейского свя-

щенного тайнознания. Каждый из четырех элементов — земля, огонь, воздух и вода — сопоставляется с одним из пяти правильных тел: земля — это куб, огонь — тетраэдр, воздух — октаэдр и вода — икосэдр. Пятое тело (додекаэдр) соответствует всему мирозданию. Это соответствие аналогично понятию квинтэссенции или пятой сущности в алхимии, где пятая сущность — все мироздание, объединяющее остальные четыре сущности и одновременно отражающееся в каждой из них. Таким образом, гармония мира, по представлениям Кеплера, проявляется через геометрию. Он утверждает, что «геометрия существует от сотворения вещей, вечная, как вечен Дух Божий. Геометрия есть сам Бог.. и служит ему прообразом при сотворении мира»¹¹. Эти идеи, составляющие главное содержание сочинения «Космографическая тайна», впоследствии легли в основу важнейшей работы Кеплера, имеющей неограниченное значение в развитии науки, название которой соответствует главному сакральному образу рудольфинской культуры — «Гармония мира».

Кеплер утверждает, что пространство определяется гармонией числовых соотношений, которая заключается в единых числовых законах микро- и макропространства. Основой строения мира служит число, представляющее собой сакральную категорию. Наиболее характерен в этом смысле трактат «О шестиугольных снежинках». Ключевое понятие этого произведения — Ничто, восходящее к алхимии и существующее в антитезе «Ничто — Всё», смысл которой заключается в том, что Всё есть Ничто, Ничто есть Всё, и Всё есть Единое. Другими словами, антитезу Ничто — Всё можно было бы назвать сакрализованной формулой тождества микро- и макропространства, где Ничто — это микропространство, Всё — макропространство. Главным объектом исследования в данном трактате избрана снежинка, поскольку это «вещь, которая меньше любой капли, имеет форму, достойна математика, обладающего Ничем и получающего Ничто...»¹². Таким образом снежинка в максимальной степени отражает сущность понятия микрокосма.

Далее на основе данного прообраза Кеплер исследует законы организации микропространства. Результатом этого исследования стали, с одной стороны — научные открытия, явившиеся фундаментом современной кристаллографии. С другой — научное доказательство существования микро- и макропространства и их соответствия. Это доказательство основано на математических вычислениях и законах физики, сочетающихся с пифагорейской идеей метафизики числа, лежащей в основе алхимических представлений и оказавшей большое влияние на формирование рудольфинской картины мира в целом.

Наиболее характерен в этом смысле один из разделов трактата, озаглавленный «Правильные тела, основанные на числе 5, и их возникновение из божественных пропорций». Кеплер пишет: «По образу и подобию этой... пропорции сотворена... производительная сила...», которая является причиной возникновения правильных тел. «Шестиугольная форма снега обусловлена той же причиной, что и правильные фигуры, а также постоянные числовые соотношения»¹³. Один из важнейших выводов трактата содержится в разделе с характерным названием «Основания для того, чтобы искать причину шестиугольной фигуры снега, следуют не из Ничего». В нем говорится о существовании некоей формообразующей силы снега, которая «... сама по себе едина и всюду одна и та же, но разделяется по телам, растет вместе с телами и в них и в зависимости от внутренних свойств вещества строит ту или иную внешнюю форму»¹⁴. Следовательно, каждое из этих тел, будучи уникальным, в то же время содержит в себе Единое (отождествляемое с идеей мировой гармонии) и может служить объектом, дающим представление о Едином, т. е. макропространстве.

Итак, микропространство представляет собой структурированно сжатое макропространство, моделью же идеального гармонического пространства выступает структура кристалла. Так, из Ничего, Кеплер, по его словам, «... умудрился... сотворить почти целый мир со всем, что в нем находится» и «... отправляясь... от крохотной души самого маленького из живых существ... обнаружил душу самого большого из живых существ — земного шара — в атоме снега»¹⁵.

Основой тождества микро- и макропространства, по представлениям Кеплера, является сакрализованная категория числа. В основе строения всех вещей лежат формы геометрических фигур, представляющие собой идеальное пространственное воплощение. Душа также имеет геометрическую форму, так как сотворена по образу и подобию Бога-творца, которого можно отождествить с формообразующей силой. Процесс познания природы основывается на совпадении предсуществующих, внутренних образов человеческого мышления и внешних вещей и их сущностей. Здесь имеются в виду идеи, предсуществующие в Божьем духе и передаваемые при акте творения человеческой душе как подобию Бога или как микрокосму: «Все идеи, или абстрактные формы мышления... заложены в существе, обладающем способностью познания, и почерпнуты им не из бесед, а зависят от природного инстинкта и являются врожденными»¹⁶. Такие идеи Кеплер называет прообразами. Познание в учении Кеплера представляет собой некое таинство, т. е. происходит

сакрализация не только знания как такового, но и самого процесса познания, что в какой-то степени придает адепту знания — ученому некую функцию жреца.

Представление Кеплера о взаимоотношении человека и пространства сходно с мыслями Арчимбольдо о том, что пространство не является чуждым человеку, так как в человеческой природе содержится то, что изначально присуще пространству; пространство внешнее и внутреннее пространство человека представляют собой единое целое, основанное на тайных универсальных законах.

Идея о том, что геометрия служит прообразом мира, проявляется также в творчестве художников конца XVI в. Так, например, в пейзажах Лоренца Штоера пространство сводится к простым чисто геометрическим формам¹⁷. Джованни Брочелли рисует изображения людей, составленные из геометрических фигур («Человек из ромбов» ср. «Группа кубистических фигур» Луки Камбиазо¹⁸). В трактате Кеплера «О шестиугольных снежинках» содержится обоснование таких изображений: Кеплер говорит о том, что существует шесть избранных направлений в телах животных — верх — низ, право — лево, зад — перед, и «... различные стороны тела животного не столько сотворены по архетипу геометрических фигур, а именно куба, первого из тел, сколько предназначены в силу необходимости для достижения некоей цели... Следовательно не то, что имеет форму куба, напоминает красотой своей фигуры человека, а человек уподобляется кубу, словно искусно собранному из различных потребностей, как из элементов»¹⁹. Данное утверждение можно считать теоретическим, научно-философским истоком кубизма XX в. Куб выступает здесь прообразом, лежащим в основе строения человека. Это еще раз подтверждает мысль о том, что и человек и мир вне человека состоят из единых элементов, воспринимаемых как сакральные категории.

Сакральное начало в творчестве Кеплера представлено также алхимическим символизмом и аллегоричностью. Своей сложностью, нагромождением значений и смыслов в одной фразе и даже одном слове, многозначностью их истолкования тексты Кеплера очень напоминают текст алхимического трактата. Особенно интересно его сочинение «Сон, или лунная география». Первое в мировой культуре оно посвящено полету человека на Луну, и содержит удивительно точные сведения, легшие в основу современной космонавтики. В нем Кеплер отождествляет магию и точные науки, что вновь говорит о нерасчлененности знания и тайнознания в восприятии ученого. Основная часть произведения представляет

собой рассказ духа Астрономии, который был вызван с помощью определенных магических ритуалов, о Луне, называемой Леванией, так как по-древнееврейски Луна — «Левана». Кеплер говорит, что «мог бы назвать страну Селенида, но древнееврейские слова, менее привычные для нашего слуха, вызывают большее благоговение и особенно приветствуются в оккультных ремеслах»²⁰. При этом в рассказе духа Астрономии преобладают строго научные рассуждения, вычисления и выводы. Так наука у Кеплера выступает в одеждах герметизма.

Возможно, самое яркое воплощение идея гармонии мира получила в кунсткамере Рудольфа II. Император ставил целью своей коллекции воссоздать Универсум. Его собрание представляло собой систематизированную, энциклопедически организованную коллекцию, которая делилась на природные экспонаты, артефакты, научные приборы и инструменты. Она давала возможность познания всего, что создала природа, а также того, что открыл, изобрел и сотворил человек, т. е. давала представление не только об Универсуме и мировой гармонии, но и о путях познания универсальных истин. Ядром коллекции Рудольфа II была кунсткамера, содержащая в первую очередь предметы живой и неживой природы — образцы минералов и металлов, полудрагоценных и драгоценных камней, различные виды деревьев, плодов, гербарии, зоологические экспонаты — чучела животных, скелеты птиц и рыб, рога носорогов и оленей, бивни слонов, кораллы, птичьи яйца, змеиные шкуры и черепаший панцири. Экспонаты были представлены как в своем природном виде, так и в ювелирной обработке. Во второй части коллекции содержались самые разные предметы этнографического характера из всех известных тогда стран — текстиль, оружие, керамика, произведения прикладного искусства из природных материалов, из рогов животных, ореховой скорлупы или страусовых яиц, сосуды из горного хрусталя, нефрита. Сюда же относились мелкие фигурки из камня, дерева, воска и особенно из бронзы; монеты, медали, драгоценности. Научная часть императорской коллекции включала самые разные измерительные приборы: солнечные и лунные часы, часовые механизмы, астрономические приборы — астролябии, солнечные квадранты, земные и небесные глобусы. В коллекцию входили также арсенал оружия, гобелены и картинная галерея.

Коллекция Рудольфа II служила моделью Универсума, представленного во всем своем разнообразии, а ее строгая систематизация отражала идею мировой гармонии, в чем можно видеть ее конкретное преломление в сфере коллекционирования.

Л.И. Тананаева пишет о том, что «мир религиозных представлений рудольфинцев был не менее глубок и серьезен, чем у их современников, но во многом неортодоксален»²¹. Эта неортодоксальность заключалась в постижении Бога через познание универсальных истин. Именно отсюда проистекала принципиальная толерантность рудольфинского круга в практической, реальной жизни, скрывавшая под собой по сути дела некую надконфессиональность как предпосылку к достижению универсального знания, обладающего высшим священным статусом.

Примечания

¹ Preiss P. Panorama maýýgismu. Pr., 1974. S. 28—41.

² Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1972.

³ Тананаева Л.И. Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже XVI—XVII вв. М., 1996. С. 58.

⁴ Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978.

⁵ Štol I. Štvanec a císař. Pr., 2001.

⁶ Мельников Г.П. Поликонфессиональность и культура чешского общества XVI в. // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М., 1997. С. 163—168.

⁷ Тананаева Л.И. Указ. соч.

⁸ Мельников Г.П. Живое/неживое: голем, машина и концепция современной культуры Э. Фромма // Миф в культуре: человек — не-человек. М., 2000. С. 169—179; Он же. Пражский голем в чешской и мировой культуре // Между двумя мирами: представления о демоническом и потустороннем в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2002. С. 263—266; Он же. Социальноэкономическое и социокультурное положение еврейского населения Праги в конце XVI — начале XVII вв. // Славяне и их соседи. Вып. 5: Еврейское население в Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европе. Средние века — Новое время. М., 1994. С. 123—135; Eliáš O. Golem. Pr., 1996.

⁹ Hausenblasová J., Šroněk M. Praha císaře Rudolfa II. Pr., 1997. S. 224.

¹⁰ Ibid. S. 225.

¹¹ Цит. по: Паули В. Физические очерки. М., 1982. С. 145.

¹² Кеплер И. О шестиугольных снежинках // Кеплер И. О шестиугольных снежинках. М., 1983. С. 8.

¹³ Там же. С. 17, 24.

¹⁴ Там же. С. 24.

¹⁵ Там же. С. 28.

¹⁶ Цит. по: Паули В. Указ. соч. С. 146.

¹⁷ Preiss P. Op. cit.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Кеплер И. О шестиугольных снежинках. С. 24.

²⁰ Кеплер И. Сон, или лунная география // Кеплер И. О шестиугольных снежинках. М., 1983. С. 99.

²¹ Тананаева Л.И. Указ. соч. С. 58.

Граница между сакральным и светским в русской культуре XVII века

Древнерусский человек привык жить среди множественности всех и всяческих «границ»: пространственных и временных, телесных и духовных, социальных и личностных, замкнутых и разомкнутых, мелких и крупных и т. д., но чрезвычайно важных и значимых в менталитете людей того времени. Значение границ шло еще во многом от языческих представлений о мире, где человек ощущал себя постоянно живущим на границах «своего» и «чужого», чистого и нечистого, «этого» мира и «того» света. По наблюдениям Н.И. Толстого, «граница воспринималась как место сакральное и в то же время преисполненное опасности из-за присутствия нечистой и неведомой силы. При амбивалентности мифологической семантики и функции граница становилась как местом совершения обряда и ворожбы, заговора, так и местом, куда уносили “опасные” предметы, в основном связанные с погребением и смертью»¹.

Языческая граница — открытый край, стык двух полюсов, положительного и отрицательного. Отсюда особое отношение к границам, система предохранительных мер и мер воздействия в нужном направлении, чтобы не переступить роковую черту, не «пойти» не в ту сторону. Именно на границе чистое и нечистое перетекают одно в другое столь незаметно и органично, что отделить одно от другого и маркировать грань между ними становится главной задачей человека с целью оберечь себя и своих близких от беды, болезни, смерти...

И в христианской русской средневековой культуре сохранялось живое и действенное воспоминание о языческом восприятии границ. Хотя христианский менталитет гораздо спокойнее реагировал на границы между миром «видимым» и миром «невидимым», между «внешним» и «внутренним», сакральным и не-сакральным, чем языческое сознание, тем не менее ощущение страха перед границами не могло исчезнуть бесследно, так как вошло в плоть и кровь древнерусского человека.

С.С. Аверинцев, Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский и многие другие исследователи писали об отсутствии в русском менталитете «золотой середины», «нейтральной аксиологической зоны», сферы позитивно оцениваемого «мирского», наличествовавшей в западноевропейском и византийском сознании. Так, с точки зрения Лотмана и Успенского, «специфической

чертой русской культуры... является ее полярность, выражающаяся в дуальной природе ее структуры. Основные культурные ценности (идеологические, политические, религиозные) в системе русского средневековья располагаются в двуполюсном ценностном поле, разделенном резкой чертой и лишенном нейтральной аксиологической зоны»². Отсюда в Древней Руси светское было равно греховному, поскольку своей нейтральной зоны для существования у него просто не было. Древнерусские люди остро переживали себя на границе света и тьмы, добра и зла, сакрального и не-сакрального.

Все, что не дотягивало до категории «сакрального», относилось к сфере «греховного» и оценивалось соответствующим образом. Именно поэтому человек в Древней Руси мог стать либо святым, либо грешником, но никак не «золотосерединным» мирским христианином, как на Западе. Отсюда основной жанр древнерусской литературы — жития святых, содержащие паттерны-образцы «сакральной» жизни. Это, разумеется, не значит, что элементы внешнего мира не проникали в изображения икон и фресок, не попадали на страницы церковно-учительной и четьей литературы. Но это проникновение было минимальным, порой неосознанным и в какой-то степени неизбежным злом, допускаемым как уступка греховной плоти человека и мира. Отказ же от всего мирского возводился в идеал человека-монаха, аскета, мученика за веру.

XVII столетие как век «переходный», во многом поломал языческое представление о границе сакрального — не-сакрального. В это время начала создаваться так недостающая в русской культуре серединная нейтрально окрашенная аксиологическая зона светской культуры. Прежде чем религиозные мотивы смогли попасть в светские произведения, в русской культуре должно было произойти уничтожение неприятия мирского и внешнего и оправдание мира и мирской жизни, допущение смешения того и другого в созданной заново нейтральной аксиологической зоне.

Специалисты давно подметили проникновение светских элементов в искусство и литературу «переходного периода». На мой взгляд, этому проникновению предшествовал перелом в сознании людей, произведший переоценку ценности светского — мирского — начала. Этот процесс называют обычно «обмирщением веры», что не совсем верно, поскольку не вера стала светской — «обмирщилась», а мир лишился однозначной греховности, наметилась его сакрализация. Происходил процесс «сакрализации жизни» поэтапно и начался с оправдания человека, вернее, его тела, плоти.

Его средневековое определение как существа, созданного «по образу и подобию Божию», с одной стороны, говорило о его безгрешной ду-

ше, вдунутой Богом, а с другой — о его греховной плоти. Антитеза тело/душа была ведущей антитезой всей средневековой культуры. В XVII в. возрождается давно забытое античное определение человека как микрокосма. Так, Карион Истомина в 1687 г. пишет: «Человек — микрокосмос, си есть малый мир есть, возобразен макрокосмосу... состоянием телесе и той благородием душевным...»³. В другом произведении переходного времени, так называемом «Толковании нужнейших вещей» человек объявляется «подобием неба и земли»: «От полу человека вышняя часть, яко небо, и паки от полу вниз его часть, яко земля»⁴. Это светское по существу своему определение объединяет в единое целое (микрокосм) и тело и душу, снимая тем самым с плоти прежний негативный акцент. Следующий шаг в оправдании человека и через него и «суетного мира» — защита человеческого стремления к «внешнему». Под «внешним» в древней Руси понималось и физически материальный мир, и все мирское, светское; а также чужое, иноземное, «неверное», «поганое».

Внутренний мир — мир православной веры, полный благодати, благолепия и благочиния. Внешний, соответственно, — мир зла, суеты, «дьявольской пестроты», адской тьмы. Например, в «Златоструе» XII в. в описании ада наряду с реками, «огнем палящими», скрежетом зубным и «червем ядовитым» присутствовала и «тьма внешняя лютая».

Оппозиция внутреннее/внешнее работала и на уровне слова. Под «внутренним писанием» понималось Священное Писание, под внешним — вся нехристианская письменность, в особенности античная «внешняя мудрость»: «Да не внимайте отъ внешнихъ философъ реченное, аще не законъ Божий»⁵. Внешняя — телесная — красота безоговорочно считалась греховной: «Красота личная тело и душу губит»⁶.

В переходную эпоху стремление человека ко всему внешнему начинает объясняться заложенной в его природе («естестве») потребностью к познанию («ведению»), «...потому что тем ко искусству и к совершенству придут, и душа веданием и учением совершаетца, и сицевым образом человек совершен бывает...»⁷. Данное рассуждение скорее всего принадлежит Николаю Спафарию, повторившему его почти в тех же словах в предисловии к «Книге о сивиллах»⁸. Та же мысль проходит через многие сочинения того времени, в особенности у Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Леонтия Магницкого и др. В концепте «совершенного человека» Симеона Полоцкого заложен тезис о гармонии внутреннего воспитания в религиозной вере и внешнего обучения свободным наукам. Их соотношение воспринимается столь же естественным, как и гармония души и тела: «воспитание без обучения, аки тело без души есть, ...яко душа телесе кроме»⁹.

Ради ведения-познания разрешается чтение «внешних» книг, в особенности, античных произведений, включая мифологию. Об этом, в частности, пишет в предисловии к книге Полидора Виргилия Урбинского «О изобретателях вещей» его автор, возможно, Феофилакт Лопатинский: «...читаем книги различны, не токмо сих именем христианским красящихся, но и древних еллинов, и египтян, и персов, и прочих истории, не да веруем им, но да ведаем творимая у них и да явимся искусни во обхождениях их»¹⁰. Он призывал читателей концентрировать внимание не на религиозной стороне вопроса, а на внешней — на знаниях, заложенных в переводимых книгах, несущих несомненную пользу «внешнему человеку». Русские мыслители XVII — начала XVIII в. доказывали, что внешнее не есть негативное, что телесное здоровье влечет за собой и душевное здоровье, что чтение внешних мудрецов обогащает разум и не развращает веру. Звучат требования «мирского образа жизни для мирян» (Юрий Крижанич в «Политике», Леонтий Магницкий в «Арифметике»).

Особое значение приобретает защита внешнего-светского в первых русских трактатах по эстетике. В известном «Послании некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу» утверждалась новая — живоподобная — манера иконописания, называемая «премудрой». Автор его, иконописец Иосиф Владимиров, ратовал за то, чтобы «всякий образ или икона новая светло и румяно, тенно и живоподобне изображалась»¹¹. Отсюда, внимание художника должно быть обращено на внешнего человека, его красоту и телесность («светло и румяно»). Если в Древней Руси задача художника зримо показать «...то, что невозможно видеть телесными очами...», а задача зрителя, соответственно, «...духовно созерцать [это — Л. Ч.] через иконное изображение»¹², то теперь перед художником ставится задача изображать именно то, что он видит «телесными очами». Средневековое изображение строилось строго в соответствии с иерархией невидимого мира: отсюда «вертикальный формат» изображений, композиционное значение центра, правой и левой стороны иконы¹³.

В основу искусства Нового времени закладывался принцип «зеркала». Об этом писал, в частности, Симон Ушаков в «Слове к люботщательному иконному писанию», утверждая, что художник должен стать «вторым зеркалом» и «живо изображати» все увиденное¹⁴. Для того, чтобы облегчить эту задачу, Симон составлял «Алфавит» — атлас с зарисовками человеческого тела в разных ракурсах. Тот же Иосиф Владимиров в послании к Симону Ушакову поясняет, что «премудрость» мастера состоит в зеркальном отображении красоты внешнего мира. Подобно солнечному лучу живописец проникает «умными очами» изображаемую

«персонь»: «егда на персонь чию, на лице кому возрит, то вся чювственнии человека уды во умных очесех предложит и потом на хартии или на ином чем вообразит»¹⁵.

Одним из важнейших положений в трактатах защитников «светло-видной манеры письма» было признание независимости красоты как таковой от религиозных оценок, а также от вероисповедания мастера, ее сотворившего. Иосиф Владимиров разоблачал «нечестивых человек», упрекающих художников в том, что внешняя телесная красота на их картинах «соблазняет христиан». Собственно и стимулом написания трактата для Владимирова стал спор с сербским архидьяконом Иоанном Плешковичем по поводу живописанного образа Марии Магдалины, на котором слишком живой предстала женская плоть. Владимиров обвиняет Плешковича в защите «дерзости плохописания», признающей право на существование только «старинных» закопченных икон или подделок под старину («того держатся, что застарело»). Живописец остроумно ловит архидьякона, выступающего против иностранных картин и мастеров: он как бы спрашивает Плешковича, посмеет ли он портрет русского царя «поставить в бане для ругательства» только за то, что он написан иностранцем. Ответ на сей риторический вопрос ясен: конечно же, никто не посмеет пренебречь «персонью царьскою за майстроту иностранных художеств»¹⁶.

Декоративность нового живоподобного письма, детализация ярких пестрых одежд, бытовых сцен, сюжетов и предметов, архитектурного фона — все это также свидетельствует об обращении живописцев к отображению светской стороны жизни. Поворот к видимому/внешнему/светскому сопровождался переходом от обратной перспективы в живописи к прямой перспективе.

Среди множества других примеров разрушения границы между сакральным и светским одним из наиболее ярких является появление житий не «святых», а обыкновенных мирских людей, в частности, «Житие Иулиании Осорьбиной», написанное ее сыном, посчитавшим жизнь своей матери достойной жанра жития. Героиня этого полужития-полубиографии отличалась добротой, честностью, преданностью семье и детям и т. д., но никак не вписывалась в рамки «святой».

В качестве доказательства «от обратного» можно привести крайне неординарные действия знаменитого ростовского митрополита второй половины XVII в. Ионы Сысоевича по укреплению разрушающейся границы между сакральным и светским в культуре его времени. Он, по-видимому, остро ощущал потребность противостоять этому процессу сти-

рания граней. Именно так можно трактовать его совершенно особенные фресковые иконостасы и солеи в храмах архиерейского дома и монастырских церквях Ростова Великого.

Три церкви, построенные в Ростовском кремле при Ионе Сысоевиче — Иоанна Богослова, Воскресения и Спаса на Сенях — имеют не обычные иконостасы из дерева и икон, а каменные стены с фресковыми копиями икон, типичных для высоких древнерусских иконостасов. Некоторые исследователи выдвигали предположение, что фресковые иконостасы делались исключительно из экономии средств, поскольку они были значительно дешевле. На это можно возразить, что Иона Сысоевич создавал стены, отгораживающие алтарь, не только во вновь построенных храмах, но и в перестраиваемых по его приказу. В 1689 г. в Спасо-Яковлевском монастыре он велел создать в Троицкой (Зачатьевской) церкви, имевшей традиционный деревянный иконостас, новый — каменный с фресковой росписью. В XVIII в. деревянный иконостас был восстановлен, но до сих пор за ним проглядывает детище Ионы Сысоевича — каменно-фресковый. Кроме того, при возведении каменной преграды между столбами было перепланировано и завершение храма в нефях над двумя главами западного крыла, что тоже никак не удешевляло, а делало значительно дороже постройку подкупольных эллипсообразных перекрытий, отделявших подкупольное пространство храма от основного объема. Все это значит только одно — Иона Сысоевич намеренно, сознательно прокладывал более мощную — каменную — границу между алтарем и молельным залом. Кроме того, фресковые иконостасы дополнялись многоступенчатыми (в 4 и 8 больших ступеней) солеями, проводившими еще одну подчеркнуто гипертрофированную границу между пространством внутри храма.

Солея, как известно, вела в алтарь и представляла собой, как правило, незначительное (ниже одной ступеньки) возвышение. В храмах Ионы Сысоевича в зависимости от их предназначения высота солеи колебалась от одной ступени (в надвратной церкви Иоанна Богослова, служившей для богослужения для почетных гостей архиерейского дома, в частности, царской семьи) до четырех ступеней в церкви Воскресения, ведущей из архиерейского дома к Успенскому собору Ростова, находящемуся рядом на площади, и до восьми — в личном храме ростовского митрополита — церкви Спаса на Сенях. В ней появился еще один — второй — каменный иконостас, написанный на специально выдвинутой на уровень первой ступени каменной преграде. Мощное сооружение, на наш взгляд, было не чем иным, как материализацией границы между сак-

ральным и светским, проникающим в церковную жизнь и вызывающим столь своеобразно выраженный протест ростовского митрополита.

В переходный период формируется и новый тип священнослужителя, обогатенного разумом внутренним и внешним. В свое время Максим Грек являл собой пример монаха, образованного не только богословски, но и философски. В «Слове обличительном на еллинскую прелесть» он писал: «Не подумайте, что я укоряю внешнее учение, польза которого засвидетельствована, ... не такой я неблагодарный его ученик»¹⁷. В XVII столетии появляется целая плеяда ученых монахов, признававших пользу внешней мудрости — светского знания. Среди них выходцы из Малороссии, окончившие Киево-Могилянскую академию и приехавшие в Россию (Симеон Полоцкий, Иосиф Туробойский, Стефан Яворский, Феофан Прокопович, Гавриил Бужинский, Феофилакт Лопатинский и др.), неизвестный автор знаменитого сборника проповедей «Статир», украинские церковные писатели Иннокентий Гизель, Иоанникий Голятовский и многие другие. По определению Н. Дилецкого в Мусикийской грамматике, все они воплощают в себе образ нового духовенства: «Темъ же видзь разумнымъ духомъ, котории учителя православныя церкви: не тии ли, иже и внешнимъ и духовнымъ обогатишесь, яко реки божественныхъ догмать источивше»¹⁸. Все они внесли свою лепту в утверждение права на существование сферы внешнего знания. Одни делали это по прямому указанию Петра Великого. В частности, префект Славяно-греко-латинской академии Иосиф Туробойский подчеркивал в предисловии к «Преславному торжеству свободителя Ливонии...», что царь требует от учителей академии учить «российскихъ юнош» не только в божественных писаниях, но и во «внешних историях» и «политичныхъ обхожденьях»¹⁹. Другие, как Иоанникий Голятовский, самостоятельно приходили к мысли о неизбежности проникновения светских знаний, сюжетов, историй в церковно-учительную литературу, в особенности, проповеди, потому что люди любят узнавать нечто новое и необычное, содержащееся в мирских историях, «внешнихъ лжах и баснях». Третьи, как автор «Статира», испытали на себе ненависть тех, кого Юрий Крижанич назвал приверженцами «мудроборской ереси», а Иосиф Туробойский именовал «невегласами, ничто же ведающими, ничто же нигде же видевшими, ни слышавшими, но яко же лве под своею клетию неисходно пребывшими, и егда ново что у себя видят, удивляющимися и различныя б...дословия отрыгающими»²⁰.

В целом, можно сказать, что если в средневековье религия включала в себя все сферы духовной жизни, то в переходный период сфера культу-

ры была выделена в обособленную область («для ведения» и «искусства») и получила возможность для своего развития. Только после того, как произошла «сакрализация жизни» и светская культура получила право на существование, начался и процесс проникновения в нее религиозных тем, мотивов и сюжетов.

Примечания

¹ Цит. по: Славянские древности. М., 1995. Т. 1. С. 538—539.

² См.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII в.) // Успенский Б.А. Избранные труды. М., 1996. Т. 1. С. 339.

³ Российский государственный архив древних актов (далее — РГАДА). Ф. 196. Оп. 1. № 645. Л. 4 об.

⁴ Там же. Ф. 188. № 1126.

⁵ Акты исторические. Т. IV. Стб. 173.

⁶ Пролог. Российский государственный исторический архив (далее — РГИА). Ф. 834. Оп. 4. № 1450. Л. 5.

⁷ Предисловие к истории. Цит. по кн.: Замысловский Е. Царствование Феодора Алексеевича. СПб., 1871. Ч. 1. Приложение IV. С. XXXVI.

⁸ См.: Спафарий Н. Эстетические трактаты. Л., 1978.

⁹ Полоцкий Симеон. Вечеря душевная. М., 1683. Л. 8 об.

¹⁰ Полидора Виргилия Урбинского осемь книг о изобретателях вещей. М., 1720. Л. об.
¹¹ Цит. по: Филимонов Г.Д. С. Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Сборник Общества древнерусского искусства на 1873 г. М., 1873. С. 48.

¹² Преподобный Иосиф Волоцкий. Послание иконописцу. М., 1994. С. 64.

¹³ Подробнее см.: Черный В.Д. Зримые образы слова средневековой Руси (истоки, функции и выразительные возможно изображения) // Герменевтика древнерусской литературы. Вып. 11 (в печати).

¹⁴ Слово к люботщательному иконного писания / Публ. Г. Филимонова // Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее. Материалы. М., 1874. С. 22—24.

¹⁵ Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу / Изд. Е.С. Овчинниковой // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 33—34, 40—41, 60.

¹⁶ Там же. С. 75.

¹⁷ Максим Грек. Сочинения преподобнаго Максима Грека. Кн. 1.

¹⁸ Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской // Памятники русского музыкального искусства. М., 1979. Вып. 7. С. 19.

¹⁹ РГАДА. Ф. 381. № 979. Л. 2 об.

²⁰ Там же. Л. 48.

Между *sacrum* и *profanum*: топос сада

Становление сада как особого, возделанного и тем самым выделенного из природной среды пространства, происходило одновременно со становлением сакрального и бытийного отношения человека к миру. Сады стали местом обожествления природы, которое, вероятно, было столь же первично, сколь и ее обработка. История садов свидетельствует об изначально свойственной человеку двуединости отношения к священному и мирскому. Выступая важнейшими и неразрывными сторонами человеческого бытия, эти сферы с момента возникновения садов в них не столько противопоставались, сколько сопоставались, взаимопроникали. Здесь слились *культивирование* и *культ* природы. Он находил выражение в сакральной, впоследствии также в эстетической форме. При этом и в позднейшие эпохи жило «вспоминание об утратившем силу религиозном опыте», эстетическое созерцание природы «сохраняло некую религиозную значимость», а «то, что мы называем любовью к растениям, восходит не к мирскому “натуралистическому” опыту. Напротив, в этом проявляется религиозный опыт возобновления ... мира»¹.

Сад выступал субститутотом природы, однако не в ее непосредственном естественном виде. В религиозном сознании он служил проекцией горнего мира. Еще в XVII в. польский автор полагал, что землевладелец достоин похвалы только в том случае, «если его земли по порядку небесному устроены»². В эстетическом сознании природа долгое время ценилась также не в собственном, а в идеализированном, садообразном облике, в качестве *belle nature*, по существу оставаясь ею даже в так называемом естественном английском парке. Лишь в XIX в. предпочтение будет отдано ее подлинным формам, и как таковая она будет противопоставлена садам.

Хотя сад — порождение культуры, однако там человек ощущает себя одновременно и в культурном и в природном пространстве. Природной реальностью является любым способом организованная, но тем не менее подверженная изменениям растительность, даже в стриженном геометризованном саду меняются времена года и суток.

На протяжении своей истории сад обнаруживал инспирирующую силу, выступал неким производителем смыслов. Его образ имел тенденцию обрастать множественностью значений. Через топос сада описывал-

ся самый широкий круг явлений — природно-биологических и религиозно-конфессиональных, моральных и эстетических, политических и идеологических. Сад стал постоянным мотивом священных книг, выступал в текстах самого разного плана. Описания садов впервые были сделаны египтянами уже в середине третьего тысячелетия до н. э. (на тысячу лет раньше, чем их изображения появились в гробницах фараонов).

В результате топос сада в качестве умозрительного понятия обрел самостоятельную жизнь, не связанную напрямую с развитием и состоянием садового искусства как такового в ту или иную эпоху. Если в литературе XVII в. «мысленный сад» служил прежде всего моральной проповеди и искоренению пороков³, то в реальных садах того времени, как писал один из исследователей, «бог и мораль не играли [...] никакой роли»⁴. Категоричность этого вывода далеко не бесспорна — топос «добродетельного сада» все же влиял на садовую практику, в особенности раннего барокко. Это проявлялось и во второй половине XVII в. Так, Приап, некогда провозглашенный богом садов за его свойства, связанные с культом плодородия, и соответственно изображаемый, в Версале предстал как старый садовник, стыдливо прикрывающий свою наготу (герма Н. Пуссена). И. Фурттенбах, вслед за Эразмом Роттердамским, в принципе не хотел видеть в проектируемых им садах «старого непристойного Приапа»⁵.

Тем не менее нетождественность путей сада ментального, внутреннего, и сада реального, внешнего, несомненна. Реальный сад был лишь одним из истоков его собственного топоса, который сам в большой степени предопределял программу садов. Действительной почвой для развития многопланового топоса сада, функционирующего в мировой культуре, стала сакрализация и мифологизация садового образа, который выделился из космологических представлений, из общекосмической символики (многочисленные свидетельства чего дает египетская культура⁶).

Пограничье природы и культуры, где расположен сад, экзистенциально значимо для человека. Его зависимость от круговорота и плодородия природы обусловила первичную сакрализацию сада. Если в живописи, хотя ее праотцем был назван евангелист Лука, сакральная функция закрепились лишь за иконой, то сад во всех религиях нес значение священного символа как целое, он оказался включенным в ритуал, выступал местом священнодействий. Об этом свидетельствуют сады Древнего Египта, античные сады-кладбища. Сады служили местом пасхальных мистерий, а в садах-кальвариях происходило движение по этапам крестного пути как своего рода шествие.

В различных религиях и мифологиях с садом связаны ключевые моменты человеческого существования. Согласно Библии, сад — первое место обитания людей: «И взял Господь Бог человека и поселил его в саду Едемском» (Бытие. 2.15). Под яблоней родился жених из Песни Песней, отождествленный позднее с Христом, а его невеста названа жительницей садов (Песн. 8.5, 13). В саду происходит зачатие богатыря, Волха Всеславьевича, принадлежащего наиболее архаичному слою русских былин. Если в саду человек получил свое начало, то в античном Элизиуме, христианском небесном саду-Рае, мусульманской Джанне он мечтает найти упокоение. В садах Гесперид росли золотые яблоки вечной молодости, а в Эдеме — Древо жизни. Сад — это также символ ее быстротечности. Об этом говорят так называемые садики Адониса — горшки с быстро расцветающими и столь же быстро увядающими цветами⁷. Согласно мифу, царя тюрков Афрасиаба смерть настигла именно во время прогулки в саду; ангел смерти сумел проникнуть туда, хотя сад был заключен в крепостные стены⁸. Таким образом, сад выступал как локус, где человек получает свое начало и находит конец.

Топос сада принадлежит к числу не только высоко семантизированных понятий, выработанных мировой культурой, но и понятий архетипических. Идея плодородия связывает топос сада с материнским архетипом⁹. Хотя сад не упоминается среди изофункциональных вариантов мирового дерева, в числе которых фигурируют вертикальные образы «мировой горы», храма, колонны, лестницы¹⁰, однако и он различными путями соединен с образом *arbor mundi*.

Дерево является наиболее значимым элементом среди растительности сада. Это запечатлелось в древнекитайском иероглифе, обозначающем сад: в нем изображены четыре дерева, обнесенные изгородью¹¹. В книге Бытия в описании Эдема фигурируют лишь деревья — там произрастает «всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи» (Быт. 2.9). Если мировое дерево «в известном смысле и в определенных контекстах становится моделью культуры в целом, своего рода “древом цивилизации” среди природного хаоса»¹², то подобную функцию выполняет и сад, а культивированное огороженное дерево становится его символом. Из мотива мирового дерева развилось изображение сада как особого локуса, а представления этого мотива в древней живописи, орнаменте, глиптике вошли в историю садового искусства как иллюстрации к начальным этапам его развития (один из известных примеров — рельефы лестницы в Персеполисе¹³). Вместе с тем, огороженное дерево послужило прообразом храма.

В христианской культуре сад стал символом Рая, Богородицы, Церкви. По словам Симеона Полоцкого, святая восточная церковь, — «Едем мысленный, рай духовный, вертоград небесный»¹⁴. Сад — это место общения с Богом, место молитвы. В роще, которую Авраам насадил в Вирсавии, он воззвал к Богу (Книга Быт. 21. 33), в Гефсиманском саду молился Христос. Местом религиозной медитации служили монастырские сады, которые выступали префигурацией небесного рая. Еще в XVIII в. теоретик садов С. Свитцер хотел, чтобы в саду человека посещали «ангельские мысли, высокие идеи»¹⁵, а Дж. Аддисон считал сад местом, наиболее подходящим для размышлений о боге¹⁶.

Сад сакрализовался и в целом, и в его отдельных элементах. Культуровыводимые там цветы превратились в знаки важнейших христианских добродетелей, обретая и более универсальные значения как знаки вечности, мудрости и т.п. Сакральным осознавался процесс произрастания растений, поэтому даже жезл Аарона «распустил почки, расцвел и принес миндаль» (Чис. 17. 8). Почитались и сами растения — их культивировали не только за практические свойства, это заставляла делать «религиозная значимость растений. Все растения, выращиваемые сегодня, первоначально считались священными»¹⁷.

Первым садовником, согласно Библии, стал сам Бог, насадив сад в Эдеме. Адаму предназначалось «возделывать и хранить» этот сад (Быт. 2. 15) — Ева в подобной роли не выступала. В Евангелии Христос, подобно Богу-отцу, также садовник — садовник человеческих душ. Тем самым на символическом уровне сакрализовалось занятие садоводством.

К Библии восходят оба основных композиционных типа, которые получили развитие в истории садов, — регулярный или геометрический, и нерегулярный, пейзажный, слитый с естественным ландшафтом. Священный прототипом в первом случае послужил Эдем, который принято считать садом неогражденным (Быт. 2. 8—14). Можно найти и другие моменты, так или иначе связывающие облик садов с Библией. «Всякий дол да наполнится, и всякая гора [...] да понизится, кривизны выпрямятся, и неровные пути сделаются гладкими» (Исайя. 40.4), — пророчествовал Исайя, предвещая не только приход Мессии, но, как оказалось, и формы регулярного французского парка, разбивка которого начиналась с полного преобразования рельефа местности.

Описанные в Библии сады, сохраняя роль образца, могли различным способом влиять на сады реальные. По свидетельству мастера французского Возрождения Бернара Палисси, мысль разбить сад «по образу прекрасного пейзажа, описанного пророком», пришла ему, когда,

гуляя в полях, он услышал голоса девушек, поющих 103-ий псалом. Художник реализовал свое намерение, хотя созданный им сад не мог соответствовать космическому масштабу библейского образа. В другом случае источником для этого мастера при создании аллегорического Сада Мудрости послужили библейские книги Притчей Соломоновых и книга Экклезиаста¹⁸.

Земной рай составлял все жизненное пространство человека, тем самым вырастая до масштабов макромира. Поэтому его не нужно было огораживать, разве что от сатаны. Однако Эдем как неогражденное пространство со свободно располагающейся растительностью лишь в естественных садах XVIII в. стал образцом для подражания. До этого прототипом служил «запертый сад», «заключенный колодезь», «запечатанный источник» Песни Песней (4. 12). Именно он приобрел роль священного локуса. Чтобы получить значение символа, сад должен был пространственно локализоваться и отграничиться от профанного мира. В результате из него стало возможным кого-то изгнать, поставив врата — как преграда они могли существовать лишь при наличии ограды. Возврата в Эдем не было. Вторая функция врат как позволяющих войти внутрь здесь не выступала. Она сакрализовалась и символизировалась в образе триумфальной арки — через нее с почетом возвращались из военных походов, входили не просто в город, а в завоеванное победой и славой бессмертие.

В христианское время сад заключенный стал символом чистоты Марии — сцены Благовещения всегда изображались в замкнутом пространстве, куда проникает только святой дух¹⁹. В то же время сад как носитель плодородия служил знаком материнства: «O Frutefull garden, and yet never Tilde,/ Vox full of Treasure yet by noe manfide», обращался к Марии английский поэт Джон Донн²⁰.

В культуре барокко, теории которой впервые подробно разрабатывали теорию садовых композиций, особому распространению мотива сада заключенного способствовала канонизация Тридентским собором догмата о непорочности Девы Марии²¹. Символом непорочности в саду была и сама земля, «земля-дева, еще не политая дождями, не оплодотворенная ливнями», по словам Тертуллиана²².

Экзегеты традиционно стремились сблизить образы Эдема и сада заключенного²³. Оба типа сада искусно совместил Джон Мильтон. Он описал Эдем расположенным на недоступной вершине горы. Преграждая туда путь, «Деревья и кусты переплелись корнями меж собой/ Столь густо, что ни человек, ни зверь/ Пройтись бы сквозь чашу не могли. Лишь по другую сторону горы/ Вели врата единственные в Рай»²⁴. Бла-

годаря этому в описании Мильтона рай приобрел изолированность христианского сада заключенного.

Подобное сближение садового образа книги Бытия и Песни Песней происходило и визуально: в искусстве Средневековья и раннего Возрождения мотив огады появлялся в изображениях Рая не только в тех случаях, когда сюжетно оказывался необходим, как в сцене «Изгнания из рая», которую трудно было бы представить на фоне неогороженного пространства. При этом сад пейзажного типа часто получал обрамление в форме круга²⁵. Эта фигура, обладающая многозначной символикой, наряду с квадратом служила одним из «магических средств, с помощью которых создаются защитные стены, *vās hermeticum*, чтобы предотвратить прорыв и дезинтеграцию», они также изолировали «внутренний процесс, который не должен смешиваться с внешними вещами»²⁶.

Именно ограда была главным семантическим элементом *Hortus conclusus*. Необходимая саду и в практическом смысле, она должна была «боронить от перелажения людского, и иных звѣревъ немилостивых, тако же и от помѣшки водные»²⁷, как говорилось в переведенном с польского на русский средневековом латинском сельскохозяйственном сочинении Кресценция²⁸. Вместе с тем, уже от истоков человеческой деятельности ограда получила сакраментальный смысл. Она очерчивала область господства тех или иных богов, сферу обитания предков, т. е. метила рубеж определенного духовного «владения», и лишь позднее превратилась из религиозного в социально-юридическое установление, очерчивая частное владение — символическое и практическое начала в саду постоянно сочетались. «Право на собственность ... вытекало из страха Божия ... страха задеть культ, к которому не принадлежит чужак ... Сила таких ограждений — не в механическом препятствии ... а — в символическом означении священной неприкосновенности»²⁹.

Ограда берегла также космическую тайну, которую несли в себе растения как космический знак. Не случайно расположенный за высокими стенами лекарственный сад получил название секретного — *giardino segreto*³⁰. Он появился в Европе как место для акклиматизации экзотических растений и наблюдений за ними и оказался связан не только с медициной, но и с алхимией и магией. В герметической интерпретации растения и садовые композиции приобретали особую символику.

Благодаря ограде сад олицетворял лучшую, дружески обращенную к человеку часть природы. Садовая ограда защищала насаждаемые там растения от разрушающего воздействия ее диких сил. Сад противопоставлялся хаосу, а также пустыни (у Мильтона рай отрезан «неизмеримой

пустыней»³¹). Она, как и сад, была амбивалентна в своем символическом прочтении: пустыня противопоставлялась саду как «безвидна и пуста» (Быт. 1. 2), как «земля страшная» (Исайя 21. 1). Она же, подобно саду, была местом совершенствования (сорок лет, проведенных еврейским народом в пустыне после египетского плена) — отсюда мотив пустынноика, пустыни, который появился и в садах (в частности, многочисленные скиты отшельников в естественных парках³²).

Ограда сохраняла символический смысл вплоть до рационалистического Века Просвещения. Еще в XVII в. добродетели христиан, противопоставляясь подложной «дикой вере», описывались в образах огороженного регулярного сада³³. Однако «расколдовывание» мира (выражение М. Вебера), начавшееся в постренессансную эпоху, стало и началом обмирщения топоса сада. Формулирование астрономических законов, развитие естествознания и агрокультуры вели к разрушению сакрального и эмблематического образа природы, синкретизма символической и лечебной функций растений. В Новое время их группируют не по связи со знаками зодиака, а по классам, зависящим от структуры растения. К. Линней интересуется не цветом в целом, а количество тычинок. Если в *giardino segreto* исследование растений сочеталось с их символическим прочтением, то в XIX в. сады ботанизировались, а в XX в. стали коммерческим делом, в садах-питомниках (*Baumschule*) выращивание сакральной ели, как и других растений, получило промышленный характер.

В ботанический сад оказались допущены все посетители, часто за деньги, — *giardino segreto* был доступен лишь посвященным, для которых природа была таинством. Наука же принесла общение с природой в понятия. «Это общение не живое, не жизненное, — полагал П. Флоренский. — Даже ... искусство ... не даст полноты жизненного общения, хотя это лучше, чем общение понятийное, научное, но и оно не столь глубоко, как общение религиозное, мистическое»³⁴.

В эпоху Просвещения, когда столько писалось о морали и дидактике, в том числе относительно программы сада, он утратил ограду, которая начала считаться противоречащей естественной природе. Это привело к складыванию сада нового, пейзажного, типа, где ограда была искусно скрыта³⁵. Возникнув в Англии, этот тип композиции с середины XVIII в. в качестве новой садовой моды распространился по всей Европе.

В то время ограда теряет символическое значение и в русской культуре, перестав трактоваться в литературных и духовных сочинениях как ограждение от греха³⁶. Однако именно тогда, с распространением в русских садах регулярных форм, она приобрела повышенное значение в ка-

честве особого композиционного, художественно осмысленного элемента, что подтверждает тезис о расхождении топоса и реальности сада.

В эклектичном XIX веке, признавшем все виды парков, ограда стала «скорее предметом целесообразности, чем эстетики», как полагал один из ведущих садовых теоретиков³⁷. Тем не менее ограждение получило в тот век особое значение в садах бидермейера, где оно охраняло профанную святыню — частный дом. Он стал крепостью в тогдашнем неустойчивом европейском мире, который неоднократно менял свои внутренние границы.

Утверждению высокой позиции садоводства в системе искусств, чем особо знаменовался восемнадцатый век, служили ссылки на божественного зачинателя садового искусства. Все опыты воссоздания истории садового дела начинались с упоминания Рая как первого сада, а Бога — садовника³⁸ (при этом не забывали и о связи с садоводством античных богов). Во фразеологии того поколения сохранялась «гартенизация» рая (если создать неологизм от общего многим европейским языкам корня в обозначении сада — *garden, garten, jardin*), как и «парадизация» сада, которые на протяжении веков выступали в сочинениях любого рода. Оба явления были близки также этимологически: слово *jardin* (*garden, garten* готского происхождения) и *paradis* (более древнего персидского, *pairi-daēza*, от древнееврейского *pardes*, греческого *paradēisos*) связаны с признаком замкнутости.

Сравнение сада с раем, став для европейской культуры общим местом еще в Средние века, оставалось чрезвычайно распространенным в эпоху барокко. Оно сохранилось и позднее. В 1785 г. поэт Игнаций Красицкий полагал: «Рай, как он описан в Священном писании, содержал все, что следует иметь саду»³⁹. Не обошелся без слова «парадиз» по отношению к саду даже Линней в своем сочинении *Philosophia botanica* (гл. 7), а Григорий Сковорода в конце XVIII в. писал: «Версалия (Versailles) именуется французскаго царя едем, сирѣчь рай, или сладостный сад, неизреченных свѣтских утѣх исполнен»⁴⁰. Такое сближение святого и грешного в образе Версалия-Рая у религиозно мыслящего философа не было результатом его соприкосновения с современной ему либертинской культурой эпохи Просвещения. В принципе современники Сковороды, как и предшественники, обычно не уподобляли Версаль раю. Метафора сад-рай была к тому времени весьма стертой и приведенное сравнение уже обладало прелестью архаизма, а также наивности, идущей от народной культуры⁴¹. К тому же Версаль в принципе не уподоблялся чему-то; он был самодостаточен, образуя многоплановый культурный топос, который

сам служил точкой отсчета, и в этом плане по функции сближался с топосом Аркадии⁴².

При этом можно обратить внимание, что Версаль приравнивался философом к Эдему, святому раю, отнюдь не как выдающееся творение искусства. Это Александр Бенуа спустя сто лет напишет: «Версаль — храм. Версаль достоин быть местом паломничества»⁴³. У Сковороды произведение А. Ленотра и Ж. Ардуэна-Мансара выступает как место неопишуемых светских утех⁴⁴. Это основывалось на давней традиции — еще в XIV в. Василий Калика мыслил по сути дела сходно, когда писал, что в раю, «яко же бо в цареve дворе, утехa и веселие»⁴⁵.

Сам Бог создал сад в качестве места наслаждения, а «только Бог/ Умеет верно, и никто иной,/ Судить о благе», — утверждал Мильтон в «Потерянном Рае»⁴⁶. В мусульманской мифологии Джанна — сад благодати, где праведники вкусно едят, пьют из винных рек, их развлекают черноокие жены, гурии. При этом наслаждение в садах, подобно практичности, могло пониматься как духовное и телесное. Последнее осуждалось лишь с точки зрения монастырского аскетического идеала. Св. Ансельм (начало XII в.) полагал опасным сидеть в саду — там растут розы, искушающие глаза и обоняние, поют птицы, ласкающие слух⁴⁷. Однако век спустя Альберт Великий писал о добродетелях трав. Этот ученый доминиканский монах впервые описал сад (*viridarium*), свободный от утилитарных функций и служащий лишь наслаждению (*delectatio*). Там должны быть не только растения для услаждения зрения и обоняния, но и специальные места, где человек мог бы сесть, уединившись «в приятном покое»⁴⁸. Характерно, что этот сад представлял заполненный лугом квадрат, по кругу обсаженный душистыми травами, т. е. имел композицию *quadratum in circuitu* — квадрат в круге. Тем самым она приобретала форму мандалы, символизирующей высшую степень совершенства человека.

Сакральное и мирское перетекали не только в описании, но и в изображении садов. В средневековых миниатюрах так называемый *Rosengarten*, служивший местом развлечений, был подобен замкнутому саду Девы Марии, в котором ее представляли художники. Именно сад постоянно изображался в качестве *locus amoenus*, символизируя райское блаженство. Он же стал счастливым местом пребывания героев в «Романе о розе», произведениях Чосера, Боккаччо, Санадзарро, Тассо, вплоть до Руссо, Гете и далее.

Изображения ренессансных садов любви в соответствии с пантеистским духом эпохи оказались густо заполнены не только любовными па-

рами, но и животными, деревьями и цветами, что было призвано олицетворять всеобщую гармонию природы. В этих садах царила роскошная благовонная растительность, привезенная из стран Востока в результате установления с ними прямых контактов.

К культу плодородия восходило получившее распространение в садах эротическое начало. Афродита, а затем Венера выступали богинями как любви, так и садов. Однако здесь, подобно другим случаям в европейской культуре, непосредственным истоком вновь послужила Библия. В Песне Песней невеста описывала место встреч с женихом: «Леже у нас — зелень; кровли домов наших — кедры, потолки наши — кипарисы» (Песн. 1. 15, 16), что в христианскую эпоху оказалось переосмыслено и связано с образами Христа и церкви.

Эзотерический характер приобрела любовь в садах, описанных в ренессансном сочинении «Сон Полифила», повлиявшем на программу садов последующего времени⁴⁹. Там герой оказывается в саду, из которого ведут три дороги, обозначенные «Gloria Dei», «Mater Amoris» и «Gloria mundi». Прославлению бога или мира Полифил предпочел поклонение Матери любви. Этим же путем пошло развитие садов. Еще в Средневековье появились сады любви, где били фонтаны вечной жизни и молодости. В эпоху Ренессанса они стали излюбленным мотивом.

В XVII в. в садах все большую роль играла не символическая, а развлекательная и эстетическая функции; западноевропейские сады того времени потеряли утилитарные фрагменты (они долгое время сохранялись в польских садах, а на Руси были преобладающими в ту эпоху). Теоретики французского парка, начиная со Скамоцци (1615), решительно отделили *beau jardin* от всех посадок, имеющих практическую цель. Секретные сады, утратив символический смысл.

В Версале или Марли — частной резиденции Людовика XIV, свободной от государственной и политической «нагрузки», а вслед за ними и в других европейских садах конца XVII — первой половины XVIII в. эротика нашла большое, хотя и укрытое за различными символами, место и изысканную придворную оправу. В естественном английском парке XVIII в. она приобрела пасторальный характер (Аркадия с эпохи Возрождения постоянно выступала в качестве секуляризованного рая).

От сакральной к эротической символике эволюционировали отдельные элементы сада, такие как лабиринт. Имеющий развитую символику, изначально он был связан с темой оплодотворения, «священного бракосочетания» Матери-Земли и Отца-Неба, а в церковных интерьерах стал знаком очищающего пути⁵⁰. В позднее Средневековье сформировался сад-

лабиринт любви (так называемый *Maison Dédalus* или *Labyrinthe d'amour*, *Liebes-Labyrinthe*), входивший как один из элементов в композицию большого сада. По своей форме он следовал лабиринтам французских соборов в Шартре и Амьене, однако получил совершенно иной смысл. В центре такого лабиринта, имевшего обычно округлую форму, часто помещалось дерево, напоминавшее о древе жизни, а тем самым об Эдеме как прообразе садов любви⁵¹.

В дальнейшем *Labyrinthe d'amour* утратил символично-онтологическую программу. В версальском лабиринте подобное дерево уже отсутствовало. Его украшали скульптуры по басням Эзопа. (Подобный Петр I приказал устроить в Летнем саду.) В общественных садах позднего времени лабиринт стал публичным аттракционом, а любовная тема оказалась вульгаризована.

Аркадийская идиллия садов эпохи Просвещения способствовала тому, что утилитарные фрагменты лишь ненадолго оказались изгнаны из садов, в эпоху рококо синтез приятного и полезного был восстановлен — украшенная ферма (*ferme ornée*) позволила реабилитировать полезность, однако там она была превращена в игру. У Ж.Ж. Руссо и С. Гесснера также выступила похвала полезному саду, но уже как морализация. В английских парках связь с утилитарными частями усадьбы, с производительной по своей основной функции деревней достигалась путем визуального слияния парка с окружающим его пространством.

Практичность в саду предполагалась духовная и телесная. Козимо Медичи за год до смерти писал М. Фичино: «Я прибыл на мою виллу Карреджи, чтобы культивировать не мои поля, а мою душу»⁵². Для него сад заключенный был местом ученых занятий. Расположенный в прекрасном тосканском пейзаже, он служил также обителью *laetus in praesens* («радости в настоящем»). Стены там были покрыты надписями, «приглашающими к высшим радостям». Они гласили, согласно Фичино: «*A bono in bonum omnia diriguntur. Laetus in praesens neque censem existimes, neque appetas dignitatem, fuge excessum, fuge negotia, laetus in praesens*»⁵³. Собрания, сопровождавшиеся музыкой, происходили под знаком не только Юпитера (моральные качества) и Меркурия (знание), но и Венеры. Священная лампада горела там перед бюстом Платона. Это была некая «игра эрудитов», для участия в которой женщины не допускались, в отличие от других академий⁵⁴.

Согласно представлениям, распространенным в разных культурах, сад служит местом, где душа радуется, очищается, приходит в идеальное состояние. Симеон Полоцкий полагал, что сады творятся «во общую

пользу и веселие всем домашним», для «душевного услаждения и ... здоровья»⁵⁵. Сад почитался во все эпохи как благодетельное в своем существе явление. В качестве такового он фигурировал в различных мифологиях (согласно шумеро-аккадским мифам, именно благодаря выращиванию чудесных растений появилось несколько поколений богинь⁵⁶). В позднейших культурах подобное представление обрело метафорическую форму. Симеон Полоцкий уподобил работу Святого духа садовой: «Что детель в винограде,/ то божественный дух в церковном саде:/ Вредная режет, чистит, насаждает,/ копают хранит, да плоден бывает»⁵⁷. Мыслители русского барокко полагали, что в целом «восхождение к добродетели возможно только в саду»⁵⁸.

В эпоху Просвещения сад, перестав быть символом сакральной чистоты, не перестал быть местом пребывания добродетельной личности. Авторы той эпохи постоянно подчеркивали, что садоводство — занятие благонравных людей. Один из признанных авторитетов в области садового искусства Ш. де Линь писал: «Мне кажется невозможным, чтобы дурной человек мог иметь сад [...] Нет ни одной добродетели, которой бы я не приписал любящему говорить о садах и разводить оные»⁵⁹. Поэтому в садах и той эпохи человек, по словам Ф.К. Дмоховского, мог ронять «слезы в источник кристальной, чистой веры»⁶⁰, а образ сада слился с образом деревни, противопоставляемой испорченному городу (лишь в Библии сошлись характеристики сада-Рая и Небесного Иерусалима⁶¹). С конца XVIII в. коттедж и примыкающий к нему небольшой сад, традиционные для Англии, переживали свой ренессанс, жизнь там воспринималась как образец добродетели, а выросшая в деревне и служащая там *cottage-maiden* представлялась олицетворением девичества⁶².

Однако образ сада мог выступать и со знаком минус. В садах растут плоды, являющиеся предметом жертвоприношений, но там же рождается запретный плод. Хотя именно Бог насадил первый сад, однако вместе с тем во Второзаконии говорится: «Не сади себе рощи!» (16. 21) — т. е. сад отождествляется с идолопоклонством (416)⁶³. Отголоски этого звучали еще во фразеологии пуритан, когда они критиковали Оливера Кромвеля за устройство на французский манер богатого сада со статуями античных богов, напоминая, что «пока рощи и жертвенники остаются не убранными из Иерусалима, гнев Божий [...] не утихнет»⁶⁴.

Боги постоянно обитали в саду, на протяжении веков изменяясь в своем составе. Это не только Бог-отец в Эдеме, но и Помона, богиня плодов в римской мифологии, ее муж, Вертумн, который как бог всяче-

ских перемен (времен года, стадий созревания плодов, течений рек, настроений людей), отождествлялся с богом садов. Афродиту «священно-садовую» в той же роли сменила ее римская преемница Венера. В Средневековье в садах не помещали изображений христианского бога. Его замещали символы. В идеальном плане монастыря для аббатства Сент-Галлен (около 900 г.) среди фруктового сада предлагалось поставить крест, от которого, как говорилось в экспликации, «исходит благоухание вечной святости»⁶⁵. Однако позднее Эразм Роттердамский описал сад, где на калитке с библейскими надписями расположилась фигура апостола Петра, а «в симпатичной», по его словам, часовне, вместо гадкого Приапа стоял Христос как охранитель тела и души. Одной рукой он указывал на изображения Бога-отца и Святого духа, а другой «словно манил идущих мимо»⁶⁶.

Античные боги вернулись в сады в эпоху Ренессанса⁶⁷. В садах XVII—XVIII вв. свободно совмещались библейские и языческие персонажи, хотя преобладали последние. Даже Мильтон в описании потерянного рая не мог обойтись без античных богов. В его Эдеме «сам вселенский Пан ... / Водительствует вечною весной»⁶⁸. Немецкий же современник английского поэта, И. Фурттенбах, ниши в *Paradiesgarten* хотел заполнить статуями Адама, Евы, Моисея и Христа.

В садах поселил и *genius loci*, имевший не столь универсальные, по сравнению с богами, функции. Это был «дух, усвоивший себе место сие и обретший тем самым свои корни, свою опору, но ни в коем случае не олицетворение места»⁶⁹. В XVIII в. Дева Мария уже не могла быть обительницей потерявшего ограду сада, ее место заняла прекрасная садовница. В садовых текстах и самих садах редкостью стала белая лилия Благовещения, *Lilium candidum*, попавшая в Европу из восточного Средиземноморья — родины Марии — и как и *rosa mystica* символизировавшая Богородицу и дары Святого духа. В парках английского типа в принципе уделяли мало внимания цветам.

В конце столетия в связи со стремлением к естественности и пейзажности садов статуи богов подвергались изгнанию, впрочем, как и другие скульптуры. Увлечение масонством и гностическими идеями способствовало оживлению в садах XVIII в. мистических эзотерических элементов. Так, например, интерьер главного садового сооружения в Аркадии под Неборовом имитировал некий санктuariум⁷⁰. Однако эти попытки ресакрализации отношений с природой не были лишены театральной искусственности.

Вернуть утраченное отношение к природе как к таинству пытались романтики. Они чтили природу в ее истинных формах и пришли к прямой, ничем не опосредованной, хотя уже «вторичной», сакрализации сада. Они хотели «священной гармонии со всею природою»⁷¹, а «каждый кусочек мха, каждый камень» представлялся им заключающим «тайный шифр», который невозможно полностью разгадать⁷². Романтики переиначивали первоначальные символы — деревья в их садах, утратив приписываемую им магическую силу, стали священны своей связью с историей. Правда, согласно мифологии египтян, еще их боги записывали деяния правителей на фруктовых деревьях⁷³.

Таким образом, на протяжении истории образ сада переходил из сакрального пространства в мирское, из добродетельного — в греховное и обратно. По мере развития целительной, развлекательной, эстетической, морализаторской и других функций, а также с общим изменением культурных парадигм сакральная символика сада ослабевала, сакральное первоначало разбивалось на отдельные религиозные мотивы, которые сочетались с мирскими, в том числе утилитарными явлениями. Десакрализация сада вела к изменению значений отдельных его элементов. Сакральные смыслы, наполнявшие парк, переиначивались. При этом в садах антикизирующие вазы заняли место жертвенных сосудов, а декоративные каскады и фонтаны — источника жизни.

Однако образ сада сохранял полифоничность. Прагматическая функция никогда не позволяла ему целиком оставаться в сфере священного, а священные истоки не давали саду возможности превратиться в чисто утилитарное или развлекательное дело, хотя и не мешали его делать. «Космическая символика добавляет новые значения какому-либо предмету или действию [...] без того, однако, чтобы посягать на их собственную значимость»⁷⁴.

В художественной традиции, вопреки расхождению научного и мифологизированного видения мира, топос сада не утратил священный облик, ибо «даже там, где уже нет прочных религиозных традиций и связей, поэтическое мировидение мифично»⁷⁵. Мировая поэзия постоянно оживляла дух священной тайны в образе сада, а в строках А.А. Ахматовой «Но клянусь тебе ангельским садом, / Чудотворной иконой клянусь[...]»⁷⁶ сад оказался отождествлен с иконой, священным предметом, и вновь выступил в сакральной целостности. Она не разрушилась в его поэтическом топосе, свидетельствуя, что садовый диалог священного и мирского еще не получил своего завершения.

Примечания

- ¹ Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 96—97.
- ² *Kupcewicz M. Dobry i roboczy ziemanin.* Warszawa, 1640. Цит. по: *Лескинен М.В.* Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. М., 2002. С. 119.
- ³ *Сазонова Л.И.* Поэзия русского барокко. М., 1991. С. 167—168.
- ⁴ *Wimmer C.A.* Geschichte der Gartentheorie. Darmstadt, 1989. S. 419. О значениях топо-садов в барокко см.: *Picinelli F.* Mundus Symbolicus in Emblematum universitate formatus [...] Colonia, 1681. Т.2.
- ⁵ *Niedermeier M.* Erotik in der Gartenkunst. Leipzig, 1995. S. 118, 114.
- ⁶ См.: *Börsch-Supan E.* Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive in Innenraum. Eine ikonografische Untersuchung. Berlin, 1967. S. 15—18.
- ⁷ *Цивьян Т.В.* К семиотической интерпретации мотива лестницы—«лесенки» в античной вазописи (вокруг Алониса и Диониса) / Исследования по структуре текста. М., 1987.
- ⁸ Мифы народов мира. М., 1991. Т. 1. С. 129.
- ⁹ *Юнг К.Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. Киев—Москва, 1997. С. 218.
- ¹⁰ *Топоров В.Н.* Древо мировое // Мифы народов мира. Т.1. С. 398.
- ¹¹ *Reiner R.* Die Welt als Garten. Graz, 1979.
- ¹² *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 404.
- ¹³ *Gothein M.L.* Geschichte der Gartenkunst. Bd. 1. Jena, 1926. S. 43.
- ¹⁴ *Симеон Полоцкий.* Вертоград многоцветный. Предисловие ко благочестивому читателю (1678) // *Симеон Полоцкий.* Избранные сочинения. М.—Л., 1953. С. 206.
- ¹⁵ *Switzer S.* Ichnographia Rustica. London, 1718. Цит. по: *Wimmer C.A.* Op. cit. S. 415.
- ¹⁶ *Hunt J.D.* The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century. Baltimore, 1976. P. 9.
- ¹⁷ *Héain L.* L'Homme et les plantes cultivées. Paris, 1946. P. 90.
- ¹⁸ *Lecoq A.-M.* The Garden of Wisdom of Bernard Palissy // The history of Garden Design. Ed. M. Mosser, G. Teyssot. London, 1991.
- ¹⁹ *Lamarque-Vadel G.* Jardins secrets de la Renaissance. Des astres, des simples et des prodiges. Paris, 1997.
- ²⁰ Цит. по: *Stanley S.* The enclosed garden. The Tradition and the Image in Seventeenth Century Poetry. London, 1966. P. 43.
- ²¹ *Male E.* L'art religieux de la fin du 16-e siècle, du 17-e siècle et 18-e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Paris, 1951.
- ²² Цит. по: *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М., 1991. С. 199.
- ²³ *McClung W.A.* The architecture of Paradise. The survivals of Eden and Jerusalem. London, 1983. P. 2, 7.
- ²⁴ *Милтон Дж.* Потерянный Рай / (Пер. Арк. Штейнберга.) М., 1982. С. 108.
- ²⁵ *Parkinson J.* Paradisi in Sole. London, 1629. P. 18.
- ²⁶ *Юнг К.Г.* Указ. соч. С.188. В «Романе о розе» Г. де Лори в заключительной части, завершенной Ж. де Мен, сад описывается как квадрат, а прекрасный рай, куда ведет Христос, представлен как парк, который обрисован кругом.
- ²⁷ Назиратель. Издание подготовили В.С. Гольштенко, Р.В. Бахтурина, И.С. Филипова. М., 1973. С. 441.
- ²⁸ *Crescenzi Pietro de.* Ruralia Commodora. Сочинение написано в 1304—1306 гг. 1-ое изд. Augsburg, 1471. См. также: Агрικультура в памятниках западного средневековья. М.—Л., 1936.
- ²⁹ *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2. С. 218—219.

³⁰ *Lamarche-Vadel G.* Jardins secrets de la Renaissance. Des astres, des simples et des prodiges. Paris, 1997.

³¹ *Мильтон Дж.* Потерянный рай. Кн. IV. 135—137.

³² В парке теолога-евангелика Ричарда Хилла был Эрмитаж с надписью из Вергилия: «Procul, o procul este profani». Под надписью в дверном проеме был помещен автомат, изображающий отшельника, перед ним — натюрморт с изображением черепа, лупы, книги и очков. Кукла умела поднимать руку и говорить «Memento mori» (вторая пол. XVIII в.). См.: *Hammerschmidt V., Wilke J.* Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts. Stuttgart, 1990. S. 142. См. также: *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. Л., 1982. Илл. 233, 235.

³³ *Хилл К.* Английская Библия и революция XVII века. М., 1998. С. 170.

³⁴ *Флоренский П.А.* Указ. соч. Т. 2. С. 280.

³⁵ *Свирида И.И.* Признак в ученой культуре: естественность в топосе сада // Признаковое пространство в культуре. М., 2002.

³⁶ *Сазонова Л.И.* Указ. соч. С. 167.

³⁷ *Pückler-Muskau G.* Andeutungen über Landschaftsgärtneri. Stuttgart, 1834. S. 355.

³⁸ Еще в XIX в. без этого не обошлось садоводческое сочинение французского архитектора Ж. Лало. *Lalos J.* De la compositions [...] des Jardins. P., 1817.

³⁹ *Krasicki I.* Listy o ogrodach // *Krasicki I.* Dzieła prozą. Warszawa, 1803.

⁴⁰ Цит. по: *Софронова Л.А.* Три мира Григория Сковороды. М. 2002. С. 337.

⁴¹ Именно в украинском фольклоре рай часто описывался как сад в отличие от ученой культуры, предпочитавшей рай-космос. См.: *Софронова Л.А.* Рай и ад на украинской школьной сцене (рукопись).

⁴² *Swirida I.* Wersal w kulturze rosyjskiej // *Biuletyn Historii Sztuki.* 2002. N 1—4.

⁴³ *Бенуа А.* Версаль. Петербург. Аквилон. 1922. С. 15.

⁴⁴ Этот контекст не позволяет предположить, что слово «Едем» употреблено в первоначальном смысле как «сад» в прямом смысле слова (в переводе с древнееврейского), хотя в другом месте Сковорода объяснял, что «еврейское слово Едем есть то же, что сад». *Сковорода Г.С.* Сочинения. М., 1973. Т. 2. С. 149.

⁴⁵ Цит. по: *Демин А.С.* О художественности древнерусской литературы. М., 1998. С. 729.

⁴⁶ *Мильтон Дж.* Указ. соч. С. 109.

⁴⁷ *Clark K.* Landscape into art. London, 1991 (repr.). P. 3.

⁴⁸ *Albertus Magnus.* De Vegetabilibus et Plantis. Ок. 1260 г. Глава 14 : De plantatione viridarium. Цит. по: *Albert le Grand (1205—1282).* De secretis naturae. Admirables secrets d'Albert le Grand contenant un traité sur les vertus des herbes, pierres précieuses[...] Paris, 1850.

⁴⁹ *Colonna F.* Hipneromachia Polophili. Venedig, 1499.

⁵⁰ *Kern H.* Labyrinthe. München, 1999. S. 28, 328, 359—360.

⁵¹ *Ibid.* S. 329.

⁵² Цит. по: *Lamarche-Vadel G.* Op. cit. P. 45.

⁵³ *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. Geneve, 1975. P. 10.

⁵⁴ *Ibid.* P. 10—12.

⁵⁵ *Симеон Полоцкий.* Указ. соч. С. 205—206.

⁵⁶ Мифы народов мира. Т. 2. С. 222 (Нинхурсаг).

⁵⁷ Цит. по: *Сазонова Л.И.* Указ. соч. С. 167.

⁵⁸ *Chastel A.* Op. cit. P.10.

⁵⁹ *Де Линь Ш.* Взор на сады // *Де Линь Ш.* Письма, мысли и избранные произведения. М., 1809. Т. 4. Ч. 8. С. 113. См. также: *Свирида И.И.* Сады. Века философов в Польше. М., 1994. С. 101—123.

⁶⁰ Цит. по: *Свирида И.И.* Сады ... С. 109.

- ⁶¹ McClung W.A. Op. cit.
- ⁶² Ford G. H. Felicitous space // The history of Garden Design. London, 1991. P. 42.
- ⁶³ Lalos J. De la compositions [...] des Jardins. P., 1817.
- ⁶⁴ Хилл К. Указ. соч. С. 417.
- ⁶⁵ Цит. по: Wimmer C. A. Op. cit. S. 10.
- ⁶⁶ Эразм Роттердамский. Разговоры запросто / Пер. С. Маркиша. М., 1969. С. 77—78.
- ⁶⁷ Тучков И. От приюта охотников — к загородной резиденции // Искусствознание. 2001/01. С. 213, 216—217.
- ⁶⁸ Мильтон Дж. Указ. соч. С. 111.
- ⁶⁹ Топоров В.Н. Эней — человек судьбы. М., 1993. С. 44.
- ⁷⁰ Свирида И.И. Сады... С.143—144.
- ⁷¹ Гоффман Э.Т.А. Золотой горшок. Л., 1976. С. 97.
- ⁷² Novalis. Werke i Briefen. München 1962. S. 277.
- ⁷³ Gothein M.L. Op. cit. S. 6.
- ⁷⁴ Элиаде М. Указ. соч. С. 104.
- ⁷⁵ Гадамер Г.-Г. Миф и разум // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 99.
- ⁷⁶ Ахматова А.А. «А ты думал, я тоже такая [...]» 1921 // Ахматова А.А. Соч. М., Т.1. С. 198.

Сакральный мотив в романе Милана Кундеры «Шутка»

Творчество выдающегося современного чешского писателя Милана Кундеры (р. 1929 г.), казалось бы, далеко отстоит от проблем религиозного возрождения, восстановления христианских этических норм в нравственном сознании людей второй половины XX в. Однако подробный анализ текста раннего, но широко известного романа М. Кундеры «Шутка» (1965 г., опубликован в 1967 г.), написанного еще до вынужденной эмиграции писателя, позволяет усомниться в этом. В романе есть один, на первый взгляд малозначительный мотив: барочная скульптура, изображающая святого и ангелов, в бурном порыве стремящихся ввысь. Она стоит на площади маленького моравского городка, в котором происходит основное действие романа, и скорее всего является изображением св. Яна Непомуцкого, чрезвычайно распространенным в монументальном искусстве чешского барокко.

Скульптура трижды отражается в рефлексии героя романа Людвика и осознается им как возвышенное противопоставление греховности этого мира. Впервые он замечает скульптуру, задумывая практическое осуществление своей мести: «Я прошел мимо барочной скульптуры; постамент подпирал святого, святой облако, облако — ангела, ангел подпирал еще одно облачко, на этом облачке сидел опять же ангел, уже последний; было утро; я осознал эту очевидность вновь, когда пригляделся к скульптуре, к этой трогательной пирамиде святых, облаков и ангелов, которые здесь, в тяжелом камне, изображали небеса и их высоту, в то время как подлинные небеса были бледно-бледно (по-утреннему) голубыми и непостижно далекими от этого пыльного осколка земли»¹. В первом случае Людвик «проходит мимо» скульптуры, считая ее частью земного мира, а не «подлинных небес».

Во второй раз, проходя мимо скульптуры, он повторно и в более сжатом виде описывает ее и отмечает, что «скульптура торчала посреди площади, как кусок отломанного неба, которое не может вернуться вспять»². Теперь она воспринимается им как указание на то, что «мы... низвергнуты сюда безвозвратно ... тоже от чего-то отломлены, что мы тщетно подражаем небесам и высотам, что никто нам не поверит, что наши мысли и слова тщетно карабкаются ввысь, когда наши поступки низки, как са-

ма эта земля»³. Здесь уже присутствует моральный укор, духовный императив, от которого отказывается современный человек, ощущающий свою ущербность и греховность. Поэтому Людвика охватывает чувство собственной низости. Оно поражает его, но вместе с тем он осознает, что не ужасается этой низости, а принимает ее с определенным удовольствием, даже с радостью и облегчением. Таким образом, перед нами предстает, с точки зрения христианской морали, закоренелый, нераскаявшийся грешник.

Этот сложный комплекс противоречивых чувств вызывает в Людвике протест, некий бунт против богоустремленности, что выражается в его словах, когда он в третий раз видит скульптуру: «Взгляни, Гелена, — обращается он к своей спутнице — соучастнице (в принципе) его моральных стремлений — куда эти святые взбираются. Как они рвутся ввысь! Как им хочется взгромоздиться на небо! А небу плевать на них! Небо о них вообще ни черта не знает, об этих окрыленных пейзажах!»⁴. Характерно, что этот протест возникает у Людвика, когда он выходит из ресторана, т. е. на нетрезвую голову. Но и в этом состоянии он сохраняет понятие о божественном, о «небе», непричастном, однако, к устремлениям людей. Так что у читателя закрадывается сомнение в полном атеизме главного героя.

Действительно, связи Людвика со сферой сакрального весьма неоднозначны: он не равнодушен к ней, а активно ее не приемлет, бунтует против нее с юности, что, конечно же, указывает на сложную внутреннюю жизнь персонажа, для которого характерна дихотомия притяжения — отвержения. По воспоминаниям его друга, другого главного героя романа фольклориста Ярослава, Людвик с юности был антицерковен. В связи с участием в брачной церемонии родственников он «бесился, что вынужден при обряде целовать обслонявленный крест», «потом проклял церковный обряд, сказал, что плюет на церковь и что порвет с ней», что он и сделал после Второй мировой войны, став коммунистом⁵. Еще раз отметим, что Людвик протестует не столько против Бога, сколько против церкви и церковности, и этот протест есть кощунство, т. е. также выражен в терминах сакрального.

Анализируя жизненный путь героя, подчеркнем, что неприятие им церковного таинства брака, даже насмешка над ним, стали причиной, в метафизическом смысле слова, неудач Людвика в отношениях с женщинами, что можно расценивать как возмездие, наказание за глумление. Скорее всего именно здесь кроется причина того, что главную свою месть за исключение из компартии и испорченную карьеру он задумал

как соблазнение жены своего давнего обидчика, т. е. как издевательство над браком и верностью. Однако его ждет разочарование: брак уже превратился в формальные отношения, поэтому никакой радости мщения от соблазнения жены врага Людвик не испытывает.

В конце романа проступает надежда на то, что Людвик, испытав душевный кризис, придет к пониманию неправильности своих поступков, продиктованных жадой мести: «Везде, где бы я ни пытался расквитаться за несправедливость, от которой страдал, позже сам оказывался в роли чинящего несправедливость»⁶. Герой обретает способность судить себя, оценивать свои поступки, что создает перспективу, правда, гипотетическую, его нравственного очищения. То, что он затем отгоняет от себя эти мысли, не столь важно, ибо взамен он мысленно и духовно устремляется «куда-то вовне, за пределы моей мучительной истории», что приносит ему «облегчение»⁷. Так намечается движение за пределы конкретного, но пока не по вертикали, четко прочерченной барочной скульптурой.

Это движение, возникшее в душе Людвика, экстраполируется в мир природы и народной культуры, или ее эрзац, — в фольклорный праздник. Герой прислушивается на лоне природы к далеким, едва различимым возгласам всадников, участвующих в древнем обряде «королевской езды», и именно это влечет его «куда-то вовне»⁸. Вырисовывается траектория духовного движения в неопределенную даль, в лучшее пространство, что возвращает нас к концепту движения, заложенному в барочной скульптуре святого. Доказательство этого преобразования мы находим в исповеди духовно перерождающегося героя. Перед его внутренним взором разворачивается не что иное как райская земля. Он констатирует и рефлексивирует: «Моя родина не из этого мира (а какая же это тогда родина, если она не из этого мира?)»⁹. Прервем цитату, чтобы отметить два аспекта. Во-первых, это сознательная аллюзия чешского гимна «Где мой дом», что вводит все переживания обновляющегося Людвика в русло чешской патриотической традиции, идущей со времен Национального возрождения, которому, кстати, также присуще повышенное внимание к фольклору: именно в этой сфере происходит начальная стадия духовного очищения грешного героя Кундеры, к чему мы вернемся несколько позднее. Во-вторых, потусторонность этой вновь обретенной родины, которая не есть родная страна. Вывод о ее природе может быть только один — это Рай. Этот священный топос выступает в европейской культуре в самых разных ипостасях и всегда узнаваем.

Далее возникает мотив изгнания из Рая: «Земная твердь этой родины опускается под ногами ... я проваливаюсь... держа кларнет у губ ... в

бездну лет, в бездну столетий, в необозримую бездну (где любовь — все еще любовь, а боль — все еще боль)»¹⁰, т. е. происходит низвержение в мир земных чувств и страстей. Слово «низвержение» становится ключевым как для самого процесса изгнания, так и состояния главного героя. Более того, он думает, что «моя единственная родина — именно это низвержение, это пытливое и взыскующее падение, и я отдавался ему все больше и больше, испытывая сладостное головокружение»¹¹. Это скорее не грехопадение Адама, а грехопадение ангела, которому придан атрибут ангела, «небесной музыки» — кларнет у губ. Герой не может удержаться на райской высоте — слишком сильно в нем чувственное начало.

Анализируемый эпизод в финале романа прямо перекликается с другим, находящимся в его середине, где Людвик второй раз описывает статую святого, что образует смысловую арку внутри сложной композиции произведения. И здесь и там присутствует движение вниз, путь с небес на землю. Однако в первом случае герой воспринимает свою «низость» с «радостью», «облегчением», «удовольствием»¹². Теперь чувства, вновь им испытываемые, приобретают иной характер, так как взамен «низости» (аморальности) падение становится «пытливым и взыскующим». Эти изменения качества придают герою, находящемуся в состоянии низвергаемости, самоаналитичность, способность к объективному суждению и самокритике, наделяют его тоской по идеалу и истине — всем тем, что ранее герой отрицал и осмеивал, в частности, в первых описаниях сакральной скульптуры. Таким образом, перед нами не просто композиционная арка, а арка перевернутая.

Благодаря такому приему обрисовывается параллелизм движения вверх (статуя святого) и движения вниз (Людвик в финале), выявляющий новые смыслы сопоставления этих движений как парадигмы всего романа. В тексте присутствует скрытое противопоставление разнонаправленных движений этического характера, ставящее перед лицом главного героя как бы нравственное зеркало, концентрирующее в себе христианскую моральную доктрину. Это позволяет М. Кундере избежать дидактичности и одновременно внедрить мотив падшего, но взыскующего Рая человека, внутрь образной сферы романа.

Поворотным пунктом на пути к неземной родине-Раю для Людвика становится приобщение к моравскому фольклору, происходящее на глубинном уровне, поскольку ранее он был знаком с ним, вернее, воспринимал его чисто поверхностно. Он слушает народную песню и отмечает: «Мне казалось, что внутри этих песен я дома, что из них я вышел, что их свет — мой изначальный знак, моя родина, которой я изменил, но кото-

рая тем больше моя родина (ибо самый жалостливый голос у родины, перед которой мы провинились)»¹³. Приведенное рассуждение отсылает читателя к проблематике поствозрожденческого периода в истории чешской культуры, когда литература остро ощущала и переживала утрату цельности восприятия народной культуры как кодового знака возрождения нации. Учитывая, что затем в рассуждениях героя идентификация родины переместится с фольклора на трансцендентную субстанцию, можно утверждать, что первая, «фольклорная» «родина» героя приобретает черты некоей предсакральности, становясь подступом к сакральности как таковой. Иными словами, народная культура в романе М. Кундеры является той сферой жизни социума, которая в социалистической действительности сохраняла еще какие-то признаки приобщенности к высшим, божественным ценностям.

Поскольку мотив статуи святого как истинно священного, как устремления вверх, противоположный по вектору «низвержению» героя, глубоко спрятан в текст романа и выявляется только при внимательном чтении, функцию явного, открытого противостояния аморальности Людвика берут на себя сфера фольклора и ее представитель — второй главный персонаж романа фольклорист и музыкант Ярослав, приятель Людвика с детских лет. Переживания и поступки Ярослава всегда альтернативны переживаниям и поступкам Людвика, поэтому читателю долгое время кажется, что у этого героя есть крепкое нравственное начало, корнящееся в приверженности традиционной культуре. Однако путь Ярослава оказывается тем же «грехопадением», «изгнанием из Рая», требующим того же возмездия, что и путь Людвика.

Фольклор в социалистическую эпоху очень сильно видоизменяется, точнее, претерпевает вивисекцию, благодаря которой из его живой ткани удаляются сакрализованные элементы, связанные с церковностью и противоречащие социалистической идеологии и ее реинтерпретации народной культуры. Поэтому мир фольклора, каким он являлся в социалистической Чехословакии, специально снижается автором, подчеркивающим его нарочитую неполноту, ущербность, вызванную деградацией истинно фольклорных смыслов и форм, а также тем, что из народной культуры был изъят религиозно-церковный компонент и она стала превращаться в официозное шоу, утрачивая свои истинно народные черты. Превращение обряда в идеологизированное (связь с народом) фолк-шоу осознается и очень остро переживается Ярославом, как и неучастие в обряде его сына, который обманном путем уехал куда-то на мотоцикле (символ современной техногенной цивилизации) вместо того, чтобы

участвовать в самой почетной роли юного короля в обрядовой игре «езда королей» (архаика), — гордости моравской народной культуры. Отказ этот воспринимается Ярославом как разрыв связи поколений, как личная трагедия на уровне гамлетовской («распалась связь времен»), приведшая его к инфаркту в конце романа. Однако столь трагично переживаемый аспект деградации лишь на поверхностный взгляд представляется только социальным, обусловленным динамикой общественного и научно-технического развития. На самом деле он органично вытекает из общей десакрализации социума и его культуры, в том числе народной. Утрачивая сакральность, она становится декоративным, поэтому необязательным, не подлежащим трансляции последующими поколениями, архаичным придатком культуры социалистической.

Истинная трагедия заключается в том, что у истоков этого дегенеративного процесса стоит сам Ярослав — истинный знаток, любитель и поклонник народных традиций. Он честно стремится выполнить требование нового времени — приспособить народную культуру к эпохе социализма, и ему это удается. Поэтому в конце романа встает вопрос о цене этой удачи и о расплате за нее. Также не случайно именно в конце романа (часть 7, главка 19) в рефлексиях двух главных героев народная культура предстает во всей своей полноте как некая предсакральная сфера, на что мы уже обращали внимание.

Деградация истинно народной культуры, представленной ранее во всей своей полноте в сфере обрядности, началась у Ярослава задолго до описываемых событий, относящихся к середине 1960-х годов. Еще в молодости, в конце сороковых годов, в период становления новой, социалистической культуры, он предпринял попытку реализации реинтерпретированной (выхоленной) народной обрядности: на собственной свадьбе он реконструировал старинный свадебный обряд, что демонстрировало его программную приверженность миру традиционных ценностей, противостоящих «плодам цивилизации», однако изъясил из него церковно-религиозные элементы. «Он не пошел со свадебниками в церковь, хотя традиционная народная свадьба без священника и божьего благословения просто невысказима; он заставил посаженного отца произносить всякие народные обрядовые речи, но тщательно вычеркнул из них какие бы то ни было библейские мотивы, вопреки тому, что именно они-то и составляли главный образный материал свадебных причетов»¹⁴. Поэтому наблюдатель, описывающий это событие, видит в такой свадьбе по-народному «соринку фальши» и ему становится «противно»¹⁵. Интересно, что этим наблюдателем, осуждающим Ярослава за отступление

от сакральности обряда, оказывается Людвик, который сам еще до войны, т. е. еще находясь в рамках культуры буржуазного общества, проклял церковный обряд. Таким образом, Людвик — не приспособленец, его антиклерикализм гораздо честнее бесцерковного фольклоризма Ярослава, вызванного социальной необходимостью. Конечно, Ярослав имел благую цель — сохранить народную культуру в новом обществе, пусть и в модифицированном виде. Но, как известно, благими намерениями устлана дорога в Ад, который Ярослав и получает в финале романа.

Ярослав оказывается причастен той деградации фольклора, которая позднее переживается им на уровне личной трагедии. О десакрализации народной культуры говорится гораздо раньше, чем мы узнаем о переживаниях Ярослава по поводу деградации народной культуры из его внутренних монологов. Поэтому композиционно эти страдания оказываются как бы возмездием за его первоначальный грех, о котором сам Ярослав, однако, не упоминает, ибо, что очевидно читателю, не осознает его.

Антиподность по-народному чистого Ярослава, которому симпатизирует и автор, и читатель, грешному индивидуалисту Людвику, на поверку оказывается ложной, ибо оба они, как и все остальные персонажи романа, находятся в состоянии «низверженности». Людвик среди них представляется наиболее честным, потому что осознает свою низверженность, ее причины и следствия.

Тема фольклора в романе очень важна конструктивно и в смысловом отношении необходима, так как создает ложный дихотомический конструкт индивидуалистического / народного, призванный скрыть истинное противопоставление устремленности к сакральному и низвержения из него. Поэтому вряд ли обоснованно мнение о том, что «не слишком связано с основным действием фольклорное обрамление романа в виде описания моравского народного праздника «королевской езды»¹⁶.

Христианская тема также присутствует в романе явно, открыто. Ее носитель — врач Костка, чья судьба неоднократно пересекается с судьбой Людвика. От его имени написана часть 6 романа, что позволило М. Кундере открыто противопоставить религиозный и внерелигиозный типы сознания. Тем важнее итог, к которому приходит Костка к концу своих воспоминаний и рассуждений, позволяющий выяснить, как тема религии соприкасается с выявленной темой сакральности. Это позволит сделать выводы о значении религиозности в судьбе человека и о характере самой сакральности.

Из слов Костки становится ясно, что он стоит на позициях христианского социализма¹⁷. На этом основывается его критика церкви. К ка-

кой конфессии принадлежит Костка, остается неясным. Сочувственное цитирование им Лютера склоняет наши предположения в пользу одной из протестантских конфессий, хотя, когда позднее мы узнаем, что он посещает храм в том же моравском городке, где разыгрываются главные сцены романа, то начинаем склоняться к тому, что Костка — католик, так как Моравия — в основном край католический. Скорее всего Кундера сознательно не проясняет этот вопрос, ибо таким образом его герой становится неким воплощением христианина вообще.

Христианство середины XX в. Костка упрекает за то, что «церковь не поняла, что рабочее движение — это движение униженных и взывающих справедливости. Поистине вопреки духу Христову, церковь отвернулась от них. Она не проявила ни малейшего интереса вместе с ними и во благо их порадеть о царствии Божием на земле. Церковь объединилась с угнетателями и тем самым отняла у рабочего движения Бога. ... А ныне она пытается поставить в укор движению его безбожие? Какое фарисейство! Социалистическое движение воистину безбожно, но я усматриваю в том Божий выговор нам, христианам!»¹⁸. Читателю сразу ясно, что понятия «Бог» и «церковь» Костка, как, очевидно, и сам автор, трактует как нетождественные, что позволяет отделить категорию Бога от церковности, сохранив только за первой чистую сакральность.

В современном обществе Костка не видит настоящих христиан. Он восклицает: «Однако где они? Я вижу вокруг себя одних мнимых христиан, живущих точно так, как живут безбожники». Далее он кратко формулирует основы христианского образа жизни, восходящие к позднесредневековому учению «*Devotio moderna*», оказавшему сильное воздействие на великих чешских проповедников конца XIV — начала XV в. Яна Милыча и Яна Гуса: «Но быть христианином — означает жить иначе. Это означает идти по пути Христову, уподобиться Христу. Это означает отречься от личной корысти, благоденствия и власти и обратиться лицом к бедным, униженным и страдающим»¹⁹. Далее Костка высказывает мысль о том, что «нельзя незаконно покушаться на Его престол», однако понимание этого Бог у человека отнял²⁰.

Биография самого Костки весьма близка обрисованному им идеалу: он предстает гонимым за правду и веру, близким к простому народу и спасителем заблудших душ, любящим своих врагов. Из-за своей приверженности христианству Костка был вынужден уйти из университета, что сломало его успешную карьеру. Но это событие, аналогичное жизненной драме Людвика, Костка воспринимает, в отличие от него, по-христиански; оно даже способствует углублению его христианского миропонима-

ния: «Тогда-то я и понял, что человеку нечего терять, ибо место его повсюду, повсюду там, куда ходил Иисус, а это означает: повсюду среди людей»²¹. Костка идет работать в госхоз, он счастлив среди природы и простых тружеников. Там происходит его встреча с Люцией — страдательным персонажем романа, девушкой, связанной с периодом солдатской службы Людвика, о чем Костка не знает. Люция предстает как жертва насилия, как некая ипостась Марии Магдалины. Костка научает Люцию христианской покорности, объясняет ей основы христианского вероучения, с которым она практически не была знакома. Он понимает, что ее душа жаждет Бога. Интересно отметить, что в антураж сцен, связанных с грехопадением героини, Кундера вводит народные религиозные картинки: на стенах комнат висят изображения Девы Марии с младенцем и Гефсиманский сад, однако Люция даже не знает, кто изображен на них²². Как известно, стиль таких простонародных сакральных изображений генетически восходит к барокко²³, тем самым барокко второй раз (первый — статуя святого с ангелами) становится в стилистическом плане выражением сакрального присутствия в мире.

Когда Люция душевно и духовно выздоравливает, она объясняется Костке в любви. Здесь-то и начинается отступление Костки от христианства: они совокупляются с Люцией как первые люди на «первозданном ложе», считая такую любовь безгрешной²⁴. Однако затем Костку начинает мучить совесть, он ощущает себя совратителем им же спасенной девушки, и он уходит из госхоза в строительные рабочие. С началом «оттепели» в 1956 г. Людвик помогает Костке устроиться врачом в вирусологическое отделение больницы того моравского городка, где происходит основное действие романа. Люция, выйдя замуж, переезжает туда же, так как ей необходимо ощущать присутствие Костки; для этого она стала ходить по воскресениям в церковь. Костка убеждает себя, что он счастлив, но затем осознает, что это самообман, что он предал Люцию, бросив и уехав от нее. Теперь совесть его мучает за то, что ранее он считал божественным императивом: «Вдруг мелькнула мысль: а что, если иллюзорные призывы Божии служат мне лишь предлогом, дающим возможность уклоняться от моих человеческих обязанностей?»²⁵ Костка переживает душевный кризис, ощущает свою богооставленность, неспособность понять «глас Божий»²⁶ и в итоге оказывается в том же «аду», что и другие персонажи романа. Таким образом, автор утверждает мысль, что даже вера не спасает человека от душевного краха. Попутно отметим, что, живя в многократно упоминавшемся моравском городе, название которого не приводится, Костка ни разу не заметил (во всяком случае об

этом в его монологе нет ни слова) той барочной статуи святого, с которой мы начали наши рассуждения и которая своим немым упреком так раздражала Людвика.

Относительно своей шутки Людвик пребывает в уверенности, что она была абсолютно невинной. (Напомним, что для того, чтобы как-то расшевелить «железобетонную» девушку-коммунистку, в которую студент Людвик был безответно влюблен, он послал ей открытку с троцкистским текстом, что, как ему казалось, должно было рассмешить предмет его вожделений, но стало достоянием парткома, настоявшего на исключении Людвика из партии, что сломало его жизнь и карьеру.) По-иному эту шутку интерпретирует Костка. Он исходит из убеждения в том, что марксизм — это религия. Его опыт христианина подсказывает ему, что в коммунизме и коммунистах есть черты, близкие христианству. Он восхищается коммунистами первых годов строительства социализма именно потому, что они похожи на религиозных фанатиков, полны «чувств, схожих с религиозными». Их пламенную веру он противопоставляет рационалистическому скептицизму, который он считает зловредным, ибо тот «разъедает христианство уже два тысячелетия», и предрекает, что коммунистическую теорию тот «уничтожит в течение нескольких десятилетий»²⁷. Излишне говорить, что это пророчество самого Кундеры, к тому же полностью сбывшееся. Трактовка коммунизма как религии приводит Костку к выводу о том, что шутка Людвика — это святотатство, наказание за которое справедливо и неизбежно: «Ни одно великое движение, призванное преобразовать мир, не выносит насмешек и унижений, ибо это ржавчина, которая разъедает все»²⁸. Характерно, что религиозный характер коммунизма осознается христианином Косткой, а не Людвиком, которому, как мы знаем, чужд религиозный строй мыслей и чувств.

Более того, эмоциональный мир Людвика полностью противоположен пламенности и добру религиозных людей, будь то христиане или коммунисты. Костка упрекает Людвика за неспособность прощать, за памятьозлобие, констатирует, что тот полон ненависти, жажды мщения, что «живет в аду», а это, в свою очередь, порождает «целую цепь последующего зла»²⁹. Последнее утверждение в финале романа признает и сам Людвик, что лишний раз подтвердит правоту Костки.

Итак, христианская критика шутки как святотатства и ее автора как носителя зла оказывается справедливой, однако представитель этой критики оказывается сам поверженным, так как перестал отличать нравственное от безнравственного. Последние части романа (шестая и седьмая) построены так, что траектория развития личности Костки к концу

событий идет вниз, а Людвика вверх, ибо именно он побывал в «раю», хотя и не удержался на этом уровне и переживает стадию низвержения.

Анализ композиции всего романа приводит читателя к выводу о том, что «святая святых» сложной конструкции произведения — это та самая барочная скульптура святого с ангелами, которая, казалось бы, не имеет никакого отношения ни к действию романа, ни к характеристикам его персонажей. Деталь, кажущаяся каким-то барочным излишеством, оборачивается смысловым стержнем произведения, его сущностной основой. Такая «скромность поведения» мотива чрезвычайно характерна для христианских легенд и житий, вообще для истинно христианского начала в культуре. Скульптура святого также восполняет в пространстве романа насильственно удаленную из жизни сакральность: священное изображение, стоящее на площади и являющее собой анклав высокой духовности в морально деформированном и деградирующем мире, разворачивающемся вокруг него, служит высшим укором, будоражащим совесть грешной, но еще не окончательно потерянной, что явствует из финала, души главного героя.

Мотив барочной скульптуры святого, стоящей на площади провинциального городка, встречается и в более позднем романе М. Кундеры «Вальс на прощание» (написан в начале 1970-х годов), однако там он имеет характер сравнения, несколько ироничного, придающего новые смысловые оттенки поведению одного из героев романа — христианина-гедониста Бертлефа, весьма своеобразно трактующего принцип наслаждения: «А Бертлеф стоял сейчас, склонившись с георгином в руке, и напоминал барочные статуи святых, украшающие провинциальные площади»³⁰. В свете нашего анализа главной темой романа «Шутка», как представляется, следовало бы считать не критику социалистического общества, давящего всякое личностное проявление, или другие аспекты, присутствующие в очень богатом смыслами тексте³¹, а деградацию человека и культуры, находящихся в состоянии «низверженности». Тем самым роман приобретает константное звучание, связанное не только и не столько с преходящей модой на критику социалистического строя, но прежде всего с постановкой и решением экзистенциальных проблем, чего в разгар «Пражской весны», когда роман дошел до читателей, не заметила чешская критика³².

Именно этого высшего аспекта и смысла лишена экранизация романа, сделанная режиссером Яромилом Йирешем по сценарию, написанному им совместно с автором романа в 1966 г. за полгода до публикации самого романа³³. Фильм снимался в период «Пражской весны» и

вышел на экраны как раз в 1968 г., что обусловило сосредоточенность его авторов на общественно актуальных проблемах, на злободневной в период «Пражской весны» критике социализма. В фильме произошло смещение акцентов. Как справедливо отмечает Г. Компаниченко, «авторы не создают из истории (Людвика. — Г.М.) жесткую драму. Они смотрят на нее глазами одного из сотен тысяч тех, кто остался на обочине истории и продолжает платить по своим счетам Системе за свои проигрыши, в то время как их наглые, не обремененные моральными устоями друзья-предатели продолжают делать за их счет свои политические карьеры, даже не вспоминая о совершенных преступлениях. Горько-саркастический тон и жесткий реализм»³⁴ черно-белого фильма далеки от лиризма, от исповедальной интонации романа. Фильм получился более однозначным и целенаправленным, очевидно поэтому в нем не нашлось места скрытым сакральным символам.

Примечания

¹ Все цитаты даны по изд.: *Кундера М. Шутка* / Пер. Н.М. Шульгиной. СПб., 1999. С. 221—222.

² Там же. С. 243—244.

³ Там же. С. 244.

⁴ Там же. С. 250.

⁵ Там же. С. 184—185.

⁶ Там же. С. 398.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 407.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 244.

¹³ Там же. С. 407.

¹⁴ Там же. С. 61.

¹⁵ Там же.

¹⁶ История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Т. 1. 1943—1960 гг. М., 1995. С. 236 (автор главы С.А. Шерлаимова).

¹⁷ *Кундера М.* Указ. соч. С. 297.

¹⁸ Там же. С. 283.

¹⁹ Там же. С. 282.

²⁰ Там же. С. 283—284.

²¹ Там же. С. 287—288.

²² Там же. С. 304, 306.

²³ *Royt J.* Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století. Pr., 1999.

²⁴ *Кундера М.* Указ. соч. С. 311.

²⁵ Там же. С. 320.

Сакральный мотив в романе Милана Кундеры «Шутка»

²⁶ Там же. С. 321.

²⁷ Там же. С. 297—298.

²⁸ Там же. С. 315.

²⁹ Там же. С. 308, 317.

³⁰ *Кундера М.* Вальс на прощание / Пер. Н. Шульгиной. Спб., 1999. С. 131.

³¹ Подробный анализ романа, его места в творчестве М. Кундеры и истории чешской литературы, а также роли в общественной борьбе 1960-х годов дан в кн.: *Шерлашмова С.А.* Литература «Пражской весны»: до и после. М., 2002. С. 108—112.

³² Изложение мнений критики см.: Там же. С. 112—114.

³³ *Компаниченко Г.* Иреш Яромил // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М., 2002. С. 70.

³⁴ Там же. С. 71.

Названия и эпиграфы как индикаторы смыслового поля произведения

«Partes minores» художественного произведения, к которым относится его название, как и названия глав, а также эпиграфы, комментарии, примечания, оглавление, — пишет А.В. Михайлов, входят в его структуру и являются неотъемлемой частью целого¹. Изъять их из контекста произведения значит нарушить его единство, лишить книгу значимых ориентиров. В них всегда заложена художественная и семантическая информация, и она совершенно не случайно вынесена за пределы основного корпуса текста. Так автор дает читателю возможность взглянуть на текст еще до погружения в него, помогает ориентироваться в нем при чтении, предупреждает о поворотах сюжета и о появлении героев. Он таким способом выстраивает путеводитель, намечающий способы восприятия текста, задающий в значительной мере его художественные параметры, а не только способствующий раскрытию его строения. Этот путеводитель может быть многосложным и даже носить повествовательный характер, бывает он и предельно кратким. Иногда он вступает во внутренний диалог с основным текстом или, напротив, вторит ему во всем. Во всех случаях «малые части» произведения являют собой своеобразную раму, хотя значительная часть ее находится в его пределах, но на особых условиях: они всегда выделены графически, имеют только им присущие позиции и как бы надстраиваются над текстом. Очевидно, что отнюдь не всегда произведение снабжено и комментариями, и эпиграфами, и примечаниями. Они не являются непререкаемыми и обязательными средствами оформления произведения, их наличие определяет литературная культура эпохи и в какой-то степени мода. Их полный набор, кстати, типичен для эпохи барокко. Они нарочито опускаются в литературе XX в. Автор волен распоряжаться ими по-своему, например, он может увеличивать число однородных «малых частей», предварять произведение не одним эпиграфом, а многими. Подобную свободу он не в состоянии проявить только относительно заглавия и эпиграфа. Заглавие постоянно занимает только ему присущее место — оно вынесено на обложку книги. «Эпиграф же, или группа эпиграфов должен уместиться в тесном пространстве между заглавием произведения и начальной строкой его текста»².

Как писал С. Кржижановский, «слова на обложке не могут не общаться со словами, спрятанными под обложку. Мало того: заглавие, поскольку оно не в отрыве от единого книжного тела и поскольку оно, в параллель обложке, облекает текст и смысл, — вправе выдавать себя за главное книги»³. Автор исследования поэтики заглавий замечательным образом указал на постепенность взаимодействия текста и названия, на медленное «разворачивание» названия в книгу. Этот удачно найденный образ позволяет ему остроумно назвать книгу развернутым до конца заглавием, а заглавие и произведение микро- и макро-книгой. «Заглавие — книга *in restricto*; книга — заглавие *in extenso*»⁴. Между заглавием различного типа и произведением существуют интертекстуальные отношения. Названия «являются своего рода толкачами текста: они как бы спрятаны за двигающимися сквозь сознание читателя страницами текста и лишь с последними его словами делаются понятны и нужны, получают логическую наглядность, которая до того ощущалась неполно или вовсе не ощущалась»⁵. Таким образом, не только название раскрывает смысл произведения, но и произведение определяет круг значений названия.

«Заглавие содержит в себе программу литературного произведения и ключ к его пониманию. Формально выделяясь из основного корпуса текста, заглавие может функционировать как в составе полного текста, так и независимо — как его представитель и заместитель»⁶. Оно может быть распространенным, дополняться различными пояснениями, которые выстраивают как бы второе, пояснительное заглавие. Немало и лаконичных названий произведений. Заглавие несет огромную смысловую нагрузку и сообщает о литературном герое — «Евгений Онегин»; о сюжетной коллизии — «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»; о художественном пространстве — «Далеко от Москвы»; о времени — «93-й год». Возможно, что заглавие расширяется и включает в себя всю эту информацию. Названия любого вида соотносятся с семантической структурой произведения, выделяя «главное» в ней и задавая ей дополнительные параметры. Иногда названия нацелены только на семантику и внешне никак не соотносятся текстом. Они не вытягиваются из него, не намекают на сюжет или героя, а прилагаются как бы извне. Такое называние произведения можно сравнить с тем, как человек наделяется именем.

Такое имя-название черпается из многих сфер культуры. Нас интересуют те случаи, когда наименование произведения берется из сакрального языка. Этот язык постоянно находится в соотношении с языком светским и питает его. Сакральное слово проживает длительную жизнь в

культуре и попадает в светские произведения, выполняя множество функций. Оно может пародироваться, поднимать ранг светского высказывания, вступать с ним в диалог, освещать своими смыслами. Когда оно становится заглавием, то вступает в отношения с произведением светской литературы, явно не претендующим на принадлежность к сакральному кругу культуры.

Сакральное название и светский текст находятся в напряженных отношениях. Между ними существует смысловой разрыв, специфическое зияние, которое исчезает по мере проникновения и углубления в текст. Когда это происходит и текст раскрывается полностью, он входит с названием в гармонические отношения, а текст через него подступает к сакральному кругу культуры, не нарушая его границ. Это происходит потому, что смысловая энергия сакрального названия чрезвычайно велика. Оно по мере продвижения в светскую культуру окутывается множеством смысловых коннотаций и всегда готово отослать к ядру сакральных значений. Такое название постоянно подпитывает произведение, выступает как его кульминационная точка, как особый семантический сигнал. Оно корректирует его семантическую структуру, заранее предполагая тип прочтения. Сакральное название способствует построению такой семантической ситуации, при которой его смыслы отпечатываются на произведении. Так рождается его тонкий второй план. Сакральное название создает иногда едва заметное, а иногда и вполне определенное и даже постоянное колебание между сакральным и светским, что способствует полноте смыслов светского произведения, охраняемых и поддерживаемых названием.

В результате того, что сакральное и светское, т. е. название и текст, организуют единое пространство, намечается процесс сближения сакрального и светского, но только не нарушения границы между ними. Если бы это произошло, то тогда появилась бы на свет сакрализованная форма, чего в светской литературе не наблюдается. Она только вбирает в себя сакральные смыслы различными путями, в том числе и через заглавие. Таким образом, соотношение сакрального названия и светского произведения являет собой только подступы к сакрализованным формам, которые так и не реализуются. Это еще один часто встречающийся вариант взаимодействия сакрального и светского в культуре.

Обычно сакральное слово, ставшее названием, бывает хорошо известно читателю. Чтобы стать названием, оно заранее перемещается из сакральной культуры в светскую и входит в культурный обиход, естественно, не утрачивая своих корней, хотя возможно, его соотношение с

источником может и не находиться на поверхности. В противном случае задача автора столкнуть сакральное и светское в пределах одного текста не будет восприниматься читателем, который не только «узнает» название и припоминает его смыслы, но и обогащает слово священной Книги дополнительными ассоциациями.

Сакральное название должно быть понятным, известным, уметь активизировать «пространство языковой памяти»⁷ еще и потому, что в противном случае читатель не будет в состоянии проникнуть в суть соотношения текста и названия. Это не означает способности читателя немедленно отослать название к источнику. «Степень узнаваемости неатрибутированного заглавия всегда выше, чем просто цитаты, поскольку оно выделено из исходного текста графически»⁸. «Узнавать» цитату, ставшую заглавием, помогает автор, который поддерживает название в тексте или прямыми повторами «имени» произведения, или косвенными отсылками к нему, указаниями на тот круг текстов, в котором это «имя» пребывало первоначально, хотя это и происходит не всегда.

Рассмотрим несколько сакральных названий светских произведений на примерах из русской и польской литератур XIX—XX вв., обращая внимание на те изменения, которые переживает сакральное слово, превращаясь в название, на характер его соотносительности с произведением. Эти названия ведут свое происхождение от наименования великих праздников, новозаветных книг, являются библейскими цитатами, полными или усеченными. С сакральным словом, ставшим названием, писатель может обращаться достаточно свободно и придавать ему дополнительные смыслы.

Становясь названием светского произведения, сакральное слово остается неизменным, как у Л. Толстого. Он назвал один свой роман «Воскресение». Дав роману название великого церковного праздника, писатель как бы закрепляет его введением начальных эпизодов Пасхи и пробуждения весенней природы. Затем это название расширяется и разворачивается в тему духовного возрождения героя, которое в начале романа даже не предвидится, так как «жизнь хронического преступления, заповедей божеских и человеческих»⁹ только начинается для Нехлюдова. Праздников праздник, Пасха, оказывается для него роковой границей: «Все это сделалось в ночь после светлого Христова воскресения»¹⁰. Свое падение Нехлюдов начинает в священный момент причастности каждого к божественному началу. Задав таким образом через главную точку церковного цикла конечную цель духовного развития героя, Толстой «разводит» Воскресение и духовное воскресение героя, показывая трудный путь к нему.

Сакральное название не повисает в воздухе и поддерживается сакральным словом внутри текста. Его финал сплошь состоит из евангельских цитат, которые частично вошли в ряд эпитафий (от Иоанна, Матфея, Луки). Они как бы окаймляют текст. Полностью семантическая рамка выстраивается благодаря эпитафиям, имеющим прямой адресат в романе. Они заранее формулируют отношение писателя к Катюше Масловой, к которому его герой приходит одновременно с осознанием смысла своей жизни. Л. Толстой цитирует Евангелие от Матфея: «И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревно в твоём глазе не чувствуешь?» (Мф. 7, 3); «Иисус говорит ему: не говорю тебе: до семи, но до седмижды семидесяти раз» (Мф. 18, 21). Из Евангелия от Иоанна он выбирает следующие слова: «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень» (Ин. 8, 7). Они не раз повторяются в романе, становясь смысловой доминантой, поддерживаемой частыми упоминаниями имени Марии Магдалины. Итак, тема Воскресения, заданная заглавием, индивидуализируется и обогащается рядом других сакральных смыслов в эпитафиях и романном словом.

Сакральное слово, ставшее заглавием, как мы уже говорили, может получать дополнительные определения, которые отнюдь не уточняют для современного читателя его смысл, а резко изменяют и даже переворачивают его. Это происходит в названии повести Р. Братного — «Kiepskie zmartwychwstanie». Писатель ведет литературную игру с тем же сакральным словом, которое избрал для своего названия Л. Толстой. Вероятно, здесь можно усмотреть и игру с названием произведения классической русской литературы. Р. Братный разрешает себе большую свободу в обращении с сакральным названием, которую можно определить и как преднамеренное кощунство. Появление определения, приданного Воскресению — паршивое, поганое — объясняется тем, что оно индивидуализируется, но совершенно иначе, чем у Л. Толстого. Определение заранее отрицает возможность воскресения героя, хотя автор и сопрягает с ним идею возвращения к жизни и духовного обновления. Такого героя в старинной литературе именовали бы великим грешником. Он совершил такое количество грехов, что истинное воскресение для него невозможно. За ним нет только убийства, но он убивал в себе и в людях дух. Он вступил в брак по расчету, соперничал с сыном из-за женщины, стал предателем по отношению к брату — разорвал все родственные связи. Наука, которой занимался герой, «надежда нашей молодой социалистической истории»¹¹, была для него только средством достижения благополучия и достатка. Он сам не считает все свои поступки безнрав-

ственными, потому не способен к рефлексии; в переводе на сакральный язык — к раскаянию.

Основным сюжетным мотивом в романе является мнимая смерть героя. Его по ошибке объявляют погибшим, и он оказывается в стране мертвых, ибо живые его не узнают и не видят. Так Р. Братны оживляет народные мифологические представления о смерти, обогащая текст дополнительными мифологическими сакральными значениями. Герой пытается общаться по телефону, но и эти попытки ни к чему не приводят. Так и код слуха отключается с уходом героя из мира. Его видят и слышат, принимают только давние друзья, супружеская пара, давно живущая в лесничестве, т. е. в пространстве, противопоставленном городу. Контакт с ними как бы подготавливает реальный, а не только мнимый уход из жизни главного героя. Тема смерти набирает свою силу — друг героя находится при смерти и по-своему готовится к ней. Главный герой полагает, что возврат к миру все-таки еще возможен, что социальная смерть еще не окончательно разорвала его связи с жизнью, хотя сначала он сам не желает этого, а потом и не может. Он не в состоянии раскаяться и пережить обновление и в итоге решается на самоубийство — в весеннем лесу, где «ustami dotkną ziemi, coś do niej mówić, płakał, belkotał»¹². Этот жест известный этнолингвист Е. Бартминьский рассматривает как знак почитания земли, который знаменовал прощание с родиной, благодарность за возвращенное здоровье, просьбу о благополучии. Он имеет в себе христианские и языческие коннотации¹³. Это также жест покаяния, который, например, вводит М. Конопницкая в поэму «Пан Бальцер в Бразилии»¹⁴. Герой Р. Братного приносит покаяние земле. Его рыдания и сбивчивая речь — способ войти с ней в контакт. Только ей он может сказать последние слова; прощаясь с ней, он прощается с жизнью. Конечно, в этом эпизоде возможно усмотреть еще одну литературную ассоциацию. Раскольников у Достоевского, залитый слезами, «стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем»¹⁵.

Воскресение-возвращение к прежней жизни героя Р. Братного не состоялось. Ему осталось только умереть, и в смерти он мог бы обрести воскресение, но, будучи законченным атеистом, он не верит в жизнь вечную. Грехи тянут его в пространство окончательной смерти. Таким образом, спроецировав сакральную тему на человека карьеры, олицетворяющего средоточие всех современных грехов, писатель в заглавии предупреждает, что такому герою нет спасения ни в жизни, ни в смерти, что его попытка воскресения обречена на неудачу. Эта сакральная тема поддерживается только эпизодом целования земли.

Другой польский писатель проделывает аналогичную операцию и словом сакрального лексикона. «Малый Апокалипсис» Т. Конвицкого¹⁶ — название, отсылающее к Откровению Иоанна Богослова. Писатель своим определением не искажает название книги Евангелия, но лишает его космичности, «уменьшает» в размерах, на что указывает приданное ему определение «mała». Т. Конвицкий так же, как Р. Братны, индивидуализирует сакральное название и присваивает Апокалипсис герою, от имени которого ведет повествование. Он подчеркивает эту индивидуализацию притяжательным местоимением — *мой*, которое герой употребляет по отношению к Апокалипсису. Он рассказывает о том, что видит, но ему не посылается видение, как пророку. Перед ним жизнь реальная, но смотрит он на нее отчужденно, усматривая в ней абсурдные картины всеобщей разрухи и деградации. Перед ним Варшава, а за ней вся Польша, и далее мир, которым скоро придет конец. Определение Апокалипсиса, вынесенное в заглавие — *малый*, таким образом, не столько сужает, сколько умяляет его объем. Т. Конвицкий, кроме того, изменяет время течения всемирной катастрофы. Он не говорит, что время близко. Оно уже пришло. «Малый» Апокалипсис не предсказывает, а изображает катастрофу как совершающуюся, но не одномоментно. Конец света расползается по всему миру и наступает в разное время для каждого. Писатель, задав в названии сакральные смыслы, придает своему произведению особое звучание, предлагая увидеть в современном мире опасность, сравнимую с той, которую предвещает Иоанн Богослов. Параллелей великим обещаниям нового неба и новой земли в романе нет. О преображении мира ничего не говорится, что вызывает тему обреченности человечества и каждого индивидуума, против которой восстает главный герой.

Если Т. Конвицкий сделал названием своего произведения название новозаветной книги, то многие другие писатели черпали из нее названия своих романов и повестей. Так, название романа В. Дудинцева «Белые одежды» явно отсылает к словам Христа из Апокалипсиса: «И будут ходить со Мною в белых одеждах, ибо они достойны. Побеждающий облечется в белые одежды; я не изглажу имени его из книги жизни» (Откр. 3, 4—5). Это название никак не поддерживается текстом романа.

Борис Савинков черпает названия своих произведений, «Конь вороной» и «Конь бледный», также из Апокалипсиса, в котором ведущими символами выступают конь белый, рыжий, вороной и бледный. «Конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец» (Откр. 6, 2), по мнению многих эзегетов, олицетворяет слово Божие. «Конь рыжий, и сидящему на нем всадник дано взять мир с земли, и чтобы убива-

ли друг друга» (Откр. 6, 4) знаменует начало кровопролитных войн. «И вот, конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей» (Откр. 6, 5). Конь вороной — это символ голода, так как мера в руках всадника «указывает на ограничение выдачи хлеба» (Комментарий к Ветхому Завету. С. 2256). Затем появляется «конь бледный, и на нем всадник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли — умерщвлять мечом и голодом, и мором, и зверями земными» (Откр. 6, 8). Этот образ олицетворяет «губительные силы, вырвавшиеся на просторы земли» (Комментарий к Ветхому Завету. С. 2256). Остановимся на романе Б. Савинкова «Конь вороной», в котором также мелькают образы других апокалиптических коней.

Это название писатель анализирует в предисловии, отходя от канонической интерпретации. Он лишает его коннотаций с темой голода и смотрит на меру как на весы «непоколебленные», что вызывает ассоциации с неперменным атрибутом античной богини правосудия. Так в романе проступают сакральные смыслы иного ряда, пережившие многие видоизменения и утратившие первичный характер, но тем не менее сохранившие отсылку в священному. Апокалиптические весы высются надо всеми персонажами романа, в упомянутом предисловии к которому автор пишет: «Субъективно, конечно, все правы. Правы «красные», «белые», «зеленые». Поэтому я и назвал повесть не «Федя», а «Конь вороной». — И вот конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей (Откр. 6—5). Меру, т. е. непоколебленные весы, ибо чаши весов не колеблются оттого, что Жорж, или Вреде, или Федя не ведают, что творят»¹⁷. Такая интерпретация названия проецирует апокалиптический образ на гражданскую войну в России, цели и правда которой неясны никому из героев романа. Задав тему меры, Б. Савинков как бы распыляет ее, настаивая на случайности поступков и общественной дезориентации героев. Среди такого хаоса выделяется устойчивая линия чудовищной усталости Жоржа от бессмысленных зверств революции и контрреволюции и непоколебимость главной героини. Писатель, однако, уверен, что непоколебимые весы, объективно склоняются «одной своей чашей, той, на которой «последняя и решительная борьба за жизнь и благоденствие трудового народа»¹⁸. Так предисловие, еще одна «малая часть» книги, входит в отношение с названием.

Сакральное название романа Б. Савинкова поддерживается также эпиграфами. В одном из них введен образ зловещего коня; в другом цитируются слова из первого соборного послания св. Апостола Иоанна Богослова: «А кто ненавидит брата своего, тот находится во тьме, и во тьме

ходит, и не знает, куда идет, ибо тьма ослепила ему глаза» (Посл. 2, 11), явно нацеленные на тему кровопролитной гражданской войны. Кроме того, в отношении с названием входит и текст романа. Цитаты из Евангелий мелькают почти на всех его страницах, причем они не изолированы от текста. С ними ведется напряженный диалог главного героя: «“Не убий”. Когда-то эти слова пронзали меня копьем (...) Теперь они кажутся ложью. “Не убий”, — и все убивают вокруг»¹⁹. Писатель не раз задается вопросом, куда подевалось воплощенное слово, истина и Божья благодать и вспоминает апокалиптические образы, например, землетрясения, дословно цитируя Откровение Иоанна Богослова (Откр. 16, 18). Из его соборных посланий он выбирает образ антихриста и осовременивает его, предлагая некоему бандиту, читающему прокламацию и с трудом произносящему аббревиатуру «ресефесер», вместо нее прямо говорить — антихрист.

Борис Савинков вспоминает слова Откровения: «Иди и смотри», которые говорит каждое из четырех животных «как бы громовым голосом» (Откр. 6. 1, 3, 5, 7), призывая воззреть на слово Божие, кровопролитные войны, голод и смерть. Цитируя их, писатель оговаривается, что это не он и не его соратники их произнесли. Как помним, эти же слова стали названием фильма Э. Климова. Они очевидным образом обогащают семантическую структуру произведения, посвященного военной теме.

В названии кинематографического произведения появляется «прямая» речь, слова апокалиптических животных. Точно также слово Христа может становиться названием в светской литературе. Роман В. Дудинцева эпохи оттепели имеет название — «Не хлебом единым». Эти слова восходят к Евангелию. Когда Дух возвел в пустыню Иисуса, дьявол подступил к нему и предложил превратить камни в хлебы, на что Иисус ответил: «Написано: не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» (Мф. 4, 4); «Написано, что не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом Божиим» (Лк. 4, 4). Слово «написано» отсылает к Второзаконию, где сказано: «Не одним хлебом живет человек, но всяким (словом), исходящим из уст Господа, живет человек» (Второзак. 8, 3). Название романа, таким образом, представляет собой неполную, усеченную цитату, проделавшую большой путь в культуре. Выйдя из ее сакрального круга, она прижилась в языке и уже не воспринималась как незавершенная. Ее полное значение только подразумевалось. Хлебу единому противопоставлялось не только слово Божие, но и духовное начало вообще. В этом виде и с расширенным кругом значений она вошла в русскую фразеологию, что отмечают многие фра-

зеологические словари²⁰. Евангельскую цитату в заглавии романа В. Дудинцева поэтому можно считать литературным фразеологическим оборотом, который все-таки не утратил своих корней. Ее источник легко восстанавливается. Цитату эту как бы продолжает сам роман, в котором, конечно, не идет речь о слове Божиим. Он посвящен судьбе советского изобретателя. Писатель концентрируется вокруг темы самоотверженного труда во имя высокой идеи. Так намечается высокое обобщение общественной коллизии, решенной в соцреалистическом ключе. Оно разрешает перевод произведения в план высших значений, явных упоминаний о которых в его тексте, конечно, нет. Очевидно, что В. Дудинцев и не стремился создать своим названием четкие ассоциации и не надеялся на то, что фразеологический оборот будет опознан как евангельская цитата и продолжен читателем. Но и одного отрицания «Не хлебом единым...» было достаточно, чтобы напомнить обществу о смысле бытия, пусть в современном плане.

Примером использования сакральной лексики служит и название романа К. Симонова — «Живые и мертвые». Оно восходит к известному словосочетанию, выступающему с различными смыслами в Ветхом и Новом Заветах. В Ветхом Завете между живыми и мертвыми существовало четкое противопоставление — «Аарон стал между мертвыми и живыми» (Чис. 16. 48); «Спрашивают ли мертвые о живых?» (Ек. 8, 19). В Новом Завете это противопоставление исчезает. Мертвые и живые объединяются в Воскресении: «Наступает время, и настало уже, когда мертвые услышат глас Сына Божия, и, услышав, оживут» (Иоан. 5, 25). В Деяниях Апостолов Бог назван судьей живых и мертвых (Деян. 10, 42); во втором послании св. Апостола Павла к Тимофею сказано, что Иисус Христос будет судить живых и мертвых (Тим. 2 4, 1). То есть советский писатель, сознательно или бессознательно, что в данном случае неважно, обратился к известному словосочетанию с сакральным значением, которое также уже давно вошло в фонд устойчивых лексических оборотов. Естественно, никаких сакральных аллюзий в тексте романа нет.

Таким образом, сакральное название может не поддерживаться текстом произведения и существовать изолированно, что тем не менее не искажает его первичный смысл, который писатель не помогает читателю извлечь на поверхность и более того — как бы освобождает его от высоких значений.

Существуют и другие способы соотнесения сакрального и светского при назывании произведений. Необязательно в заглавии выносятся цитата, название церковного праздника или отдельных священных книг.

Возможно также обращение к жанровой системе древнерусской литературы. Тогда наименование жанра (или известного произведения, относящегося к этому жанру), становится названием произведения. В этом случае сакральное значение, заложенное в нем, ослабевает, но тем не менее также оказывает влияние на текст.

В такой роли выступают, например, апокрифы и жития. А.Н. Толстой назвал свое произведение «Хождение по мукам». Это название явно восходит к наименованию известного апокрифа о Богородице, спустившейся во ад и просившей у Сына о милости к грешникам. Здесь идея хождения по мукам переносится на судьбы России эпохи гражданской войны и героев романа. Автор явно акцентирует в этом названии локус хождения — муки, т. е. ад, в который превратилась жизнь того времени. По аду на земле движутся его персонажи, совершают хождение. Оно превращается в путешествие по жизни, превратившейся в хаос. Очевидно, что сакральные смыслы в этом названии приглашены, но все же они существуют. Отсылка к известному апокрифическому сюжету никак не скрывается, его название дано безо всяких изменений, и читатель вправе активизировать его смыслы, которые несколько ослабли, так как и это высказывание вошло в фонд русской фразеологии.

Примечательно, что к этому роману обратился современный композитор Вячеслав Артемов, создав на его основе балет «Только верой» (1985—1987). М. Тараканов полагает, что композитор превзошел писателя глубиной понимания событий. «В прямом противоречии со смыслом толстовской апологии большевизма балет утверждает мысль, согласно которой лишь вера способна осветить путь к истине, согреть страждущего в час испытаний и смертной муки (...) отнесенность к сюжету романа Толстого послужила некой индульгенцией, открывшей возможность обойти цензурные препоны и обеспечить произведению право на существование»²¹. Вероятно, музыковед прав, но все же композитор, опустив название произведения А.Н. Толстого, лишил его конкретной связи с известным текстом сакрального круга культуры, хотя и вывел на первый план основные сакральные значения общего плана.

Если А.Н. Толстой избрал название популярного апокрифа и не обращался к нему как к особому жанру, то Н.С. Лесков, назвав одну свою повесть житием — «Житие одной бабы», очевидным образом указал на ее соотношенность с агиографической литературой. Это указание возвеличивало описание жизни женщины, протекавшей в бедности, семейных неурядицах и закончившейся катастрофой. Текст повести очень слабо реагирует на название, хотя с агиографическими мотивами возможно

сопоставить «безженный» брак Настасьи, сменившийся затем «блудом», ее «молчаливость» и «бесноватость». Кроме того, Н. С. Лесков через половицы, псалмы, упоминания Иова многострадального проводит тему христианского терпения, четко выраженную в молитве матери Настасьи: «Буди благословен день и час, в онъ же Господь наш Иисус Христос страдание претерпел»²². Композиция повести не соотносима с агиографическими образцами. Писатель явно прежде всего добивался определенных смысловых ассоциаций, ожидал, что читатель, если и не переведет светскую повесть в иной смысловой регистр, то, по крайней мере, прочитает ее в соотношении с сакральным кругом литературы; на необходимость этого и намекает заглавие.

Иногда колебание между сакральным и светским задано самим названием, но таким образом, что уже внутри него сакральное осмеивается. Таково название драматического произведения В. Маяковского «Мистерия-буфф». Оно выглядит как резкое противопоставление светского и духовного жанров, серьезного и смешного, божественного и человеческого. Это название отсылает к жанру старинного религиозного театра, к мистерии, призванной представить на сцене в аллегорико-символическом виде христианскую картину мира и эпизоды священной истории, Рождества и Пасхи. Мистерия являла собой яркий пример сакрализованной формы в русской культуре XVII—XVIII вв. Ее поэтика разрешала введение смехового начала, которое концентрировали в себе интермедии, изолированные от серьезной драмы. Маяковский пошел по верному пути, когда сблизил светское и сакральное, смеховое и серьезное. Он как бы продолжил направление, заданное мистерией, но таким образом, что синтезировал в названии несоединимое — театр разных эпох, театр религиозный и светский, столкнув архаику и современность, что вообще характерно для поэтики авангарда. Так поэт разрушил название устойчивого ядра духовного театра и не только смешал его с развлекательными формами театральной культуры, но и снял его основное значение. Таинство мистерии отрицается противопоставленным ему словом буфф. На название сакрализованного жанра наложилось название другого жанра, комического, оперы-буфф, берущей свое начало в театре XVIII в. Поэт не намеревался возрождать давно забытые сакрализованные формы, он обратился к их названию, чтобы лишить их высокого смысла и в смеховом виде представить сюжет всемирного потопа, который, кстати, никогда не входил в число русских мистериальных сюжетов. Теперь от потопа спасается не Ной, а враги мировой революции.

Не только в кругу христианства авторы отыскивают сакральные названия, определяющие их замысел. А. Мицкевич назвал свою драматическую поэму «Дзяды», вынося на первый план название поминального обряда, объединяющего тот и этот мир, обряда, главная цель которого — возродить в памяти ушедшее и соединить его с настоящим. Мицкевич только во второй части показывает элементы обряда, лишь касается его в четвертой и совсем не упоминает в третьей, но не расстается с его наименованием, ставшим названием всей поэмы. Обряд поминовения, «реализуясь на сцене или уходя в глубинные пласты театрального текста, переводит поэму в разряд произведений, тяготеющих к сакральности»²³. Он покрывает собой все части поэмы, и ее название создает ее семантическое ядро. Народные мифологические представления, трансформированные в духе романтизма, сочетаются с христианскими значениями, выявляемыми в том числе тремя эпитафиями к III части из Евангелия от Матфея: «Остерегайтесь же людей: ибо они будут отдавать вас в судилища, и в синагогах своих будут бить вас. И поведут вас к правителям и царям за Меня, для свидетельства перед ними и язычниками. И будете ненавидимы всеми за имя Мое; претерпевший же до конца спасется» (Мф. 10. 17, 18, 22). Так создаются два пласта сакральных значений. Они перекрещиваются, и сакральные значения славянской мифологии вступают в отношения с христианскими, что создает мощное поле смысловых ассоциаций, которые определяет заглавие.

Рассматривая сакральные заглавия светских произведений, мы не раз обращали внимание на эпитафии, следующие за заглавием и поддерживающие его смысл, встраивающие произведения в высшие этические измерения. Таковы эпитафии «Воскресения» Л. Толстого, «Дзядов» А. Мицкевича, «Коня вороного» Б. Савинкова. Они несут важную семантическую нагрузку, как бы подтверждая намерение писателя взять светский текст в сакральную раму, и в отличие от названия всегда конкретизируют его основной смысл. Рассмотренные нами эпитафии ведут свое происхождение из священной Книги. По утверждению С. Кржижановского, старинные эпитафии обычно были библейскими цитатами и служили своего рода «рекомендательными письмами» текста. Эта тенденция продолжается, как видим, и в новой литературе. Исследователь полагает, что эпитаграф есть «знак связи новой культуры со старой, символ международного общения разноразных литератур, а также преемственности сменяющих друг друга литературных поколений»²⁴. Мы обратим внимание на некоторые эпитафии, соединяющие сакральное и светское без опоры на названия.

Они отсылают светское произведение к сакральному кругу культуры, как эпиграф, предпосланный к «Анне Карениной» Л. Толстого. Он является цитатой — «Мне отмщение и аз воздам». В Первом Послании Апостола Павла к Римлянам сказано: «Не мстите за себя, возлюбленные, но дайте место гневу Божию. Ибо написано: Мне отмщение, Я воздам» (1 Посл. Римл. 12, 19). Эти слова Господа восходят к Второзаконию: «У меня отмщение и воздаяние» (Второзак. 32, 35). Цитата, записанная в эпиграфе, не остается изолированной, так как в тексте романа есть множество отсылок к священному тексту. Здесь, как и в «Воскресении», Л. Толстой, например, цитирует слова Христа о грешнице из Евангелия от Иоанна (Ин. 8, 7). Также М. Ю. Лермонтов избирает сакральную цитату эпиграфом к поэме «Мцыри»: «Вкушая, вкусих мало меда и се аз умираю». Это слова царевича Ионафана из Первой Книги Царств. Ионафан нарушает запрет прикасаться к пище до заката во время сражения, данный его отцом Саулом. Бог поэтому отвращает лицо свое от Израиля. Провинившийся должен понести наказание. Жребий падает на Ионафана. В свое оправдание царевич говорит: «Я отведал концом палки, которая в руке моей, немного меду; и вот, я должен умереть» (1 Кн. Царств, 14, 43). Народ просит царя пощадить его, что и происходит. У Лермонтова слова царевича вынуты из контекста и предваряют романтическую поэму. Они означают краткость жизни Мцыри, ценой которой был куплен единственный глоток свободы.

Итак, заглавия и эпиграфы, взятые из священного текста, формируют смысл светских произведений. В них всегда просвечивает стремление автора создать особый регистр звучания произведения, выделить его ведущую тему, переименовать ее с тем, чтобы соотнести с вечными истинами. Автор ведет большую работу с сакральным словом, помещая его в светский контекст или приближая его к нему, как в случае с эпиграфом и заглавием. Он отнюдь не всегда оставляет его неизменным и обращается с ним с достаточной свободой. В результате возникают как сильные, так и слабые связи между названием, эпиграфом и произведением. Во всех случаях благодаря «малым» частям произведения возникают или готовы возникнуть определенные культурные коннотации, ведущие произведение по пути от светского к сакральному, который никогда не бывает пройден окончательно, но все же он намечается или предвосхищается. Прилаживаясь к светскому, сакральное слово расширяет круг значений, и светское освещается вечными смыслами.

Таков один из подступов к созданию сакрализованных форм, заданный отношениями заглавия, эпиграфа и произведения. Культура в этом

случае не стремится к осуществлению полного взаимодействия сакрального и светского. Название и эпиграф так и остаются только индикаторами смыслового поля произведения, но индикаторами, способными его изменить, а также углубить читательское восприятие.

Примечания

- ¹ Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 77.
- ² Кржижановский С. Поэтика заглавий // Кржижановский С. «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994. С. 40.
- ³ Там же. С. 13.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Там же. С. 31.
- ⁶ Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов. М., 2000. С. 138.
- ⁷ Там же. С. 50.
- ⁸ Там же. С. 139.
- ⁹ Толстой Л.Н. Воскресение // Толстой Л.Н. Собр. соч. В 14 т. М., 1953. Т. 13. С. 13.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ *Bratny R.* Kiepskie zmartwychwstanie. Warszawa, 1981. S. 15.
- ¹² *Ibid.* S. 112.
- ¹³ *Barthiński E.* Pocałunek ziemi. Szkic etnolingwistyczny // Слово и культура. М., 1998. Т. II. С. 35.
- ¹⁴ *Ibid.* S. 39.
- ¹⁵ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М., 1970. С. 406.
- ¹⁶ *Konwicki T.* Mała Apokalipsa. Warszawa, 1979.
- ¹⁷ Савинков Б. Конь вороной // Юность. 1989. № 3. С. 46.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же. С. 49—50.
- ²⁰ Мелерович А.М., Мокиенко В.М. Фразеологизмы в русской речи. М., 2001. С. 671.
- ²¹ Тараканов М. Вячеслав Артемов: в поисках художественной истины // Музыка из бывшего СССР. М., 1994. С. 166.
- ²² Лесков Н.С. Житие одной бабы // Собр. соч. В 11 т. М., 1987. Т. 1. С. 289.
- ²³ Софронова Л.А. Польская романтическая драма. Мицкевич. Словацкий. Красиньский. М., 1992. С. 170.
- ²⁴ Кржижановский С. Указ. соч. С. 41.

Сакральное в повседневном: очерки мифо-логики быта

Представленное в данном исследовании «собрание пестрых глав» объединено общей проблемой — выявить зоны и способы сакрализации той сферы славянской культуры, которая являет собой полюс, на первый взгляд наиболее удаленный от сферы сакрального — а именно, сферы современного быта. Именно в ней в прикровенной форме проступают черты, характерные для архаической эпохи. Если в народной культуре сакральная семантика покрывает собою все пространство смыслов, возникающих в процессе трудовой или бытовой деятельности, то мифологизированность повседневности homo urbanus'a, представителя постиндустриальной цивилизации, выглядит не столь очевидной. Тем более важной представляется задача отразить проекции мифологического сознания в низовых пластах взаимодействия культуры и быта. Последний понимается широко — это и организация городской среды современного мегаполиса, и сфера быта как такового, и виртуальное пространство телерекламы. В ряд скрытых форм мифологизированного сознания мы поставили и некоторые явления собственно художественные, связанные с погребальным кодом русской культуры XX столетия в целом, ибо подсознательное ритуализованное поведение человека проявилось в них в соответствии с единым, характерным для всего поля рассматриваемых объектов семиотическим механизмом. На уровне бытовой вещи наше внимание привлекла проблема домашней утвари, рассмотренная в аспекте мифологизированного сознания. Здесь на первый план выдвигается телесный код, которым отмечена *посуда/утварь* с древних времен и которая встроена рядом своих значений в фундаментальные оппозиции и по сю пору. Единым стержнем широкого фронта проблем и объектов анализа, отраженных в форме этюдов, является наш современник — человек, утрачивающий и вновь обретающий свое семиотизированное Я в лабиринтах культуры посредством активизации глубинных пластов своей мифо-логики. В сопоставлениях и анализе мы часто обращаемся к прозе Андрея Платонова, органичным образом обнажающей в XX веке архаические корни русского (славянского) менталитета.

*Сакрализация техницизированной утвари:
к проблеме телесного кода бытовой техники*

Мифологизация предметов домашнего обихода является той сферой бытовой эмпирии, где наложение сакрального на профаническое происходит наиболее зримым образом. Сакральные значения, прослеживаемые в связи с ритуальным употреблением сосудов, наблюдаются с древнейших времен. Участие посуды в погребальном обряде отмечается в эпохи, далеко отстоящие от времени изобретения гончарного круга. Соответственно, архаические ритуальные смыслы действий, связанных с битьем посуды, а также оперированием черепками, распространяются на народные мифологические представления, дошедшие до нашего времени. Они включены в обрядово-символическую деятельность человека в контексте его взаимоотношений с природными и хозяйственными циклами, реализуются в контексте заговоров и определяют бытовые суеверия. Важнейший пласт значений домашней утвари определяется телесным кодом. Связь человеческого тела с посудой задана универсалиями — мифом о сотворении человека из *глины/земли*, т. е. мифологической общностью их материального генезиса. Уподобленность человеческого тела, преимущественно женского, что является еще одним важным указанием на архаичность феномена, сосуду определила литературную метафорику, создав в европейской литературе с античных времен до наших дней устойчивое поэтическое клише (от «Статуи» А. Пушкина до «Некрасивой девочки» Н. Заболоцкого).

Телесность посуды и утвари определена и мифо-логикой *еды*, для изготовления и хранения которой она служит. Еда в посуде реализует значения чудесного посредника между *внешним и внутренним, природой и культурой, своим и чужим*, являясь внетелесной материей, превращающейся в *тело*. Характерна уподобленность посуды телу — кувшина женской фигуре в целом, горшка, кастрюли, чашки — ее отдельным частям (бедрам, груди), в то время как чайник функционально генерирован семантикой мужского начала и ассоциируется с ним. *Крышка* отсылает к *голове/шляпе*, *пробка* в бутылке не случайно обыграна в низовой культуре в телесно-сексуальном плане. Тот же круг значений определяет и формально-функциональное соотношение столовых приборов. Так, не случайны различия в русском языке по родовой принадлежности между *ложкой* и *ножом* (*вилка* — от *вилы* — в силу своей отнесенности ко множественному числу попадает в срединную позицию).

Маргинальность посуды как средства и границы, связывающей/отделяющей *тело от не-тела*, перекидывает мостик ко всем другим инстру-

ментам быта. Ограничиваясь только сферой городской квартиры и исключая из предмета анализа все, что относится к строительно-ремонтной деятельности, к этим инструментам можно причислить *утюг, мясорубку, швабру* и пр. Будучи орудием труда, каждая из них является продолжением рук и ног человека. Особенный интерес представляют вещи бытовой техники — такие, как *плита, пылесос, стиральная машина, фэн, унитаз, кондиционер, плита, микроволновая печь* и прочие, заменившие традиционные — и аккумулировавшие вокруг себя множественность ритуально-обрядовых значений — *метлу, реку/прорубь* (в ее инструментально-хозяйственном назначении), *ветер, огонь/очаг*. Мы видим, что вещи и элементы природы (включая природные стихии) выступают в данном случае в едином ряду. Причем, второе часто семантически главенствует над первым. Так, круговорот воды — это то, на чем основана мифо-логика *стиральной машины, пылесос* «описывает» стихию ветра, *фэн* раскрывается посредством более конкретной семантики «суховея», а образ речного/морского судна, рассекающего волны, реализует в себе базовый дизайн *утюга*.

Другая сторона телесности технизированной утвари связана с культурной проблематикой *руки*. Мифо-логика большинства приборов (исключение составляет *утюг*) основана на принципе исключения такого традиционного человечески-телесного инструмента взаимодействия с миром, каковым является рука. Машина приводится в действие чудесным образом — посредством одномоментного касания (нажатия кнопки) или даже дистанционным пультом. Утрачивается специфика руки как главного телесного инструмента — ее роль может с успехом выполнить и нога. Снижение спецификации частей тела в плане семантизации быта идет параллельно с усилением его телесной метафоричности. Так, электричество в обиходно-коммуникационной практике сравнивается с *кровотоком*, электронная техника — с *мозгом*. Принципы корпусного дизайна предметов бытовой техники опираются на образ «второго» тела — *дом* (ср. окно стиральной машины боковой загрузки), его вариант — *печь* (микроволновка), а также водный дом *корабль/лодка* (утюг) и «нехороший» *дом-мельница* (электровентилятор). Демонологическая отмеченность в традиционных представлениях о мельнице, например, находит соответствие в идее о том, что в кондиционере (реализующем концепт вентилятора) скапливаются вредные микроорганизмы.

Специфической областью удвоения человеческих органов чувств с характерным для них агрессивно-активным присвоением главенствующей роли являются *телефон* (слух, уши), *телевизор* (зрение, глаза),

компьютер (мышление, мозг — в том числе, оккультные возможности в виде электронной почты, передающей «мысли» на расстояние). Значимой представляется общая тенденция: в дизайне высокотехнологических инструментов человеческого общения все более утрачивается связь с природными прообразами органов чувств. Так, *мобильный телефон* отделяется по форме и от своего старшего собрата — как от телефонной трубки стационарного аппарата, так и от подобия уху, каковым телефон был вначале: его превращение в пульт управления, скрытый за откидной крышкой, является маркированной негацией телесного начала, чему в еще большей степени способствует и *handsfree* аксессуары, позволяющие обходиться при разговоре без помощи рук. Автономия облика мобильного телефона соответствует реализуемому им императиву современной цивилизации, направленному на уничтожение границ личности, электронному «терроризму» средств связи, посягающему на святое святых — личностное пространство: *privacy*. Новые приборы — *тостер, ростер, миксер* — семантизируют ту же стратегию редукции технологического процесса.

К сжатию, негации пространственно-временных связей тяготеет и мифо-логика автомобильной промышленности. Развитие органических форм в дизайне современного сухопутного «лайнера», с одной стороны, отражает биологический крен современной культуры, культ эргономики и в крайнем выражении — человеческой телесности. Однако автономизация управления аналогичным образом уводит в сторону от присутствия тела как субъекта/агента движения: насыщенные элетроникой автоматы все больше высвобождают человеческие конечности и органы чувств от непосредственного участия в процессе управления. Машина сама берет на себя функции самодостаточного организма, а ее телесность все более автономизируется и субъективизируется.

На заре машинной цивилизации — в прозе А. Платонова 1920-х годов — эта телесность машины в аспекте мифологических смыслов, заложенных в диалог с ней человека, выступила пронзительно-пророческим образом. Машина как образ тела у Платонова является одним из ключевых мотивов, на которых строится излюбленная им триада *тело—земля—механизм*. Метафора *машина=женщина* особенно ярко воплощена в его утопической дистопии — романе «Чевенгур». Приведем только несколько контекстов.

От рассказов машиниста его интерес к механическим изделиям становился затаенней и грустней, как отказанная любовь <...> машина, брат, это — барышня... Женщина уж не годится — с лишним отверстием машина не пойдет...

Он считал, что людей много, а машин мало; люди — живые и сами за себя постоят, а машина — нежное, беззащитное, ломкое существо: чтобы на ней ездить исправно, нужно сначала жену бросить, все заботы из головы выкинуть, свой хлеб в олеонафт макать — вот тогда человека можно подпустить к машине, и то через десять лет терпения!

Он же гайку, гайку по имени не знает! ... Он тут с паровозом как с бабой обращается, как со шлюхой с какой!

Земля спала обнаженной и мучительной, как мать, с которой сползло одеяло.

В мотивной связке *машина=женщина* и *земля=женщина* Платонов реализует одну из древнейших метафор человеческой креативности — уподобление творения своему творцу. Механизм, созданный человеком, выступает в родственном отношении к почве, глине, из которой божественной волей первочеловек был слеплен. Архаическая топика писателя служит тем камертоном, благодаря которому нам становится яснее видна мифо-логика мира бытовых приборов — существ, порожденных цивилизацией и стремящихся подчинить себе своих создателей. Являясь продолжением и подражанием человеческого тела, они все более устремляются назад к природе в обретении автономности.

Телереклама как мифологизированная повседневность

Итак, сфера повседневности — и особенно техницизированной утвари — является средой, где активно проступают черты традиционного мифологического сознания. Среди всего, что проникает в сферу домашнего быта из теле—глаза—окна, особенно интересна с точки зрения архаических кодов телереклама. Российская телереклама не является чем-то специфическим, однако культурно-исторический контекст, в котором она обитает, а именно — ее юный возраст в нашей культуре и фон (эпоха дикого капитализма) делают ее семантику и прагматику более проницаемой для анализа. Аспект нашего анализа — телереклама как текст, во многом сходный по своей семантике и прагматике с жанром заговора. Мы исходим из того, что современную российскую телерекламу можно рассматривать как продукт современного городского фольклора, сочетающего в себе тексты вербального, визуального и акционального (=игрового) видов.

Согласно Ж. Бодрийяру (Система вещей), реклама двойственна — она является и дискурсом о вещи, и самой вещью. В качестве дискурса о вещи телереклама формирует сообщение, основанное на принципе опе-

рационального предпочтения или императива. Внешняя функция рекламы как дискурса о вещи определяется необходимостью продвижения на рынке того или иного товара, внутренняя же ее задача — установление социального консенсуса, ибо за вещь стоят отношения, и она сама есть отношение. В этом последнем, внутреннем смысле реклама выступает как текст, противоборствующий энтропии — хаосу предлагаемых рынком товаров и услуг, хаосу желаний и потребностей, хаосу невротических напряжений виртуальной реальности, формируемой вещами. Как средство противодействия энтропии реклама апеллирует к индивидуальному от лица ритуализованно-коллективного, т. е. — от частного к общему или от профанического к сакральному. Функции сакрального выполняет социальный престиж группы, поскольку вся стратегия рекламного внушения основывается на презумпции коллектива. Именно коллективное представляет для индивида ту инстанцию, от которой исходит чувство защищенности. Подобно белой магии, реклама в качестве дискурса о вещи призвана помочь избавиться от недостачи — реальной или мнимой. По Бодрийяру, «новейшие колдуны от потребления благоразумно избегают освободить человека от столь взрывчатой цели, как стремление к счастью. Они предоставляют ему лишь разрядку напряжений, т. е. свободу “по недостатку”»¹. В качестве вещи реклама восстанавливает архаические смыслы дара-обмена, являясь единственной даром даримой вещью в сфере потребления. И хотя этот дар навязанный (в отличие от заказанности заговора), общая конечная цель — отсылка к всеобщему.

Восстанавливая космос из хаоса, сообщая миру логизирующе-упорядочивающие ритмы и реализуя парадигму императива (купи, выбери, сравни, убедись, позвони), реклама активизирует семантический ореол заклинания. Помимо повелительного наклонения в ней можно различить и семантику инфинитивной конструкции, имплицитующей мир виртуальный, желаемый, возможный: сесть в новый Мерседес, выпить Клинского, освежить дыхание и пр. Этим обусловлена экзотическая география визуального ряда — американская равнина или скалистые горы, африканские джунгли или океанические острова. Иными словами, реализуется утопическая проекция, доминантная в заговорных формулах, имеющих целью перекинуть мост между миром профанического и сакрального. Этот двойной императивно-инфинитный семантический ореол описывается оппозицией *близкое/далекое* с положительно маркированным вторым членом, что в российских условиях усилено значением «план несбыточной мечты» (например, реклама новой модели Лексус и т. п.). Коррелят *близкое/далекое* как *свое/чужое* выступает в роли инверсия уто-

пической проекции (ср. Мой сад, сок Я, Моя семья). Акцент на ценности *своего* в противовес *чужому*, возникший в последнее время, лишь усиливает эту маркированность.

Виртуальное пространство рекламного текста, балансирующего между модальностью долженствования в значении гипотетической прескрипции и инфинитностью в значении возможных миров, а также синтаксическая организация, соответствующая условиям его восприятия, аналогичным образом выявляют формулу заговора. Прежде всего обращают на себя внимание близость рекламы любому клишированному тексту (что и неудивительно, учитывая принадлежность рекламы сфере масс-медиа) — в организации мотивов принцип редупликации (рекуррентности), рамочная и/или симметричная композиция, стандартный набор фреймов. Риторическая структура текста основана на метонимии, метафоре и параллелизме. О риторике рекламы написано многое, поэтому отметим лишь частности. Например, фигура параллелизма активизирует медитативность телерекламы в силу условий восприятия — между активно воспринимаемыми текстами телетрансляции (фильмы, шоу), т. е. в пассивно-медитативном режиме, что усиливается многократным повторением одной и той же рекламы на протяжении одного рекламного прогона. Медитативность характера реализации текста сближает телерекламу с текстами заговорного и экстатического типа.

Семантика заговора, имплицированная в телерекламе, обнаруживается не в отдельных фрагментах текста, а в общем смысле. На имплицированность магического начала в рекламе указывается лексически — *Печенья Принц с волшебной формулой*. Семантика волшебства имплицирована и в названии Maggie, что подкреплено и соответствующим сюжетом. Вспомним также слова песенки в рекламе Чудо-йогурта: *...щедро льется волшебство*. Тема архаики сама является основой для метафорического переноса в некоторых роликах (время серьезных дел в рекламе коммерческого банка передана зрительным рядом — обработка камня, строительство древнего храма, мавзолея и т. п. — как метафора стабильности, неподверженности переменам, т. е. времени, реализуя параллелизм-эллипсис *время=деньги* и *время=перемены*).

Помимо обозначения чудесного, архаическая семантика реализуется в рекламе через мотивы основных стихий в их мифологическом противоборствовании (воды и огня в особенности) или противопоставленности *жар/холод* (*Поддай огня!*). Кроме того, имеют место традиционные отождествления-переносы в рамках телесного кода *земля-тело*. Мы опускаем эротические коннотации мотивов телесности, опирающиеся

на сексуально-репрессивную ориентированность нынешнего российского общества. Хотелось бы привлечь внимание к другому аспекту семантики телесного, а именно, одному из наиболее древних видов тактильно-чувственного переживания — мотиву касания, который широко распространен в телерекламе. Прикосновение, скольжение, мягкость и гладкость (кожи и как перенос — любой другой поверхности) имеет своим источником инфантильное переживание тела матери, подобно тому как инфантильное начало самой рекламы содержит неразличение предмета и желания: императив *обладать* — согласно тому же Бодрийеру — выступает как желание ребенка, который не отличает мать от ее даров. Мать-земля выступает равно в архаическом сознании и телерекламе в рамках телесного кода.

Генетически зрительный ряд рекламы восходит к вывеске, к древним зазывалам, а еще глубже — к иератическим композициям, сообщениям которых определяется актом номинации, т. е. сводится к повышению семиотического уровня исходного имени. Вербальная составляющая тесно связана со зрительным рядом и, опираясь на номинацию, реализует и собственный генетический потенциал — волшебную сказку. На уровне нарративной структуры наиболее ярким указанием на память жанра в телерекламе является мотив чудесного посредника, магического медиатора. Этот структурный элемент содержится в большинстве рекламных фреймов. Магический медиатор занимает центральную позицию в логическом преобразовании рекламного текста по формуле: *если А, то —В, однако с помощью С возникает +В*. В качестве медиатора С выступают Comet-гель, мыло Dove, лекарства, дезодорант Fa, жевательные пластинки, стиральные машины Indesit (*доверьте им свои заботы!*). Данное преобразование разрабатывается в рамках фундаментальных оппозиций с конвенциональной оценочной семантикой: *жар — холод* (и наоборот), *старое — новое, частичное — полное, мягкое — твердое*. План реального накладывается на план желаемого (любовная магия в рекламе освежающих рот пастилок, жевательной резинки, дезодорантов).

Близость заговору в рекламе устанавливается и на мотивно-синтаксическом уровне. Прежде всего, имеет место схема циклического движения, которое семантизировано как восстановление повреждения — процесс восхождения от старого к новому или наоборот — к сакрализованной чистоте первоначальности. На этой формуле основана реклама краски для волос, восстанавливающей первоначальный цвет, некоторых лекарств — например, остеомега — лекарственного средства для восстановления кальциевого балланса (*позаботьтесь о тех, кто заботился о вас*), а также реклама пирамидальной упаковки молочных продуктов (*но-*

вое — хорошо забытое старое). Мотив восстановления нарушенной изначальной гармонии лежит в основе и трансформации оппозиции *разбитое vs целое*: рекламе клея Момент в зрительном ряду соответствует разбивающаяся чашка, (устаревшая) *шершавая vs гладкая* (молодая) кожа (мыло Dove). Та же цикличность лежит в основе оппозиции *чистое/не-чистое* — она сформирована в современной российской телерекламе небольшим набором сюжетов, в которых *чистое* как *лучшее* соотнесено со скоростью и эффективностью действия — характерными ценностями «горячей» культуры². Между тем в самом акте очищения, а также в том, что и как очищается в рекламных роликах, содержатся архаические смыслы восстановления первоначальной чистоты, восхождение к истокам: посуде, ткани, зубам возвращается первоначальное состояние чистоты, белизны, крепости. Значением чистоты наделяется и качество натуральности (=назад к природе, к первозданности мира) — в рекламе о яблоках (сок Мой сад). В этом же ряду можно рассматривать и позитивную отмеченность инверсии вектора — возвращения к отечественному, противопоставленному зарубежным товарам: хорошо двигаться *назад к своему*.

Характерной для заговора синтактикой отмечена также операция приращения однородных элементов: волос к волосам (реклама объемного шампуня), успеха к успеху (машина — на вид успешный молодой человек становится еще более успешным), информации к информации (справочник Би-Лайн), в количественном исчислении улучшения-приращения качества — например, зубов в процентах, а также в формуле *маленькие победы каждый день* (реклама Maggie). Инверсией приращения являются мотивы изведения-нейтрализации зла в рекламе моющих средств, бактерицидных препаратов, обезболивающих лекарств. Мотив убывания представлен как множественность, посредством необходимых действий сводящаяся к нулю — ср. с сакральным нулем в каббалистических заговорах³. Интересно, что зло представлено как дробная множественность — насекомых, бактерий, сперматозоидов, что соответствует и народно-мифологическим представлениям (например, о насекомых)⁴. Образ демоничности, бесовства как множественности не обязательно негативно маркирован, однако его отнесенность к алкоголю раскрывает традиционную негативность семантики на глубинном уровне (реклама с изображением надвигающейся на зрителя армии бутылок пива).

Сказанное по поводу архаических пластов можно отнести к любому типу рекламы. Особенностью телерекламы является виртуальная вовлеченность зрителя в зрелищное действие, обрядовые значения которого обеспечиваются интерактивным характером телевидения в целом. В телерекламе как кинетическом медиа учитываются некоторые особеннос-

ти человеческой сенсорики, предполагающей локализацию центра внимания на движущемся объекте. Фиксация глаза на движении, слежение за монотонным имперсональным действием — будь то льющийся сок, подпрыгивающая крышка от пивной бутылки или мчащийся по пустыне автомобиль — все это еще более активизирует медитативное состояние, пребывание в котором открывает шлюзы подсознательного. Зрительные приемы телерекламы — смена крупного и удаленного планов, торцовые ракурсы, игровое начало в соположенности кодов (введение мультипликации, стилистики компьютерных игр) обнаруживают дань наследию авангарда в его интермедиальности и обращенности к архаике (хлебниковское *О засмейтесь, смехачи*) и того, что его наследовало (пастернаковское *Не вводи души в обман, / Оглуши, завесь, забей. И Помешай мне, попробуй. Приди, покусись потушить / Этот приступ печали*). Проблема генетической близости поэзии XX в. заговорным текстам неоднократно обсуждалась в гуманитарной науке, реже говорилось о поэтической составляющей рекламы, увиденной сквозь призму магического текста.

Наряду с авангардом еще одна генетическая составляющая рекламы — искусство «наивных». Положение рекламного клипа между клишированным текстом традиционной культуры и профессиональным кино обнаруживает его близость к примитиву, а через него — и к барочной поэтике [Эко]. О последнем свидетельствует целый ряд особенностей визуальной стилистики рекламы — совмещение и противопоставленность ортогональных проекций и перпендикулярных ракурсов, прорывы пространства (кинетические), плеоназмы и амплификация в нагнетении деталей зрительного ряда. Гедонизм мира, на который открывается вид посредством теле-окна рекламы, в некотором отношении соответствует поэтике барокко и составляет инверсию другому барочному принципу *temento mori*. Различаемый в рекламе как дискурсе о вещи архаический ритуальный прототекст в соединении с присущей ей как вещи эстетической функцией, т. е., частичной автореферентностью, можно воспринять как автозаговор общества на благополучие или *visa versa* — как глубинное признание ущербной частичности мира, его отделенности от сферы сакрального, т. е., как своего рода апелляцию к сфере высокого идеала.

Пустырь как текст культуры

В рамках проблемы сакральное/десакрализованное можно рассмотреть и один из видов иконического текста, выступающего в форме аниконического сообщения, каковым является городской пустырь. Городской пус-

тырь отмечает собою крайний полюс профанного, апеллирующий, между тем, своими глубинными смыслами к полюсу наиболее проникнутому сакральным — пустыни, насыщенной пустоте, апофатической пространственности. Однако прежде чем перейти к собственно пустырю, следует остановиться на городском контексте и способах его презентации.

Городской пейзаж является разновидностью пейзажа вообще. Он известен в искусстве с древнейших времен и во многом определяется типом природного пейзажа в культуре. Этим обстоятельством задаются стандартные языковые метафоры в словесном описании города — город *растет, умирает, цветет, джунгли города* и т. п. В древних канонических культурах визуализация города выступает в форме идеограммы — это изобразительный символ, знак непрерывного типа, в котором артефакт выступает как суггестия природных начал; это еще не пейзаж, а знак-индекс города. Город как элемент природного пейзажа не противопоставлен *природе* и характеризуется позитивной пространственностью. Национальная картина мира, проявляющаяся в изображении природы, в той же степени определяет и тип визуализации города.

Урбанистический пейзаж XX в. вносит в традицию изображения города важный элемент — на смену городу-идеограмме приходит город, который допускает негативное пространство, т. е. — разрывы, пространственные цезуры как свидетельство вытеснения непрерывного знака знаком-текстом дискретного типа. Однако несмотря на эту специфику городской пейзаж этого столетия продолжает определяться национальной картиной мира, и на него распространяются концепты природного пейзажа в целом. Общее определение пустыря — *подвергшаяся частично разрушению часть городской среды* — характеризует его как феномен, организованный по принципу негации. В качестве таковой он характерен для русской культуры XX в. Важный признак городского пейзажа той эпохи и знак его негативной сущности — пустырь. Пустырь в русском городском пейзаже XX в. отсылает к базовым концептам русской картины мира, маркируя полюса сакрального.

Следует различать *пустырь как концепт* и *пустырь как текст реальности*. В качестве концепта пустырь является производным второго члена оппозиции *полнота/пустота* в ее соотношении с универсальными противопоставлениями в описании картины мира — *пространство/время, жизнь/смерть, космос/хаос, часть/целое, сакральное/светское*. Будучи знаком энтропии, пустырь означивается как *партиципированное пространство, время обращенное вспять, десакрализация сакрального, смерть, хаос*. Хотя городской пустырь является порождением урбанистической цивили-

лизации XX в., его концептуальный генезис может быть прослежен в истории. Наряду с другими концептами, освоенными негативной эстетикой прошлого века — такими как *мусор*, *война*, *болезнь*, *насекомые* и всем кругом *апокалиптической* мотивики — пустырь восходит к поэтике барокко с ее принципом *vanitas vanitatum* и семиотизацией энтропийных ситуаций. В европейском романтизме концепт пустыря выражен в эстетике руин.

В XX столетии концепт пустыря встроен в общую модель *катастрофы*. В авангарде, который многим обязан символизму, концепт пустоты как нулевой степени письма составляет конструктивную основу поэтики [«Поэма конца» Крученых, «Черный квадрат» Малевича]. Мотив пустоты особенно эксплицирован в позднем авангарде: вспомним рассказы Д. Хармса об общем или последовательном исчезании человека и частей тела. В экспрессионизме мотив катастрофы становится смысловым ядром мироустройства, и потому концепт пустыря особенно актуален. В прозе А. Платонова мотив пустоты очень значим — он наделен идеей сакральной полноты. Пустотой исполнен у Платонова город (=мир) и тело (особенно женское тело — своеобразная девиация Великой Богини); парадоксальная наполненная пустота городского пустыря актуализирует у Платонова архаическую оппозицию *Вавилон/Иерусалим*, где пустырь выступает как экзистенциал, отсылающий к универсальному противопоставлению *жизнь/смерть* [в повести «Котлован»: *На выкошенном пустыре пахло умершей травой и сыростью обнажённых мест, отчего яснее чувствовалась общая грусть жизни и тоска тщетности*].

В качестве текста реальности городской пустырь XX в. — это модель культурного пограничья. Пустырь одновременно принадлежит и *природе* (как энтропийное начало цивилизационно-урбанистических процессов), и *культуре* (как результат созидательной строительной деятельности). В отношении к *пространству* пустырь выступает как минус-пространство и реализует значение «дезорганизованная искусственная среда» и в этом смысле противоположен *саду*, также реализующему идею пограничья *культура/природа*. Его пространственная граничность подтверждена и его локализацией в урбанистической застройке — часто на границе города, в районе фабричных предместий. В 1930-е годы — в Москве в период массового уничтожения церквей — оппозиция *пустырь/сад* преобразовалась в «тексте реальности» в эквивалентность: на месте разрушенных храмов разбивали сквер, и таким образом пустырь стал компонентом и центральных районов города. В отношении ко времени пустырь выступает

как минус-время и реализует значение пограничья между прошлым и будущим, некое пустое место в настоящем. В качестве минус-пространства и минус-времени и по признаку разграничения/стяжения полюсов пустырь актуализирует негативный модус сакральности. В русском языке семантика *пустоты* обращена как к предельно сакральному [*пустынь* активизирует евангельские смыслы], так и к максимально десакрализованному [ср. поговорку «*свято место пусто не бывает*»]. Эта семантика воспроизводится и пустырем как текстом реальности, закрепляя за этим видом городской среды значение экзистенциала — пограничья *жизнь/смерть*. В этом отношении пустырь родственен кладбищу. В 1920—1930-е годы он органично встраивается в погребальный код эпохи, вставая в один ряд с реалиями, отсылающими к мифологии загробного мира и семантике смерти: вспомним иконографию архитектуры лжеклассицизма, символику московского метро, мавзолеей и другие мемориалы.

Основанный на принципе деструкции и неупорядоченности, городской пустырь, вместе с тем, обладает своей морфологией. Его неизменными атрибутами являются глухие торцы прилежащих жилых домов и гаражей, строительный мусор (битый кирпич, обломки арматуры, элементы разрушенного быта, пыль) и обширная незастроенная площадка. Синтаксис пустыря в городской среде обитания определяется населяющим эту среду лиминальным социальным контингентом — криминальными элементами, наркоманами и бомжами.

В силу своей концептуализованности пустырь как тип пейзажа, т. е., как вторичная реальность, легко вербализуется. Этим, в частности, объясняется высокая частотность данного мотива в русской литературе, особенно поэзии XX в. Однако — в силу той же концептуализованности — он почти не поддается визуализации. Антиизобразительность пустыря находит приют лишь в живописи А. Тышлера конца 1920-х годов. Социальный message пустыря отвечает склонности этого художника к сценографии — театрализованному пространству. Негативная семантика этого мотива звучит у Тышлера как вызов позитивным установкам соцреализма и соответствует глубинному коду эпохи, ориентированному на погребальную семантику. Пустырям Тышлера соответствует минимализм драматических пейзажей позднего Малевича [Пейзаж с пятью домами. 1928—1932. ГРМ]. Значительно большая визуализация пустыря присуща кино в фильме А. Германа «Мой друг Иван Лапшин».

Между тем мотиву пустыря в изобразительном искусстве XX в., слабо визуализируемого как текст реальности, соответствует жанр апока-

липтического пейзажа, чья визуализация реализована вполне. Эстетика экспрессионизма — эстетика безобразного — не оказалась достаточно емкой для визуализации мотива пустыря. Последний был адаптирован апокалиптической темой культуры XX века. Иными словами, мотив пустыря как пейзаж имплицитно представлен в апокалиптическом мотиве — в мотиве *разрушенного города*. Примером может служить полотно немецкого художника Х. Грундика «Знамение будущего» [1935. ГМИИ]. Известно, что советская живопись соцреализма во многом «рифмовалась» с современным ей официальным немецким искусством, поэтому картину немецкого мастера можно рассматривать как нечто, что могло бы возникнуть в отечественном искусстве, если бы не формальные правила цензуры, накладывавшей запрет на «негативные» темы.

Тема Апокалипсиса проходит через весь XX в. русской культуры. Об этом написано немало, и многие события художественной жизни могут быть рассмотрены под этим углом. Применительно к нашей теме значимой является проблема нулевой степени письма и шире — концепта пустоты — в авангарде как проекции мифологемы Апокалипсиса в пространстве поэтики. Архетипическое для русской культуры противопоставление *Вавилон/Иерусалим* определяет центральные темы литературы и искусства XX столетия. Особенно интересно скрытое бытование этого мотива. Так, мотив *Иерусалима* прочитывается в частности и в сочетаемости мотива *белый*, который распространен даже вне сочетания с мотивом *города* в литературе позднего символизма, в акмеизме и авангарде, а также в прозе рубежа 1920—1930-х годов, разрабатывающей у(дис)топическую тему (Платонов, Замятин, Олеша). В противопоставлении *Иерусалим/Вавилон* актуализирована оппозиция *белый/красный*. Что касается собственно *Вавилона*, эта тема имплицитно представлена в мотиве *разрушения* как такового. Вспомним, что именно мотивом *разрушения* иконически определяется пустырь как концепт и текст реальности. Его семиозис в культуре и формы визуализации в русском искусстве упомянутого десятилетия и в послевоенные годы, отсылая к Апокалипсису, обнажает семантику сакрализации пустоты.

Сакральность пустоты в русской языковой картине мира выступает в своем негативном и позитивном модусах: как *свято место пусто не бывает* и как евангельский сюжет *пустыни* с соответствующими проекциями в конфессиональной культуре. Апокалиптические смыслы, открывающиеся в *пустыре* как тексте культуры, обосновывают его значимость в ряду мотивов городской среды в России XX в. Вместе с тем визуализация

этого мотива выступает как значимое отсутствие — как минус-пейзаж. Таким образом, концептуализация деструкции иконически артикулируется как нулевое значение. Пространственная среда, образованная *местами*, в данном случае выступает в негативе — т. е., как среда, организованная *отсутствующими местами*, апофатически.

Сейчас в Москве трудно найти *пустырь* — дорогая муниципальная земля быстро находит хозяев. Нет и *пустых* полок в магазинах. Между тем жизнь *пустыря* в России не кончается: концепт продолжает свое бытование в катастрофах, пафосе разрушения, идее тупика и прочей «чернухе» сознания соотечественников — своеобразной перелицовке апологии созидательности, этой сакральной идеи эпохи социализма.

*Погребальная символика в советском искусстве
1920 — конца 1930-х годов*

Мифологические смыслы в искусстве подлежат считыванию в различные эпохи и на первый взгляд не имеют отношения к проблеме мифологии повседневности. Однако в советской культуре конца 1920 — начала 30-х годов быт активно входит в жизнь искусства. Он задает направление поисков в дизайне одежды, посуды, интерьера. Сакрально отмеченные традиционные представления, имплицированные в быту, выплескиваются в пространство профессионального искусства. Демонстрируя быт, художники невольно реализовывали сакральный message эпохи.

Трансцендентная идея, лежавшая в основе официальной советской идеологии, делала весь текст профанической культуры пронизываемым для сакральных смыслов. Все поле повседневной мифологии определялось проекциями высших ценностей и главенствующих внеличных ценностных ориентиров и стратегий. Причем, вкладываемые значения и значения артикулированные, т. е. текст вчитываемый и текст вычитываемый, могли существенно отличаться друг от друга. Коммунистическая религиозность в форме своеобразно понятого христианства, отсылающего это понимание к традиции манихейства, убедительно показана — на примере поэзии Маяковского — в книге М. Вайскопфа «Во весь Логос». На материале изобразительного искусства и архитектуры этой важной проблеме была посвящена книга В. Паперного «Культура 2». нас интересует, как в бытовом слое сознания преломились общие риторические установки культуры. В частности — погребальный код и погребальная риторика в сегменте мотивики русского советского искусства и ли-

тературы конца 1920 — начала 1930-х годов, ориентированном на быт. Мы намерены показать, как мотив двойственности выявляет погребальную риторику эпохи на уровне бытовых тем в литературе и жанровых композиций в живописи.

Погребальный код в России 1920—1930-х годов — один из центральных кодов эпохи. Погребальной семантикой отмечен и план монументальной пропаганды, и мавзолей Ленина, и иконография московского метрополитена, и поздне-конструктивистская и ранне-сталинская архитектура. Погребальный код русской культуры XX в. обнаруживает связь с традицией классической литературы (Гоголь, Достоевский, младшие символисты), философией начала века (В. Розанов, Н. Федоров, С. Булгаков), традиционной народной культурой и национальной картиной мира в целом. Особенно значим гоголевский пласт традиции — так называемый гоголевский текст русской культуры XX в., который определил многое и в исканиях авангарда, и в переломные годы рассматриваемого десятилетия. Весь многообразный спектр размышлений о смерти, свойственных традиции и в значительной степени определивших картину мира русского человека, сконцентрировался в 1930-е годы в идее бессмертия, во многом восходящей к философии Н. Федорова. В явном виде идея проявила себя в политической риторике: *Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить; Дело Ленина бессмертно, потому что оно верно*. В более прикровенном виде идея выразилась в том, что поэтика мемориального жанра разлилась по всему художественному пространству эпохи. Так, свойственная традиционному надгробию иератичность, зеркальная симметрия статичной композиции, параллельные планы и иерархичность персонажей, а также погребальная иконография определили не только официальное искусство, но затронули и творчество мастеров, стоявших на его обочине. Не случайно государственная идея в эти годы в архитектуре и искусстве облачалась в мантии древнеегипетского дискурса. И эта парадигма оказалась очень устойчивой. Так, профанируя возвышенные смыслы, пирамиды/мавзолеи из стущенки, пакетов сахара и уксусной эссенции определяли главную тему дизайна витрин продовольственных магазинов на закате брежневской эры. Одним из важнейших проявлений погребального кода эпохи является концепт двойственности, которым отмечена вся мифо-логика этого времени. Двоичный код — важная черта архаической культуры, он является индикатором мифологизированности эпохи и общества.

Всплеск двоичности в культуре 1920-х годов возникает как следствие архаизации сознания, пришедшего с революцией, и имеет многооб-

разные проявления, как уже было сказано, в том числе, и манихейские традиции⁵. Главным политическим императивом вскоре после революции становится борьба с двоичностью во всех ее формах. Остаются неприкосновенными только сакральные близнецы Маркс и Энгельс (характерно, что близнецкий культ Ленин-Сталин возникает после смерти первого). На идеологическом фронте разгорается борьба не столько за *единичность* (партийной линии, идеологического направления в мышлении, административно-хозяйственных структур всех сфер жизни), сколько именно борьба со *вторым*. На этом пути с необходимостью возникает образ врага народа. Образ *отрицательного второго* и массовое умерщвление населения идут рука об руку, реализуя сценарий или/или. Двойничество по этой схеме в советской культуре (равно официальной и не-официальной) удерживается чрезвычайно долго — его следы можно узнать в утверждении В. Высоцкого «Если друг оказался вдруг / И не друг, и не враг, а так» (т. е., третьего не дано). Этот перевес горизонтального, по существу женского, утробного бинарного начала (ср. актуализацию архетипа Великой Богини в это время) над началом тетрарным и монитарным не мог быть поколеблен даже в годы войны. Более того, именно во время войны в тоталитарной советской системе возникла первая брешь — наряду с Верховным божеством Сталиным появился мифологический герой маршал Жуков, и тем самым произошло удвоение системы.

Концепт двоичности как отражение фюнеральной риторики эпохи нашел свое выражение в мотивике литературных произведений многих авторов — можно упомянуть в этой связи и Олешу, и Зощенку, и Замятина. В творчестве А. Платонова реализуется альтернативная по отношению к официозу схема двойственности — вместо *или/или* — *и-и*. Отсюда — обилие персонажей, наделенных двоичностью (герой по имени Дванов, андрогинные темы и персонажи). Отсюда нейтрализация авторской позиции, отсюда и специфическая лексика, реализующая оксюморонные конструкции и виде омонимического тождества. Интересен и сам мотив числа *два* в его профанном, внесимволическом функционировании.

Значимость числа *два* у Платонова определяется глубинными свойствами поэтики мастера, и это нашло выражение в специфической семантике мотива. Частотный анализ сочетаемости (валентности) мотива дает следующее распределение: наиболее часто мотив двойки выступает как числовой код людей, причем тут больше женщин; акцентированы парные образы телесности, часто по принципу отсутствующего члена пары (один глаз); время (минуты, дни, годы, эпохи) доминирует над пространством (иногда расколотым надвое); в особую группу выде-

ляется двойственность, отнесенная к коням (=всадникам), т. е. концепту дороги, а следовательно — в контексте экзистенциальных доминант мотивики Платонова — и к пути в загробный мир, т. е., смерть. Концепт двоичности имеет также форму усеченной парности, особенно ярко выраженную в тех случаях, когда речь идет о парных частях тела — глазах, ногах-руках, женской груди и т. п. [*Умер лет шесть тому назад, от него осталась одна штанина* — повесть «Джан»; «*Крест — тоже человек, — вспоминал прочий, — но отчего он на одной ноге, у человека же две?*» — роман «Чевенгур»]. Телесная парность маркирована у Платонова и посредством темы телесной аномалии — разрастание единого до двоичного (опухоль мозга как вторая голова в романе «Счастливая Москва»). Метафизическая двоичность — зритель, живущий в человеке, он же — евнух души [*Но в человеке еще живет маленький зритель — он не участвует ни в поступках, ни в страдании — он всегда хладнокровен и одинаков. Его служба — это видеть и быть свидетелем, но он без права голоса в жизни человека и неизвестно, зачем он одиноко существует* — роман «Чевенгур»]. Мы видим, что мотив двойственности у Платонова отнесен к телесной семантике и к обеим частям оппозиции жизнь/смерть.

Двоичность постоянно соотносена у Платонова с мотивом половины как инверсированной двоичности. Число «два» нейтрализует половину как дробь «одна вторая» (1/2), отсылая к центральной для писателя теме истончения человеческого существования. Нейтрализация, таким образом, оборачивается полнотой. Половина как инверсированная двойственность — это характерная для мира Платонова погруженность персонажей и мира в состояние полужизни/полусмерти, а это и есть подтверждение истинности существования. Такому пониманию двойственности соответствует и универсальное в языке и культуре участие концепта *два* в возрастании семиотического статуса (как день + ночь = сутки) и тем самым обозначивается участие в космической синхронизации, что очень важно для Платонова. Парность как экзистенциал у Платонова существенна как форма нейтрализации оппозиции — в частности *жизнь/смерть*, реализуя формулу и-и. Отнесенная к обеим частям оппозиции *жизнь/смерть* по признаку одушевленности, двойственность, между тем, наделяет большей весомостью второй ее член, а именно — смерть (вспомним, как часто число *два* употреблено у Платонова в связи с *всадником-коном-дорогой*). Здесь опять же архаика: в индоевропейской традиции число *два* маркирует погребальный код, что составляет, разумеется, частный случай концепта *полноты* в связи с двойственностью (завершенный природный цикл, человеческой жизни в частности).

Показателен концепт двойности и в живописи 1920-х — начала 1930-х годов в парных композициях. Среди них — картины Б. Ермолаева «Советские военные моряки» (1934. ГТГ), Ф. Богородского «В фотоателье» (1932. ГТГ), П. Осолодского «Литейщики» (1930-е годы. ГТГ). Двойные изображения, полученные вследствие зеркального отражения, характерны для конца 1920-х годов: И. Машков «Дама в голубом» (1927. ГТГ), А. Самохвалов «После бани» (1927. ГТГ). Наиболее ярко семантическая цепочка между двойностью и погребальным кодом манифестируется у К. Петрова-Водкина.

К. Петров-Водкин — фигура, наиболее соотносимая с Платоновым в плане фюнеральных смыслов двойственности в сфере изобразительного искусства. Известно, что этот художник был человеком глубоко верующим в традиционном, конфессиональном смысле. Отсюда распространенность в его творчестве традиционных иконографических мотивов Богородицы, Св. Георгия, а также апокалиптические темы (Петроградская мадонна, Мальчик на красном коне). Еще более интересно скрытое проявление сакральных значений. Одним из ключей, вскрывающих это неявное — мотив *двойственности*. Последний выступает у Петрова-Водкина на уровне композиционной структуры в виде парных изображений [два мальчика на картине «Мальчики», влюбленная пара на картине «Весна»], а также парные изображения людей, отразившиеся и в названиях соответствующих произведений — «Две девушки», «Две женщины». Двойность на уровне тематическо-формальном можно вычленить и в зеркальном отражении предметов на полотне «Натюрморт» (1934). И уж совсем впрямую тема двойственности и погребальная семантика сопрягаются на полотне «После битвы» (1923. Музей военной истории, Москва), где фигура умирающего бойца отбрасывает символическую тень-воспоминание, и образуется парная композиция, основанная на симметрии сдвига. Двойность смыкается здесь с мотивом смерти.

Наиболее показательна в плане этого сопряжения картина «Новоселье» (1937, масло, полотно. ГТГ). Эта многофигурная жанровая композиция в интерьере отмечена осевой зеркальной симметрией (два окна), и в ней последовательно реализованы все виды парных изображений — передний и задний план, отражение в зеркале, симметрия сдвига в парных группах, семантическая осевая симметрия в парных представлениях мужчины и женщины, старика и младенца. Изображенные персонажи символически представляют суммарный жизненный цикл человека. Прошлое и настоящее сопряжены в мотиве картин, развешанных

по стенам. Их семантика реализует значение «бывшие» — а именно, бывшие хозяева квартиры, принадлежавшие к образованным слоям до-революционного общества, противопоставлены нынешним новоселам рабоче-крестьянской закваски. Мотив времени по-барочному эмблематично усилен изображением стенных часов, отражающихся в зеркале. Следует заметить, что мотив часов вообще очень значим для Петрова-Водкина, что обнаруживает его причастность к глубинам европейской традиции — так, на картине приблизительно того же времени «1919. Тревога» (1934, масло. ГТГ) стенные часы выступают в ряду наиболее значимых объектов. Вся эта иконография разворачивает тему брэнности (как инверсию полноты) существования, а композиция в целом прочитывается в погребальном коде. К последнему подталкивает и амбивалентная семантика названия (Новоселье), в ключе фольклорной традиции отсылающая к теме погребения. В качестве тризны может быть прочитана и представленная на полотне трапеза: пустой стул и опрокинутый бокал еще более убеждают в допустимости предлагаемой трактовки. Таким образом, мотив *двоичности* выступает в данном произведении как важнейший экзистенциал, будучи обращенным к погребальной риторике.

Эти примеры двоичности как одного из проявлений погребального кода эпохи у А. Платонова и К. Петрова-Водкина реализуют схему, противостоящую лежащей на поверхности риторике эпохи. Однако скрытые сакральные смыслы последней, проявляющиеся на профанном уровне и в сфере, противостоящей официозу, становятся тем более значимыми.

* * *

Таким образом, зона сакрального отмечает всю сферу быта нашего современника, начиная от бытовой техники и рекламы и кончая организацией городской среды. Она проникает в профессиональное искусство, формулируя свои мифопоэтические законы представления бытовых сцен и определяя некоторые свойства поэтики (риторика двоичности в искусстве 1930-х годов). Наряду с общими, универсальными законами магии массовой культуры на рассмотренном материале очевидна и специфика российского (славянского) региона, где разворачиваются специфические присущие *genius'у loci* смыслы. Славянская мифо-логика продолжает определять многие проявления нашей повседневности.

Примечания

¹ Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995. С. 155 [перевод по изданию: *Baudrillard J. Le systeme des objets*. Paris, Gallimard, 1991].

² О рекламе чистящих средств см.: *Bobryk R. Kto pierze nasze koszule? O reklamach środków piorących i czyszczących // Wokół śmieci. Praktyka, symbolika, metafora*. Siedlce, 1998. S. 169—190; *Kudlińska H. Semiotyczna funkcja czystości we współczesnej reklamie // Ibid*. S. 165—168.

³ *Лекомцева М.И. Семиотический анализ одной инновации в латышских заговорах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор*. М., 1993. С. 212—226.

⁴ *Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян*. М., 2000.

⁵ Одним из них, например, становится манихейство. См.: *Вайскопф М. Во весь Логос (о религии Маяковского)*. Москва—Иерусалим, 1997.

Сколько христианских имен могло быть у князя Рюриковича?

В средневековой Руси, как и во многих европейских странах, идея преемственности, легитимности власти была чрезвычайно тесно связана с системой выбора имени. Лишь ограниченный круг имен годился для князя. Эти имена повторялись из поколения в поколение, при этом новорожденный наследник родовых прав должен был получить имя кого-либо из умерших предков. Существовала сложная система выбора родового имени, такое имя в определенном смысле становилось концентрированным выражением династических планов старших членов семьи.

В эпоху крещения Руси династия Рюриковичей столкнулась с необходимостью выбирать для своих наследников новые христианские имена. При этом исконные, языческие имена в течение нескольких веков не исчезают из жизни рода, как не исчезают и сами принципы, по которым выбиралось родовое имя. В письменных памятниках гораздо чаще можно встретить упоминание *Святославов, Владимиров, Ярополков*, принадлежащих к роду Рюриковичей. Зачастую лишь по косвенным данным можно определить, что в крещении они носили имена *Николай, Василий* или *Пётр*. Тем не менее, христианскими, крестильными именами обладали все Рюриковичи, начиная с крестителя Руси — Владимира Василия Святого. Ответом на столкновение родовой и христианской традиции стала, таким образом, многоименность членов княжеского дома.

Принцип многоименности, хотя и в новом, существенно измененном качестве, наследуется позднейшей династической традицией и не утрачивается с окончательным вытеснением старых мирских имен из обихода княжеских родов. Можно утверждать, что этот принцип просуществовал столько же, сколько и сама династия Рюриковичей¹.

Как же формируется система двуименности, не выходящая за пределы собственно христианского именованного?

Модель, допускающая наличие у человека двух христианских имен, безусловно, уже существовала не позднее конца XII в. Речь в данном случае идет, прежде всего, об инокеских именах, которые князья и княгини получали при постриге.

Строго говоря, получение инокеского имени должно было означать утрату исходного христианского имени, замену или полное вытеснение

одного другим. Однако на практике в том, что касается имен членов княжеского рода, по-видимому, дело обстояло не совсем так. В летописи есть примеры, когда в сообщении о смерти князя или княгини упоминаются два христианских имени — иноческое и первоначальное. Так, о смерти жены Ярослава Феодора Всеволодича, матери Александра Невского, сказано: «Того же лета преставися великая княгиня Ярослава Всеволодича Феодосия въ Новеграде, и положена бысть въ Юрьеве монастыре, а во мнишескомъ чину наречена бысть Ефросиния, понеже тогда даваху имена не съ перваго слова, но въ который день постризашеся кто во иноци, того дни и имя даваху, или потомъ въ той же день»².

Это, по-видимому, означает, что, по крайней мере, в памяти своих потомков князь или княгиня сохранялись как носители двух христианских имен. Например, в летописном похвальном слове Александру Невскому, составленном не ранее 1263 г., мать князя называется одним из упомянутых в «Никоновской летописи» имен: «...роженъ от отца... и матери святое Федосьи...»³. При этом в «Новгородской первой летописи» в сообщении о смерти этой княгини фигурирует ее другое имя, *Евфросинья*, которое являлось, по указанию летописи «Никоновской», монашеским: «Преставися княгиня Ярославля, постригшися у святого Георгия в монастыри; ту же и положена бысть, сторонь сына своего Федора, месяца маия въ 4, на память святяга Ирины; наречено бысть имя еи Ефросинья»⁴.

Необходимо учитывать при этом, что христианское имя при постриге изменялось не всегда. Ср., например, свидетельство летописи о пострижении жены Всеволода Большое Гнездо: «пострижесе великая княгиня Всеволож во мнишескии чинъ в монастыри святыя Богородици юже бе самъ создал и нарекоша еи имя Мария в тож имя крещена бысть прежд»⁵. Однако, если князь или княгиня, принимая постриг, получали новое имя, то оно входило в родовой обиход. Крестильное и иноческое имя могли сохраняться в родовой памяти в качестве едва ли не равноправных, иноческое имя предка могло повторяться у его потомков. При этом возможно несколько различных моделей такого рода повтора.

Во-первых, принимая постриг, Рюриковичи могли, по-видимому, брать те же монашеские имена, что уже носили в иночестве их предки. Как кажется, мотивы такого повтора особенно очевидны, когда предок почитался как святой. Нечто подобное происходит у Рюриковичей с уже упоминавшимся именем *Евфросинья*.

Одной из первых носительниц этого имени в княжеском роду была св. Евфросинья Полоцкая. Она умерла в 1173 г., и еще при жизни была игуменьей двух монастырей, почитаемой княжеским родом. Такое же

иноческое имя получает одна из дочерей Юрия Долгорукого, княгиня Ольга, жена Ярослава Осмомысла⁶. Не исключено, что мать Александра Невского, ориентируясь именно на Евфросинью Полоцкую, приняла при постриге имя *Евфросинья*. Известно, что в XIII в. дочь Михаила Всеволодича Черниговского, Феодулия, также постриглась в Суздале под именем *Евфросинья*. Св. Евфросинья Московская, жена Дмитрия Донского, также приняла это имя при постриге (в миру ее звали *Евдокией*). Очевидно, что это имя повторяется при постриге у княжон и княгинь в XII — XIV вв. с известной регулярностью. Его можно назвать своеобразным родовым иноческим именем⁷.

Разумеется, смысл понятия ‘родовой’, когда мы говорим об иноческом имени, отличается от смысла, вкладываемого в это слово, когда речь идет об именах, которые Рюриковичи носили в миру. Повтор иноческого имени едва ли мог быть связан с преемственностью родовых привилегий. Религиозная жизнь рода в известном смысле предполагала почитание предков, отказавшихся от мирской жизни. Некоторые из Рюриковичей-инок стали впоследствии общерусскими святыми, но родовое почитание могло в иных случаях существенно опережать почитание общераспространенное.

Более архаический культ рода и культ святых предков, по-видимому, сочетались в княжеской традиции довольно сложным образом, порой строились по образцу друг друга и с определенного времени были друг от друга неотделимы. Если повтор иноческих имен в большей степени связан с христианской составляющей жизни рода, то модель повтора ‘иноческое имя, светское христианское имя’ демонстрирует единство христианского и собственно родового начал.

Эта вторая модель повтора реализуется в тех случаях, когда дети в княжеской семье при крещении получают те же имена, что носили в качестве иноческих их живые или умершие родичи⁸. Вспомним, что русские княжны могли получать имя *Евфросинья* не только при пострижении, оно могло быть их крестильным или, иначе говоря, светским христианским именем. Так звали, например, одну из дочерей Мстислава Великого, выданную замуж в Венгрию. Судя по всему, она носила это имя в миру⁹. Позднее *Евфросиньями* в миру звались многие русские княжны и княгини, как кажется, оно было одним из излюбленных родовых христианских имен у Рюриковичей. Скорее всего, такой выбор имени для девочки в каждом следующем поколении мог подчеркивать ее связь не только со старшими родственницами, носившими это имя в миру, но в меньшей степени и с почитаемыми тезками-инокинями.

Наиболее любопытен в этом отношении пример с княгиней Ольгой Юрьевной, дочерью Долгорукого и женой Ярослава Осмомысла. Сама она приняла имя *Евфросинья* в монастыре¹⁰, а ее племянница, дочь князя Бориса Юрьевича Белгородского, по-видимому, носила то же самое имя в миру¹¹. Можно допустить, что перед нами своего рода семейный культ св. Евфросиньи. Не исключено, что этот культ мог инициироваться благодаря деятельности Евфросиньи Полоцкой. Евфросинья Полоцкая умерла в 1173 г, и в этом же году бежала из Галича от своего мужа княгиня Ольга Евфросинья¹². Мы не можем сказать, когда именно княгиня Ольга приняла постриг (а, соответственно, и иноческое имя *Евфросинья*), но это событие очевидным образом произошло уже после ее побега из Галича, а значит и после смерти Евфросиньи Полоцкой. При этом достаточно достоверно, что ее внучатая племянница, внучка Всеволода Большое Гнездо и Рюрика Ростиславича, получила имя *Евфросинья* в крещении¹³.

Таким образом, в сюжете, связанном с именем *Евфросинья*, возможно, переплетается целый ряд линий. С одной стороны, речь здесь, несомненно, должна идти о поклонении св. Евфросинье Александрийской¹⁴ в роду Рюриковичей. С другой стороны, воспроизведение этого христианского имени хорошо вписывается в исконную традицию повтора родовых имен. В определенное время сыграло свою роль и влияние, которым обладала при жизни Евфросинья Полоцкая. Кроме того, сразу после кончины в Иерусалиме она могла почитаться родичами как святая еще до широкого распространения ее культа. При этом есть все основания полагать, что культ Евфросиньи Полоцкой сложился в домонгольскую эпоху¹⁵. Позднее в роду Рюриковичей было, как известно, еще несколько святых с таким именем.

На этом примере очевидно, что то второе христианское имя, которое человек получал при постриге, вовлекалось в родовую систему именования: оно могло стать и устойчивым именем для иноков княжеского рода, и послужить образцом при выборе крестильного имени для новорожденного. Иными словами, появление еще одного христианского имени у человека при постриге оказывается значимым для религиозной и светской жизни следующих поколений рода.

Разумеется, эта ситуация ни в коей мере не ограничивается женскими именами, хотя в имянаречение мальчиков, в максимальной степени ориентированное на идею преемственности власти, использование иноческих имен предков вносит лишь некий дополнительный оттенок. Так, одним из ярких примеров совпадения в одной точке нескольких тенден-

ций, нескольких требований к имени княжича является выбор имени для Игоря Георгия Святославича Новгород-Северского.

С одной стороны, Игорь получает родовое имя недавно умершего родного дяди. При этом от дяди он унаследовал не только это родовое имя, но и именную пару 'родовое имя + христианское имя' целиком: и старший, и младший родич звались *Игорем* и *Георгием*. По политическим соображениям этот княжич мог бы, как кажется, получить имя *Всеволод*. Однако наречение его в честь второго из дядьев также было вполне естественным, тем более что Игорь Георгий старший, принявший мученическую кончину, почитался местно, и его мощи были незадолго до рождения племянника перенесены в Чернигов.

Строго говоря, мы не знаем точно, получил Игорь старший христианское имя *Георгий* при крещении или при пострижении. Он был, как известно, насильственно пострижен после своего поражения в борьбе за киевский стол. Однако по утверждению ряда исследователей, *Георгий* был именно его иноческим именем¹⁶. Во всяком случае, после смерти он почитался под именами *Игорь* и *Георгий*¹⁷.

Наследование иноческого имени дяди в качестве крестильного, скорее всего, было не единственным мотивом при выборе христианского имени для Игоря Георгия младшего. Не исключено, что это один из самых ранних примеров, когда мы можем проследить связь между выбором христианского имени и месяцесловом. В полном соответствии с традицией той эпохи день рождения княжича в летописи указывается описательно и отсчитывается от одного из главнейших христианских праздников: «Святославъ же не дожда велика дни но поиде в понеделникъ святой неделе а въ вторник родися у него сынъ и нарекоша имя ему въ святомъ крещеньи Гергии а мирьский Игорь»¹⁸.

По-видимому, вторник Страстной недели 1151 г. приходился на 3 апреля¹⁹. При этом 4 (а по некоторым месяцесловам — 5) апреля праздновалась память преподобного Георгия, иже на горе Малее, а 7 апреля отмечалась память преподобного Георгия Исповедника, епископа Митиленского²⁰. Вполне возможно, поэтому, что дополнительным основанием для наречения новорожденного княжича именем *Георгий* послужило то обстоятельство, что он родился в канун памяти св. Георгия.

Судя по всему, сам Игорь Георгий Новгород-Северский особым образом чтит и отмечал память св. Георгия Победоносца. В летописи сказано, что он отправляется в свой знаменитый поход против половцев 23 апреля, т. е. на праздник св. Георгия Победоносца²¹. Последнее об-

стоятельство позволило утверждать А.А. Горскому, что Игорь Георгий Святославич был назван именно в честь св. Георгия Победоносца²².

Такое утверждение не кажется необоснованным. Почитание Георгия Победоносца, одного из популярнейших общерусских святых, небесного патрона княжеского рода, чей праздник относительно недалеко отстоял по времени от даты рождения черниговского княжича, должно было сыграть немалую роль в выборе для него крестильного имени, тем более что в ту эпоху следование месящеслову отнюдь не требовало буквальной точности, и промежуток в 20 дней не должен был выглядеть слишком большим, если речь шла о праздновании памяти столь почитаемого в роду святого, о столь подходящем княжеском христианском имени.

Существует дополнительное обстоятельство, которое отчасти могло повлиять на выбор имени для этого княжича. Дело в том, что был еще один *Георгий*, на которого родители могли ориентироваться при наречении мальчика. Речь идет о князе Юрии Долгоруком, который к моменту появления княжича на свет не только был жив, но и заключил с его отцом, князем Святославом Ольговичем, военный союз. Более того, накануне рождения сына князь Святослав выступил в поход на помощь Юрию Долгорукому и, соединился с ним в Городке²³. Не исключено, что в земной жизни образцом для мальчика был выбран именно этот родич-союзник. Напомним, что повтор христианского имени живого родича был вполне возможен в рассматриваемую эпоху²⁴. С другой стороны, Юрий Долгорукий не был прямым предком ребенка и не принадлежал к числу ближайших родственников. Любопытно также, что у Юрия Долгорукого его имя совмещало в себе функции крестильного и родового, тогда как новорожденному, потомку черниговских князей, сочли нужным дать как крестильное, так и родовое имя.

Таким образом, на наш взгляд, не следует ограничиваться утверждением об имянаречении «в честь» одного только Георгия Победоносца. Благодаря «синкретическому подходу» к святым-тезкам, вероятнее всего, Игорь Георгий чтит Георгия Победоносца лишь как одного из своих главных небесных покровителей. В то же время не меньшую роль при выборе для него имени, сыграло, христианское имя его дяди и, скорее всего, имя Георгия, иже на горе Малее, в канун празднования которого князь родился. Естественно допустить, что на протяжении жизни он чтит всех Георгиев, чья память отмечалась православной церковью повсеместно, и вместе с тем, числил среди своих небесных покровителей и своего дядю-тезку Игоря Георгия Ольговича²⁵.

Если обратиться теперь к более раннему времени, XI — первой половине XII в., т. е. к тому периоду, от которого сохранилось гораздо меньше христианских имен, то, строго говоря, мы не всегда знаем, стоит ли за единственным упоминанием христианского имени того или иного князя в сообщении о его смерти имя иноческое или крестильное. Так, в случае с князем Святополком Изяславичем мы можем предположить, что имя *Михаил*, которое приводится в сообщении о его смерти²⁶, он носил и при жизни, так как в летописи в другом месте говорится о праздновании именин (вероятно, одно из первых упоминаний празднования именин в русских источниках!)²⁷. Однако весьма затруднительно определить, например, носил ли в миру сын Мстислава Владимировича Тмутараканского имя *Евстафий*, которое мы находим в сообщении о его смерти, или же в крещении он звался как-то иначе²⁸.

Можно предположить, что сын Мстислава Владимировича получил это имя в честь св. Евстафия Плакиды. В Несторовом «Чтении о святых мучениках Борисе и Глебе» именно этому святому уподобляется князь Владимир, креститель Руси и родной дед Евстафия Мстиславича: «Бысть бо, рече, князь въ тьи годы, володый всею землею Рускою, именемъ Владимиръ. Бе же мужъ правдивъ и милостивъ к нищимъ и к сиротамъ и ко вдовичамъ, Елинъ же верою. Сему Богъ спону некаку створи быти ему хрисьтяну, яко же древле Плакиде. Бе бо Плакида мужъ праведенъ и милостивъ, Елинъ же верою, яко же в житии его пишется. Нъ егда виде, явльшомуся ему, Господа нашего Исуса Христа, тыгда поклонися ему глагола: «Господи, кто еси и что велиши рабу твоему?» Господь же к нему: «Исусъ Христосъ, Его же ты, не ведый, чтеши. Нъ идыи кръстися». Он же ту абие поимъ жену свою и детища своя и кръстися во имя Отца и Сына и Святаго Духа, и наречено имя ему бысть Еустафей. Тако же и сему Владимиру явление Божие быти ему кръстьяну створи же. Наречено бысть имя ему Василий. Таче потомъ всемъ заповеда вельможамъ своимъ и всемъ людемъ, да ся кръстятъ во имя Отца и Сына и Святаго Духа»²⁹.

Это обстоятельство позволяет предположить, что Евстафий Плакида занимал определенное место в религиозной жизни княжеской семьи, или, во всяком случае, можно утверждать, что его житие пользовалось известной популярностью на Руси в XI в. Однако знание одного из святых патронов княжича не позволяет определить, получил ли он упоминаемое в летописи имя при крещении или при постриге. Если *Евстафий* является его иноческим именем, то для нас существенно, что именно оно фиксируется в памяти последующих поколений.

Итак, соотношение иноческого и исходного христианского имени было устроено весьма неоднозначно, они могли находиться в своего рода «вариативном взаимодействии» и задавать образец для христианской многоименности. Весьма показателен в этом отношении куда более поздний выбор имени для Симеона Ивановича Гордого. Иван Калита, дававший имена свои детям строго по церковному календарю, сделал исключение только для старшего сына, родившегося 7 сентября 1317 г. «на память святого мученика Созонта»³⁰. Новорожденному было дано имя **Симеон**. При этом на 1 сентября (т. е. за 6 дней до его рождения) приходилась память Симеона Столпника, прославленного покровителя русских князей, а на 13 и 18 сентября (т. е., соответственно, через 6 и 11 дней после его рождения) — память Симеона Иерусалимского³¹.

Вопрос о патрональном святом князя Симеона остается открытым³², однако для нас существенно, что имя **Созонт** не исчезает окончательно из жизни князя с момента наречения его **Симеоном**. Перед смертью Симеон Гордый принимает постриг под именем **Созонта**, т. е. под именем того святого, в чей день он появился на свет³³. Как кажется, в домонгольскую эпоху иноческое имя Рюриковичей не всегда выводилось непосредственно из их крестильного имени и могло даваться по каким-то иным соображениям. То обстоятельство, что иноческие имена, как и имена мирские, могли повторяться из поколения в поколения заставляет нас вернуться к теме семейных святых, небесных покровителей всего княжеского рода или отдельных его ветвей.

Крестильными и иноческими именами князей, на наш взгляд, полифония христианских имен в домонгольский период не исчерпывалась. Необходимо отметить, что в перспективе многоименности весьма существенно, насколько тесной ощущалась связь князя со своим семейным патроном. Совершенно очевидно, что, по крайней мере, до середины XII в. христианское имя в повседневном обиходе князей играло совершенно иную роль, нежели в жизни современного человека. Достаточно еще раз упомянуть то очевидное обстоятельство, что в летописи эти имена упоминаются еще весьма редко, князь-христианин регулярно действует под языческим именем.

Всегда ли в течение мирской жизни в религиозном и собственно церковном обиходе князя пользовались только тем именем, которое им было дано при крещении? Не могли ли они в иных случаях употреблять имя семейного святого, имя святого покровителя отца или другого предка вместе с собственным именем или вместо собственного имени, подобно тому, как они могли употреблять патроним или именование по де-

ду вместо или вместе со своим мирским именем? Вероятнее всего, подобный параллелизм двух систем именования на Руси не мог быть столь буквальным, однако почитание семейного святого, на наш взгляд, могло воплощаться в особом, специальном использовании его имени.

Культовый семейных, родовых святых существовал на Руси уже в XI—XIII вв. Как же он отражался на системе именования князей в миру? Св. Димитрий, например, почитался всеми потомками Всеволода Димитрия Большое Гнездо. Именины Всеволода считались весьма значимым праздником, важным для всех членов семьи, а не только для носителей имени *Димитрий*. Так, в частности, именно с этим днем связывалось указание на появление на свет четвертой дочери князя Всеволода — Сбыславы Пелагеи: «Того же лет... до Дмитрова дни родися у великого Всеволода четвертая дщи и нарекоша имя во святомъ крещении Полагья а князя Сбыслава и крести ю тетка Ольга»³⁴. Празднование свв. Пелагей (Антиохийской и Тарсийской) приходилось на 8 октября.

На фреске Дмитриевского собора во Владимире, построенного Всеволодом Димитрием Большое Гнездо, князь был изображен, в полном соответствии с обычаем, вместе со своими сыновьями. Эта практика, будучи общепринятой, воплощает, на наш взгляд, идею покровительства святого патрона князя над всеми его детьми, независимо от их собственных крестильных имен. Для дальнейшего почитания этого святого немаловажно также, что при Всеволоде Димитрии на Русь были привезены из Солуни реликвии св. Димитрия — сорочка и мироточивая гробовая доска³⁵.

Сочетание идеи преемственности по отношению к отцу, с одной стороны, и покровительство небесного патрона князя над всеми его детьми — с другой, весьма наглядно выражено в одном из распространенных типов княжеских печатей. На одной стороне такой печати располагалось изображение святого покровителя самого князя, а на другой — святого покровителя его отца, причем если на княжеском столе сменяли друг друга два брата, то изображение патрона их отца присутствовало на печатях обоих братьев³⁶.

При этом важно отметить, что культ св. Димитрия Солунского существовал в роду Рюриковичей задолго до рождения Всеволода Димитрия Большое Гнездо. Известно о создании в Киеве не позднее 1062 г. Дмитриевского монастыря³⁷. Он был построен при князе Изяславе Ярославиче. В летописи его крестильное имя напрямую не упоминается, однако на основании целого ряда данных можно утверждать, что в крещении его звали *Димитрием*³⁸. *Димитрием*, в частности, он назван в булле папы

Григория VII, обращение Изяслава к св. Дмитрию содержится в, так называемом, «Тексте, написанном на паллиуме св. Адальберта»³⁹. О визите в 1075 г. к Генриху IV «короля Руси по имени Дмитрий» рассказывается в «Анналах» Ламперта Херсфельдского (70-е годы XI в.); по мнению Д.В. Айналова и А.В. Назаренко, с которым трудно не согласиться, речь в этом источнике идет именно о Изяславе Ярославиче, который выступал на переговорах с германским королем под своим «крещальным именем»⁴⁰.

Св. Дмитрию Солунскому был посвящен и построенный не позднее 1096 г. мужской монастырь в Суздале⁴¹. Кроме того, около Печерского монастыря в Киеве существовала церковь св. Дмитрия, которая в 1128 г. была превращена в церковь св. Петра⁴². Мы не знаем в точности, кто из князей, чьи христианские имена не упомянуты в летописи и других письменных источниках, носил имя *Димитрий*, однако признаки почитания этого святого у Рюриковичей достаточно очевидны. Таким образом, св. Дмитрий, безусловно, может рассматриваться как один из родовых святых русских князей, а для нескольких поколений потомков Всеволода Дмитрия он был, кроме того, особенно выделенным и почитаемым семейным святым.

Точно так же общеродовым святым достаточно рано становится св. Андрей. По понятным причинам он был особенно чтим в линии Всеволода Андрея Ярославича. Это христианское имя многократно повторяется в качестве родового у целого ряда потомков этого князя. Немаловажно и то обстоятельство, что Владимир Мономах в «Поучении» призывает всех своих наследников молиться св. Андрею Критскому. Более того, самому Мономаху, носившему в крещении имя *Василий*, некоторыми поздними летописными источниками приписывается христианское имя *Андрей*. В его семье, как уже говорилось, так или иначе, почитаются, по-видимому, все святые, носившие это имя. Подобная практика одновременного почитания и некоторого неразличения святых тезок вообще была в какой-то мере распространена в княжеских семьях⁴³.

Об общеродовом почитании св. Георгия и особой его выделенности в линии Владимира Мономаха нам уже приходилось говорить в другой работе⁴⁴. Рефлексы этого почитания мы обнаруживаем, как и в случае с почитанием св. Андрея, в характерном смещении христианских имен князей этой ветви Рюриковичей. Так, например, некоторыми сравнительно поздними источниками крестильное имя *Георгий* приписывается старшему сыну Мономаха — Мстиславу.

Мстислава Владимировича Великого, как явствует из надписи на «Мстиславовом Евангелии»⁴⁵ и многочисленных дополнительных данных,

звали в крещении **Феодором**. Однако в Вологодском списке «Чуда св. Николая» он назван «великий князь Мстислав Святославич, внук великого князя Ярослава Владимировича, нареченный во святом крещении **Георгий**». Несколько иначе, но с тем же христианским именем **Георгий** это событие описывается в другой редакции «Чуда св. Николая»: «Потом же князь Георгий, именованный Мстислав, по завещанию св. чудотворца Николы, стяжая веру целбоподательному образу его, сотвори церковь каменну з бабою своею блаверною княгинею Анной на дедине Ярославле дворе»⁴⁶. **Георгием** Мстислав Великий назван и в «Новгородской третьей летописи»: «в 6621. Князь великий Мстислав Владимирович, внук великаго князя Владимира, нареченный во святом крещени[и] **Георгий**, заложил церковь каменну в Великом Новегороде святаго Николы Чюдотворца на княжи дворе»⁴⁷.

Как мы видим, в редакциях «Чуда» родословная Мстислава выстроена неверно, но, на наш взгляд, сам характер ее ошибок во многом показателен⁴⁸. Предание различным путями «выпрямляет» и «укорачивает» генеалогическую линию прославленного князя. Он может объявляться внуком то Ярослава Мудрого, то Владимира Святого, первому из которых он приходился в действительности правнуком, а последнему праправнуком. По-видимому, составители этих текстов ориентировались на наиболее яркие и значимые фигуры династической истории, выстраивая их в родословной непосредственно друг за другом, а такими фигурами для них были, прежде всего, сам Мстислав, Ярослав Мудрый и Владимир Святой⁴⁹.

Если составители «Новгородской летописи» или текста «Чуда» предполагали какими-либо сведениями о том, что у Владимира Мономаха был сын Георгий, то при их обобщающем взгляде естественно было предположить, что это крестильное имя, принадлежавшее столь почитаемому князю, он дал своему старшему сыну, т. е. Мстиславу⁵⁰. Как мы помним, на самом деле имя **Георгий** было дано другому сыну Владимира, Юрию Долгорукому, который был, по-видимому, старшим из сыновей во второй семье Мономаха. Можно предположить, что «обобщающие» полупоэтичные генеалогии легко превращают двух исторических персонажей в одного и наделяют князя-ктитора наиболее подходящим, с точки зрения составителя памятника, христианским именем.

Георгий Чудотворец, несомненно, был семейным святым и для Всеволода Димитрия Большое Гнездо (так звали его отца, и так он называет своего сына) и для Владимира Василя Мономаха (так звали его деда, и так он называет своего сына). При этом и Мономах, и Большое Гнездо, не будучи **Георгиями**, особым образом подчеркивали связь с предками,

носящими это имя. Так, имя Владимиру, по его собственному свидетельству, выбирает дед Ярослав Георгий, а Всеволод при рождении одного из сыновей сам «веле <...> епископу Луце нареши имя ему Юрьи дедне имя»⁵¹. Можно упомянуть и о том, что Всеволод Гавриил Мстиславич основывает Юрьев монастырь в Новгороде. Таким образом, культ св. Георгия поддерживался, очевидно, всем родом, не только носителями этого имени. Не случайно день освящения храма св. Георгия в Киеве становится в XII в. одним из двух наиболее часто упоминаемых церковными календарями русских праздников⁵².

Таким же родовым и семейным святым, почитаемым многими членами княжеского рода, является и св. Феодор. Не всегда возможно установить, о каком из святых воинов — Феодоре Тироне или Феодоре Стратилате — при этом идет речь⁵³. Со времен отца Мономаха Всеволода Андрея Ярославича культ св. Феодора существует у той ветви рода Рюриковичей, к которой относились и Всеволод Димитрий Большое Гнездо, и Мстислав Феодор Великий. При Всеволоде Андрее в Переяславле строится не только церковь его патронального святого св. Андрея, но и несколько других церквей, в частности, церковь св. Феодора⁵⁴.

Разумеется, круг родовых и семейных святых не ограничивался свв. Георгием, Андреем, Феодором и Димитрием. С большой долей уверенностью можно указать также свв. Бориса и Глеба, Василия, Михаила, Гавриила, Николая, Иоанна, почитавшихся семейно уже в XI — XII вв. Необходимо, впрочем, учитывать, что приведенный перечень также далек от полноты, а проблема родовых и семейных святых в домонгольский период нуждается в более специальном, обширном исследовании. Параллельно с расширением христианского антропонимикона постепенно расширялся и круг семейных святых, почитаемых в различных ветвях рода Рюриковичей.

Культ святых, почитаемых именно на Руси, культ святых, особо выделяемых домом Рюриковичей, и культ тех святых, чьи имена считались пригодными для князей, разумеется, тесно связаны между собой, но при этом находятся в довольно сложном соотношении. В качестве иллюстрации к этому тезису можно упомянуть, например, реликвии, находившиеся в знаменитом кресте св. Евфросиньи Полоцкой. В нем, как известно, кроме частиц крови Христовой, Животворящего Древа, гроба Господня, Богородицы, были заключены и частицы мощей св. Стефана, св. Димитрия Солунского и св. Пантелеимона.

Любопытно, что имя св. Стефана — одного из весьма почитаемых на Руси святых — не стало княжеским. Пантелеимон также почитался

как святой-целитель. Весьма вероятно, что этот культ связан с деятельностью Гиды, жены Владимира Мономаха⁵⁵. При этом в домонгольский период известен только один князь, который в крещении носил имя *Пантелеимон* — внук Гиды, Изяслав Пантелеимон Мстиславич. Он был знаменитым киевским князем, но его крестильное имя так и не стало родовым христианским именем Рюриковичей в эту эпоху. Димитрий Солунский же, как мы помним, почитался особо в княжеском роду, его имя получили в крещении многие Рюриковичи, правда, в домонгольский период оно не встречается нам в качестве единственного имени князя.

Иногда семейный культ оказывался очень устойчивым и со временем становился принадлежностью всего рода в целом. В других же случаях он был актуален лишь для двух-трех поколений одной семьи и отнительно быстро отходил на второй план.

Здесь уместна следующая аналогия. В родословии русского князя обычно указываются имена его отца и деда. В каждом же следующем поколении имя этого деда, ставшее уже именем прадеда, как правило, теряется, не упоминается напрямую. При этом оно не исчезает, разумеется, из родовой памяти, а лишь отодвигается на более скромную позицию. В иных же случаях отдаленный предок оказывается не менее важным, чем предки недавние, чьими именами успела пополниться генеалогическая история. Так же, видимо, обстояло дело и с почитанием семейных святых. У княжеской семьи могут появляться новые небесные покровители, а из уже существовавших одни становятся менее значимыми, а другие сохраняют свой высокий статус в церковной жизни рода, со временем лишь все более укрепляя его.

Итак, для нас важно подчеркнуть, что князь мог числить в ряду непосредственных покровителей не только своих небесных тезок, но и совершенно других, не тезоименитых ему святых. Выбор этих святых чаще всего был отнюдь не произволен, а определялся семейной традицией. Почитание князьями как собственных патрональных святых, так и святых семейных, могло создавать для составителей позднейших памятников трудности с определением их крестильного имени. Источники могут приписывать Владимиру Василию Мономаху имя *Андрей* (возможно, в связи с его заветом молиться св. Андрею Критскому), а Мстиславу Феодору Великому — имя *Георгий* (возможно, в связи с его попечительством о Юрьеве монастыре и о других церковных постройках, так или иначе связанных с этим святым).

Таким образом, если мы видим, что в различных источниках для одного и того же князя указываются разные христианские имена, не стоит,

на наш взгляд, автоматически заключать, что речь может идти только об ошибке в чистом виде, вкравшейся в один из памятников. Не исключено, что перед нами фиксация имени княжеского общесемейного святого, и это имя тесно связано с личным именованьем того или иного члена семьи.

Вторые (или даже третьи) христианские имена у Рюрикoviчей могли появляться в XI—XII вв. благодаря действию объединяющей, «синкретической» родовой тенденции. Именно в силу этой тенденции все святые, носившие одно и то же имя, могли считаться покровителями князя, получившего это имя. В то же время, естественными заступниками князя становились и все умершие предки, которые были его тезками — их молитва считалась действенной, даже если они не причислялись к лику святых. Кроме того, ему покровительствовали небесные патроны его отца, деда и другие почитаемые семейные святые, даже те, кто не был его тезкой.

Условно говоря, в первые века после принятия христианства на Руси шло своего рода «накопление» небесных заступников для князя. В полном соответствии с родовой традицией все святые, так или иначе связанные с самим князем, с его живыми и умершими родичами, вовлекались в этот круг покровителей. С другой стороны, наряду с этой явной тенденцией к «синтезу», по-видимому, существовала и иная модель отношений князя-христианина с личными и общеродовыми заступниками.

Эта модель предполагала близкое соприкосновение с текстами определенных житий, внимание к соответствующей иконографии, знание литургических текстов, связанных с памятью конкретных святых. Иными словами, речь должна идти о некотором точном, «аналитическом», дифференцирующем знании относительно определенных святых, по тем или иным причинам близких князю. Для того чтобы подобное знание могло отразиться в системе имянаречения, нужны были какие-то конкретные практические механизмы. Не исключено, что в начале XI в., когда фонд христианских имен Рюрикoviчей лишь формировался, возможно было имянаречение, непосредственно ориентированное на жития святых. Весьма вероятно также, что подобная практика удерживалась и позже, при выборе имени для второстепенных членов династии. Однако выбор имени для наследников власти достаточно рано ограничивается набором тех христианских имен, которые успели сделаться родовыми.

Тем не менее, с определенного времени эти родовые христианские имена все в большей степени при каждом конкретном имянаречении соотносятся со строго определенным небесным покровителем. Основой для такой связи, как мы увидим ниже, становится месяцеслов. Однако ори-

ентация на месяцеслов ограничивается жесткими рамками, не допускающими, в частности, введение в династический обиход новых, неродовых христианских имен. В какой бы день ни родился князь, он мог править только под родовым именем Рюриковичей. При этом месяцеслов становится весьма важным источником христианской многоименности, позволяющим князю иметь не только родовых, но и личных небесных покровителей.

В XIV—XVI вв. христианская многоименность представляет собой обычное явление⁵⁶. Например, князь Димитрий Константинович Суздальский (Старший) имел к концу жизни три христианских имени: «преставился во иноческомъ чину князь велики Дмитрей Константиновичъ <...> бе же ему во святомъ крещении имя Фома, а иноческое Феодоръ»⁵⁷. Известно, что Ивана III звали *Тимофеем*⁵⁸, а у его сына, Василия III, было имя *Гавриил*: «Того ж(е) лета родися великому кн(я)зю с(ы)нъ Гаврило м(е)с(я)ца марта 26, и нарекоша имя ему Василей»⁵⁹. Перед смертью Василий III, как известно, принял постриг под именем *Варлаам*⁶⁰.

Таким образом, у князя было еще одно христианское имя, которое, несомненно, было известно его потомкам. В частности, в соборе Покрова, «что на рву» (храм Василия Блаженного), который Иван Грозный построил в память о взятии Казани, имеется юго-западный придел Варлаама Хутынского. По мнению исследователей, появление этого придела в Покровском соборе объясняется двумя причинами: в первую очередь, тем, что имя этого святого принял в монастыше отец Ивана Грозного Гавриил Варлаам Василий III, а также и тем, что на память Варлаама Хутынского (6 ноября) состоялся торжественный въезд царя Ивана Васильевича в Москву по возвращении из казанского похода⁶¹.

Согласно списку «Казанского летописца», имевшему в распоряжении Н.М. Карамзина, вторым, «прямым» именем царевича Димитрия Угличского было *Уар*⁶², а к его отцу — Иоанну Грозному — применяются также имена *Тит*⁶³ и *Смарагд*⁶⁴. Особняком стоит еще одно, четвертое, имя Ивана Грозного, *Иона*, которое он получил, приняв постриг перед смертью⁶⁵, возможно при этом, что чин пострижения был совершен над Грозным уже после смерти⁶⁶.

Имя *Иона* получил при постриге еще один князь, в миру носивший имя *Иоани*, — рязанский князь Иван Феодорович⁶⁷. То же имя носили в иночестве и некоторые из современников Грозного, например Иван Васильевич Шереметев, Иван Иванович Чеботов⁶⁸ или с 1571 г. Иван Борзобогатый-Красенский (Красненский)⁶⁹. Не исключено, что к XVI в. уже

существовало что-то вроде готовых, сложившихся пар 'христианское родовое имя — иноческое имя'.

Наконец, чтобы привести еще один яркий случай христианской многоименности, отметим, что князь Константин Константинович Острожский говорит о себе: «Я Константин, зовомый и во святом крещении Василий нареченный». Число подобных примеров легко можно умножить⁷⁰.

Как же функционирует эта поздняя двуименность, включающая в себя лишь христианские имена? В качестве наиболее известных и постоянно употребляемых элементов этих именных пар (или триад) мы обнаруживаем все те же, еще в домонгольский период ставшие для Рюриковичей родовыми именами.

Вообще подавляющее большинство «поздних» князей Рюриковичей регулярно и многократно называются во всех источниках теми христианскими именами, которые были в обиходе их рода по крайней мере в XII в. — *Андрей, Владимир, Георгий, Василий, Иоанн, Димитрий* и т. д. Именно эти их имена общеизвестны и именно под ними они входят в родовую историю. При этом набор княжеских имен, оставаясь труднопроницаемым, разумеется, претерпевает за несколько столетий определенные изменения. С одной стороны, он обогащается некоторым количеством имен, с другой стороны, как уже говорилось, отчасти распределяется между семьями и ветвями рода. Некоторые имена, по-видимому, выпадают из него или же отходят на периферию практики имянаречения.

Имя *Василий* в числе первых начинает употребляться у князей без мирского. Имена *Иоанн*⁷¹ и *Константин*⁷² также достаточно рано начинают употребляться тем же образом. Что же касается имени *Димитрий*, то оно, обильно повторяясь среди потомков Всеволода Димитрия Большое Гнездо, относительно долго фигурирует лишь в составе именной пары 'мирское имя — христианское имя'. Однако св. Димитрий, вне всякого сомнения, уже в XII в. входил в круг семейных патронов Рюриковичей, а это имя было в высшей степени традиционно для династии.

Итак, в составе многоименных сочетаний есть элементы, образующие весьма ограниченный набор имен, которые повторяются с большой плотностью из поколения в поколение. Иными словами, перед нами набор родовых княжеских имен (теперь уже исключительно христианских). Как видно из приведенных выше примеров, подавляющее их большинство унаследовано из домонгольской эпохи.

Наличие родового христианского имени оказывается столь же необходимым для получения власти, как в свое время наличие родового мир-

ского имени. Право на имя могло почти буквально отождествляться с правом на власть. Об этом, несомненно, свидетельствует, например, рознящийся с летописным текстом рассказ Сигизмунда Герберштейна о том, каким образом Василию III достаются его имена: он, согласно Герберштейну, «завладел княжеской властью, не будучи, однако, венчан, а только переименовав имя Гавриил на Василий»⁷³.

Словом, не вызывает ни малейшего сомнения, что Василий III, когда был князем, носил родовое христианское имя *Василий*, а другое его имя употребляется несравненно реже и находится как бы в тени. Точно так же Иван III фигурирует именно как *Иоанн*, и изредка в источниках упоминается о том, что он обладал именем *Тимофей*. Ср. «Въ лето 6948. Родися великому князю сынъ Иванъ, генваря 22 <память апостола Тимофея. — А.Л., Ф.У.>. О семъ же прорече старецъ святыи, именемъ Михаилъ, въ Великомъ Новеграде, въ монастыри на Веряже; пришедшу къ нему архиепископу Еуфимию, онъ же рече владыце: «днесъ, отче, у великого князя на Москве радость;» владыка рече: «коа, отче, радость?» старецъ рече: «родися великому князю сынъ Тимофей, а дали имя ему Иоанъ, и будетъ наследникъ отцу своему, и разорити имать обычаи наша земли Новгородския, погибель граду нашему будетъ, и многимъ землямъ страшень будетъ»»⁷⁴.

В свою очередь Иоанн IV был известен современникам и потомкам именно как *Иоанн Васильевич* или *Иоанн Грозный*, а другие его имена (*Тит* и *Смарагд*) появляются лишь в отдельных текстах той эпохи. В «Похвальном слове великому князю Василию III» читаем: «Роди бо ся им чядо сын и наречен бысть в святом крещении Иван Змарагд»⁷⁵.

Иногда о существовании у члена княжеского рода еще одного христианского имени мы можем предполагать лишь на основании какого-либо изобразительного материала. Так, на дробницах с оклада, заказанного Иваном Грозным для иконы св. Троицы, изображены святые покровители членов царской семьи. Среди этих изображений, например, есть апостол Тимофей, архангел Гавриил, свв. Иоанн Златоуст, Василий Парийский и Варлаам Хутынский, т.е. известные и по письменным источникам святые покровители Ивана III, деда Грозного, и Василия III, отца Грозного. Есть здесь и изображения свв. апостола Тита и Иоанна Предтечи — покровителей самого Грозного, а также свв. Устины и Анастасии Римлянки — покровительниц царицы Анастасии, первой жены Грозного. Кроме того, мы обнаруживаем на дробницах изображение апостола Стахия, чья память праздновалась 31 октября. 30 или 31 октября, как

известно, родился брат Ивана Грозного, Юрий Васильевич⁷⁶. Такие параллельные родовым имена, как кажется, не воспроизводятся в имянаречении потомков.

Роль и место этих дополнительных христианских имен нелегко определить не только исследователю, но и авторам источников XVI—XVII вв. Добавим к приведенным выше примерам различные версии о наречении именем Гавриила Василия III. В «Никоновской» и в «Софийской» летописях сказано, что имя *Василий* он получил при рождении: «Месяца Марта въ 25, въ 8 часъ нощи, противу дни собора Архангела Гавриила, родися великому князю Ивану Васильевичю сынь отъ царевны Софии и наречень бысть Василей Парийский. Крещень же бысть у Троицы въ Сергиеве монастыри, а крестиль его архиепископъ Ростовский Васианъ да игумень Паисей Троецкий, Априля въ 4, въ неделю Цветную»⁷⁷.

По другому списку Василий III оказывается наречен своеобразным «сдвоенным» именем: «родися благонадежный великому князю Ивану Василиевичю сынь отъ царевны Софии и наречень бысть Василей Гавриль, въ лето 6987, месяца Марта 25, въ самый праздникъ Благовещения пресвятыя Богородица, въ 8 часъ нощи. Крещень же бысть у Троицы въ Сергиеве монастыри, а крестиль его архиепископъ Ростовский Васианъ да игумень Паисей Троецкий, Априля въ 4, въ неделю Цветоносную, у чудотворивыхъ мощей преподобнаго чудотворца Сергия...»⁷⁸.

Как уже отмечалось исследователями⁷⁹, в «Повести о втором браке Василия III» процедура имянаречения Василия III описывается принципиально иначе: «...великим государем и великим князем Васильем Ивановичем всеа Руси, нарицаемым по осмодневному обрезанию Гавриилом Тимофеевичем <напомним, что его отец Иван III носил дополнительное имя *Тимофей*. — А.Л., Ф.У.>»⁸⁰.

Могло ли дополнительное, неродовое христианское имя князя быть его крестильным именем? История имянаречения Василия Гавриила III в этом отношении достаточно трудна для толкования. Согласно одному списку «Никоновской летописи», он родился на Собор Архангела Гавриила, однако в качестве даты его рождения приводится 25 марта, т. е. Благовещение (канун Собора Архангела Гавриила). При этом сказано, что он наречен «Василей Парийский», и *Гавриил* в качестве его собственного имени не указывается. В другом списке той же летописи сказано, что сын Ивана III родился 25 марта, непосредственно в праздник Благовещения. В качестве же его имени здесь фигурирует «Василей Гаврил».

Наконец, согласно «Воскресенской летописи», он родился 26 марта (т. е. действительно на Собор Архангела Гавриила), однако в самом тексте этот праздник не называется, а об именах сказано так: «...родися великому кн(я)зю с(ы)нь Гаврило <...> и нарекоша имя ему Василеи...». Наконец, согласно еще одной версии, он получил имя *Гавриил* по «восмидневному обрезанию».

Подобная разногласия источников, на наш взгляд, говорит сама за себя. Современники зачастую не знали наверняка, как был крещен князь, и не могли точно определить функцию его дополнительного христианского имени *Гавриил*. Безусловно, публичным было в его именовании родовое имя *Василий*. При этом о некоторых князьях (например, о Тимофее Иване III или о Василеи Константине Острожском), как мы помним, может прямо говориться, что крестильными были их непубличные имена *Тимофей* и *Василий*. Для Ивана Грозного имя *Тит*, скорее всего, отодвигается далеко на периферию. Хотя довольно регулярно указывается, что царь родился на одно из празднований апостола Тита⁸¹, нам известно весьма ограниченное число текстов, где он в особых случаях напрямую называется этим именем: «Сице и зде молитвенная доброта разверзе царское неплодие самодержьца Василия Ивановича, и родися ему сынъ и наследникъ царствию сий святопомазанный царь и великий князь, сладчайшее имя Иванъ <...> Роди же ся въ лето 7039 месяца августа 25 <...> Егда же зачатся во чреве матери, и яко бысть близъ рожения, и тогда боголюбивая мати его, великая княгиня воспроси некоего мужа юродива, именемъ Доментия, глаголя: “Чьто имамъ родити?” Онъ же, яко уродствуя, глаголаше: “Тит, широкий умъ”»⁸².

Таким образом, если Иван Грозный и был крещен *Титом*, то его крестильное имя оказывается крайне малоупотребительным. Отметим, однако, что на сохранившейся панагии Ивана Грозного вырезан барельефный образ Иоанна Предтечи, а на оборотной стороне золотой оправы чернью было выполнено изображение апостола Тита⁸³.

Естественным образом напрашивается предположение, что поздняя двуименность во многом наследует двуименности Рюриковичей домонгольского периода. В этом случае происходит, очевидно, замещение пары ‘родовое языческое имя — христианское имя’ парой ‘родовое христианское имя — неродовое христианское имя’. Но почему князья могли обладать не только родовым христианским именем, но и еще каким-то? Почему одного христианского имени могло оказаться недостаточно?

Как нетрудно заметить, дополнительные христианские имена связаны с календарной датой рождения княжича. Очевидно, что к этому времени на Руси в целом сложилась более или менее устойчивая церковная практика называть младенца по тому святому, чья память приходилась на определенный день (например, первый или на восьмой) по его рождению. Существовали и другие системы расчетов. В частности, как указано в «Житии Сергия Радонежского», ребенку могли давать имя через 40 дней или шесть недель по его появлении на свет⁸⁴. Возможно, новорожденному давалось имя того святого, чья память приходилась именно на этот день. Однако не исключено, что только сама дата имянаречения определяла выбор имени — ребенка могли крестить на сороковой день, а имя давать по первому дню, по восьмому дню или по какому-то иному расчетам. Сколько-нибудь определенными и единообразными указаниями источников относительно этих расчетов мы не располагаем. Так или иначе, коль скоро речь идет об имянаречении в целом, в XIV—XVI вв. буквальная зависимость от календаря прослеживается куда более четко.

Каким же образом эта зависимость отразилась на выборе имени для князей правящего дома?

Упрощая дело, можно сказать, что родовая традиция Рюриковичей в очередной раз испытала на себе натиск месяцеслова, однако на этот раз дело было в том, что князья должны не просто носить имена святых, но имена святых, приходящихся строго на определенный день по отношению к дате их рождения.

«Ответом» на это давление и стало появление нескольких имен у князя, из которых одно давалось по родовым соображениям с весьма приблизительной оглядкой на месяцеслов, а другое — строго по календарю. При этом феномен многоименности несколько не противоречил, как мы знаем, традиции имянаречения у Рюриковичей. Во-первых, как уже говорилось, он поддерживался старым, еще домонгольским обычаем, когда князья зачастую носили помимо христианского имени одно, а то и два исконных, родовых имени. Во-вторых, присутствие у князя нескольких небесных покровителей также вполне соответствовало древней традиции. Не чужд ей был и некоторый эзотеризм, «затененность» одного из именованных князя.

Возникает вопрос, какова все же была функция этих дополнительных, календарных имен князей в церковной жизни. Под каким именем, например, князь причащался и поминался в церкви?

Поскольку календарное имя для московских великих князей является дополнительным, факультативным, то степень его актуализации в определенной мере становится делом личного выбора. Тем не менее, из судьбы князя в XIV—XVI вв., по-видимому, никогда не исчезает имя того святого, который приходился на день его рождения или на восьмой день. Можно сказать, что дополнительные христианские имена были связаны не с официальной, а с личной, более интимной жизнью их носителя. Очень выразительна, например, композиция нагрудного образа царевича Ивана, сына Грозного. На лицевой, обращенной наружу стороне был изображен Иоанн Лествичник, святой тезоименный царевичу по его официальному, династическому имени, тогда как на оборотной, обращенной внутрь стороне — свв. Марк Арефусийский и Кирилл диакон, те святые покровители, которые связаны с его днем рождения⁸⁵.

Сюжеты с патрональными иконами вообще могут продемонстрировать, какое место занимал культ «непубличных» святых в обиходе обширного рода Рюриковичей. Так, сын Василия Темного, Борис Волоцкий, по-видимому, подарил своей невесте к свадьбе в 1471 г. икону великомученицы Варвары⁸⁶. При этом его будущая жена — дочь князя Михаила Холмского — звалась *Ульяной*⁸⁷. Имя *Ульяна*, судя по всему, считалось в эту эпоху вполне подходящим для женщины знатного рода, тогда как *Варвара*, как кажется, к числу таковых не принадлежало, хотя сама св. Варвара была одной из весьма почитаемых на Руси святых, ее мощи были принесены еще в XII в. в Михайловский монастырь в Киеве⁸⁸. Празднование памяти одной из свв. Иулианий (мученицы Илиопольской) совпадало с днем памяти св. Варвары (4 декабря). На иконах эти святые иногда изображались вместе: так, сохранилась соответствующая псковская икона XIV в.⁸⁹. На 21 декабря приходилась память еще одной Иулиании (мученицы Никомидийской), а на 1 ноября — Иулиании (мученицы Киликийской).

Можно допустить, что дочь князя Михаила Холмского появилась на свет непосредственно 4 декабря, в день празднования свв. Варвары и Иулиании. Ее официальным именем стало *Ульяна*, при этом св. Варвара также была ее небесной покровительницей, о чем естественно был осведомлен жених этой княжны. Если интерпретация Т.В. Николаевой верна и князь действительно заказал икону св. Варвары к свадьбе, то это еще раз подчеркивает семейный характер почитания «дополнительных» патрональных святых. Такое семейное почитание, по-видимому, особенно актуализировалось при заключении браков и появлении новых членов

семьи. С другой стороны, если верно и наше допущение о том, что жена Бориса Васильевича родилась 4 декабря, то на этом примере мы можем наблюдать, что именно происходило, когда дата появления ребенка на свет совпадала с днем празднования памяти его официального небесного патрона. Очевидно, в этом случае новорожденный мог получить в качестве второго «непубличного» покровителя другого, нетезоименитого ему святого, чей праздник приходился на тот же день.

Так или иначе, второе имя, по-видимому, могло играть роль своеобразного индикатора личной, нединастической судьбы правителя. Достаточно упомянуть здесь еще раз Симеона Гордого, который родился на св. Созонта, жил и правил под именем *Симеон*, но перед смертью постригся в монахи под именем *Созонта* и как *Созонт* написал свою духовную грамоту.

Итак, мы видим, что с тех пор, как двуименность становится христианской, календарные имена остаются скорее элементом собственной церковной жизни князя. Имя, вычисленное по дате рождения (независимо от того, становилось или не становилось ли оно крестильным), играло заметную, но второстепенную роль в жизни правителя. Дело в том, что такое имя, определенное не зависящими от воли рода и семьи обстоятельствами, зачастую не годилось для княжича, так как не повторяло имен предков-правителей, не несло в себе идеи единства и преемственности власти. Своеобразной реакцией родовой традиции на «экспансию» календарного принципа имянаречения в очередной раз стала двуименность (или многоименность) князей. Что же послужило «промежуточным звеном» для этой новой традиции христианской двуименности, относительно хорошо зафиксированной на протяжении XIV—XVI вв.? Когда эта традиция складывается?

Не исключено, что традиция христианской многоименности появляется достаточно рано, к концу XII в. Разумеется, для этого времени мы не располагаем столь наглядной картиной двуименности, каковая прослеживается для позднего периода правления династии Рюрикoviчей. О зарождении христианской двуименности, строящейся по принципу «родовое христианское имя — календарное имя» мы можем судить лишь по косвенным признакам.

Во-первых, к 80-м годам XII в. в летописном тексте все чаще с упоминанием даты соседствует упоминание имен тех святых, чьи праздники приходятся на эти дни⁹⁰. Церковные праздники упоминались, конечно, в связи с теми или иными событиями и раньше, хотя следует заметить,

что эти упоминания достаточно спорадичны, как правило, оторваны от даты, а иногда ее собой заменяют. Зачастую в летописном тексте, повествующем о конце XI — начале XII в., упоминание церковных праздников являются внутренним элементом сюжета, а не частью извне заданной хронологической сетки.

Нередко, например, описывается празднование именин кого-либо из главных действующих лиц, при этом описание несет на себе явную сюжетобразующую функцию. Так, при описании предательского и неожиданного нападения Олега Святославича на Мстислава Феодора Великого в 1096 г. в летописи подчеркивается, что это произошло в Феодорову субботу, в начале Великого Поста, когда Мстислав Феодор сидел на обеде. Говоря это, летописец стремился подчеркнуть особое коварство Олега, напавшего на Мстислава, своего крестника, когда тот праздновал день своего святого и, поверив крестному отцу, не выставил охрану⁹¹.

Упоминание о праздновании именин Святополка Михаила появляется в связи с заговором, готовившемся против Василька Ростиславича, и нежеланием последнего дожидаться праздничной трапезы⁹². Ср. также сходную сюжетобразующую роль фрагмента с упоминанием дня св. мученика Феодора в истории о спасении от врагов Андрея Боголюбского: «и помолися к Богу и выня меч свой призва на помощь себе стаго мученика Феодора и по вере его избави и Богъ без вреда и святый мученикъ Феодоръ бысть бо память святаго [мученика] Феодора во ть день»⁹³. Кроме того, как правило, в таких описаниях речь идет о центральных и хорошо известных праздниках. Точные же даты приводятся чаще всего без указания святого, чья память празднуется именно в этот день.

Лишь в XII в. упоминания имени святого рядом с датой приобретают последовательный, регулярный, так сказать, формульный характер. В этом отношении очень показательны, например, описания двух солнечных затмений, содержащиеся в «Лаврентьевской летописи». Под 1091 г. читаем: «В се же лето [бысть] знамень в солнци яко погыбнути ему и мало ся его оста акы месяцъ бысть в час ѿ дне месяца майа к̄а день»⁹⁴. Под 1186 г.: «месяца майа въ ѿ день на память святаго пророка Иеремийа в серед на вечерни бысть знамень въ солнци и морочно бысть велми яко и звезды видети человекомъ въ очью яко зелено бяше и въ солнци учинися яко месяцъ из рогы его яко уголь жаровъ исхожаше страшно бе видети человекомъ знамень Божье»⁹⁵.

Если мы обратимся к древнейшим русским летописям, то увидим, что подобного рода «формульность» невозможно счесть делом рук от-

дельного летописца или переписчика. Обозначение времени того или иного события, содержащее в себе сочетание 'дата юлианского календаря + указание имени святого, чья память праздновалась в этот день' (ср. «...месяца генвья въ 1 день, на святого Василья...»⁹⁶) сколько-нибудь регулярно появляются во всех летописных текстах не ранее 30-х гг. XII в.

Наиболее раннее отражение этого процесса мы видим в «Новгородской первой летописи», но и здесь последовательность такой датировки вплоть до второй половины XII в. весьма относительна. С 1130 до 1138 гг. святочные и юлианские обозначения даты достаточно регулярно встречаются вместе.

Позднее же, вплоть до 1158 г., эта формульность летописных датировок в «Новгородской первой летописи» утрачивается⁹⁷. Если при упоминании события указывается какое-либо святочное обозначение времени, то оно фигурирует без юлианского числа, и при этом речь идет о больших праздниках (Госпожин день, Рождество, Крещение), чье название не содержит в себе имени определенного святого. Таким образом, «Новгородская первая летопись» как бы возвращается к предшествующей традиции датировки событий.

Лишь с 1158 г. формула 'дата юлианского календаря + святочное обозначение' утверждается в Синодальном списке «Новгородской первой летописи» достаточно прочно. В это же время в новгородской летописи и появляется понятие 'кануна' как средства обозначения времени (например, канун Воздвиженья, канун Петра и Павла)⁹⁸. В Комиссионном списке в некоторых случаях возможно сокращение святочного обозначения и сохранение лишь юлианской датировки. Т.В. Гимон и А.А. Гиппиус объясняют это тем, что, «приближаясь к концу своей работы, первый писец младшего извода начинал интенсивно сокращать свой оригинал»⁹⁹.

Весьма существенно, что в «Лаврентьевской летописи» события могут датироваться с помощью сочетания 'юлианская дата + святочное обозначение' приблизительно с 1158 г. (ср. «месяца априля въ ѣ в день святого апостола Родиона во вторник...»¹⁰⁰). Характер регулярной, последовательно применяемой формулы такой способ датировки приобретает в этом летописном своде лишь с середины 70-х гг. XII в.

В «Ипатьевской летописи» подобная датировка появляется еще позднее и начинает регулярно употребляться лишь в 80-е гг. XII в., и тогда не становясь единственно возможным способом указания на время того или иного события. Иными словами, именно к последним десятилетиям

XII в. имена святых начинают прочно увязываться в русском летописании со временем большинства значительных событий.

В тот же самый период на примере имянаречения сыновей князя Всеволода Большое Гнездо мы видим более или менее последовательно проводимое стремление князя называть в соответствии с церковным календарем. Значительная часть его сыновей получает имя по тому дню, в который они родились; при этом могли допускаться отступления на один день вперед или назад. Возможно, это было связано с некоторой неопределенностью границы дня, границы суток.

С другой стороны, в поздней традиции канун больших праздников мог тесно связываться с именем того святого, чья память отмечалась на следующий день. В частности, в фольклорной традиции этот предшествующий день мог объявляться даже «отцом» или «матерью» этого святого¹⁰¹. Понятие кануна играло немаловажную роль при имянаречении Рюриковичей в XIV—XVI вв. Таким образом, две отмеченные тенденции (датировка событий с указанием имени святого и наречение княжичей с ориентацией на дату их рождения) могут свидетельствовать о том, что с конца XII в. церковный календарь постепенно принимает на себя в династическом обиходе ту роль, которую он будет играть в XV—XVI вв.

При этом весьма существенно отметить, что к концу XII в. у Рюриковичей уже сложился круг христианских имен, пригодных для князя. Если имя, выпадавшее новорожденному по календарю, не входило в этот круг, ему подбиралось другое, по-видимому, ближайшее в календаре имя, соответствовавшее родовой традиции имянаречения. Запись же о его рождении могла содержать как имя того святого, на память которого он родился, так и того святого, по которому ему дано было родовое христианское имя. Ср., например, «Родися у благовернаго и христолюбиваго князя Всеволода сынъ месяца февраля въ ѣ день на памят святага пророка Захарьи и нарекоша и въ святемь крещеньи Феодоръ»¹⁰²; «месяца декабря въ 3̄ день на памят святага отца Амбросья епископа родися сынъ благочестивому и христолюбивому князю Костянтину и нарекоша имя ему въ святемь крещеньи Василии»¹⁰³; «месяца иуния въ ѣ̄ день на памят святага мученика Леонтия и дружины его родися Костянтину сынъ Всеволодь а въ святемь крещеньи нарекоша ему имя Иоанъ»¹⁰⁴. Иными словами, свидетельства о рождении княжича нередко приобретают тот вид, который характерен для подобных записей в XIV — XV вв., когда они содержат пару 'родовое христианское имя — календарное имя'.

Нельзя ли предположить, что за этим сходством формы скрывается и некоторое подобие содержания? Возможно уже в XII в. между князем и тем святым, в день которого он родился, устанавливается какая-то связь, даже если его официальное имя не совпадает с именем этого святого. Разумеется, судить о характере и степени близости этой связи весьма затруднительно¹⁰⁵, тем более что и гораздо позже, когда христианская двуименность проявляется более отчетливо, место календарного имени в системе имянаречения, как мы убедились, не всегда легко установить.

Итак, с вытеснением из княжеского обихода исконных, языческих по происхождению, имен сам принцип многоименности не утрачивается, но существенно видоизменяется. С определенного времени все имена Рюриковичей становятся христианскими, тогда как система выбора имени наследует многое из древней традиции. Появление дополнительного христианского имени у князя могло быть вызвано разными причинами.

С распространением на Руси обычая пострижения правителя перед смертью князьям регулярно даются новые христианские имена, а в памяти его потомков сохраняется как то христианское имя, которое он носил в миру, так и то имя, которое он принял при постриге. Христианская многоименность в различной форме связывала князя с его родом. Святые, покровительствовавшие его ближайшим предкам, становились и его заступниками, связывались и с его именем.

С другой стороны, принцип многоименности вовлекал правителя как в родовой цикл повторяющихся имен, так и в цикл, непосредственно связанный с христианским календарем. Как мы пытались продемонстрировать выше, обычай использовать имена святых, связанных с днем рождения князя, был распространен в XIV—XVI вв., но зародился, по видимому, существенно ранее. Сама возможность именования в разных регистрах, идеально соответствовал изначальной практике княжеского имянаречения. Во всей истории Рюриковичей прослеживается отчетливая закономерность: у князя должно быть «публичное» имя и «непубличное» имя. Поначалу «публичными» являются исконные языческие имена, а «непубличными» — христианские. Как только же христианские имена превращаются в основные, так сказать, официальные имена, становятся достоянием рода, формируется как бы второй пласт христианского именования, так или иначе связанный с датой рождения и личной судьбой князя, набор дополнительных, «непубличных» христианских имен.

Примечания

¹ Принципы имянаречения у Рюриковичей и вопросы, связанные с родовыми и крестильными именами князей, подробно обсуждаются в нашей работе: *Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б.* Пути усвоения христианских имен в русских княжеских семьях XI — начала XII в. // *Религии мира: История и современность 2002* / Отв. ред. А.В. Назаренко. М., 2002.

² Полное собрание русских летописей (далее — ПСРЛ). Т. 1—42. СПб./Пг./Л.; М., 1841—2002. (В случае переиздания летописи мы всегда ссылаемся на последнее издание). Т. X. С. 129 под 1244 г.

³ ПСРЛ. Т. I. С. 477.

⁴ ПСРЛ. Т. III. С. 79 под 1244 г.

⁵ ПСРЛ. Т. I. С. 424 под 1206 г. Ср.: *Голубинский Е.Е.* История Русской церкви. 2-е изд. Т. I:1 — I:2. М., 1901—1904; Т. II:1 — II:2. М., 1911 (репринт: М., 1997). Т. I: 2. С. 574; *Успенский Б.А.* Мена имен в России в исторической и семиотической перспективе // *Успенский Б.А.* Избранные труды. Т. 1—3. М., 1996—1997. Т. 2. С. 195—196 прим. № 8.

⁶ ПСРЛ. Т. I. С. 389.

⁷ Любопытно, что и гораздо позже, в XV—XVI вв., иногда мог осуществляться совершенно регулярный родовой повтор иноческого имени. Так, два ростовских князя, приходившихся друг другу двоюродными братьями, Константин Андреевич (ум. в 1407 г.) и Константин Владимирович (ум. в 1415 г.), получили при постриге имя *Касьян* (ПСРЛ. Т. I. СПб., 1896. С. 234). Одно и то же имя при постриге могли получать представители нескольких поколений семьи подряд. Правда, речь в данном случае идет не о князьях Рюриковичах. Так, в семье Цыплятовых иноческое имя *Евфимий* повторяется у деда, отца и внука — у Елеазара Евфимия, Ивана Евфимия Елеазаровича и Ивана Евфимия Ивановича (Кормовая книга Кирилло-Белозерского монастыря // *Записки отдела русской и славянской археологии Имп. Археологического общества.* СПб., 1851. Т. 1. С. 62, 63, 84).

⁸ По-видимому, иноческое имя живого родича легко могло использоваться для новых членов семьи. Это обстоятельство не должно вызывать удивление, ведь христианские имена живых родичей вообще могли повторяться, и, с другой стороны, даже мирское, языческое по происхождению, имя родича как бы становилось «вакантным» с того момента, как он принимал постриг.

⁹ *Грот К.Я.* Из истории Угрии и славянства в XII в. Варшава, 1889. С. 94—95 прим. 2.

¹⁰ ПСРЛ. Т. I. С. 389 под 1183 г.

¹¹ ПСРЛ. Т. I. С. 417 под 1202 г. Ср. *Baumgarten N.* Genealogies et mariages occidentaux des Rurikides russes du X^e au XIII^e siècle. Roma, 1928 (*Orientalia Christiana.* Vol. 9: 1. Num. 35. Maio, 1927). С. 27, 29. Table VI. № 26. Высказывалось предположение, что *Евфросиньей* звали также и дочь Ярослава Осмомысла и Ольги Евфросиньи Юрьевны (*Зотов Р.В.* О черниговских князьях по Любечкому синодику и о Черниговском княжестве в татарское время. СПб., 1892. С. 270; ср.: *Baumgarten N.* Op. cit. С. 27, 29. Table VI. № 26 1928. С. 15, 16. Table III. № 16). Если это предположение верно, то оказывается, что дочь носит в миру то же имя, что мать принимает в иночестве. Ф.И. Буслаев предположил, в частности, что именно Евфросинья Ярославна обозначается патронимом Ярославна в «Слове о полку Игореве».

¹² ПСРЛ. Т. II. С. 564. 1173-й г. указывается как общепринятый год кончины святой. Не исключено, впрочем, что она умерла несколько ранее, между 1161 и 1167 гг. (см. подробнее: *Назаренко А.В.* Древняя Русь на международных путях: Междисциплинарные очер-

ки культурных, торговых и политических связей IX—XII веков. М., 2001. С. 633). Если такое допущение верно, то Евфросинья Ярославна, строго говоря, могла появиться на свет и после смерти Евфросиньи Полоцкой. Впрочем, как мы попытались показать, имя могло быть дано младшей княжне как в честь живой родственницы игуменьи, так и в честь мертвой. Недавняя смерть Евфросиньи Полоцкой в Иерусалиме могла бы лишь актуализировать использование ее имени в роду.

¹³ ПСРЛ. Т. II. С. 708 под 1199 г.

¹⁴ Как известно из жития, св. Евфросинья Александрийская подвизалась под именем *Смарагд*. Любопытно, что эта агиографическая деталь была известна родственникам интересовавшей нас выше Евфросиньи Ростиславны (внучки Всеволода Большое Гнездо) и обусловила появление у девочки двух христианских имен. Летописца же интересует не столько агиографический аспект, сколько значение этого второго, совершенно экзотического для княжны христианского имени: «Того же лет на зиму родися дщи у Ростислава у Рюрикавича и нарекоша имя еи Ефросенья и прозваниемъ Изморагдъ еже наречеться до-рогыи камень» (ПСРЛ. Т. II. С. 708).

¹⁵ Ср.: *Флоря Б.Н.* Историческая традиция об общественном строе средневекового Полоцка // *Отечественная История*. 1995. № 5. С. 112.

¹⁶ См., например: *Поппэ А.* Митрополиты и князья Киевской Руси // *Подкарпатски Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988—1237 гг.)*. 2-е изд., исправл. и дополн. / Перевод А.В. Назаренко под ред. К.К. Акентьева. СПб., 1996 (*Subsidia Byzantinorossica*. Т. 1). С. 484.

¹⁷ Мы не знаем, насколько широко был распространен на Руси обычай перемены христианского имени при постриге к середине XII в.

¹⁸ ПСРЛ. Т. II. С. 422 под 1151 г.

¹⁹ *Бережков Н.Г.* Хронология русского летописания. М., 1963. С. 152.

²⁰ *Лосева О.В.* Русские месяцесловы XI—XIV ввек. М., 2001. С. 309—311.

²¹ ПСРЛ. Т. II. С. 637 под 1185 г.

²² *Горский А.А.* «Всего еси исполнена земля русская...»: Личности и ментальность русского Средневековья. М., 2001. С. 12, 16, 33—34 прим. 2.

²³ ПСРЛ. Т. II. С. 422—423 под 1151 г. Обращает на себя внимание, что в «Ипатьевской летописи», очень подробно описывающей противостояние Изяслава Мстиславича и Юрия Долгорукого, отмечено, что Юрьев день празднуют князья — противники Юрия Долгорукого, собравшиеся близ Городка, но ничего не сказано о том, как провел этот день сам Юрий и его сторонники, собравшиеся к этому моменту в Городке.

²⁴ Подробнее см. об этом: *Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б.* Пути усвоения христианских имен... С. 62—65.

²⁵ Необходимо отметить, что заступничество, молитва умерших предков за кого-либо из своих потомков считалось в эту эпоху весьма действенной, независимо от того, были ли эти предки святыми, хотя бы и местночтимыми. Недаром эта молитва в летописи может сопровождаться эпитетом «святая», хотя речь при этом идет отнюдь не о святых в церковном смысле этого слова. Здесь культ рода тесно смыкается с христианским и, скорее, доминирует над ним. См. об этом подробнее: *Комарович В.А.* Культ рода и земли в княжеской среде XI—XIII вв. // *Труды Отдела древнерусской литературы*. М.; Л., 1960. Т. 16. С. 87—90. Однако случай с Игорем Георгием несколько выделяется на этом фоне. В качестве таких «несвятых» заступников в летописи фигурируют отец и дед, т. е. прямые предки того или иного князя. Здесь же новорожденный, во-первых, отдается, судя по имянаречению, под покровительство не деду, а дяде. Во-вторых, как уже говорилось, налицо было церковное

почитание этого родича, почитание, которое в принципе имело все шансы перерасти в обшерусский культ.

²⁶ «...преставися благоверный князь Михаилъ зовемый Святополкъ <...> и положиша въ церквѣ святаго Михаила юже бе самъ создаль» (ПСРЛ. Т. II. С. 275 под 1113 г.; Т. I. С. 290).

²⁷ ПСРЛ. Т. I. С. 258 под 1097 г.

²⁸ Там же. Т. I. С. 150 под 1033 г. То обстоятельство, что князья Рюриковичи сравнительно часто принимали постриг (волею или неволею), хорошо зафиксировано уже для XI в. При этом Е.Е. Голубинский считает, что обычай принимать постриг перед смертью был первоначально сугубо княжеским и лишь позднее мог распространяться на других людей. Самое начало этого обычая он относит к домонгольскому периоду, но ко времени относительно позднему (конец XII в.) (Голубинский Е.Е. Указ. соч. Т. I: 2. С. 667). Что же заставляет нас допустить, что сын Мстислава Тмутараканского мог принять иноческий чин? Известно, что после смерти Мстислава Тмутараканского не остается, судя по всему, наследников, ни сыновей, ни внуков. Возможно, это означает, что его сын умер бездетным — ребенком или иноком. Однако нельзя не признать, что всякое рассуждение на этот счет остается в высшей степени гадательным.

²⁹ Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им / Приготовил к печати Д.И. Абрамович. Пг., 1916. (Памятники древне-русской литературы. Вып. 2). С. 4. См.: Карпов А.Ю. Ярослав Мудрый. М., 2001 (Жизнь замечательных людей). С. 502 прим. 47.

³⁰ Приселков М.Д. Троицкая летопись: Реконструкция текста. М.; Л., 1950. С. 355.

³¹ Лосева О.В. Русские месяцесловы... С. 142, 148, 153, 157.

³² См. подробно: Лосева О.В. Патрональные святые русских князей (летописи, месяцесловы, сфрагистика) // Восточная Европа в древности и средневековье. Генеалогия как форма исторической памяти. XIII Чтения памяти члена-корреспондента АН СССР В.Т. Пашуто. Москва, 11—13 апреля 2001. Материалы конференции. М., 2001. С. 127—130.

³³ Каишанов С.М. К изучению формуляра великокняжеских духовных грамот конца XIV — начала XVI в. // Вспомогательные исторические дисциплины. Вып. 11. Л., 1979. С. 241 прим. № 24; Кучкин В.А. К датировке завещания Симеона Гордого // Древнейшие государства на территории СССР 1987. М., 1989. С. 99—105.

³⁴ ПСРЛ. Т. II. С. 613 под 1179 г.

³⁵ Там же. Т. I. С. 414 под 1197 г., С. 437 под 1212 г.; Т. XXI: 1. С. 226.

³⁶ Ср.: Янин В.Л., Гайдуков П.Г. Актовые печати Древней Руси X—XV вв. Т. 3: Печати, зарегистрированные в 1970—1996 гг. М., 1998. С. 44—45, 48.

³⁷ ПСРЛ. Т. I. С. 159.

³⁸ Ср.: Голубинский Е.Е. Указ. соч. Т. I: 2. С. 297; Янин В.Л. Актовые печати Древней Руси X—XV вв. Т. I: Печати X — начала XIII в. М., 1970. С. 166 № 3.

³⁹ См.: Lewicki A. Napis na paliuszu z XI wieku // Kwartalnik Historyczny. 1893. Т. 3; Айналов Д.В. К истории древнерусской литературы: Эпизод из сношений Киева с Западной Европой // Труды Отдела древнерусской литературы. 1936. Т. 3. С. 8—9; Янин В.Л. Русская княгиня Олисава-Гертруда и ее сын Ярополк // Нумизматика и эпиграфика. 1963. Т. IV. С. 155, 160.

⁴⁰ См.: Айналов Д.В. Указ. соч. С. 6; Назаренко А.В. Древняя Русь на международных путях... С. 273—274; Он же. Западноевропейские источники // Древняя Русь в свете зарубежных источников / Под ред. Е.А. Мельниковой. М., 1999. С. 361.

⁴¹ ПСРЛ. Т. I. С. 238.

⁴² Там же. Т. I. С. 299.

⁴³ Ср. *Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б.* Выбор славянского и греческого имени для русского князя // Становление славянского мира и Византия в эпоху раннего средневековья. Материалы конференции. М., 2001; *Лосева О.В.* Патрональные святые русских князей...

⁴⁴ *Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б.* Пути усвоения христианских имен... С. 52—60.

⁴⁵ Апракос Мстислава Великого / Под ред. Л.П. Жуковской. М., 1983. Рис. 4.

⁴⁶ Цит. по: *Макарий (Булгаков), митрополит Московский и Коломенский.* История Русской церкви. Кн. 2-я. С. 471 прим. № 172.

⁴⁷ Новгородские летописи. СПб., 1841. С. 213.

⁴⁸ *Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б.* Выбор славянского и греческого имени...

⁴⁹ Откуда же берется патроним *Святославич* применительно к Мстиславу Владимировичу в Вологодском списке остается совершенно неясным.

⁵⁰ Такими сведениями составители «Новгородской третьей летописи» располагать могли. Ср. убедительную версию А.В. Назаренко об одной из причин появления имени *Георгий* применительно к Мстиславу Владимировичу. В Никольском храме находились древние антиминсы, на одном из которых была надпись об освящении «жертвенника святого мученика Георгия» при князе Георгии, сыне Мономаховом, 1-го сентября 6657 г. (т. е. при Юрии Долгоруком). Поскольку составители интересующих нас текстов были осведомлены о том, что Мстислав был сыном Мономаха, «внуком» Ярослава Мудрого и в то же время ктитором храма Николы во Дворищах, они могли заключить, что он и был в крещении тем князем *Георгием*, при котором освятили жертвенник: *Назаренко А.В.* Древняя Русь на международных путях... С. 610—611.

⁵¹ ПСРЛ. Т. II. С. 659 под 1187 г.

⁵² *Лосева О.В.* Русские месящесловы... С. 97.

⁵³ См. подробнее об имени *Феодор* у русских князей этого времени: *Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б.* Выбор славянского и греческого имени для русского князя...

⁵⁴ ПСРЛ. Т. II. С. 200 под 1090 г.

⁵⁵ См. подробнее: *Назаренко А.В.* Древняя Русь на международных путях... С. 585—616.

⁵⁶ Если отвлечься от собственно княжеского именослова, можно привести один из наиболее известных примеров такой многоименности. Предполагается, что три христианских имени было у митрополита Алексия, родившегося ок. 1293 г. (?): полученное при постриге *Алексий* и данные в детстве *Симеон* и *Елевферий* (см.: *Макарий (Булгаков), митрополит Московский и Коломенский.* История Русской церкви. Кн. 3-я. М., 1995. С. 32, 365 прим. 41, 354 прим. 247*, принадлежащие *А.А. Турилову*; ср.: ПСРЛ. Т. XI. С. 30; Т. XV (Рогожский летописец). С. 121 прим. 4; *Голубинский Е.Е.* История Русской церкви. Т. II: 1. С. 173).

⁵⁷ ПСРЛ. Т. XI. С. 83 под 1383 г.

⁵⁸ Там же. Т. VIII. С. 108 под 1440 г.

⁵⁹ Там же. Т. VI: 2. С. 287; Т. XXI: 2. С. 582.

⁶⁰ Там же. Т. VIII: 2. С. 285; Т. XXI: 2. С. 614—615; Т. XXII: 1. С. 538; Кормовая книга... С. 74.

⁶¹ *Ильин М.А.* О наименовании приделов собора Василия Блаженного // Новое в археологии. М., 1972. С. 290—293; *Ильин М.А.* Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI в.: Проблемы и гипотезы, идеи и образы. М., 1980. С. 67.

⁶² *Карамзин Н.М.* История государства российского. СПб., 1892. Т. 1—12 (репринт: Slavistic printings and reprintings / С. Н. van Schooneveld. Paris, 1969). Т. IX. С. 266 и прим. № 741. О.И. Подобедова ошибочно приписывает имя *Уар* Ивану Грозному, явно путая в данном случае дополнительные имена отца и сына (*Подобедова О.И.* Московская школа

живописи при Иване IV: Работы в Московском Кремле 40-х — 70-х годов XVI в. М., 1972. С. 27, прим. 9). Об именах царевича Дмитрия см. подробнее: *Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б.* Из истории России XVI века: Реальные имена и мнимые даты в жизни Дмитрия Угличского // Восточная Европа в древности и средневековье: Мнимые реальности в античной и средневековой историографии. XIV Чтения памяти члена-корреспондента АН СССР В.Т. Пашуто. Москва, 17—19 апреля 2002 г. Материалы конференции. М., 2002. С. 118—123; *Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б.* Пути усвоения христианских имен... С. 75—78.

⁶³ *Клосс Б.М.* Избранные труды. Т. I. М., 1998. С. 80. Ср.: ПСРЛ. Т. XXI: 2. С. 629.

⁶⁴ *Розов Н.Н.* Похвальное слово великому князю Василию III // Археографический ежегодник за 1964 г. М., 1965. С. 284, 279.

⁶⁵ Кормовая книга... С. 72, 87; *Соловьев С.М.* Сочинения. Книга III: История России с древнейших времен. Тома 5—6. М., 1989. С. 68.

⁶⁶ ПСРЛ. Т. XXXIV. С. 229.

⁶⁷ Там же. Т. XII. С. 111—112 под 1456 г.; *Зимин А.А.* Краткие летописцы XV—XVI вв. // Исторический архив. Т. 5. М., 1950. С. 34.

⁶⁸ Кормовая книга... С. 61, 69, 104.

⁶⁹ *Успенский Б.А.* Царь и патриарх: Харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление). М., 1998. С. 346 прим. № 18.

⁷⁰ См. также: *Голубинский Е.Е.* Указ. соч. Т. I: 2. С. 428—429; *Успенский Б.А.* Мена имен... С. 193, 198—199, 200, 201, 202; *Клосс Б.М.* Избранные труды. Т. I. С. 80—81.

⁷¹ В настоящей работе мы не стремились рассмотреть судьбу всех христианских имен, которые в XII в. могли употребляться без мирских, как полноценные родовые имена. Укажем здесь только, что имя *Иоанн* всегда фигурировало без мирского у таких князей, как уже упоминавшийся Иоанн Васильевич (ум. в 1154 г.), сын Василько Ростиславича Терембовского (ПСРЛ. Т. II. С. 304, 308), Иоанн Всеволодич (род. в 1198 г.) (ПСРЛ. Т. I. С. 414, 422, 428, 448, 449, 467, 469, 471, 521, 523). Родовым же именем великого князя *Иоанн* становится лишь в XIV в. Показательно, что факт появления у великих князей этого родового имени становится предметом особой рефлексии в «Степенной книге»: «<об Иване Калите> Прежде убо сего мнози быша велиции князи въ Рустей земли, и ни един же отъ нихъ не именовася Иванъ. Сей же аще и десятый бысть отъ святого Владимера, но обаче первый Иванъ именовася еже есте благодатное имя» (ПСРЛ. Т. XXI: 2. С. 320). В качестве комментария к процитированному фрагменту можно добавить, что на рубеже XIII—XIV вв., когда выбиралось имя для Калиты, связь с перечисленными князьями Рюриковичами, жившими в домонгольский период и носившими это имя, несомненно, была еще вполне актуальной. Ко времени же составления «Степенной книги» важными оказывались лишь отдельные фигуры ранней истории рода, а «первенство» Ивана Калиты могло подчеркиваться, так как он стоял у истоков нового «московского» этапа истории династии. Кроме того, он действительно был первым великим князем, носившим это имя в качестве родового.

⁷² *Константином* (без мирского имени) называется старший сын Всеволода Большое Гнездо — великий князь Константин Всеволодич (ПСРЛ. Т. I. С. 397, 407, 414—417, 419, 421, 422, 428—442, 445—447, 449, 489, 493—502). С начала XIII в. имя *Константин*, как кажется, у всех носивших его князей употребляется без мирского. Так именуют, например, Константина Васильевича Ростовского, сына Василия Константиновича, и Константина Ярославича, сына великого князя Ярослава Всеволодича. Любопытно, что в XVI в. для родовой ветви князей Острожских — в отличие от князей московского дома — имя *Василий* оказывается менее пригодным в качестве родового, чем имя *Константин*.

⁷³ *Герберштейн С.* Записки о Московии / Пер. с нем. А.И. Малеина и А.В. Назаренко. М., 1988. С. 66. Б.А. Успенский приводит также выразительный пример использования христианской двуименности самозванцами: «так, известный Тимошка Акундинов, выдававший себя за сына царя Василия Шуйского, называл себя Иоанном Шуйским, хотя и признавал, что «наречен в св. крещении Тимофеем»» (*Успенский Б.А.* Мена имен... С. 193).

⁷⁴ ПСРЛ. Т. VIII. С. 108 под 1440 г.

⁷⁵ *Розов Н.Н.* Указ. соч. С. 284.

⁷⁶ *Клосс Б.М.* Указ. соч.. Т. 1. С. 80—81.

⁷⁷ ПСРЛ. Т. XII. С. 190; ср.: Т. VI: 2. С. 287; Т. XXI: 2. С. 582.

⁷⁸ Там же. Т. XII. С. 191.

⁷⁹ *Голубинский Е.Е.* Указ. соч. Т. II: 2. С. 517; *Успенский Б.А.* Мена имен... С. 199 прим. 32.

⁸⁰ Выпись из государственной грамоты, что прислана к великому князю Василию Ивановичу, о сочетании второго брака и о разлучении первого брака чадородия ради. Творение Паисеино, старца Ферапонтова монастыря «Повесть о втором браке Василия III» / Публикация *О. Бодянского* // Чтения в Обществе истории и древностей российских при имп. Московском университете. № 8. 1847. С. 1.

⁸¹ Ср. «Въ лето 7038. Августа въ 25, на память святыхъ апостолъ Варфоломея и Тита, въ 7 часъ ноши, родился великому князю Василью Ивановичу всея Руси сынъ отъ его великие княгини Елены Глинские и нареченъ бысть Иванъ, Усекновение честныя главы (29 августа. — *А.Л., Ф.У.*) <...> А крестити князь великы сына своего ездиль... Сентября въ 4, въ неделю, на память святаго священнаго мученика Вавилы архиепископа Великиа Антиохия» (ПСРЛ. Т. XIII. С. 48, 49 под 1530 г.; Т. VIII. С. 273—274; ср. также: *Зимин А.А.* Указ. соч. С. 30, 38; ПСРЛ. Т. XXI: 2. С. 606; Т. XXII: 1. С. 522, 538). Как уже отмечалось исследователями, из этих сообщений не следует, что «имя Иван было получено Иваном Грозным при крещении; можно предположить, напротив, что он был назван Иваном в память деда» (*Успенский Б.А.* Мена имен... С. 201 прим. 47). В то же время не вызывает сомнения, что Иван Грозный почитал Иоанна Предтечу в качестве своего патронального святого. В частности, он завещал похоронить себя в диаконнике Архангельского собора, преобразованном специально для этой цели в придел Иоанна Крестителя (*Самойлова Т.Е.* Росписи XVI века в усыпальнице Ивана Грозного // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Материалы научной конференции 1991. М., 2000. Вып. 2. С. 104). В «Кормовой книге Кирилло-Белозерского монастыря» заупокойный корм по Ивану Грозному предписывалось проводить на день его рождения (25 августа), на Усекновение Честныя главы Иоанна Предтечи (29 августа) и на преставление (Кормовая книга... С. 87). Точно так же отец Грозного Гавриил Василий III мог почитать св. Василия Парийского в качестве своего главного небесного покровителя. Вообще, необходимо помнить, что такие родовые имена, как *Василий, Иоанн, Димитрий*, безусловно, осознавались как христианские, а следовательно связывались с днями памяти определенных святых. При этом носитель такого христианского родового имени мог почитать и нескольких святых, носивших это имя.

⁸² ПСРЛ. Т. XXI: 2. С. 629.

⁸³ *Постникова-Лосева М.М.* Три камни Государственной Оружейной палаты // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1975. М., 1976. С. 224.

⁸⁴ *Клосс Б.М.* Указ. соч. Т. 1. С. 292.

⁸⁵ *Постникова-Лосева М.М.* Три камня... С. 231.

⁸⁶ Подробнее об этом см.: *Николаева Т.В.* О некоторых Волоколамских древностях // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI вв. М., 1970. С. 382—384.

⁸⁷ Карамзин Н.М. История государства российского. Т. VI. Прим. 629.

⁸⁸ Макарий (Булгаков), митрополит Московский и Коломенский. Указ. соч. Кн. 2. С. 238.

⁸⁹ Николаева Т.В. О некоторых Волоколамских древностях... С. 382 прим. 63.

⁹⁰ В XVI в. календарная дата и празднование памяти святого, приходящееся на этот день, связаны необычайно тесно, становятся практически тождественными понятиями. Так, при строительстве церкви Покрова, «что на рву», часть ее приделов была посвящена всем тем святым, чья память выпадала на дни особо значимых побед при осаде Казани. Два придела имеют отношение к дате 30 августа: юго-восточный посвящен Александру Свирскому, святому, умершему в 1533 г., а северо-восточный трем патриархам цареградским — Александру, Иоанну и Павлу. Празднование памяти этих святых приходилась на день (30 августа), когда русские войска одержали победу над Епанчей. Еще один придел — северо-западный — был посвящен епископу Григорию, просветителю Армении, чья память приходилась на 30 сентября, в тот день, когда была взорвана Арская башня в Казани и одержана победа на Арском поле. Наконец, с датой 2 октября, днем окончательного падения Казани, связан придел, посвященный мученикам Киприану и Устине, чья память приходилась на этот день (Ильин М.А. О наименовании приделов... С. 290—293; Он же. Русское шатровое зодчество... С. 67). Кроме того, св. Устина могла быть небесной покровительницей царицы Анастасии, первой жены Грозного, день рождения которой приходился, по-видимому, на 2 октября (Кормовая книга... С. 90; Ключ Б.М. Указ. соч. Т. I. С. 80).

⁹¹ ПСРЛ. Т. I. С. 239.

⁹² Там же. Т. I. С. 258.

⁹³ Там же. Т. I. С. 325.

⁹⁴ Там же. Т. I. С. 214.

⁹⁵ Там же. Т. I. С. 396.

⁹⁶ Там же. Т. III. С. 22 под 1130 г.

⁹⁷ Ср.: Иванова Н.П. Источниковедческое исследование месяцесловных показаний в летописях. Автореферат дисс. ... канд. ист. наук. Барнаул, 2002. С. 18—19.

⁹⁸ Иванова Н.П. Источниковедческое исследование месяцесловных показаний... С. 19.

⁹⁹ Гимон Т.В., Гиппиус А.А. Новые данные по истории текста Новгородской первой летописи // Новгородский исторический сборник. Вып. 7 (17). СПб., 1999. С. 42—45.

¹⁰⁰ ПСРЛ. Т. I. С. 348 под 1158 г.

¹⁰¹ Толстая С.М. Семантическая модель родства в славянском народном календаре // Славяноведение. 2002. № 1. С. 23—26.

¹⁰² ПСРЛ. Т. I. С. 408.

¹⁰³ Там же. Т. I. С. 434—435.

¹⁰⁴ Там же. Т. I. С. 435. Последнему примеру в известном смысле соответствует запись

в «Кормовой книге Кирилло-Белозерского монастыря», сделанная на три с половиной столетия позже, в XVI в. Там упоминается о заупокойном корме «по князе Иване Дмитриевиче Бельском, имя ему Леонтий» (Кормовая книга... С. 78). Весьма вероятно, что этот князь, как и Всеволод Иоанн Константинович, родился на св. Леонтия и назван по шестому дню на празднование Рождества Иоанна Предтечи (24 июня). При этом в тексте XVI в. напрямую говорится, что *Леонтий* — это имя князя Ивана Бельского. Очевидно, имя *Леонтий* не было дано ему при постриге, потому что такие имена в тексте «Кормовой книги» последовательно обозначаются как иноческие («во иноцехь...»).

В целом христианская многоименность в этом памятнике далеко не исчерпывается парами 'христианское имя в миру — христианское имя в иночестве'. Любопытно, что пара

Сколько христианских имен могло быть у князя Рюриковича?

'нехристианское имя — христианское имя' вводится в текст точно таким же образом, как и именная пара из двух христианских имен: ср. «...по дьяке Путиле Михайловиче Митрофанове, имя ему Семен», «...по Старкове сыне Завьяле, имя ему Кондратий», «...по Жуке Каргопольце, имя ему Кирилл» (Кормовая книга... С. 68, 80, 84).

¹⁰⁵ Иногда день рождения княжича обозначается в летописи по женскому имени. Это происходит достаточно редко, но ср., например: «месяца марта в ѿз день на память святое мученици Матроны родися у благовернаго и христолюбиваго великаго князя Всеволода Юргевича сынъ и наречень бысть въ святомъ крещении Гаврило» (ПСРЛ. Т. I. С. 412 под 1196 г.). Можно предположить, что св. Матрона Солунская рассматривалась как небесная покровительница князя.

Сакральные мотивы в экспозиции икон

Рама произведения искусства — суть проблемы его восприятия. В этом заключается смысл любой рамы, в том числе и рамы иконы. Мы привыкли видеть иконы в музее, церкви, магазине или частном доме. Однако везде их восприятие меняется. Происходит это потому, что меняется само обрамление иконы, т. е. ее экспозиция — способ показа, который и помогает сосредоточиться на тех или иных сторонах объекта изображения. В этой связи сакральные мотивы в светской (например, музейной) экспозиции икон могут представлять собой особый интерес. Вся история экспозиции древнерусской иконы говорит нам о том, что она стала восприниматься как шедевр, как произведение высокого искусства только с начала XX в. До этого она выполняла в культуре совсем другую роль. Собираение и хранение древних икон появляется в России в старообрядческой среде уже в XVIII в., а в середине и второй половине следующего столетия оно переживает свой расцвет. Однако для старообрядца как религиозного зрителя икона являлась не искусством, а прежде всего — образом для поклонения. Ее художественная сторона ценилась им лишь настолько, насколько вызывала религиозное чувство и приближала к Богу. Музейное и частное коллекционирование икон, появившееся в России во второй половине XIX в., также не рассматривало старую икону как произведение искусства, а только как предмет народного религиозного быта, способный рассказать археологу об истории своего народа.

Однако эта ситуация резко меняется в начале XX в. Около 1910 г. собиратели нового поколения — художник И.С. Остроухов и банкир-старообрядец С.П. Рябушинский — применяют новые методы реставрации, позволяющие им открыть подлинную древнюю живопись. Они же становятся не только первыми собирателями древних икон как шедевров, произведений высокого искусства, но и главными его пропагандистами.

Это новое понимание древнерусской иконы отразило ее новое музейное обрамление — знаменитая экспозиция икон 1914 г. в Русском музее императора Александра III в Петербурге. Она была создана по проекту архитектора А.В. Щусева и называлась «Новгородская иконная палата». Она же явилась одним из первых опытов научно-художественного экспо-

нирования икон как произведений живописи, заложив тем самым основу всей практики музейной работы и частного коллекционирования икон вплоть до настоящего времени. Древние иконы были отделены в ней от других христианских древностей, располагались в хронологическом ряду по «школам» и включались в характерный для русского модерна интерьер. Художественное пространство этого интерьера представляет для нас особое значение: в нем мы находим главные прототипы современной экспозиции икон как в музее, так и частном собрании. Это — храмовая декорация, моленная и археологический музей. Их история и сравнение могут выявить роль сакральных мотивов в показе религиозных образов.

Если в основе современной музейной экспозиции лежит определенная научная концепция, то в основе храмовой декорации лежит идея христианского космоса. Показ икон в храме всегда воплощал христианскую картину мира. Поэтому в храмовой декорации символически раскрывалась содержательная связь икон с другими ее элементами — настенными росписями и мозаиками, предметами литургической утвари, облачениями священнослужителей. Художественная сторона иконы имела второстепенное значение и ценилась в той мере, в какой могла приблизить человека к Богу. В этом смысле как художественное пространство храма, так и художественная форма самой иконы всегда являлись способом познания устройства мира. Известно, что Византия задумала икону как сложную знаковую систему с несколькими уровнями восприятия и понимания. Главная особенность этой системы заключалась в том, что все эти уровни находились в символическом единстве и подчинялись богословскому и литургическому контексту. Поэтому рама и изображение в средневековой иконе представляли собой единое символическое целое. Как и суровая стена средневекового храма, рама иконы осмыслялась границей двух пространств — пространства священного и мирского. О том, что эта граница в сознании средневекового человека более относилась к священному пространству, чем к мирскому, свидетельствовала единая материальная основа рамы и изображения, а также их общие украшения.

Икона пишется на одной или нескольких досках, соединенных между собой при помощи специальных креплений. Поля иконы образуются в результате того, что посередине доски вырезается углубление, в котором и пишется сам образ Христа, Богородицы или святого. Оно имеет символическое название — «ковчег». Именно такую конструкцию доски имеет главная святыня Древней Руси — принесенная из Константино-

поля икона «Богоматерь Владимирская» начала XII в. (ГТГ). На лицевой стороне иконы в средней углубленной части доски представлен образ Богоматери с младенцем Христом, который отделяют от окружающего пространства широкие поля, то есть *рама*, символизирующая Ковчег Завета — ящик для хранения святыни и ее сокрытия от глаз непосвященных. Именно в этой охранительной и защитной функции заключается изначальный смысл любой иконной рамы — будь то поля иконы, ее оклад, киот или иконостасная конструкция¹.

Детальные исследования показывают, что в настоящем своем виде икона Владимирской Богоматери представляет собой комплекс остатков живописи и конструктивных деревянных дополнений разных эпох. Так, поля иконы несколько раз менялись в зависимости от функции образа. Само изображение много раз переписывалось. Знаменитая икона многократно украшалась различными окладами и прикладами, помещалась в дополнительные рамы — киоты и иконостасы. Все эти добавления к первоначальному центральному «лику» иконы и представляют собой не что иное как следы связи обрамления иконы с окружающей исторической реальностью.

Именно поэтому на списке с главной чудотворной святыни Московского царства, выполненном около 1514 г., мы обнаруживаем, что его рама (поля) стремится передать изображения золотого оклада, заказанного митрополитом Фотием, а в другом списке — «Богоматерь Владимирская с лицевым сказанием о чудесах», выполненном Кириллом Улановым в конце XVII — начале XVIII в., — рама с клеймами чудес уже *обособилась* от центрального изображения и между ними даже помещена резная золоченая рамка — такая же, какую мы можем встретить на живописных картинах этого времени.

Икона 1514 г. и ее рама говорят нам о том, что художник, копируя образец, руководствовался еще системой средневекового мышления. Рама его списка копирует раму-оклад на чудотворном образе, соблюдая тем самым «меру» (размер) и «пригнанность», то есть неотделенность оклада (рамы) от самого изображения чудотворного образа. В его сознании они нераздельны. Мастер эпохи барокко Кирилл Уланов руководствовался совсем другими принципами. Рама его иконы стремится приблизить центральное изображение к зрителю и в то же самое время, — она является его толкованием и комментарием. Так на грани Нового времени рама средневекового образа превращается из *способа хранения* божественного Лица в *инструмент его познания*. В этом заключалась суть

обособления рамы от изображения, которое в Западной Европе происходит в эпоху Возрождения в XIV—XVI вв., а в России — в эпоху барокко, т. е. во второй половине XVII — начале XVIII в. Если на Западе рама выделяется из конструкции древнего алтаря, то в России — из конструкции средневекового иконостаса.

Ренессансная рама-окно приближала изображение к человеку и одновременно служила его пояснением. Табернакль, ставший в культуре Возрождения главным обрамлением картины *saes conversazione* с ее иллюзионизмом и прямой перспективой, по своей форме повторял фасад античного здания. Табернакль диктовал зрителю точку зрения, направляя его взгляд как бы сквозь стену, на которой висела картина. В результате получалась оптическая игра пространств: рама сближала два мира — мир реальный, в котором находился зритель, и мир условный, стремящийся только быть похожим на реальный. В то же самое время античные элементы табернакля служили указанием на идеалы античной культуры, на ту модель Божественного творения, в основе которой лежала всеобщая гармония природных форм.

Эта удивительная способность ренессансной рамы приближать и комментировать изображение была оценена русскими художниками, которые уже во второй половине XVII в. стали приспособлять ее к древней иконе. Поэтому не случайно, что к этому же времени относятся постоянные упоминания рам в архивных документах: их заказывают, поновляют, расписывают, приспособляют к новым и старым иконам, а также картам, гравюрам, парсунам и живописным картинам.

В эпоху Возрождения раму придумывал сам мастер. Так, Леонардо да Винчи сам должен был золотить раму к своей картине «Мадонна в гроте» (Лувр, Париж). Дюрер сам рисовал роскошные рамы к своим религиозным картинам и скромные рамки для светских портретов. То есть над созданием рамы трудились самые знаменитые мастера². Тем же самым занимались и русские художники при дворе царя Алексея Михайловича: в июле 1677 г. Иван Салтанов «золотил и серебрил 3 рамы, в том числе... к Распятю Господню да к персоне царя Константина, да к персоне-ж блаженныя... царя Алексея Михайловича, да к персоне-ж царицы Елены»³. Назойливо упоминаются рамы и в описаниях интерьеров второй половины XVII — начала XVIII в. В передней петровского дворца в Преображенском «образ Пресвятыя Богородицы большой писан на обьяри белой в черных рамах... образ Спасителей на меди за слюдою в черных рамах... образ Богородичен на бумаге в черных рамах...». В сто-

ловой стояли «образ Спасителей на полотне в рамках золоченых ветхих..., образ Пресвятые Богородицы на полотне в рамках»⁴.

Все эти документы поясняют, что рама в эпоху русского барокко приобрела особое значение. Она тесно связывается с сами произведением. Она начинает его комментировать, добавлять, объяснять и даже маскировать. Именно рама барокко всегда устраивает игру и перетекание пространства небесного и земного, их сближение и отдаление. Об этом, в частности, говорят сохранившиеся домовые и церковные киоты эпохи царя Алексея Михайловича, представляющие по своей форме как бы «вырезку» из конструкции царских врат алтарной преграды. Они же поразительно похожи на ренессансные табернакли XVI в., что свидетельствует о стремлении русских мастеров представить икону как дверь или окно в реальный мир, поскольку такие же архитектурные обрамления получают оконные и дверные проемы в стене. Создавая игру смыслов, эти новые киоты были рассчитаны на сближение двух пространств — реального и потустороннего.

Под влиянием ренессансной рамы меняется и экспозиция древнерусского храма. Человек в средневековом храме не являлся центром, из которого рассматривалась экспозиция. Ни русский высокий иконостас, ни фрески XV—XVI вв. еще не учитывали параметры зрительского восприятия. Человек, по сути, не видел ни верхний ряд иконостаса, ни тем более надписи на иконах и стенах. Все это «видел» Бог, и это считалось намного важнее.

В конце XVII—XVIII вв. интерьер храма меняется. Постепенно он начинает отвечать особенностям человеческого зрения. Уменьшается число рядов в иконостасе, а также количество в нем икон. Причем, это происходит параллельно увеличению массы иконостасной рамы и уменьшению массы церковной стены. Рамы иконостасов и киотов, повторяя формы дверей и окон в стене, стремятся сосредоточить взгляд зрителя на иконе, символизируя при этом отражение мира небесного в мире земном.

Наконец, ренессансная рама-окно властно потребовала введения прямой перспективы и изменения самой живописной системы древней иконы. В результате это привело к разрушению иконописного канона, и древняя икона уже в XVIII в. исчезает из пространства русской официальной церкви. Ее заменяют картины на религиозный сюжет, которые обрамляют золотые роскошные рамы, подчеркивающие особенности живописи.

Во времена Екатерины II, когда, по словам самой императрицы, храм и бальный зал порой бывало трудно отличить друг от друга⁵, церковные рамы, уже давно отделившиеся от самой картины, все больше и больше относились к мирскому пространству, чем к сакральному. Как и в светском интерьере, они выполняли прежде всего функцию связи картины с окружающим ее интерьером. Так, в XVIII в. церковные рамы несли на себе черты маньеризма, барокко и рококо. Позднее в них проявится классицизм, ампир и романтизм. Храмовая декорация в эти эпохи продолжала воплощать христианскую картину мира, но только на языке канонов академического искусства. А с точки зрения этих канонов формы древней иконы объявлялись «наивными» и «неумелыми» даже такими крупными учеными, как Ф.И. Буслаев и Д.А. Ровинский, так много сделавшими для ее научного изучения. Так древняя икона перемещается в XVIII—XIX вв. из пространства официальной церкви в пространство старообрядческой моленной.

Но в моленной древней иконой не любят — перед ней молятся. Поэтому древняя икона воспринимается в старообрядческой моленной прежде всего как завершенное откровение, о котором она повествует на близком только староверу языке символов, букв и слов.

Для старовера была важна не подлинная древняя живопись, а ее внятный художественный язык, которому Ф.И. Буслаев нашел специальный термин — «церковное искусство». В середине XIX в. он писал, что старообрядцы «знают поименно лучших мастеров строгановского и новгородского письма и не шадят денег на приобретение иконы какого-нибудь знаменитого мастера и, благоговей перед нею как перед святынею, вместе с тем умеют объяснить себе и ее художественные достоинства, так что технические и археологические замечания их могут дать полезный материал для истории русского церковного искусства». И далее: «Мне случалось бывать во многих из московских молелен и всегда выносил я из них самое отрадное впечатление, внушенное тою свежестью художественного воодушевления, с которым их благочестивые владельцы относятся к собранным ими сокровищам. Они снимают иконы с их мест на стене, чтоб лучше рассмотреть все подробности исполнения или разобрат древнюю надпись»⁶.

Однако мы знаем, что в пределах старообрядческой культуры понимание староверами «искусства» иконы, которым восторгается Буслаев, было не главным. Намного важнее для старовера была ясная знаковая система древнего образа — четкий лик, золотой фон или «древняя над-

пись», которую необходимо было «разобрать». Отсюда реальная художественная форма древней иконы неизменно исправлялась и часто искажалась согласно сложившимся о ней представлениям.

Об этом говорят особые обрамления древней иконы, которые на языке староверов-иконников назывались «врезок» или «подделок». Живописная поверхность древней иконы частично стиралась и прописывалась свежими красками, в результате чего лик, фон и надписи приобретали столь важные для старовера очертания. Для большей сохранности и придания иконе ее традиционной формы древнее изображение врезалось в другую иконную доску, которая и выполняла роль как бы новой рамы — *нового ковчега* старой иконы. Тем самым старообрядческое обрамление древней иконы являлось не столько инструментом познания (как то было в церкви официальной), а, по сути, все тем же средневековым способом сохранения святыни.

Поэтому моленная — это укромное, спрятанное от посторонних глаз пространство, которому в частном доме старообрядца отведен особый статус. По наблюдению того же Ф.И. Буслаева, моленная занимала отдаленное от главного входа помещение. Иногда вход в нее был с заднего крыльца. Часто она помещалась рядом со спальней или кладовой, где обычно хранились деньги и ценные вещи. Когда же моленная представляла собой помещение для коллективного моления, она отделялась от жилых комнат сенями.

Все пространство моленной заполняли иконы: «Самая молельня, начиная с высоты полутора аршин и до самого потолка, уставлена иконами, обыкновенно с трех сторон, для того чтоб к стене, не занятой иконами, во время молитвы можно было стоять задом. Перед иконами во множестве теплятся лампы и свечи»⁷. Эта впечатляющая иконная экспозиция, безусловно, отвечала вкусам ее обладателя, но в своей основе она подчинялась христианской символике. Сложная символическая структура средневекового храма в ней упрощалась, и все внимание зрителя направлялось не на связи иконостаса с другими элементами декорации (настенными росписями или ритуальными действиями), а на саму икону. Это происходило потому, что увеличилось значение древней иконы в процессе медитации. Соответственно, увеличилось и значение ее обрамления — выбора способа и места ее показа.

В середине — второй половине XIX в., в период расцвета старообрядческого собирательства, древняя икона попадает, наконец, в музейную витрину. Здесь она и начинает совсем другую жизнь. Пространство

музейной витрины принципиально отличается от пространства храма и моленной. В ней икона, как и другие предметы старого искусства — миниатюра, медаль, гравюра, портрет или деревянная скульптура, — теряют свои прямые функции, обрывают связи с прежним обрамлением. Зато они получают дополнительные значения. Так в музейной витрине непосредственная реальность превращается в сообщение о себе самой, а сами реальные предметы выступают не в своей прямой, а знаковой функции — они превращаются в «памятники», вызывающие в сознании зрителя «образы прошлого». Поэтому музейная витрина всегда легко комбинирует подлинные произведения и их копии и муляжи, словесные тексты, цифры и индексы, поскольку все они — лишь свидетели о реальности, свидетели о какой-либо «истории». Такова знаковая основа любого музея. Но поскольку пространство музейной витрины строится в зависимости от той системы знаний, которая господствует в ту или иную эпоху, то и сами предметы внутри нее постоянно комбинируются, образуя каждый раз свою систему и характерные связи с другими элементами экспозиции.

«Музейную витрину» частного хранилища редкостей середины XIX в. отличало больше эмоциональное переживание старины, чем продуманная система ее изучения. Предметы в ней объединяла особая страсть коллекционера древностей, который создавал вокруг себя «универсальный музей», ведущий свое происхождение от европейской кунсткамеры XVI в., а та в свою очередь — от знаменитого кабинета редкостей тосканского герцога Франциска I в Палаццо Веккио во Флоренции, выполненного по проекту Вазари (1570—1575). Кунсткамеры вдохновлялись ренессансным типом мышления и отражали универсальные способности человеческого познания. Будучи организованы как научные компендиумы, эти универсальные экспозиции получили в XVII в. название «кабинеты», а в дальнейшем — из них выделились естественнонаучные коллекции, оставив в наследство собирателям XIX в. тип «кабинета искусств» с его нерасчлененностью художественных древностей.

Одним из таких кабинетов обладал граф С.Г. Строганов. Судя по воспоминаниям Ф.И. Буслаева, кабинет графа в его особняке на Невском в Петербурге представлял собой длинную комнату, все стены которой (включая промежутки между окнами) были заняты шкафами с книгами на полках и «с разными редкостями в выдвижных ящиках». В них находились коллекции греческих, римских и византийских монет. На шкафах стояли драгоценные скульптурные украшения, среди которых

выделялась золотая ваза Бенвенуто Челлини, а над ними висели картины старых итальянских и фламандских мастеров. В этой обстановке и нашли свое место иконы строгановской школы из старообрядческих собраний, которые граф приобрел еще в 1840-е годы и которые, помимо своей принадлежности к истории христианских древностей, напоминали ему о его знаменитых предках — легендарных владельцах иконописных мастерских⁸.

Несколько по-другому старые иконы смотрелись в частных собраниях национальных редкостей, где они включались в общую атмосферу «старинного» национального быта. В середине XIX в. среди них выделялись собрания П.Ф. Коробанова (1767—1851) и М.П. Погодина (1800—1875). Специальные залы дома Коробанова в Москве и помещения знаменитого «погодинского древлехранилища» в его собственном доме на Ново-Девичьем поле были буквально завалены русскими древностями. Здесь можно было встретить все — «скифские» украшения и шитье, блюда и медали, портреты и деревянную скульптуру, рукописные и старопечатные книги, иконы и портреты. Все это висело на стенах, хранилось в шкафах, стояло на столах, комодах и даже на полу⁹.

Создание публичных музеев в XIX в. — модное увлечение всей Европы, в том числе и России. Это касалось как столичных крупных национальных музеев, так и многочисленных городских музеев, а также музеев при различных учреждениях. Их общая цель — просвещение народа и воссоздание великого Образа Истории — исторически последовательной картины развития художественной жизни страны, определения ее места среди других народов. Если романтики видели в музее храм искусства, то позитивисты, демократы и либералы второй половины XIX в. — дворец науки, в котором повсюду ощущалось научное господство позитивизма. Так, древняя икона в историко-археологической экспозиции Исторического музея в Москве понималась как памятник народного религиозного быта наряду со старопечатными книгами и лубками, литыми иконками, крестами, шитьем и резьбой по дереву и включалась в жесткий хронологический ряд.

Все художественное пространство этой грандиозной для своего времени экспозиции подчинялось идее последовательной эволюции историко-художественного процесса. Даже декорации залов сменяли друг друга в зависимости от смены историко-культурных эпох, убеждая зрителя в том, что перед ним находятся не объекты эстетического наслаждения, а научного изучения.

О той же власти эволюционного позитивизма говорили рамочные конструкции, этикетки, словесные тексты, указатели, всевозможные путеводители и каталоги. Так, музейная рамка русского походного иконостаса XVI в. являлась, по сути, рационалистическим комментарием памятника. Она дробила произведение искусства на части и поясняла каждую из них: внизу каждой створки содержалась медная табличка с названием сюжета. Господство в эту эпоху естественных наук сближает витрину археологической и естественнонаучной выставки. Икона приобретает ящик со стеклом, отдаленно напоминая киот. Но если киот изначально рассчитан на хранение и защиту святыни, то витрина — защиту и сохранение памятника искусства как особой ценности. Музейная витрина со стеклом становится знаком его «недоступности» и «неприкосновенности»¹⁰. Отсюда, как известно, пространство музея постепенно начнет уподобляться сакральному пространству храма и уже в XX в. может превратиться в своеобразное место паломничества.

То, что ученых археологов занимала в первую очередь охранительная функция музейной витрины, видно из письма Н.П. Кондакова директору Русского музея П.И. Нерадовскому: «Спешу только подать Вам один совет по вопросу о хранении икон... Дело в том, что по моим наблюдениям хранить иконы в каких-либо витринах лежа для них вредно и даже опасно. При лежачем положении иконы быстро покрываются пылью. Пыль то высыхает, то увлажняется, в иконах образуются трещины, пыль проникает в них, икона... разрушается. Я знаю случай (в Румянцевском музее), когда на моей памяти таким образом совершенно пропали десятки икон. Поэтому я считаю единственным способом хранения икон — держать их на весу в вертикальном положении, всего, конечно, лучше в стеклянных витринах, но настенных. Как нарочно, у Вас самые лучшие иконы лежат в витринах под окнами. То же самое сделано в Историческом музее в Москве»¹¹.

Научная теория позитивизма второй половины XIX в. вдохновлялась принципами систематизации и историзма. Поэтому ученый-археолог — создатель историко-археологической экспозиции, постоянно стремился систематизировать огромный материал, пытаясь найти место той или иной иконе в хронологическом ряду. Поскольку же зритель был не в состоянии усвоить столь сложно организованный ряд произведений, к нему на помощь пришли этикетка, указатель и каталог.

Каталог — это рационалистическая «таблица», целью которой является систематизация. В этом смысле любой каталог подчинен правилам

риторики в ее широком понимании как «науки убедительности». Как и обычная материальная рамка, каталог убеждает и направляет сознание зрителя. Он классифицирует и поясняет, «заставляя» произведение искусства быть понятным и доступным. В этом смысле каталог (как и материальную раму) можно считать порогом восприятия памятника искусства, он — сетка ценностных ориентиров, накинутая на наше зрительское восприятие.

Не случайно, что именно во второй половине XIX в. каталоги и путеводители по музейным залам, указатели и описания становятся самостоятельным жанром научно-популярной литературы. Деятнадцатый век — «век музеев», заботливо передал этот жанр современности.

Сегодня название древней иконы, место и время ее написания мы можем прочесть на табличке, которая помещается или с рядом с ней, или где-то в начале экспозиции. Однако на заре экспонирования икон во второй половине XIX в. эту табличку заменяла этикетка, которая наклеивалась прямо на поля иконы, т. е. на ее раму, или же на стекло футляра как в коллекции минералов или бабочек. Таким способом этикетка на лицевой стороне памятника включалась в рационалистический комментарий, который был сделан специалистом для зрителя.

Этикетка могла содержать текст или номер, сразу сообщая, что перед зрителем музейный экспонат. При этом она могла не только называть, но и пояснять его место во времени и пространстве. В данном случае этикетка выполняла функцию атрибуции, претендуя на роль документа. Именно такую этикетку содержала икона «Господь Вседержитель» мастера Нестера Климова из собрания Н.М. Постникова, например: «Подделок под Новгородское письмо Нестера Климова. Москва — 1862». Икона была на выставке Московского археологического общества, описание которой вышло отдельным изданием и дополнило этикетку: «Работа московского мещанина Нестера Климовича Климова, хороший столяр делать доски для икон того времени, первый мастер врезать, перевести на новую доску, расправить древнюю икону и под древнюю подделать»¹².

Когда же этикетка на лицевой стороне содержала только номер, она служила знаком-указателем. Ее значение раскрывалось только в путеводителе или каталоге данной экспозиции. Такая этикетка служила как бы связующим звеном между материальным обрамлением иконы, ее текстовым пояснением и всей научной концепцией в целом. Именно такую этикетку, напоминающую марку, содержит икона «Св. Параскева» из бывшего собрания А.В. Морозова (ГТГ).

Во всей этой рационалистической системе не последнюю роль играли и этикетки на оборотной стороне иконы, которые уже обращались скорее не к зрителю, а к специалисту. Так, в наборе этикеток на обороте иконы «Богородица на престоле, со святыми на полях» (ГТГ), по сути, содержится не только история передвижения иконы по частным и музейным собраниям и выставкам, но и изменение научного взгляда на ее датировку. Первоначально икона находилась в собрании С.П. Рябушинского, затем — вошла в состав Румянцевского музея. После революции она попадает в Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Народном комиссариате по просвещению и, наконец, в Третьяковскую галерею. При создании каталога собрания именно этикетка могла пользоваться безусловным авторитетом научной атрибуции, на основании которой другой исследователь создавал свой вариант научного текста. В работе над каталогом знаменитой коллекции синайских икон Порфирия Успенского Н.И. Петров явно опирался именно на те сведения, которые ему предоставляли этикетки на оборотах икон предыдущего ее обладателя¹³.

При этом всегда особую роль играл знак частной коллекции. Например, иконы собрания графа А.С. Уварова на обороте содержали наклейку с родовым гербом дома Уваровых и порядковым номером памятника, устанавливая все ту же взаимосвязь с каталогом всей коллекции в целом (например, икона «Архангел Михаил» XVI в. ГТГ). Описание коллекции самим Уваровым дает в руки интересный материал. Он говорит о том, что памятники подбирались коллекционером прежде всего по иконографическому принципу: они служили материалом для его исследований христианской символики, а также связей с литературными источниками. Отсюда, кстати, проистекал его особый интерес как ученого и собирателя к сложным символическим сюжетам, позволявшим исследовать особенности народного религиозного сознания. Как известно, граф А.С. Уваров открыл новое направление в русской археологии, поставив проблему бытования иконы в народной религиозной жизни.

В историко-археологической экспозиции художественная ценность древней иконы неизменно приносилась в жертву позитивистской идее эволюции. Об этом говорила свободная замена подлинников копиями, распространенная тогда во многих европейских музеях, в том числе и в Историческом музее в Москве, в котором находились копии А.В. Прахова с мозаик Софии Новгородской, копия знаменитой иконы «Молящиеся новгородцы» и многие другие. Однако к концу XIX века

ситуация стала постепенно меняться. Древним иконам постепенно отводятся отдельные стены и залы, в каталогах они описываются отдельно от других памятников.

Такой характер в 1890-е годы носила экспозиция Отдела христианских древностей Русского музея императора Александра III в Петербурге. Некоторые иконы все еще экспонировались вместе с медными крестами, деревянной скульптурой, лампадами и копиями афонских мозаик и фресок. Однако их большая часть уже обособлена в специальную экспозицию. Ее описание составлено Н.П. Лихачевым отдельно от «вещественных памятников», которые описаны М.П. Боткиным.

В предисловии ко всему Обозрению авторы указали, что «предметы расположены в хронологической и исторической последовательности», взяв тем самым за основу принцип последовательной смены «школ» и «писем» древнерусской иконописи. Теоретическая база этого метода была дана, как известно, еще в XVIII в. аббатом Ланци, который в своей «Истории итальянской живописи» (1789) создал систему хронологической последовательности живописных школ, определив принципы экспонирования живописи во всех крупнейших музеях вплоть до настоящего времени. Само же распределение старых икон по «школам» и «письмам» было предпринято еще И.П. Сахаровым, И.М. Снегиревым и Д.А. Ровинским, которые обобщили в этой области фантастический в своей основе опыт старообрядческих «народных» знаний. С небольшими изменениями это распределение применил и Н.П. Лихачев, указав лишь на сложность классификации икон XVII—XVIII вв. «Письма XVII и XVIII столетий, — пояснял он, — делятся на множество пошибов. Тогда как ни один хороший иконописец не смешает иконы “новгородских” и “московских” писем, в новых письмах все путаются и противоречат друг другу. Такие термины, как “тихвинское”, “тверское”, “ярославское”, “вологодское”, “романовское” и многие другие письма, требуют еще детальной проверки»¹⁴.

Развеска икон на стене сверху доверху по принципу симметрии также говорила о том, что древняя икона все еще рассматривалась не столько с точки зрения художественной ценности, сколько исторической значимости. В этом убеждали и наклейки на лицевой стороне. Таким образом, древние иконы долго молчали, их язык оставался непонятным: он не интересовал ни ученого, ни коллекционера.

Для того, чтобы это произошло, древней иконы должно было коснуться новое понимание искусства, а оно появляется только в первые

десятилетия XX в. Позитивизм и логика линейного прогресса, так вдохновлявшие музейные пространства предыдущего столетия, ставятся под сомнение новым, иррациональным типом знания. В философии Артура Шопенгауэра (1788—1860) и Анри Бергсона (1859—1941) на первый план выходит интуиция, которая рассматривается как мистический акт познания бытия. Шопенгауэр развивал идею об эстетическом наслаждении от встречи с произведением искусства. Бергсон превратил ее в понятие интроспекции — «внутреннего наблюдения», которое необходимо как художнику, так и зрителю. В свою очередь неокантианство дополнило «внутреннее наблюдение» «теорией вчувствования», выдвинув на первый план чувственную интуицию. Все эти идеи нашли свое отражение в эстетических теориях, определив принципиально новый взгляд на памятники средневекового искусства или, как их называли, — «примитивы».

В Западной Европе в этом плане принципиальное значение имела выставка «Фламандские примитивы и древнее искусство», которая состоялась в 1902 г. в Брюгге и на которой впервые была показана живопись фламандских мастеров XV в., так поразившая ученых, критиков и художников¹⁵. В России аналогичное значение имела выставка «Древнерусское искусство» 1913 г. в Москве, которая была организована С.П. Рябушинским и посвящалась 300-летию Дома Романовых¹⁶. Ее важной особенностью явилось то, что на ней, видимо, впервые были показаны только иконы, причем раскрытые от позднейших наслоений. Главное место в экспозиции было уделено большим новгородским иконам XV в. из собраний С.П. Рябушинского и И.С. Остроухова. Именно они стали подлинным открытием для зрителей и ученых и вызвали абсолютно новое представление о древнерусской живописи в целом. Цвет, линия и обратная перспектива — вот те элементы формы древней иконы, которые привлекли к себе внимание нового поколения ученых 1910—1920-х годов — П.П. Муратова, А.И. Анисимова, Н.М. Щекотова, В.П. Соколова, П.А. Флоренского, Ю.А. Олсуфьева и некоторых других. Параллельно художественный язык древней иконы переосмысливается и в художественной практике русского авангарда. Старая икона попадает в экспозицию выставки «Мишень», устроенной в 1913 г. московскими авангардистами, а позднее — даже в теоретические таблицы Казимира Малевича конца 1920-х годов. XX век — век анализа — тщательно разложил средневековую форму древней иконы на структурные элементы, определив место и значение каждого из них, в том числе и ее рамы¹⁷. Наконец, непонятный

ранее язык древнерусской живописи стал проясняться и в новой историко-художественной экспозиции икон.

В отличие от историко-археологической музейной витрины, новая экспозиция уже ориентировала зрителя не столько на историческое понимание, сколько на углубленное эстетическое переживание памятника древнего искусства, будь то икона, картина или античная статуя. Отсюда построение художественного пространства экспозиции подчинялось задаче выявления уникальных художественных особенностей произведения искусства.

Сохраняя эту ориентацию до настоящего времени, этот тип экспозиции и зародился, как мы уже отметили в начале статьи, в ансамбле «Новгородской иконной палаты» А.В. Щусева. Он был создан как отвечающий главным требованиям культуры русского модерна. Художественное пространство этой исторической по своему значению экспозиции, видимо, впервые ориентировало сознание музейного зрителя на глубоко личностное восприятие и переживание древней иконы, благодаря чему она стала утверждать себя не как «окно в небо», археологическая вещь или сложная символическая система, а именно как искусство состояния и настроения, каковой она понимается до настоящего времени.

Между тем, в экспозиции модерна всегда был важен не показ единичного шедевра, а достижение общего состояния эмоционального подъема. Именно этой задаче отвечало стремление А.В. Щусева к идеальному воплощению принципа ансамбля, который он построил по законам театральной сцены и который обнаруживал скрытые сакральные мотивы.

Этот принцип проявил себя уже в названии экспозиции — «Новгородская иконная палата». После выставки 1913 г. «новгородская икона» явно стала идеализированным историко-культурным понятием, заместившим отчасти понимание древнерусского искусства в целом. Другая же часть наименования — «иконная палата», — отсылала сознание зрителя к обобщенному образу моленной, повторявшей, по словам П.П. Муратова, «древний образец московской боярской часовни-музея XVII века»¹⁸.

Все обрамляющие конструкции экспозиции, ее декорация и реквизит, обнаруживали все признаки театрального пространства. Если раньше элементы декорации музейного зала (например, в Историческом музее) не играли самостоятельной роли и являлись лишь атрибутом экспозиции, ее «невидимой рамой», то теперь эта декорация разрастается, привлекая к себе повышенное внимание. Здесь «рама» экспозиции име-

ет уже самостоятельное значение в реализации поставленной архитектором задачи, а именно — сближения пространства церкви и музея. Это определило и иную позицию зрителя. В музее XIX в. предполагалось, что зритель находится «вне» пространства экспозиции, в эпоху модерна — внутри него.

Так, одну из стен «Новгородской иконной палаты» А.В. Щусева занимала стилизованная конструкция иконостаса с покрытыми резным орнаментом тяблами и вертикальными брусками, обрамлявшими древние новгородские иконы XIV—XVI вв. Место люстры на потолке занимал древний хорос, а перед царскими вратами были поставлены два церковных аналоя: они служили музейными постаментами и в то же время «вовлекали» зрителя «внутри» экспозиционного пространства.

Однако архитектор постарался создать не копию иконостаса или интерьера храма, а лишь их подобия. Поэтому в основание своего иконостаса он поместил деревянные шкафы с горизонтальными для икон витринами, а в центре зала — восьмигранную тумбовую витрину со стеклом, окончательно убеждавшую зрителя, что он находился не в храме, а в музее. В результате зритель оказывался в идеальной предметно-пространственной среде, в которой «рама» играла повышенную роль в восприятии древних икон как произведений высокого национального искусства.

Такое же ощущение (хотя и менее явное) возникало и в Музее иконописи и живописи И.С. Остроухова. Отдавая дань культуре модерна, художник и коллекционер создает в 1910-е годы в отдельных помещениях своего дома иконную экспозицию, отдаленно напомилавшую старобрядческую молельню, в которой все стены были покрыты иконами. Поставленные же в центре в основании иконной стены царские врата превращали ее в подобие двухъярусного иконостаса, нижний ряд которого занимали преимущественно иконы праздников, а верхний — избранных святых, апостолов и пророков. Иконы в специальных витринах, стояли и в углах комнат, напоминая тем самым домовый иконостас в «красном углу». Общую атмосферу дополняли элементы древнерусской архитектуры и предметы старинной мебели.

В те эпохи, когда искусство стремилось влиять на жизнь, в художественной культуре особое значение всегда приобретали орнамент и рама. Так было в эпоху Возрождения, барокко, романтизма и, конечно, модерна. Отсюда проистекало особое внимание к орнаменту и раме всех тех архитекторов и художников, кто непосредственно работал над создани-

ем неорусского стиля в церковном искусстве — тех же А.В. Щусева, С.С. Кричинского, И.Е. Бондаренко, П.А. Толстых, С.И. Вашкова и некоторых других.

Создание особого состояния и настроения — вот главная задача их творчества. Поэтому в художественной практике того времени мы без труда находим типологически сходные с «иконной палатой» Щусева всевозможные обрамления, интерьеры и экспозиции. К ним, в частности, можно отнести и типичный для модерна низкий деревянный иконостас в церкви Воскресения в Сокольниках, созданный по проекту архитектора П.А. Толстых в 1909—1913 гг., и рамы В.М. Васнецова, и популярные в свое время киоты и оклады С.И. Вашкова, которые он делал для торгово-промышленного товарищества «П.И. Оловишника и сыновья».

Во всех этих случаях орнамент и рама создавали особое настроение, выражая глубокие смыслы национальной традиции. Они основывались на том, что искусство, религия и жизнь должны были пронизывать друг друга и друг в друге растворяться, поскольку искусство и религия, по мнению теоретиков и практиков модерна, совпадали в конечных целях. Эта же концепция лежала в основе экспозиции «Новгородской иконной палаты».

Отвечая требованиям *Gesamtkunstwerk*, т. е. целостного художественного решения любого объекта, она действительно создавала то особое настроение, в котором эстетические переживания от встречи с древней иконой проникались одновременно национальной и религиозной идеей. В этом, кстати, была ее «музейная» уникальность и неповторимость, поскольку сама она была задумана как произведение искусства, проникнутое сакральным мотивом.

Примечания

¹ О богословской основе оклада древней иконы см.: *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI—XIV вв. Происхождение, символика, художественный образ. М., 2000. С. 28—29.

² *Grimm C.* The Book of Picture Frames. New York, 1981. P. 22, 30, 64, 440.

³ *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь. М., 1910. С. 4.

⁴ Публикация документа в кн.: *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. М., 1987. С. 272—273, 275—278.

⁵ Записки императрицы Екатерины Второй. СПб., 1907. С. 53.

⁶ *Буслаев Ф.И.* Московские молебны // *Буслаев Ф.И.* Сочинения. СПб., 1908. Т. 1. С. 252—253.

⁷ Там же. С. 252.

⁸ *Буслаев Ф.И.* Мои воспоминания. М., 1897. С. 168—170.

⁹ Филимонов Г. Описание памятников древности церковного и гражданского быта Русского музея П.Ф. Коробанова. М., 1849; *Погодин М.П.* Московские частные хранилища древностей и редкостей по части науки, искусств и художеств // Москвитянин. 1849. № 2.

¹⁰ Появление в XIX в. стекла у картинной рамы можно также связать с осмыслением ценности художественного произведения и его творца в культуре романтизма. Ср.: *Турчин В.* Рама — пространство — картина. Из истории картинных рам // Декоративное искусство. 1971. № 8. С. 36.

¹¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской Галереи (далее — ОР ГТГ). Ф. 31/657. Л. 1.

¹² Залы 5-я и 6-я археологической выставки, устроенной Императорским Московским археологическим обществом в память своего первого двадцатипятилетия. Собрание церковных древностей Н.М. Постникова. М., 1890. С. 43, 47.

¹³ Об этом каталоге см.: *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 186.

¹⁴ *Лихачев Н.П.* Обзорение Отделения христианских древностей в музее императора Александра III. (Краткое описание зал XVIII—XXI). СПб., 1898. С. 59—60.

¹⁵ *Haskell F.* History and Its Images. Art and Interpretation of the Past. New Haven—London, 1995. P. 461—468.

¹⁶ Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году. М., 1913.

¹⁷ *Соколов В.П.* Язык древнерусской иконописи. Казань, 1916; *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993; *Он же:* Обратная перспектива // *Флоренский П.А.* Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 43—108; *Олсуфьев Ю.* Вопросы форм древнерусской живописи // Советский музей. 1935. № 6. 1936. № 1—2; *Успенский Б.А.* Семиотика иконы.

¹⁸ *Муратов П.* Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. М., 1914. С. 4.

Homo religiosus в поисках сакрального

Украинская писательница Наталена Королева (1888—1966) была близка к группе католических писателей «Логос», что объясняет пронизанность ее произведений религиозными мотивами. Ее проза — это духовные поиски человека религиозного, устремленного к миру, освященному верой.

В ее романе «*Quid est Veritas?*» эти поиски трансформируются в обращение к структуре обряда инициации, сопряженной с евангельскими мотивами, а также с мотивом святого Грааля.

М. Элиаде в исследовании «Инициация, обряды, тайные общества» так определяет инициацию: «Под инициацией понимается группа обрядов и устных поучений, которые ведут к радикальной модификации религиозного и общественного статуса того, кто проходит инициацию. С философской точки зрения инициация является равнозначной онтологическому изменению экзистенциальной ситуации. После окончания испытаний неофит находится в иной экзистенции, нежели перед ней — он становится *другим*¹. Неофиты, которых посвящают в тайное новое знание, во время инициации проходят ряд испытаний, которые, являясь ядром инициации, подготавливают встречу с *sacrum*-ом. Ст. Савицкий пишет, что «*sacrum*-ом в современном религиоведении часто считают (...) действительность, общую для всех религий (...) действительность, которая сводится к тайне, точно не очерченной»². Это определение пригодно для интерпретации литературы. Оно описывает *sacrum* довольно широко, означает разные его элементы, связанные с религиозным бытием и верой в сверхъестественное. М. Элиаде выделяет три типа инициации: инициация, связанная с переходом из подросткового, юношеского возраста в мир взрослых, после которой юноша становится полноправным членом социума и приобщается к полноценной религиозной жизни; инициационные обряды, связанные с вхождением в тайные общества; инициация, которая «характеризует мистическое призвание (...) к участию в более интенсивном религиозном опыте в отличие от того, который доступен остальной части сообщества»³. Будущий неофит перед обрядом инициации должен был пройти подготовку к новому статусу. Классическая ее структура требует ритуальной смерти, после которой наступает воскресение или новое рождение, разрешающее обрести высший

способ бытия. Эта ритуальная символическая смерть принадлежит к одному из наиболее распространенных мотивов в мировой мифологии и литературе.

Воспоминания об инициации как о процессе перехода индивида от одного статуса к другому, как об обряде, при котором неопита посвящают в сокровенное сакральное, открывают ему тайное знание, постоянно присутствуют и в фольклоре, и в художественной литературе. Их отклики слышны в украинских народных сказках, в повестях Гоголя, в творчестве других украинских романтиков. Присутствуют они в произведениях современного писателя В. Барки. Мотив инициации особенно развит в творчестве Н. Королевы. В романе «*Quid est Veritas?*» он определяет поведение главного героя, Понтия Пилата, а также становится частным мотивом этого произведения.

Инициационное посвящение Понтия Пилата не является одномоментным актом. Познание новой религии происходит постепенно: через поиск Истины, дружбу с Иосифом Аримафейским, рассказы жены прокуратора Прокулы и сны героев романа. Оно повторяет основные этапы обряда инициации. Обратим внимание на то, что М. Элиаде считает обязательным прощание иницируемого со своим окружением, уход в пространство, символизирующее смерть. Это могут быть лес, джунгли, тьма, символизирующие пространство потустороннее, другой мир. Так и Понтий Пилат, решивший найти настоящую цель своей жизни, отправляется в путь, будто бы готовясь к инициационным испытаниям, в которых вода играет роль одного из самых важных элементов. Заметим, что Понтий Пилат собирается в путешествие по реке. Оно происходит ночью — так отмечена тьма, другая важная составляющая испытаний, — притом в грозу перед страшным «Днем Встречи». Грозовая ночь — своеобразное открытие, характерное для юношеской инициации *sacrum*'а как *tremendum*. Ощущение священного ужаса передается в этом эпизоде постоянными упоминаниями смерти и смертных. Оно дополняется сообщением о том, что в эту ночь на вершинах горы должны собраться «Сильные», великие жрецы, в чьих могилах находятся обломки «калаисса», — из которых состоит «Большая Таблица», на которой написано тайное завещание «Предвечной Веры». Ее разбили земледельцы, разбросав повсюду ее осколки. Так писательница заново собирает своеобразную формулу инициационных тайн. Они приоткрываются с появлением призрачной фигуры, шествующей по воде, «яко по суху», с зеленой чашей в руке. Понтий Пилат узнает в ней Марию Магдалину, и в этот момент его осеняет свет, но не мистический. Это яростный блеск шаровой молнии, удар ко-

торой сбрасывает Понтия в воду. Заметим, что место, куда ударила молния, приобретает сакральное значение, а люди, пораженные ею, отмечаются печатью сакрального.

Еще одним важным этапом инициации является проглатывание неофита чудовищем. «Существует огромное множество вариантов этого ритуала, который можно сравнить с приключениями Ионы (...) Этот мотив дал толчок к возникновению не только многих ритуалов, но и мифов и легенд (...) Речь идет о символической смерти и воскресении»⁴. Это чудовище, выступающее одновременно и образом подземного мира, в романе Н. Королевы преобразуется в «покинутую пещеру», затерянную в чаще лесов. Туда христиане, Лазарь и раб Север, уносят тело Понтия Пилата. Здесь происходит воскрешение Понтия, и совершает его Лазарь, некогда воскрешенный Христом. Инициационная смерть по М. Элиаде — это крайне важный элемент всего обряда, это мистерия, таящая в себе путь к уничтожению земного бытия и к превращению его в новый путь, в новое существование, не оскверненное временем. Так исчезает прошлое и начинается настоящее, так как символическая смерть — это всегда начало, которое никогда не имеет конца.

В романе «*Quid est Veritas?*» реализуется классический сценарий инициации — переход Понтия Пилата от состояния *profanum*, т. е. светской, нерелигиозной жизни, через символическую смерть и мистическое воскресение к состоянию *sacrum*, к новой жизни уже в качестве человека религиозного (*homo religiosus*). Его смерть и воскресение — яркая иллюстрация, в художественной форме передающая идею инициации, всегда игравшую важную роль в организации тайных обществ, в том числе и христианских.

В инициационных ритуалах адепт, возвращаясь к новой жизни через мистическое возрождение, пройдя, в частности, через утробу чудовища, получает *новые знания, мудрость*. Ведь «попасть в утробу чудовища — это одно и то же, что спуститься в ад, во тьму, к мертвым; т. е. это регрессия в космическую ночь и во тьму «безумия», где разрушается любая личность. Если учесть все эти сравнения и соответствия (смерть — космическая ночь — хаос — безумие — регрессия в зачаточное состояние), то становится понятным, почему смерть символизирует и мудрость, почему мертвые всеведущи и знают будущее (...) Карл Юнг объясняет все это через возобновление контакт с коллективным подсознательным»⁵.

Неофит, таким образом, не просто возвращается к жизни. Инициация равнозначна духовному взрослению. Ее мотив в романе обогащается еще одним — сменой имени. Обретение нового имени — это вершина

инициационного перерождения. «Что касается символизма мистического возрождения, то он имеет много форм. Неофиты получают новые имена, которые отныне становятся их настоящими именами»⁶.

Возродившись к новой жизни после метафизических откровений, посвященный, тот, что звался Понтием Пилатом, получает новое имя — Мариус: «Люди с окраин начали поговаривать, что пещера не пуста. В ней появился новый пустынный-отшельник (...) Никому он не называл себя. Но люди прозвали его “Мариус” или “Марий” (...) Впрочем, имя “Мариус” была столь любимо и столь распространено в тех краях, что так называли почти каждого третьего, если не второго! — крещеного мужчину.

(....) Мариус знает обо всем на свете!»⁷

В примечании, которое касается имени святого Мариуса, писательница сообщает, что в Провансе была очень популярна легенда о том, что погибшего во время морской бури бывшего прокуратора воскресил Лазарь и что этот «воскресший Пилат» был тождествен Мариусу, почитаемому на юге Франции святым. О нем существует также множество легенд, как и о Пилате⁸.

Однако даже переход через инициационную смерть не дает Пилату ответа на вопрос, который он искал в минувшей профанной и в новой сакральной жизни: «Был вопрос, на который он никому никогда не отвечал: — Что есть Истина? Нет, люди добрые, я этого не знаю! Я знал лишь то ... что Истиной не является»⁹.

Аналогии в построении обряда инициации и композиции романа Н. Королевы дают возможность выявить соответствия евангельского образа Христа и Пилата. Они заложены в прохождении инициационной смерти и в мотиве воскресения. Пилат воскресает к новой жизни во имя Иисусово: «Через минуту [Лазарь] промовел мертвому: *In nomine Jesu! Pontie, veni fora!* И вышел из пещеры не оглядываясь ...»¹⁰. Взаимозависимость этих мотивов возможно объяснить обращением к мифу о первоначале.

Роман «*Quid est Veritas?*», таким образом, являет собой своеобразную мистерию христианской инициации, вобравшую в себя ряд устойчивых и часто повторяющихся в мировой литературе мотивов. Основным выступает, конечно, мотив символической смерти. Он становится важнейшим структурным компонентом романа. Смерть бывшего прокуратора и его воскресение для последующей христианской жизни — это «пуант», особый, парадоксальный и неожиданный, но это также внутреннее логическое завершение истории его обращения.

Одним из компонентов мотива символической смерти выступает поддерживающий его образ цветка (*passiflora*). Он вестник смертной казни и смерти вообще: «[Понтий Пилат] рассматривал с неожиданным чувством пурпурную чашу, как бы вложенную в белую. Разводил пальцами пестики и тычинки, узнавая в этом, будто искусственном, орнаменте уменьшенные в размерах орудия казни на кресте: гвозди, молотки, клещи ...

В цветах — образ злости и ненависти! ... Проклятие смерти и несчастье!»¹¹

Не менее существенным в романе является мотив поиска чаши Святого Грааля, восходящий к легендам о рыцарях Круглого Стола короля Артура. Они имеют кельтское происхождение, «большинство этих сюжетов являются инициационными: всегда в них идет речь о долгом и полном приключений «Поиске» чудесных предметов, которые приводят, между прочим, и к переходу героя в иной мир»¹². Святой Грааль — один из «вечных» образов европейской литературы. Его основные черты возникают и формируются на периферии, на крайней границе канонической жизни христианской Церкви. За восемь столетий он претерпел значительные трансформации, создававшие его новое смысловое пространство.

Первой литературной версией легенды о Святом Граале была повесть Кретьена де Труа «Персеваль из Валии, или повесть о Граале», написанная между 1181 и 1190 гг. На этой стадии образ Грааля становится неотъемлемым элементом легенд о приключениях и подвигах рыцарей Круглого Стола. Мотив поиска Грааля оказывается важнейшим в романах артуровского цикла. Уже у Кретьена де Труа присутствует описание Святого Грааля: он излучает невероятно яркий свет, сделан из золота и украшен драгоценными камнями. Видимо, рассказ о Святом Граале захватил писателя своей живописностью, «повествование концентрируется вокруг Грааля, хотя в известной нам версии сцена с Граалем составляет только эпизод (...) Этот эпизод уже закладывает формирование в главных чертах легенды о нем»¹³. В 1190—1235 гг. это незавершенное произведение получает продолжение в нескольких поэмах, среди которых написанная около 1230 г. «Повесть о фиалке» Герберта де Монтреля. Продолжением, расширяющим сочинение Кретьена де Труа, является и поэма немецкого автора, Вольфрама фон Эшенбаха «Парсифаль». Здесь Грааль — это камень, а не чаша, наделенный чудодейственной силой. Он своеобразный рог изобилия, дарующий напитки и пищу, дающий силу больным. Тот, кто взглянет на Грааль, не умрет еще неделю, хотя и будет ранен¹⁴. Сила Грааля возобновляется каждый год на Страстной Неделе — в ночь на пятницу. Его охраняют ангелы во время сражения

Бога и сатаны. Время от времени на этом чудесном камне появляются надписи, предсказания и имена рыцарей Грааля. Видеть его могут лишь христиане. В начале XIII в. Робер де Борон в «Истории Святого Грааля» придал магическому предмету законченную форму, которая, хотя и изменялась в деталях, в основном, сохранила устойчивые признаки. Этот автор соединил образ Грааля с легендой об Иосифе Аримафейском. Святой Грааль окончательно становится чашей Иисуса Христа во время Тайной Вечери.

Мотив чаши соединяется с образом копья, с острия которого считается кровь. По преданию это то самое копьё, которым римский легионер пробил ребро распятого Иисуса. Когда через залы замка короля-Рыбака проносят Грааль, а оруженосец вбегает с копьем, из острия его капает кровь, слышны вопли и стоны. Это все человечество взывает к избавлению от зла и бед.

Чаша Грааля приобретает новое смысловое наполнение: она становится вместилищем крови Иисуса, которую собирает Иосиф Аримафейский после его смерти на кресте. Так выглядит Грааль в анонимной повести одного монаха «Поиски Святого Грааля» (1220—1230 гг.). Таким он предстает и в компилятивном произведении Томаса Меллори «Смерть Артура» (XV век). Это сосуд, в котором сохраняется частица крови Спасителя; его привез в Британию Иосиф Аримафейский. Одной из последних трансформаций артуровских легенд и легенд о Святом Граале является повесть «L'enchanteur» Р. Баривеля, опубликованная в Париже в 1984 г. У современного писателя изменяется наполнение священного сосуда. Он содержит кровь Адама, вытекшую после того, как у него было изъято одно ребро. Кровь эту собрала Ева. Чаша с кровью появляется во время брака в Кане Галилейской, а также на Тайной Вечере. Иосиф Аримафейский вывозит ее в Британию, где она хранится у королей-Рыбаков. Так трансформируется средневековая легенда в современном романе, развивающем концепцию чаши как держащей весь мир в равновесии. Если оно нарушается, то восстановить его может только чистый духом рыцарь, должный отправиться на поиски Святого Грааля.

Поиски Святого Грааля в старинных легендах, романах, как и в современных произведениях, связаны с мотивом обращения к христианству и с внутренним духовным возрождением героев. Мотив Грааля существует и в украинской литературе, например, в творчестве Леси Украинки, в ее драматической поэме «Каменный хозяин» (1912). Присутствует он и у М. Ореста (Зерова), у Ю. Клена (Освальда Буртгардта) в поэме «Пепел империи». Свообразно трансформируется этот мотив в творчестве В. Барки.

Как мы уже упоминали, есть он и в романе Н. Королевы. Здесь Святой Грааль — это чаша, которую властитель Персии, Ваал-Газар, принес в дар новорожденному Спасителю. Чаша описывается вслед за описанием так называемой Баальбекской чаши, найденной в Сирии в 1919—1920 гг. Она выглядит как яйцо на золотой ножке, высечена из сплошного изумруда. Когда открывается крышка, яйцо превращается в чудесный цветок, сияющий лунными самоцветами. Одна из функций Святого Грааля в романе Н. Королевы состоит в увязывании между собой сюжетных линий-судеб «рыцарей Грааля» — Марии Магдалины и прокуратора Иудеи Понтия Пилата. Встреча со священной чашей изменяет судьбу Магдалины. Она оставляет роскошную жизнь блудницы и направляется в Прованс, унося с собой священную чашу. Там прячет его на горе Монсальват. Для Пилата поиск Грааля связан со своеобразной инициацией, переходом из зоны *profanum* в *sacrum*. Он мечтает найти сокровенную чашу и скрыть ее в неприступном тайнике. К ней приближаются лишь «охранники», собираясь за круглым столом. Так поиск Истины для него отождествляется с поиском Святого Грааля. Обращаясь к Иосифу Аримафейскому, он говорит, что источником всех страданий является невозможность познать, что есть Истина. Она такая же, как священная чаша, которую люди путают с самым обыденными вещами.

Наталена Королева посвятила Граалю специальное эссе «Иосиф Аримафейский и Святой Грааль»¹⁵. В нем она рассказывает о судьбе Иосифа после того, как он был вынужден оставить Иерусалим и отправиться в странствования по Индии и Ирландии. Пишет о том, что у персов сложилась поэтическая легенда о нем: они отождествляли с ним изумрудную чашу. Писательница останавливается на том, почему именно изумруд был выбран в качестве материала священной чаши. Он был чрезвычайно дорог, считался самым ценным из самоцветов. Его было трудно обрабатывать, особенно большие камни, которые легко трескались. Кроме того, очень сложно было найти чистый изумруд, так как в нем всегда были вкрапления темных или желтоватых пятен. Потому уподобление Иосифа чистому изумруду вполне оправдано. Н. Королева в своем эссе сообщает, что персы верили в то, что Иосиф Аримафейский, странствуя с чашей, «поит» наукой Христовой те народы, которые еще не познали священной Истины.

Итак, и в романе, и в эссе писательнице удалось найти тонкий художественный подход к образу Святого Грааля. Она сумела оживить мотивы инициации и существенно обогатить их этим образом. Евангельские аллюзии совмещаются у нее с персидскими, древнееврейски-

ми, провансальськими, іспанськими, що надає її произведениям сакральну направленність в цілому, не сужая її тільки до релігійного початку.

Примечания

¹ *Eliade M.* Inicijacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Kraków, 1997. S. 8.

² *Sawicki St.* Sacrum w literaturze // *Sacrum w literaturze.* Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. 1980. T. XXVIII. Z. 1. S. 13.

³ *Eliade M.* Ibid. S. 17.

⁴ *Eliade M.* Міфи, сновидіння і містерії // *Eliade M.* Мефістофель і андрогін. Київ, 2001. С. 294.

⁵ *Eliade M.* Указ. соч. С. 299.

⁶ Там же. С. 276—277.

⁷ *Королева Н.* Quid est Veritas? Чикаго, 1961. С. 450—451.

⁸ Там же. С. 451—452.

⁹ Там же. С. 451.

¹⁰ Там же. С. 448.

¹¹ Там же. С. 59—60.

¹² *Eliade M.* Ibid. S. 177.

¹³ *Adame A., Lerminer G., Morot-Sir E.* *Literature Française.* Т. 1 // *Des origines a la fin du XVIII siècle.* Paris, 1972. Т. 1. P. 21.

¹⁴ *Вольфрам фон Эшенбах.* Парсифаль // *Средневековый роман и повесть.* М., 1974. С. 376, 470, 565.

¹⁵ Рукопись этого оставшегося не опубликованным эссе является частью архива Н. Королевы и В. Королева-Старого, обнаруженного автором статьи в Мюнхене летом 1996 г.

Научное издание

**ОППОЗИЦИЯ САКРАЛЬНОЕ/СВЕТСКОЕ
В СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Сборник статей

Сборник подготовлен к печати
в редакционно-издательском отделе
Института славяноведения РАН

Обложка — *М.И. Леньшина*
Верстка — *В.В. Пучков*

Подписано в печать 23.12.2003 г.
Тираж 300 экз. Заказ № 36

Объем 15,0 печ.л.
Цена договорная

Логос. ООО «Контис» г. Москва

