



**НОВОЗАВЕТНЫЕ
ОБРАЗЫ И СЮЖЕТЫ**

в культуре русского модернизма

СЕРИЯ



**«ВЕЧНЫЕ»
СЮЖЕТЫ
И ОБРАЗЫ**

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО РАН



**НОВОЗАВЕТНЫЕ
ОБРАЗЫ и СЮЖЕТЫ**
в культуре
русского модернизма



МОСКВА «ИНДРИК» 2018

УДК 821.161.1.09
ББК 85.1
Н 74

Издание осуществлено
за счет гранта Российского научного фонда (РНФ),
проект № 14-18-02709

Редакционная коллегия серии
«“Вечные” сюжеты и образы»:

А.Г. Гачева, Е.В. Глухова, В.В. Полонский,
А.Л. Топорков (*председатель*)

Ответственные редакторы выпуска:

О.А. Богданова, А.Г. Гачева

Члены редколлегии:

С.А. Серегина, О.А. Симонова, А.Л. Топорков

Редактор В.Б. Зусева-Озкан

Рецензенты:

д-р филол. наук С.В. Федотова

д-р филос. наук М.М. Шibaева

Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма / Сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. — М.: Индрик, 2018. — 720 с., илл.
(Серия «“Вечные” сюжеты и образы». Вып. 4.)

ISBN 978-5-91674-504-7

Основу книги составляют материалы Международной научной конференции «Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма» (Москва, ИМЛИ РАН, 21–23 ноября 2017 г.). В центре внимания авторов статей — художественная и философская рецепция ключевых событий евангельской истории в творчестве писателей, мыслителей, художников, композиторов, отражение новозаветных образов и сюжетов в эпоху Серебряного века, а также последующая их трансформация в культуре революционного и постреволюционного времени, актуализация символики Откровения Иоанна Богослова. Книга адресована филологам, философам, искусствоведам и всем интересующимся историей отечественной культуры.

© Текст, коллектив авторов, 2018

© Оформление, Издательство «Индрик», 2018



СО Д Е Р Ж А Н И Е

От редколлегии 11

ЕВАНГЕЛЬСКИЕ ОБРАЗЫ И СЮЖЕТЫ В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Н. Андрич. Некоторые новозаветные сюжеты и образы
в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги
(Леонардо да Винчи)» 16

С.В. Сызранов. Тема апостасии в последних
произведениях А.П. Чехова
(«Архиерей», «Невеста», «Вишневый сад») 32

Ч. Чиан. Репрезентация тела
в «библейской трилогии» Л. Андреева 50

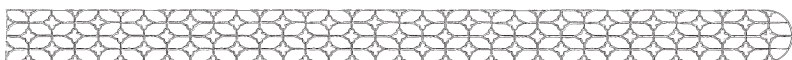
М. Цимборска-Лебода. Евангельский текст
и антропология Вячеслава Иванова
(сокровенный смысл и художественная инновация) 62

В.В. Петров. Вячеслав Иванов и его толкование
евангельского слова «земля» 78

М.В. Яковлев. О некоторых аспектах восприятия
апокалиптического образа Жены, облеченной в солнце,
в поэзии символизма и постсимволизма 98

О.А. Симонова. Образ апостола Петра
как привратника рая в поэзии Н.С. Гумилева
и Ф.К. Сологуба в контексте традиции 116

А.А. Чевтаев. Стихотворение Н.С. Гумилева
«Христос» (1910) в свете концепции адамизма 132

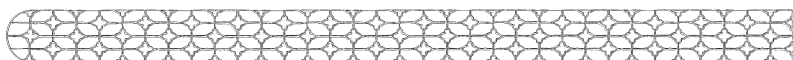


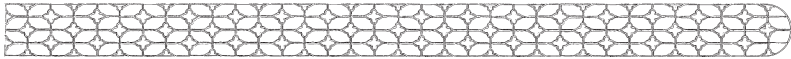


А.В. Филатов. Трансформация евангельской притчи в поэме Н.С. Гумилева «Блудный сын»	148
В.Б. Зусева-Озкан. Сюжет искупления в «Гондле» Н.С. Гумилева	160
О.А. Бердникова. Духовный и географический векторы странствий И.А. Бунина «по следам Христа»	172
Д.М. Магомедова. Ветхозаветные, евангельские и языческие мотивы в повести Евгения Замятина «Уездное»	190
А.А. Медведев. «Никто, как ты, не подошел к Евангелию близко»: рецепция Евангелия в русской францискане Серебряного века (Д. Мережковский, С. Дурылин, С. Соловьев)	200
Н.В. Михаленко. Трансформация новозаветной истории в поэме В.В. Маяковского «Человек».	220
Л.Л. Шестакова, А.С. Кулева. Ключевые события евангельской истории в зеркале «Словаря языка русской поэзии XX века»	234
М.В. Скороходов. События евангельской истории в учебных программах гимназий конца XIX в. и в творчестве их выпускников	250

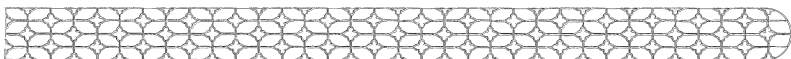
ОБРАЗЫ НОВОГО ЗАВЕТА
ГЛАЗАМИ РУССКИХ МЫСЛИТЕЛЕЙ И ПИСАТЕЛЕЙ

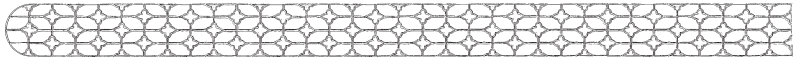
Е.М. Титаренко. Экфрасис и новозаветные образы в проективной эстетике Н.Ф. Федорова	268
---	-----





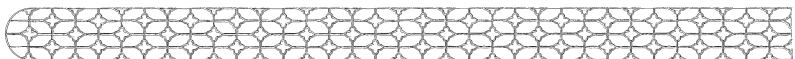
А.В. Дехтяренко. Понятие «евангельской свободы» в интерпретации Д.С. Мережковского (1890-е — 1930-е гг.)	284
Л. Милендиевич. «Логарифмы христианства» в понимании В.В. Розанова	298
А.В. Волков. Образ Иисуса Христа в докладах деятелей Московского религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьева	316
В.В. Боченков. Голгофская жертва и ее смысл в публицистике старообрядческого епископа Михаила (Семенова)	328
К.В. Ворожихина. Оправдание верой: новозаветные темы в философии Льва Шестова	344
О.А. Казнина. Евангельские мотивы в персоналистической гносеологии Н.А. Бердяева	356
М.Л. Спивак. «Письмо, написанное в сердцах наших»: Андрей Белый — Рудольф Штейнер — апостол Павел	372
Е.А. Есенина. Трансформация образов Бога Отца и Бога Сына в художественно-философской прозе А. Цветаевой и В. Розанова	390
В.В. Полонский. Хилиастическая трансформация новозаветной образности в поздней историософии Д.С. Мережковского	400
А.Г. Гачева. Активная апокалиптика: образы Нового Завета в творчестве А.К. Горского, Н.А. Сетницкого, В.Н. Муравьева	422





НОВОЗАВЕТНЫЕ ОБРАЗЫ И СЮЖЕТЫ
И ИХ ТРАНСФОРМАЦИЯ В РЕВОЛЮЦИОННУЮ
И ПОСТРЕВОЛЮЦИОННУЮ ЭПОХУ

- О.А. Богданова. Новозаветные образы и мотивы
в журнале «Народоправство» (1917–1918 гг.):
тематико-аналитический обзор 444
- С.А. Серегина. «Животворные ключи “Нового Назарета”»:
к истории «скифского мифа» русской литературы 456
- Е.Ю. Кнорре. Сюжет о благоразумном разбойнике
в дневниках М. Пришвина периода революции
и Гражданской войны в контексте религиозно-
философских исканий «китежан» 1920-х гг.
(С. Дурылина, П. Флоренского, В. Муравьева) 476
- А.А. Николаева. Образ Агасфера в имажинистском
творчестве Вадима Шершеневича 492
- Я.Д. Чечнёв. Образы Нового Завета
в раннем творчестве Константина Вагинова 502
- И.В. Кочергина. Новозаветные образы в критике и
эссеистике Ю.И. Айхенвальда послереволюционных лет. . . 512
- А.В. Святославский, А.А. Григорьева. Образы Священного
Писания в революционной поэзии классика чувашской
литературы XX в. Мишши Сеспеля (Михаила Кузьмина) . . 528
- О.В. Быстрова. От «Матери» к «Жизни Клима Самгина»:
Горький как создатель «анти-Евангелия»
советского общества. 538
- Б.Н. Борисов. Евхаристический тезаурус
в творчестве Андрея Платонова 552





С.В. Алпатов. Евангелие vs «Адская газета»:
проблемы жанрового синтеза в романе М.А. Булгакова
«Мастер и Маргарита» 568

Е.А. Осьминина. Новозаветные образы
в «Иисусе Неизвестном» (Д.С. Мережковский и Э. Ренан) . . 580

Н.Н. Примочкина. Евангельские образы и сюжеты
в цикле И.С. Шмелева «Из крымских рассказов» 596

ЕВАНГЕЛЬСКИЕ ОБРАЗЫ И СЮЖЕТЫ
В РУССКОЙ МУЗЫКЕ, ЖИВОПИСИ, КИНОИСКУССТВЕ

И.С. Стогний. О специфике воплощения евангельских
сюжетов и образов в русской музыке первой трети XX в. 610

Е.Р. Скурко. Религиозные мотивы и образы
в творчестве С.В. Рахманинова 628

Д.В. Боголюбова-Кузнецова. Сюжеты Евангелия
в творчестве художников «Маковца» 648

Г.С. Чурак. Новозаветные сюжеты
в творчестве позднего И.Е. Репина (1920-е гг.) 660

Т.М. До Египто. Сакральное и профанное
в творчестве С.М. Эйзенштейна 674

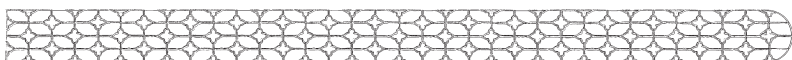
Список иллюстраций 691

Сведения об авторах 694

About the authors 701

Указатель имен (сост. Е.А. Есенина) 708

Список сокращений 694

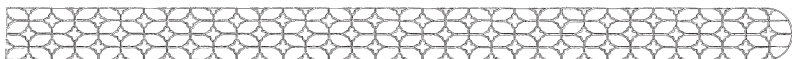




О Т Р Е Д К О Л Л Е Г И И

Книга «Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма» является четвертым выпуском издательской серии «“Вечные” сюжеты и образы». Ранее в рамках данной серии вышли тематические выпуски «Вечные сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма» (М.: Индрик, 2015; отв. ред. А.Л. Топорков), «Мифологические образы в литературе и искусстве» (М.: Индрик, 2015; отв. ред. М.Ф. Надъярных, Е.В. Глухова), «Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма» (М.: Индрик, 2016; отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева). Серия инициирована в рамках научного проекта Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН «“Вечные” сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма», поддержанного грантом Российского научного фонда №14-18-02709 и ставящего своей целью исследование русской культуры Серебряного века и первых послереволюционных десятилетий с точки зрения рецепции и трансформации мифологических, литературных, религиозных сюжетов и образов, сохраняющихся в культурной памяти поколений и по-своему осмысляемых каждой новой эпохой.

Основу книги составили статьи, подготовленные по итогам Международной научной конференции «Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма», которая состоялась в ИМЛИ РАН 21–23 ноября 2017 г. В научном форуме приняли участие более 100 исследователей из России, стран ближнего и дальнего зарубежья: филологи, историки философии, искусствоведы, музыковеды. Проблематика форума была широкой. Помимо новозаветных и некоторых ветхозаветных образов и сюжетов, воплощавшихся в литературных текстах, музыкальных произведениях, живописи, графике, фреске, архитектуре и театральных постановках, рассматривались особенности трактовки Нового Завета в русском богоискательстве начала XX в., поднимался вопрос о роли апокрифов как источнике литературных и художественных сюжетов русской культуры, о влиянии народной



религиозности и русского сектантства с их вольной перелицовкой христианских сюжетов и смыслов на русскую культуру 1900-х — 1920-х гг. Затрагивались вопросы, требующие сотрудничества специалистов из смежных областей научного знания, церковных историков и теологов: исследования и трактовки Нового Завета в русском богословии первой трети XX в., влияние католической и протестантской экзегетических традиций на восприятие Священной истории писателями, философами, художниками, проблема церковного обновления в общественном сознании начала XX в. и др.

Авторы данной книги сосредоточились прежде всего на тех новозаветных элементах, которые по своему статусу входят в число «вечных» образов и сюжетов или близки к ним. Это ключевые события евангельской истории (Благовещение, Рождество Христово, Крещение Господне, искушения в пустыне, призвание учеников, Нагорная проповедь, чудеса Иисуса, беседа с Никодимом о рождении свыше, разговор с самарянкой, встреча с кающейся грешницей, воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Тайная вечеря, Гефсиманское моление Спасителя, Голгофа и Воскресение) и ее лица (Богоматерь, Иосиф Обручник, Иоанн Предтеча, апостолы, сотник Лонгин, Мария Магдалина, Иуда Искариот, Каиафа, Ирод, Понтий Пилат, благоразумный разбойник и др.). Рассматриваются «авторские версии» евангельской истории в культуре Серебряного века, когда события Четвероевангелия превращаются в художественный материал, достраиваются и переосмысляются, а их участники становятся литературными персонажами. Особое внимание уделяется интерпретации образа Иисуса Христа в художественных и философских текстах эпохи.

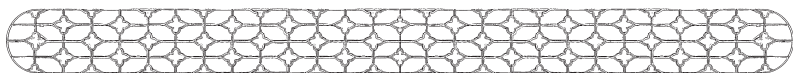
Русская культура первой трети XX в. часто обращалась к Откровению Иоанна Богослова. Кризисность мироощущения эпохи модерна, ставшей временем глобальных исторических катаклизмов (русско-японская война, революция 1905–1907 гг., Первая мировая война, революция 1917 г., Гражданская война и др.), мысль об исчерпанности путей Европы, заявленная в книге О. Шпенглера «Закат Европы», рефлексия об истории и эсхатологическое беспокойство заставляли писателей, философов, художников, музыкантов обращаться к последней книге Нового Завета, ища в ней объяснений происходящему, придавая событиям текущей истории апокалиптический смысл. Авторы книги показывают, как символические образы Откровения (семь

печатей, секира, лежащая «при корне дерев», звезда Полюнь, четыре всадника, Зверь, жатва, чаши гнева, град Вавилон, Великая блудница, Жена, облеченная в солнце, тысячелетнее царство, Новый Иерусалим и др.) звучали на языке поэзии и прозы, музыки и изобразительного искусства, демонстрируя прямую связь их трактовки с религиозно-художественным мировоззрением деятелей русского модернизма

Предметом коллективного исследования стала также трансформация новозаветных образов и сюжетов в культуре революционной и постреволюционной эпохи. Рассмотрены примеры диалога с Евангелием в литературе Советской России и русского зарубежья, попытки создать «Красное Евангелие», перелицевав новозаветный канон, отмечены случаи травестирования и пародирования сакральных образов и сюжетов и в то же время стремление ряда писателей и мыслителей на новом витке осмыслить евангельское слово, противопоставив секулярной, прометеистической активности строителей нового мира духовную активность личности, готовой к подвигу и жертве, целостное религиозное действие, опирающееся на богочеловеческий идеал.

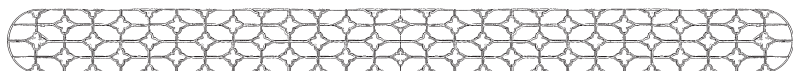
Составители надеются, что книга «Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма» внесет свой вклад в работу, которая уже более двух десятилетий осуществляется такими авторитетными научными центрами, как филологический факультет Петрозаводского государственного университета и Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом), и привела к появлению серии фундаментальных научных изданий «Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр» (Вып. 1–9. Петрозаводск: ПетГУ, 1994–2014; отв. ред. В.Н. Захаров) и «Христианство и русская литература» (Вып. 1–8. СПб.: ИРЛИ РАН, 1994–2016; отв. ред. В.А. Котельников, О.Л. Фетисенко). В отличие от этих проектов, включающих в орбиту внимания художественные произведения русской словесности на всем протяжении ее развития, книга, предлагаемая читателю, сфокусирована на конкретном периоде, демонстрируя, как работали с евангельскими образами и сюжетами писатели модернистской эпохи.

Во всех цитатах, приводимых в текстах статей, а в ряде случаев — и в самих статьях сохранены особенности авторской орфографии и пунктуации.



ЕВАНГЕЛЬСКИЕ ОБРАЗЫ И СЮЖЕТЫ В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Н. Андрич
С.В. Сызранов
Ч. Чиан
М. Цимборска-Лебода
В.В. Петров
М.В. Яковлев
О.А. Симонова
А.А. Чевтаев
А.В. Филатов
В.Б. Зусева-Озкан
О.А. Бердникова
Д.М. Магомедова
А.А. Медведев
Н.В. Михаленко
Л.Л. Шестакова
А.С. Кулева
М.В. Скороходов

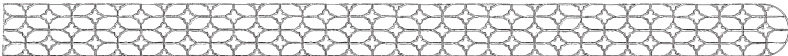




Н. Андрич (Никшич, Черногория)

НЕКОТОРЫЕ НОВОЗАВЕТНЫЕ
СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ
В РОМАНЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО
«ВОСКРЕСШИЕ БОГИ
(ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ)»

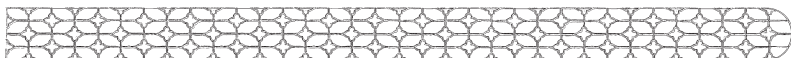




Религиозная мысль Д. Мережковского теснейшим образом связана с Евангелием. Так, например, Г. Адамович свидетельствовал, что писатель размышлял над Благой Вестью всю свою жизнь (Адамович 2001, с. 394). В книге «Иисус Неизвестный» (1932) Мережковский называет Евангелие самой значимой для себя книгой: «Что положить со мной в гроб? Ее. С чем я встану из гроба? С нею. Что делал на земле? Ее читал» (Мережковский 2007, с. 14). Поэтика Мережковского ориентирована на христианскую традицию, которую писатель варьирует и трансформирует. В его произведениях множество евангельских образов, сюжетов, мотивов — они пронизывают художественный мир Мережковского. Мы будем анализировать только некоторые из них, присутствующие во второй части его ранней трилогии «Христос и Антихрист» (1895–1905)¹ — романе «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1900).

Историософская концепция Мережковского определила религиозно-философскую специфику заглавного героя этого романа. Леонардо да Винчи (1452–1519) — гений, творческая личность, достигающая вершин развития человеческого духа. Он, как синтетическая личность, примиряет в себе оппозиции своей эпохи:

-
- 1 Первая трилогия Мережковского состоит из романов «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (1895), «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1900), «Антихрист (Петр и Алексей)» (1905). По словам автора, она представляет собой «отражение в истории, — вселенской, то есть все века, все народы и культуры объединяющей, — идеи христианства (или, вернее, религии Святой Троицы, потому что христианство — только фазис этой религии)» (Мережковский 2000в, с. 409; курсив Д.С. Мережковского). Эта идея торжествует в последнем романе трилогии, преодолевая дуализм первых двух. Синтез элементов оппозиции христианства (тезис) и язычества (антитезис) Мережковский пытался осуществить путем соединения «Неба и Земли», Христа и Антихриста в личности и деятельности «сверхчеловека». Юлиан, герой первого романа, терпит неудачу. Леонардо возвышается над законом тления плоти и достигает идеала андрогинности только в сфере творчества. Герой последнего романа Тихон Запольский находит путь к чаемому синтезу в развитии и преображении христианства в религии Третьего Завета, царстве Святого Духа.



веру и знание, христианство и язычество. Поэтому окружение героя видит в нем то Антихриста² (Антонио, отец Фаустино, Джованни Бельтраффио, фра Тимотео), то титана Прометея и Гермеса Трисмегиста³ (алхимик Галеотто Сакробоско), приводящих своих адептов к гибели. Помимо того что заглавный герой предстает как крайний индивидуалист, в романе проявляются и другие черты личности художника. Важным средством их показа становится у Мережковского трансформация ряда евангельских сюжетов.

Мы укажем на некоторые из аспектов образа заглавного героя. В первую очередь это видение Леонардо в качестве пророка нового, Третьего Завета. В открытом письме Н.А. Бердяеву («О новом религиозном действии») Мережковский писал, что религиозная проблема человека (оппозиция духа и плоти) возникает не из «онтологического дуализма человеческой природы», а из тайны «разделения Бога на два лика⁴ <...> и религиозно разрешается эта проблема, двойственность замиряется в третьем лике Бога» (Мережковский 2000а, с. 421). Третья ипостась Бога — Святой Дух. Для Мережковского во время его работы над трилогией «Христос и Антихрист» победа над дуализмом в истории осуществляется с наступлением Третьего, и последнего, Завета — Царства Святого Духа. Пророком наступления Царства Духа и является Леонардо. Не случайно Мережковский одного из героев романа назвал Евтихием. Этот персонаж, подобно своему историческому прототипу монофизиту Евтихию (ок. 378–454), исповедовавшему *полное поглощение человечества Божеством во Христе* (Дворкин 2013, с. 286), «свыкся с ликом <...> Предтечи» на

- 2 Если в Библии антихрист — это человек, отвергающий Христа как Сына Божия (см.: 1 Ин. 2: 18, 22; 2 Ин. 1: 7), то у Мережковского, как одного из главных апологетов «нового религиозного сознания» в начале XX в., Антихрист — это диалектическая противоположность Христу, дополняющая Его излишний спиритуализм телесной, материальной, сугубо земной силой и красотой; по мнению Мережковского, полнота религиозной истины — только в соединенности Христа и Антихриста.
- 3 *Гермес Трисмегист* — имя синкретического божества, сочетающего в себе черты древнеегипетского бога мудрости и письма Тота и древнегреческого бога Гермеса. В христианской традиции — автор теософского учения (герметизм), излагаемого в известных под его именем книгах и отдельных отрывках.
- 4 Для Мережковского это «величайший соблазн демонизма — непобежденный дуализм, двойственность (дьявол, равный Богу <...>)» (Мережковский 2000а, с. 435).

древних иконах (Мережковский 1990/2, с. 309), лишенным признаков собственно человеческой природы, и поэтому пишет своего Крылатого Предтечу, который как будто свидетельствует о том, что «человек, только умертвив в себе все человеческое, достигает окрыления сверхчеловеческого» (там же, с. 310). Противоположным монофизитству Евтихия было учение его современника Нестория (ок. 381–451) о разделенности Божественной и человеческой природ в личности Христа (Дворкин 2013, с. 277). В романе Мережковского несторианские идеи во многом обусловили появление Антихриста как диалектической противоположности Христу (Мережковский 1990/2, с. 235), ставшее причиной гибели ученика Леонардо Джованни Бельтраффио.

Евангельский макросюжет Тайной вечери в романе Мережковского о Леонардо предстает как религиозная живопись, фреска, над которой работает великий художник Ренессанса в церкви Санта-Мария делле Грацие в Милане. Часть процесса создания фрески *a secco* (роспись по сухой штукатурке) описана в романе в дневнике Джованни Бельтраффио. Во время работы ученик читает художнику притчу о событиях, происшедших во время Тайной вечери в Иерусалиме, перед арестом Иисуса в Гефсиманском саду, и Леонардо изображает услышанное, но в своей трактовке. Таким способом писатель объединяет евангельский и романский пространственно-временные континуумы; точнее, сначала евангельский хронотоп проникает в художественный хронотоп итальянской фрески, а затем уже — в пространственно-временные рамки русского романа.

В произведении Мережковского к моменту начала действия работа над «Тайной вечерей» идет уже двенадцать лет, и художник успел далеко в ней продвинуться. Он актуализирует события многовековой давности, добавляя предметы средневекового быта в живопись на стене: «...скатерть с узорными, тонкими полосками, с концами, завязанными в узлы, и четырехугольными, нерасправленными складками <...> стаканы, тарелки, ножи, стеклянные сосуды с вином» (Мережковский 1990/1, с. 352–353). Джованни Бельтраффио кажется, что будто и нет никакой живописи и это просто продолжение монастырской трапезной, но только «более уютной и таинственной» (там же, с. 352). Таким образом, автор обновляет символически значимый макросюжет, акцентируя место, где создается фреска, и подчеркивая его материальность (монастырская трапезная — бытовое пространство), в результате чего литургический смысл «Тайной вечери» в романе

сознательно отодвигается на второй план. В картине Леонардо два микросюжета: пасхальный ужин и весть о предательстве. Они присутствуют у всех евангелистов, но у Иоанна второй из них обогащен действием, сконцентрированным не только вокруг Христа и Иуды, но и вокруг Иоанна и Петра. По этой причине Мережковский вводит в роман мотив чтения Евангелия от Иоанна — во время работы Леонардо просит ученика прочитать ему тринадцатую главу этого новозаветного текста. Динамику микросюжета «весть о предательстве» читатель воспринимает глазами ученика Леонардо.

Голова Иуды не была еще написана, только тело, откинутое назад, слегка очерчено: сжимая в судорожных пальцах мошну со сребрениками, нечаянным движением руки опрокинул он солонку — и соль просыпалась. Петр, в порыве гнева, стремительно вскочил из-за него, правой рукой схватил нож, левую опустил на плечо Иоанна, как бы вопрошая любимого ученика Иисусова: «кто предатель?» (Мережковский 1990/1, с. 353).

Чем эта фреска так взволновала Бельтраффио? В первую очередь своей жизненностью. «Лица апостолов дышали такую жизнью, что он как будто слышал их голоса, заглядывал в глубину их сердец...» (Мережковский 1990/1, с. 353). Но больше всего Джованни впечатлили фигуры Петра, Иоанна и Иуды. Жест гневного Петра, готового даже убить ради любви к Учителю, ассоциируется с мотивом поднятия ножа на Малха из евангельского макросюжета «Гефсиманский сад». Сама решимость Петра пойти ради Учителя на убийство говорит о том, что он гораздо менее совершенен, чем Сам Учитель или, например, апостол Иоанн. Рассматривая жесты двух изображенных апостолов, Бельтраффио понимает, что Иоанн достиг меры совершенной любви, ибо «исполнилось слово Учителя: “да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе”» (там же; ср.: Ин. 17: 21), и поэтому он больше не страдает и не гневается. Этот евангельский стих (из Христовой молитвы о церкви) о единосущности Сына с Отцом становится для Мережковского определением совершенной любви.

Предатель Христа Иуда Искариот на фреске «Тайная вечеря» выделен посредством не только жеста, но и символа: в руке он сжимает кошелек с деньгами и при этом еще нечаянно опрокидывает солонку, из которой просыпается соль. Символика денег

в романе варьируется и трансформируется: так, Бельтраффио, покидая учителя «навсегда», как он сам написал в своем дневнике, оставляет тридцать флоринов, плату за полгода обучения, в связи с чем Мережковский проводит параллель между этим учеником Леонардо и Иудой. Евангельская символика соли открывается в обращенных к апостолам словах Христа: «Вы — соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? Она уже ни к чему не годна, как разве выбросить ее вон на попрание людям» (Мф. 5: 13; см. также: Мк. 9: 50, Лк. 14: 34–35). Иуда в своем сердце предал Учителя еще прежде Тайной вечери, он отступил от Него и апостолов, тем самым перестав быть «солью земли». Так возникает в романном экфрасисе знаменитой фрески овеществляющая метафора отступничества.

Символика соли появляется у Мережковского и в сценах шабаша ведьм: Хозяин черной мессы, главный демон Великий Козел, «ненавидел соль» (Мережковский 1990/1, с. 407), и поэтому для гостей готовится несоленая еда. Хотя на фреске Леонардо Иуда изображен сидящим за одним столом с другими учениками Христа, выражением своего лица он сильно отличается от них. В романе Мережковского великий художник еще не успел изобразить голову Иуды, и Бельтраффио увидел ее в набросках: это было лицо, «полное бесконечною скорбью и горечью познания» (там же, с. 355). Именно эти чувства, окрасившие изображение апостола-предателя, становятся ключевыми мотивами дальнейших событий и объясняют гибель Бельтраффио.

Творческие кризисы Леонардо, возникавшие в ходе работы над «Тайной вечерей», вызывают первые роковые сдвиги в душе Джованни Бельтраффио, которые впоследствии приведут к сомнениям в учителе и уходу от него. Когда Бельтраффио смотрит на Леонардово изображение последнего перед арестом, пасхального вечера Богочеловека, о Котором сказано: «Ессе Ното!», — ему кажется, что он разделяет веру своего учителя. Но, увидев созданную Леонардо и изображающую Франческо Сфорца статую Колосса, на подножии которой скульптор сделал надпись: «Ессе Deus!»⁵, — Джованни соглашается с утверждением своего соученика Чезаре де Сесто, что «в сердце [их учителя] нет Бога» (Мережковский 1990/1, с. 359). Из текста романа можно заключить, что эти слова принадлежат самому Леонардо, однако «Исторические воспоминания о жизни и произведениях

5 «Се Бог!» (лат.).

Леонардо да Винчи» (1804) свидетельствуют о том, что стихотворение с такой формулой исполнил перед герцогом Лодовико Моро поэт Ланчино Курцио (Amoretti 1804, p. 83). Таким образом, Мережковский через восприятие Бельтраффио имплицитно приписывает Леонардо авторство этой латинской эпиграммы, прославляющей человека как Бога и тем самым вводящей ученика в искушение, вызывая у него душевные терзания.

Макросюжет Тайной вечери включает в себя микросюжеты предательства Иуды и ухода Иуды. Как уже было сказано, уход Бельтраффио от учителя в романе и уход Иуды от Учителя в Евангелиях связаны с мотивом денег, но предательство Леонардо учениками все же мотивировано по-другому. В Евангелии от Иоанна события, связанные с последней трапезой в Сионской горнице, происходят непосредственно после эпизода в доме Симона Прокаженного, когда некая женщина возливает миро на голову Иисуса Христа (в двух первых синоптических Евангелиях). Иоанн Златоуст, «лучезарный светильник православия», по словам Мережковского (Мережковский 2000б, с. 390), указывает на то, что в Евангелии от Иоанна речь идет о другом лице — сестре Лазаря Марии, которая ощутила в себе «нечистоту <...> совести». Она подходит ко Христу в надежде на собственное выздоровление, уже зная о телесном исцелении самарянки, хананейки, кровоточивой, а главное — носителя «гнусной» болезни Симона Прокаженного (Иоанн Златоуст 2010а, с. 222–223). Свою болезнь «двоящихся мыслей» Бельтраффио также находит крайне гнусной, но, в отличие от Марии, сомневается в возможности избавления от нее. Поэтому он и уходит в монастырь, чтобы укрыться, как он считает, от источника сомнений и искушений. Основное различие между Марией и Бельтраффио в том, что в Евангелии Учитель исцеляет Марию, а учитель в романе является для героя только соблазном.

Новозаветный мотив «двоящихся мыслей» из Соборного послания св. апостола Иакова (Иак. 1: 8), становясь сюжетообразующим компонентом романа, просматривается в причинах ухода Бельтраффио из дома учителя. Все переживания героя, его сомнения и терзания, а также неоднократные попытки покинуть Леонардо свидетельствуют о глубоком религиозном кризисе. Исповедальный тон достигается Мережковским благодаря использованию дневника героя, где цитируется слово Писания о человеке с «двоящимися мыслями». Бельтраффио признается в том, что и сам сходит с ума от этого губительного двоения. Глубина

духовного кризиса героя по-настоящему открывается в контексте новозаветного послания Иакова.

Брат Господень по плоти, апостол Иаков Малый (Ин. 2: 12, 7: 3–5; Мк. 3: 31; Лк. 8: 19), первый епископ Иерусалимской церкви, пишет свое послание не определенному адресату (человеку или церкви), а всему еврейскому народу в рассеянии (двенадцати коленам Израилевым), принявшему христианство. В своем толковании послания Феофилакт Болгарский указывает, что оно представляет собой «честные наставления каждому, сообразные с верой» (Феофилакт 2018а), т. е. предназначены любому христианину. В послании апостол поучает братьев, проповедует нелицемерную веру, стойкость в искушениях, исходящих от собственного сердца, и терпение. Иаков предлагает принимать искушения с радостью, так как терпение — это плод испытания веры (ту же мысль находим и у апостола Павла — совершенная любовь «долготерпит» (1 Кор. 13: 4)), а также преодолевать возникающие сомнения, потому что «человек с двоящимися мыслями не тверд во всех путях своих» (Иак. 1: 8). Причину испытания апостол видит в увлеченности «собственной похотью», которая ведет ко греху, а грех, в свою очередь, к смерти.

Вернемся к роману Мережковского. Хотя Бельтраффио в дневнике непосредственно выражает свои сомнения посредством новозаветной цитаты о «двоящихся мыслях», автор тем не менее усматривает источник этих сомнений в помыслах об удвоении святости — языческой святости плоти и христианской святости духа. Сам герой пытается объяснить это своему новому учителю — Савонароле, но монах не может понять, «что не дьявол любострастия плотского искушает» послушника, «а демон духовной языческой прелести» (Мережковский 1990/1, с. 478). Читатель предчувствует трагическую судьбу Бельтраффио, потому что на опасность такого духовного состояния указывал еще апостол Павел: «Не можете пить чашу Господню и чашу бесовскую; не можете быть участниками в трапезе Господней и в трапезе бесовской» (1 Кор. 10: 21). По ходу романного действия выясняется, что героя с «двоящимися мыслями» искушает своими поступками и творчеством не только Леонардо да Винчи, но и Сандро Боттичелли — тем же кощунственным смешением христианских и языческих образов (Девы Марии и Венеры).

Позиции ученика и учителя в романе Мережковского существенно различаются: Бельтраффио тяготеет к Ветхому Завету, точнее, к мудрости Екклезиаста («...кто умножает познания,

умножает скорбь» (Еккл. 1: 18)), а Леонардо — к христианству Нового Завета. Он предлагает своим ученикам изучать явления природы: «Познавая законы естественные, мы тем самым прославляем первого Изобретателя, Художника вселенной и учимся любить Его, ибо великая любовь к Богу проистекает из великого познания. Кто мало знает, тот мало любит. <...> Любовь есть дочь познания» (Мережковский 1990/1, с. 465). Писатель подчеркивает, что истинный художник создает свои гениальные произведения именно благодаря любви. В картине «Мадонна в скалах» Леонардо, воплотив свои познания в области и физического, и духовного миров, одновременно создает гимн любви (Мережковский 1990/2, с. 45).

Концепцию Леонардо о соотношении познания и любви в романе ярче всего олицетворяет картина «Святая Анна с Мадонной и Младенцем Христом». Анна здесь изображена с улыбкой, полной «змеиной мудрости», «тайны и соблазна», напоминающей Бельтраффио улыбку самого художника (Мережковский 1990/2, с. 153). С одной стороны — «змеиная мудрость» (св. Анна), с другой — «голубиная простота» (Мадонна). В образе Марии выразилась «совершенная любовь», в образе Анны — «совершенное знание» (там же). Глядя на эту картину, Бельтраффио постиг слова учителя о том, что «любовь есть дочь познания». Однако другой ученик Леонардо, Чезаре, понял эту истину раньше, задумавшись над картиной «Тайная вечеря». Их противоположностью является в романе юный ученый-естественник Марко-Антонио, чье знание «надмевает, а не назидает» (там же, с. 198). Для него «дочерью познания» становится скорбь, и судьба его не только как жреца науки, но и ее жертвы закономерна.

В соответствии с указанием апостола Павла, что без любви нет существенной пользы ни от веры, ни от знания, ни от дара языков, ни от других даров (пророчества, исцеления) и что главным является не знание, а любовь (1 Кор. 13: 1-13), Мережковский наделяет заглавного героя романа почти совершенной любовью, которая проявляется в его отношении к ученикам. Ее несовершенство — в неспособности спасти Бельтраффио от безумия. Однако даже в повседневной жизни герой-художник является воплощением христианской любви: он проявляет по отношению к своему ученику Джованни все те шестнадцать ее свойств, которые перечислил ап. Павел в 13-й главе Первого послания к Коринфянам. Первое из них — это долготерпение. Феофилакт Болгарский в толковании «гимна любви» называет

его «корнем всякого любомудрия» и началом второго свойства любви — милосердия, потому что способности к долготерпению соответствует «нрав кроткий и незлобный» (Феофилакт 2018б). Леонардо у Мережковского именно таков: «Голос его дрогнул от бесконечной, безгневной печали» (Мережковский 1990/1, с. 575). Он даже напоминает своему ученику, готовому поверить слухам об Антихристе, Первое послание апостола Иоанна: «В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение. Боящийся несовершен в любви» (1 Ин. 4: 18). И так, если бы ученик имел совершенную любовь, то не боялся бы и понял, что Леонардо верует во Христа больше тех, кто называет его «слугою Антихриста» (Мережковский 1990/1, с. 575). Леонардо ожидает от Джованни совершенной любви, потому что сам так любит.

Мастер «милосердствует» (1 Кор. 13: 4), когда сочувствует и страдает своему ученику, избегая по отношению к нему осуждения и обвинений. Милосердие — прямое следствие евангельской заповеди «возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мк. 12: 31). Также любовь Леонардо «долготерпит», т. е. умеет ждать покаяния и исцеления ученика. Более того, учитель даже готов пойти на ложь во спасение Джованни (Мережковский 1990/1, с. 575). Любовь Леонардо «не превозносится» и «не гордится» (1 Кор. 13: 4): он не соревнуется с учениками, не завидует им, но, узнав, что у некоторых из них нет денег на оплату обучения, прощает долг и помогает в других нуждах. Когда кто-то из них заболевает, он проявляет внимание и нежную заботу. В общении с учениками учитель открыт и искренен, его любовь к ним в самом деле «не мыслит зла» и «не радуется неправде» (1 Кор. 13: 5–6), поэтому столь тяжелы для него душевные метания Бельтраффио. Даже Чезаре, который всегда «мыслит зло» об учителе, в разговоре с Джованни признается, что верит в подлинность его любви к ним. Однако если любовь Леонардо «не завидует» (1 Кор. 13: 4), то именно зависть становится причиной неприязни Чезаре к своему учителю. Иоанн Златоуст называет это чувство страстью, которая «легко может ослепить ум» (Иоанн Златоуст 2010а, с. 195) и даже «довести до убийства», искореняется зависть только любовью (Иоанн Златоуст 2010б, с. 170, 171). А вот Леонардо не завидует даже тем, у кого больше, чем у него, знаний, например своему учителю Андреа дель Вероккьо: «...вражды между ними не было. <...> Не завидуя и не соперничая, они часто сами не знали, кто у кого заимствует» (Мережковский 1990/2, с. 68).

Примером совершенной любви к ученикам для Иоанна Златоуста является забота Христа об Иуде (омовение ног), когда дьявол уже вложил в сердце последнего намерение предать Учителя (Иоанн Златоуст 2010б, с. 327). Леонардо, как Христос об Иуде, продолжает заботиться о Чезаре, даже чувствуя, что тот покинул его ради другого мастера. Он не может поверить в предательство, пока не убеждается воочию, что и «последний ученик предал его» (Мережковский 1990/2, с. 251). Наделенный таким даром любви, Леонардо готов прощать до конца: «Ты не знаешь, как он [Чезаре. — Н.А.] любит меня, хотя и желал бы ненавидеть» (там же, с. 246). Таким образом, Мережковский предлагает читателю новую мотивировку поведения евангельского Иуды, которому, как и Чезаре де Сесто, было бы легче ненавидеть своего Учителя, — это избавило бы его от зависти и последующего предательства. Последнее же провоцируется именно несовершенной любовью, которая все-таки «завидует». В этом — суть трагического конфликта в душе Чезаре. Подобно Иуде с фрески Леонардо «Тайная вечеря», этот герой Мережковского, наделенный многими знаниями, «сам хотел быть один» (Мережковский 1990/1, с. 355) в противовес Господней заповеди «да будут все едино» (Ин. 17: 21).

Значимым для романа является и евангельский образ Иоанна Предтечи (подробнее см.: Дмитриевская 2012; Суханова 2008). Варьируясь и удваиваясь, в воображении Джованни Бельтраффио он приобретает эсхатологический смысл. При этом читатель видит Предтечу глазами нескольких героев. Впервые пророк появляется на фреске Леонардо «Мадонна в скалах», и его словесное изображение дается с точки зрения повествователя. Отметим, что на этой картине художник нарисовал «Мать Богочеловека в недрах Матери Земли» (Мережковский 1990/2, с. 44). Здесь можно увидеть предварение идеи Мережковского о примирении язычества и христианства, противостоявших друг другу в течение многих веков.

Тот же смысл и у следующего появления Иоанна Крестителя в романе, которое мы наблюдаем сквозь призму восприятия, как минимум, двух героев: католического монаха, приехавшего с Афона и принесшего рисунок на пергаментном свитке, и Бельтраффио, рассматривающего образ Предтечи Крылатого, срисованный с греческих икон. Эта иконография указывает на ангельскую природу пророка, благодаря чему он ассоциируется у Бельтраффио с ветхозаветным образом Ангела — предтечи

Христа из Евангелий (Мф. 11: 10; Мк. 1: 2–4). Бельтраффио в дневнике, приводя цитату из Книги пророка Малахии: «Вот, Я посылаю Ангела Моего, и он приготовит путь предо Мною, и внезапно придет в храм Свой Господь, Которого вы ищете, и Ангел завета, Которого вы желаете; вот, Он идет...» (Мал. 3: 1), — пропускает последние слова стиха: «...говорит Господь Саваоф». И добавляет от себя: «Но это не ангел, не дух, а человек с исполинскими крыльями» (Мережковский 1990/2, с. 235; курсив мой. — Н. А.). В Евангелиях от Матфея и Марка вышеприведенные слова из Книги пророка Малахии относятся к Предтече, и в первом из них подчеркнуто великое значение миссии Иоанна Крестителя. Иисус обращается к народу Израиля: «...что же смотреть ходили вы? пророка? Да, говорю вам, и больше пророка...» (Мф. 11: 9). Тем не менее Бельтраффио в своем дневнике не учитывает евангельских аллюзий на Книгу Малахии, что маркируется в романе употреблением противительного союза *но* и последующей трансформацией образа Предтечи посредством слов монастырского библиотекаря Томаса Швейница о полете Антихриста, который «возьмет великие огненные крылья, устроенные хитростью бесовскою» (Мережковский 1990/2, с. 235). Возникшая эсхатологическая коннотация неожиданно сближает образ Иоанна Крестителя с Бельтраффио как человеком с «двоющимися мыслями», которые ведут его к гибели.

Еще один образ Предтечи — на «странной» (Мережковский 1990/2, с. 265) картине Леонардо — приоткрывает тайну пола и как будто преодолевает дихотомию духа и плоти. «Вопиющий в пустыне» пророк Нового Завета синтезирует в своем облике язычество и христианство. Действительно, Мережковский отмечает, что во время работы над фигурой Вакха Леонардо вдруг переходит к изображению Иоанна Крестителя на новой картине, которую в процессе письма постоянно сравнивает с «Моной Лизой» («Джокондой»). Ученику Франческо иногда кажется, что живописный образ Предтечи — плод неземной любви учителя и Джоконды: «Иоанн становится похожим на мону Лизу и на самого Леонардо в юности, как сын похож на отца и на мать» (там же, с. 292). В «женподобном отроке» с загадочной улыбкой (там же, с. 265), каким предстал Иоанн на картине Леонардо, разрешена проблема пола, двое стали одним в соответствии с заповедью Бога Отца: «...и будут [два] одна плоть» (Быт. 2: 24; см. также: Мф. 19: 5). Античная андрогинность в понимании Платона трансформирует образ Предтечи. «...Кто это, Вакх или Андрогин?» — не могут понять

французский король Франциск I и придворный поэт Сен-Желе — и получают ответ художника: «Это Иоанн Предтеча» (Мережковский 1990/2, с. 283).

Недаром впервые увидевший эту картину русский посольский писец Евтихий «принял его за женщину», и этот образ, наряду с крылатым Дедалом на картине Джотто, становится источником искушения для молодого любителя «иконописного искусства» (Мережковский 1990/2, с. 267). Тем не менее Евтихию удается создать такой образ Предтечи, который, как и у Леонардо, является победой над плотью, однако совсем в ином смысле. Иконописный Предтеча русского мастера, подчеркивает повествователь, — аскет, идущий путем умерщвления плоти, символом чего становится его другая, мертвая голова в сосуде у него в руках. Аскетизм изменяет человеческую природу до обретения способности к птичьему полету, поэтому крылья на иконе Евтихия выглядят абсолютно органично. Они как будто воплощают мечту Леонардо: «...снаружи белые, как снег, внутри багряно-золотистые, как пламя, подобные крыльям огромного лебедя» (там же, с. 310). Как и Бельтрафио, Евтихия гнетут сомнения, мешающие закончить образ Предтечи. Они разрешаются в эсхатологическом сне, где торжествует Царствие Небесное. Там между праотцами, пророками и святыми Евтихий видит Предтечу, тело которого выглядит, как на иконах, а вот лицо — как у «изобретателя человеческих крыльев» Леонардо и Илии-пророка одновременно.

Очевидно, что заданные в романе Мережковского оппозиции: духа и плоти, христианства и язычества, Христа и Антихриста — способны разрешиться только в метаистории, возникающей в онирическом пространстве. Здесь Леонардо становится новым пророком, ангелом Вечного Евангелия (Откр. 14: 6), пророчествующим словами ветхозаветного Илии о приходе Третьего Завета, Царствия Святого Духа, о символическом воплощении в Белом Клубке духовной власти, о венце Христовом над Святой Русской землей и т. п. Связь между Леонардо и Илией-пророком в романе осуществляется следующим способом. Мона Лиза, объясняя разницу между творчеством Леонардо и Микеланджело, произносит те стихи из ветхозаветной Третьей книги Царств, где Господь является Илии на горе Хорив в «веянии тихого ветра» (3 Цар. 19: 12), но ни в урагане, ни в землетрясении, ни в огне Его нет. В толковании преп. Максима Исповедника пещера, у входа в которую пророк удостоился видения, является символом

созерцания: «“Пещера” же есть сокровытость мудрости, [таящейся] в уме; оказавшийся в ней таинственно ощутит ведение, которое превыше [всякого] чувства; в ней, как говорится, обитает Бог. Всякий, кто, наподобие Илии, подлинно взыскует Бога, окажется <...> в пещере Хоривской, то есть как предающийся созерцанию окажется в сокровытости мудрости, обретающейся только в навыке добродетелей» (Максим Исповедник 1993/1, с. 249). Опираясь на это толкование, Мережковский подводит читателя к мысли, что Леонардо — это Илия. В самом деле, ренессансный художник рассказывает о пещере как о символе: «В течение долгого времени, совершая путь среди голых, мрачных скал, достиг я наконец Пещеры и остановился у входа в недоумении <...> во тьме пробудились и стали бороться два чувства — страх и любопытство, — страх перед исследованием темной Пещеры, и любопытство — нет ли в ней какой-либо чудесной тайны?» (Мережковский 1990/2, с. 183). Эта тайна и есть «скрытая мудрость», которую познал Леонардо и о которой он должен возвещать как пророк Третьего Завета.

Итак, Мережковский варьирует новозаветные сюжеты и образы, не только опираясь на богословскую традицию, но и в соответствии с собственным пониманием смысла истории. В обрисованном диапазоне вариативности автору «Воскресших богов...» удастся интегрировать религиозный и художественно-эстетический аспекты произведения. Отметим также, что рассмотренную проблематику было бы интересно погрузить в целостный культурный контекст России начала XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

- Адамович 2001 — *Адамович Г. Мережковский* // Д.С. Мережковский: pro et contra: Антология. СПб., 2001. С. 389–401.
- Дворкин 2013 — *Дворкин А.Л. Очерки по истории Вселенской Православной Церкви: Курс лекций*. Н. Новгород, 2013.
- Дмитриевская 2012 — *Дмитриевская Л.Н. Картина и икона с образом Иоанна Крестителя в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»* // Materiały VIII Międzynarodowej naukowi-praktycznej konferencji «Naukowa przestrzeń Europy-2012». Vol. 22. Filologiczne nauki. Przemyśl, 2012. S. 61–68.
- Иоанн Златоуст 2010а — *Иоанн Златоуст, св. Толкование на Евангелие от Матфея*. М., 2010.
- Иоанн Златоуст 2010б — *Иоанн Златоуст, св. Толкование на Евангелие от Иоанна*. М., 2010.
- Максим Исповедник 1993 — *Максим Исповедник, преп. Творения: В 2 т.* М., 1993. Т. 1.
- Мережковский 1990/1–4 — *Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т.* М., 1990. Т. 1–4.
- Мережковский 2000а — *Мережковский Д.С. О новом религиозном действии (Открытое письмо Н.А. Бердяеву)* // Мережковский Д.С. Не мир, но меч. К будущей критике христианства. Харьков; М., 2000. С. 419–437.
- Мережковский 2000б — *Мережковский Д.С. Теперь или никогда* // Мережковский Д.С. Не мир, но меч. К будущей критике христианства. Харьков; М., 2000. С. 376–400.
- Мережковский 2000в — *Мережковский Д.С. Св. София* // Мережковский Д.С. Не мир, но меч. К будущей критике христианства. Харьков; М., 2000. С. 407–418.
- Мережковский 2007 — *Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный*. М., 2007.
- Суханова 2008 — *Суханова А.А. Взаимоотношения художественного текста с интермедиальным источником (образ Иоанна Предтечи в романе Д.С. Мережковского «Леонардо да Винчи»)* // Русское слово: литературный язык и народные говоры: Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения д-ра филол. наук, проф. Г.Г. Мельниченко. Ярославль, 2008. С. 420–426.
- Феофилакт 2018а — *Феофилакт Болгарский. Толкование на Первое соборное послание апостола Иакова*. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Feofilakt_Bolgarskij/tolkovanie-na-pervoe-sobornoe-poslanie-apostola-iaкова/ (дата обращения 09.01.2018).
- Феофилакт 2018б — *Феофилакт Болгарский. Толкование на Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла*. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Feofilakt_Bolgarskij/tolkovanie-na-pervoe-poslanie-k-korinfjanam/13 (дата обращения 09.01.2018).
- Amoretti 1804 — *Amoretti С. Memorie storiche su la vita, gli studi, e le opere di Lionardo da Vinci* // Trattato della pittura di Lionardo da Vinci. Milano, 1804. P. 7–199.

Некоторые новозаветные сюжеты и образы
в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги
(Леонардо да Винчи)»

Работа посвящена анализу ряда микросюжетов в составе новозаветного макросюжета Тайной вечери в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)». Выделены мотивы отверженности и раскаяния, которые выступают как сюжетообразующие в развитии линии Джованни Бельтраффио, ученика Леонардо. Особое внимание уделено романной интерпретации евангельского образа Иоанна Крестителя, обусловленной культурными традициями итальянского Возрождения, с одной стороны, и европейского модернизма рубежа XIX–XX вв. — с другой.

Ключевые слова: Новый Завет, Тайная вечеря, Иоанн Креститель, Д.С. Мережковский, Леонардо да Винчи, Джованни Бельтраффио.

Several Motifs and Images of the New Testament
in “The Romance of Leonardo da Vinci”
by D.S. Merezhkovsky

The paper explores a number of microplots within the New Testament macroplot of the Last Supper in “The Romance of Leonardo da Vinci” by D.S. Merezhkovsky. The author highlights the motifs of excommunication and repentance which appear as fundamental for Giovanni Beltraffio’s (who is a pupil of Leonardo) storyline. Special attention is paid to Merezhkovsky’s interpretation of the figure of John the Baptist that relies on the cultural traditions of Italian Renaissance, on the one hand, and of European modernism of the late 19th — early 20th century, on the other hand.

Keywords: New Testament, Last Supper, John the Baptist, D.S. Merezhkovsky, Leonardo da Vinci, Giovanni Beltraffio.



С.В. Сызранов (Тольятти)

ТЕМА АПОСТАСИИ В ПОСЛЕДНИХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА
(«АРХИЕРЕЙ», «НЕВЕСТА»,
«ВИШНЕВЫЙ САД»)



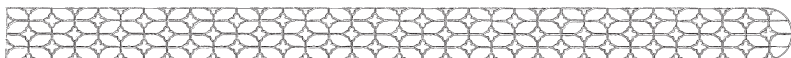


Основное значение термина *апостасия* — вероотступничество, отступление от христианской веры. Апостасия как один из главных признаков последних времен была предсказана апостолом Павлом: «...ибо день тот не придет, доколе не придет прежде отступление...» (2 Фес. 2: 3).

А.П. Чехов в своем творчестве изображал главным образом не прямое и явное вероотступничество, но многообразные апостасийные по своей природе проявления кризисных эксцессов сознания, связанных с разложением религиозного опыта. Это фарисейство, религиозный формализм, религиозная гетерономия, феномен «прелести», утрата веры как результат радикальных сомнений и др. Писавшие о Чехове с позиций религиозного сознания констатировали: «Чехов видит мир как мир господствующей апостасии. Как мир, несущий в себе следствия первородного греха» (Дунаев 1998/4, с. 582). Мы можем, таким образом, говорить об апостасии в широком и узком смысле этого слова.

Первичным актом, положившим начало апостасии как длящемуся процессу, стало грехопадение прародителей человечества, следствием которого явилось облечение в «ризы кожаные»: «И сотвори Господь Богъ Адаму и женѣ его ризы кожаны, и облече ихъ» (Быт. 3: 21). «Ризы кожаные» в христианской экзегетике толкуются как результат радикального повреждения первозданного естества человека, как «рабство тлению», или «жизнь в смерти»: «Адам предал всю нашу природу в пищу смерти <...> вследствие этого мы никогда по-настоящему не живем, а постоянно пожираемся смертью через тление. <...> Эта “жизнь в смерти”, ощущаемая как непрочность, текучесть и, более того, бессмысленность существования, и является преимущественным признаком “кожаных риз”. <...> понятие “кожаные ризы” относится не только к телу, но и к душе человека. <...> не только тело, но и душевные страсти образуют “покрывало сердца <...> плотское покрывало ветхого человека» (Алипий, Исайя 1994, с. 243-245).

«Рабство тлению», «жизнь в смерти», «покрывало ветхого человека» — все эти аспекты радикальной поврежденности



человеческой природы охватываются, по нашему мнению, чеховским концептом «человек в футляре». «Футляр» рассматривается нами как категория чеховской антропологии, реализующая коренную интуицию антропологии христианской¹. В литературе о Чехове имеются случаи, когда исследователи довольно близко подходили к пониманию «футлярного» модуса чеховской картины мира как «жизни в смерти». Изображение «кошмарного висения между жизнью и смертью» находил у Чехова еще Л.И. Шестов: «Но эта жизнь, больше похожая на смерть, чем на жизнь, — она одна только привлекала и занимала его» (Шестов 1996, с. 583). Современный автор С.В. Тихомиров осуществил опыт реконструкции чеховского мифа о «Жизни-губительнице», «которую силой Жизни можно именовать с таким же правом, с каким прежде мы именовали ее силой смерти» (Тихомиров 1996, с. 251).

Однако такого рода трактовки, отмечая черты, сближающие мир Чехова с модернистской картиной мира, упускают их существенное различие: сквозь внешний план «футлярного» существования писатель прозревал глубинную бытийную динамику, ведущую к радикальному перемещению акцентов в формуле «жизнь в смерти». Диалектическая мощь и глубина этой чеховской переакцентуации, удерживающей картину мира в динамическом равновесии, уже не вмещаются в разрываемое антиномиями модернистское сознание. Определяя основной принцип искусства Чехова, литературоведы разными путями приходили к сходным формулировкам, передающим представление о двуаспектности чеховского мировидения: «двойное освещение» (Скафтымов 2007, с. 314, 317–318), «двойное звучание», «двойная тональность» (Жилякова 1994, с. 281), «двойная фокусированность зрения» (Сендерович 1994, с. 12). Направленность исследовательской мысли при этом также оказывалась двоякой: первая линия понимания признавала антиномизм доминантным принципом чеховского видения мира, вторая от антиномизма двигалась к диалектике. Эта вторая линия и является для нас авторитетной. В нашей статье мы пытаемся показать диалектическую природу «двойного освещения» апостасийных процессов в последних произведениях писателя. Диалектический критерий сохраняет для нас значение критерия эстетического и аксиологического, в том числе и при оценке чеховского реализма

1 Обоснование этой точки зрения см.: Сызранов 2006, с. 72–85.

в его сопоставлении с искусством модернизма. Но этим сопоставлением мы здесь специально не занимаемся².

В рассказе «Архиерей» (1902) Чехов исследует кризис *гетерономной* религиозности. Природу этого феномена четко разъяснил философ И.А. Ильин: «Гетерономно верующий верует по чужому указанию и определению, по чужому усмотрению, избранию, удостоверению и утверждению; слепо, пассивно, покорно. <...> “Религиозная вера” такого рода <...> есть явление не личной духовности, а массовой психологии» (Ильин 1993, с. 70, 72). В тексте «Архиерея» достаточно указаний, позволяющих понять, что весь жизненный путь героя, его приход к монашеству явились результатом не столько личного выбора и личного опыта веры, сколько факторов гетерономного порядка, в частности его принадлежности к священническому роду. Тотальность действия гетерономного фактора в гиперболическом виде представлена в фигуре отца Сисоя: «...слушая его, трудно было понять, где его дом, любит ли он кого-нибудь или что-нибудь, верует ли в Бога... Ему самому было непонятно, почему он монах <...> похоже было, как будто он прямо родился монахом» (Чехов 1977/10, с. 199). Последние слова — несомненная реминисценция из гоголевской «Шинели»: «...он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» (Гоголь 1984/1, с. 476). «Вечный монах», неотличимый от «вечного чиновника», — этот гротескный образ знаменует тот предел отчуждения от самого себя, в предчувствии которого «дрожит душа» чеховского героя. Отец Сисой — пародийно сниженный двойник владыки Петра; знаменитая фраза Сисоя «Не ндравится мне!» представляется травестийным выражением духовного самочувствия архиерея.

Физическая болезнь преосвященного Петра обнаруживает свою духовную природу: это томление духа, пребывающего в

2 Существует мнение, что Чехов как художник был «предсказан» Ф.М. Достоевским. С.Ю. Николаева усматривает такое предсказание (Николаева 1991, с. 6) в статье «Именинник» («Дневник писателя», январь 1877 г.), где ставится вопрос о будущем «историке» «современного хаоса», способном «определить и выразить законы и этого разложения, и нового созидания» (Достоевский 1983/25, с. 35). Признавая способность Чехова видеть мир в органическом единстве «разложения и нового созидания», мы тем самым констатируем диалектичность его художественного мышления. Утрата модернистским сознанием такого рода способности является, на наш взгляд, важным (если не ключевым) показателем водораздела литературных эпох.

модусе отчужденного, «футлярного» существования, духа, чрезмерно привязанного к эмпирическому плану действительности и теряющего в этой привязанности свою изначальную свободу. Знаком этого глубинного неосознанного томления становятся слезы, которые дважды появляются на глазах преосвященного во время богослужения, несмотря на внешнее ощущение покоя и благополучия. Первый раз архиерей плачет в открывающем рассказ эпизоде всенощной службы накануне Вербного воскресенья. Эта деталь может быть понята как отсылка к тексту евангельского чтения Лазаревой субботы, где сказано, что «Иисус прослезился» (Ин. 11: 35).

Но адекватное истолкование этой отсылки возможно лишь в свете чеховского принципа «двойного освещения», раскрывающего диалектику двух планов образа героя. С одной стороны, образ архиерея (в плане сверхэмпирического личностного задания) ориентирован на первообраз Христа как Первосвященника («Первосвященник навек по чину Мелхиседекову. <...> Первосвященник будущих благ» (Евр. 6: 20, 9: 11)), а с другой (в плане эмпирического характера) — подчеркивается степень удаления героя от этого архетипа, приближающая его к образу Лазаря. Последний толкуется православными богословами и как прообраз Христа (воскресение Лазаря / Воскресение Христово), и как символ падшего человечества, пребывающего в «рабстве тлению» и чающего воскресения (Кассиан 2004, с. 127–130). Этот второй аспект образа Лазаря, по-видимому, и доминирует в архитектурном плане чеховского рассказа, хотя и первый аспект не утрачивает своего значения. Обострение физической болезни преосвященного Петра, его умирание знаменуют переход от кризиса к катарсису — освобождение от «рабства тлению» и возвращение героя к самому себе, к своей изначальной бытийной сущности³. Чувствуя себя «худее и слабее, незначительнее всех», герой думает: «Как хорошо! Как хорошо!» (Чехов 1977/10, с. 200). Это значит, что он впервые переживает и осознанно признает истину Христова пути — обретение себя через самоумаление, самоутрату, через нисхождение в немощь. Такова сюжетная

3 В понимании катарсиса в произведениях Чехова мы опираемся на концепцию А.Ф. Лосева, акцентировавшего онтологический аспект «очищения» в составе трагического мифа Аристотеля (Лосев 1993, с. 732–748). Исследование проекций трагического мифа Аристотеля в чеховской картине мира проведено в нашей работе (Сызранов 2006, с. 138–160).

реализация замысла, который Чехов, по его собственному признанию (Чехов 1977/10, с. 454), вынашивал пятнадцать лет. Зерно этого замысла находим в рассказе «Мороз» (1887), где впервые у Чехова появляется персонаж в сани архиерея: «Старики задумались. Думали они о том, что в человеке выше происхождения, выше сана, богатства и знаний, что последнего нищего приближает к Богу: о немощи человека, о его боли, о терпении...» (Чехов 1976/6, с. 23).

Предсмертное видение уже не «преосвященного Петра», а того, кто стал «худее, слабее и незначительнее всех», развертывает картину небывалой свободы: «...над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти куда угодно!» (Чехов 1977/10, с. 200). Дух героя, подобно четверодневному Лазарю, освобожден от связывавших его пут: «...развяжите его, пусть идет» (Ин. 11: 44). Таким образом, чеховский принцип «двойного освещения» в рассказе «Архиерей» воплощает картину мира в движении от модуса «жизнь в смерти» (с акцентом на слове *смерть*) к модусу «жизнь в смерти» (с акцентом на слове *жизнь*). Герой реально приобщается опыту «рождения через смерть». Приуроченность сюжетного действия к Страстной седмице реализует парадигмальное значение пасхального архетипа: дело *жизни* совершается в недрах смерти. Отсюда и двойная тональность общей оценки состояния церковной жизни. С одной стороны, тотальность действия фактора гетерономной религиозности изображается как глубокая болезнь, поразившая церковное сознание и чреватая катастрофическими последствиями. Показанная в рассказе степень развития апостасийных процессов в церковной среде намекает на близость эсхатологических сроков: «Ибо время начаться суду с дома Божия...» (1 Пет. 4: 17). С другой стороны, определяющее значение пасхального архетипа и, в частности, сюжета воскрешения Лазаря вносит ноты несомненной надежды: «...эта болезнь не к смерти, но к славе Божией...» (Ин. 11: 4).

В рассказе «Невеста» (1903) образ героини также строится в перспективе «двойного освещения», раскрывающего диалектику отношений эмпирического характера и первообраза. Не раз отмечался глубокий символизм заглавного образа произведения, восходящий к фольклорным, мифологическим и библейским истокам. В.Б. Катаев в этой связи напоминает о символике образа невесты в Ветхом Завете (Суламифь из Песни песней царя Соломона) и в христианской традиции (Катаев 1977, с. 164–165). Эта символика — человеческая душа как Невеста небесного

Жениха — становится еще более очевидной, если рассматривать рассказы «Архиерей» и «Невеста» как своеобразный диптих. В таком случае новозаветный контекст обоих образов выступает с особой наглядностью⁴.

С другой стороны, в картине внутренней жизни героини акцентируются тенденции, удаляющие эмпирический характер от его евангельского архетипа. Пробуждающиеся в Наде Шуминой идеальные порывы (стремление к преодолению отчуждающего «футлярного» фактора) сочетаются с неизбежным для юной души погружением в сферу стихийных, витальных переживаний: «Ей страстно хотелось жить, хотелось в Петербург...» (Чехов 1977/10, с. 219). Жажда полноты жизни питается в ней импульсами религиозного порядка, однако эта жажда пока еще лишена духовной определенности. В сознании героини отсутствует ясное представление о пути к «новой жизни», что само по себе является показателем сохраняющегося влияния апостасийного фактора.

Этот же диалектический принцип прослеживается и в построении образа Саши — с тем отличием, что здесь отпадение характера от его идеального архетипа показано в сложном трагикомическом освещении. Саша — носитель того квазиапокалиптического умонастроения, которое было присуще значительной части русской интеллигенции начала XX в. В обращенную к Наде Сашину проповедь включены мотивы пророческой речи Христа о разрушении Иерусалима и о последних временах. К этому контексту непосредственно отсылает цитата «не останется камня на камне» (Мф. 24: 2; Мк. 13: 2; Лк. 21: 6). Христос в Своей речи предупреждает о появлении в последние времена многих «лжехристов» и «лжепророков»: «и многие лжепророки восстанут, и прельстят многих» (Мф. 24: 11); «...берегитесь, чтобы вас не ввели в заблуждение, ибо многие придут под именем Моим...» (Лк. 21: 8). Ситуация прельщения «лжепророком» и воссоздается в чеховском рассказе.

Этот вывод подтверждается неявными отсылками к тексту Посланий апостола Павла к Тимофею. О присутствии отсылок

4 Роберт Джексон осуществил остроумную герменевтическую процедуру: соединив первое (заглавное) и последнее слова рассказа, он получил словосочетание «Невеста навсегда» (Jackson 1982, p. 17), замечательно корреспондирующее формулировке апостола Павла, определяющей священство Мелхиседеково как прообраз абсолютно Первосвященства Христа: «...уподобляясь Сыну Божию, пребывает священником навсегда» (Евр. 7: 3).

сигнализирует само имя героя в сочетании с явно избыточным в сюжете рассказа отчеством *Тимофеевич* (отчество героя лишь упоминается, но нигде по отчеству он не именуется). Любопытно, что в Посланиях к Тимофею упоминаются два человека по имени *Александр*, которых апостол характеризует как людей, отправших от веры или же вере противящихся: «Таковы Именей и Александр, которых я предал сатане, чтоб они научились не богохульствовать» (1 Тим. 1: 20); «Александр медник много мне сделал зла. Да воздаст ему Господь по делам его!» (2 Тим. 4: 14). Большое место в Посланиях к Тимофею занимает критика «лжеучителей». В чеховском рассказе непосредственно отзываются, например, предостережение апостола о «лжесловесниках», «запрещающих вступать в брак» (1 Тим. 4: 2–3), а также характеристика «лжеучителей», «всегда учащих и никогда не могущих дойти до познания истины» (2 Тим. 3: 7). Нетрудно заметить, что последние слова апостола звучат как прямая аттестация чеховских «вечных студентов» Саши из «Невесты» и Пети Трофимова из «Вишневого сада».

В образе Саши Чехов запечатлел духовную болезнь современного ему молодого поколения — радикальное искажение религиозного сознания под влиянием нараставших секулярных тенденций. Современный Чехову религиозный мыслитель Л.А. Тихомиров характеризует этот духовный эксцесс как «*заблуждение религиозного чувства*», включающее в себя моменты «еврейского мессианства или родившегося из него христианского хилиазма» (Тихомиров 1994, с. 199; курсив Л. Тихомирова)⁵. Эта характеристика в полной мере приложима к Саше, в проповедь которого включено «пророчество» о «Царствии Божиим на земле» — отголосок учения хилиазма, основанного на ложном понимании слов Апокалипсиса о тысячелетнем Царствии Христовом (Откр. 20: 4–6). Черты квазиапокалиптической настроенности с элементами, восходящими к доктрине хилиазма, обнаруживаются в психологическом облике целого ряда чеховских героев, усваивающих тон и пафос «новых пророков»: Соломона («Степь»), Громова («Палата № 6»), Владимира Ивановича («Рассказ неизвестного человека»), Коврина («Черный монах»),

5 Проблематика «заблуждения религиозного чувства» акцентируется в тексте рассказа мотивами притчи о блудном сыне: бабушка дважды именует Сашу «блудным сыном» (Чехов 1977/10, с. 204, 209); к ней присоединяется отец Андрей, цитируя лубочное переложение евангельской притчи (там же, с. 204–205).

Мисаила Полознева («Моя жизнь»), Пети Трофимова («Вишневый сад»). Сочувственные интонации в изображении этих персонажей неизменно сопровождаются нотами иронии. Нет поэтому никаких оснований преувеличивать степень влияния Сашиной проповеди на духовное становление героини. Стремление к обновлению жизни уже внутренне созревало в Наде, Сашин призыв «перевернуть жизнь» стал дополнительным внешним толчком для решающего шага⁶.

Следует обратить внимание на символический смысл образа сторожа во II главе рассказа. К стуку сторожа Надя прислушивается во время мучительных ночных размышлений о предстоящем браке: «Тик-ток, тик-ток... — лениво стучал сторож. — Тик-ток... <...> Тик-ток... — стучал сторож где-то далеко. — Тик-ток... тик-ток...» (Чехов 1977/10, с. 206, 209). В символическом плане этот стук может быть понят как голос собственного сердца героини, в котором угадывается зов небесного Жениха, стучащегося в дверь души-Невесты: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр. 3: 20)⁷. В параллель к этому стиху Откровения толкователи (Барсов 2002, с. 111) приводят соответствующее место из Песни песней Соломона — ночное бдение невесты, прислушивающейся к голосу своего сердца: «Я сплю, а сердце мое бодрствует; вот голос моего возлюбленного, который стучится: “отвори мне, сестра моя, возлюбленная моя, голубица моя, чистая моя!”...» (Песн. 5: 2). Переключки с текстом Песни песней поддерживаются также образом ночной стражи: «Встретили меня стражи, обходящие город: “не видали ли вы того, которого любит душа моя?”» (Песн. 3: 3).

6 Тем не менее в архитектурном плане между образами Нади и Саши существует глубокая внутренняя связь: образ Саши не только восходит к архетипу пророка, но в нем отдаленно просвечивают черты конкретного евангельского прообраза — Иоанна Предтечи — пророка, вестника и «друга жениха» (Ин. 3: 29). Саша не приводит Надю к истинному Жениху, но способствует ее уходу от жениха ложного. Связь образов героев в этом символическом измерении намечает выход в иконографическое пространство чеховского произведения, о чем подробнее будет сказано в заключении статьи.

7 К этому апокалиптическому контексту объективно близок чеховский образ «человека с молоточком» из рассказа «Крыжовник» (1898) (Чехов 1977/10, с. 62) как воплощение протеста против духовно мертвого существования «довольных и счастливых людей». Это отмечено в исследовательской литературе (Дунаев 1998/4, с. 577).

В ближайшем окружении героини показан человек, к которому, по внутреннему смыслу ситуации, она и должна была бы обратиться с подобным вопросом, — это соборный протоирей отец Андрей, чья миссия в традиционных формулах определяется как «пастырь словесных овец» и «сторож христианских душ». «Тако епископы и пресвитеры избираются и поставляются хранить души христианские <...> сыне человек, в стража дахъ ты дому Израилеву (Иез. 33: 7). <...> Будешь на страже бодренно стоять, когда будешь непрестанно людям Божие слово говорить <...> в сердцах их насаждать веру, страх Божий вкоренять, предостерегать от греха и поощрять к добродетели. <...> Сия есть должность епископа и пресвитера, душ христианских сторожа» (Тихон Задонский 1994, с. 337, 338; курсив свт. Тихона Задонского). Однако духовный облик отца Андрея весьма далек от начертанного святителем Тихоном идеала «сторожа дома Божия». При обрисовке этого персонажа автор использует тот же прием косвенной снижающей оценки, который применяется при характеристике всех прочих героев, за исключением Нади, — прием повторяющейся детали: «...старик, худощавый, беззубый и с таким выражением, будто собирался рассказать что-то очень смешное <...> проговорил отец Андрей медленно, со смеющимися глазами. <...> Вошел отец Андрей со своей хитрой улыбкой. <...> трудно было понять, шутит это он или говорит серьезно» (Чехов 1977/10, с. 204, 205, 211–212). Тем самым фигура этого персонажа оказывается прочно вписанной в тот круг повторяющегося, привычного, косного существования, от которого так страстно стремится уйти героиня рассказа. В поведении отца Андрея полностью отсутствуют проявления пастырской ревности, не заметны в нем и признаки, свидетельствующие о глубине личной веры, высоте личной духовности. При разговоре о гипнотизме в ответ на слова Надиной матери Нины Ивановны о том, что «в природе есть много таинственного и непонятного», отец Андрей заявляет: «...вера значительно сокращает нам область таинственного» (Чехов 1977/10, с. 205). И далее в ответ на реплику собеседницы: «В жизни так много неразрешимых загадок!» — возражает тоном абсолютной уверенности: «Ни одной, смею вас уверить» (там же). Эти ответы характеризуют отца Андрея как человека, лишённого того глубинного «тайночувствия», которое лежит в основании религиозной жизни⁸.

8 «Люди растрачивают по пустякам свое драгоценное тайночувствие; они привыкли “играть в тайну” и утрачивают ее духовную глубину <...>

Отсутствие или искажение «тайночувствия» изображается Чеховым как симптом глубочайшего духовного кризиса, как результат апостасийных процессов, связанных с разложением религиозного опыта и ведущих к распаду традиционного уклада социальной и культурной жизни. Однако, как показывает писатель, эти процессы не тотальны. Героиня рассказа ими не захвачена, ее мироощущение отмечено чертами подлинного, живого «тайночувствия». Это явствует уже из экспозиции рассказа: «В саду было тихо, прохладно, и темные покойные тени лежали на земле. <...> Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать» (Чехов 1977/10, с. 202). Заметим, что описанное переживание охватывает Надю после окончания всенощной, которая служила в доме бабушки. Чувства ее, по-видимому, таковы, что она не может оставаться в домашней обстановке и выходит в сад. То, что Надя ощущает одновременно величие, «святость» мировой Тайны и ее недоступность «пониманию слабого, грешного человека», свидетельствует о мистическом и религиозном характере происходящего в душе героини: «Для мистического опыта характерно это противоположение двух, так сказать, “полюсов” бытия: моей ничтожности, неинтересности, слабости и скудости и Его полноты и величия. <...> Из другой, высшей области бытия ворвалась эта все-превосходящая Реальность в мой маленький утлый мирок и сразу обесценила его» (Арсеньев 1993, с. 18). Конститутивное для мистического опыта напряжение между двумя «полюсами» бытия», несомненно, прослеживается в этом чеховском описании, как и в ряде других. Оно рождается в чеховских героинях как глубинная устремленность, не находящая утolenия в эмпирическом плане, как ответ на некий духовный зов, — например, в повести «Мужики» (1897): «Журавли летели быстро-быстро и кричали грустно, будто звали с собою. Стоя на краю обрыва, Ольга подолгу смотрела на разлив, на солнце, на светлую, точно помолодевшую

тайночувствие должно получить духовный характер и должно быть направлено к Богу. Ибо Бог есть сама подлинная и глубочайшая тайна бытия, от которой человеческая жизнь получает свой смысл и свое направление. <...> Без этого созерцания духовной тайны вырождается самая религия и утрачивает свой смысл церковь» (Ильин 1993, с. 175-176).

церковь, и слезы текли у нее, и дыхание захватывало оттого, что страстно хотелось уйти куда-нибудь, куда глаза глядят, хоть на край света» (Чехов 1977/9, с. 310–311)⁹. В отличие от многих чеховских героинь, которые только мечтают «уйти куда-нибудь, хоть на край света», Надя Шумина решительный акт ухода совершает. Неопределенность перспективы этого порыва в будущее, лишенного конкретных очертаний, многими критиками расценивалась как знак художественной неудачи автора. Однако эффект такого рода «неопределенности» и есть художественное задание произведения, поскольку глубинная направленность стремлений героини не только составляет «тайну» для нее самой, но является таковой и по существу: «...впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее» (Чехов 1977/10, с. 220).

Тайна эта проясняется лишь в самой общей символической перспективе, задаваемой новозаветным контекстом заглавного образа: несмотря на все уклонения и блуждания, душа-Невеста устремлена к своему небесному Жениху. Дополнительным сигналом этой художественной телеологии можно считать появление на первых страницах рассказа имен *Марфа* и *Мария*, отсылающих к евангельскому чтению богородичных праздников (Лк. 10: 38–42, 11: 27–28): в начале рассказа упоминается имя бабушки — *Марфа* Михайловна, на следующей странице — имя ее родственницы, матери Саши, — *Марья* Петровна. Несомненность отсылки подтверждается появлением в чеховском тексте образа *суетящейся Марфы*: «...видно было <...> как в своем пышном шелковом платье суетилась бабушка...» (Чехов 1977/10, с. 202). Возникающая перекличка: «Марфа! Марфа! Ты заботишься и суетишься о многом. А одно только нужно» (Лк. 10: 41–42) — становится средством косвенной оценки того уклада жизни, воплощением которого выступает «бабушкин дом». Звучащие в первой части богородичного чтения слова Христа о необходимости «единого на потребу» и об избрании «благой части» становятся дополнительным контекстом, раскрывающим глубинную интенцию духовных стремлений чеховской

9 Н.Ю. Грякалова нашла точное определение для такого рода чеховских изображений — «поззис религиозного переживания». Приведенное место из чеховских «Мужиков» исследовательница комментирует следующим образом: «...открытое пространство и свет заката, предстающие взору героев повести, обретают метафизический смысл как момент духовной встречи с Божественным» (Грякалова 2002, с. 386).

героини и в ее лице — исторического движения России в целом. Отсюда мажорное звучание, пронизывающее финал рассказа, несмотря на ясное предчувствие приближающейся катастрофы¹⁰. Свое высшее выражение эта двойная тональность находит в последней пьесе писателя — «Вишневый сад» (1904).

Чеховское исследование апостасийного (отчужденного) сознания завершается здесь картиной тотального культурного кризиса как очистительного суда (в полном соответствии с семантикой слова «кризис»¹¹, а также с библейской символикой «суда»). Как и в евангельских текстах, тема суда реализуется у Чехова образами разоряемого дома и гибнущего сада, которые приобретают в его творчестве характер лейтмотивов. Их связь с библейскими пророческими книгами и Апокалипсисом рассматривалась нами в специальной работе (Сызранов 2010). Апокалиптические мотивы в «Вишневом саде» отмечались исследователями, но иногда с излишней прямолинейностью. Так, неоправданной демонизации подвергся образ Лопухина, в котором были усмотрены черты апокалиптического «зверя из бездны» (Димитров 2005, с. 398). На деле у Чехова эти мотивы вводятся гораздо тоньше.

Фамилия *Лопухин* ассоциативно связана со словом *лопата*¹²; с другой стороны, в конце пьесы по воле этого героя в дело вступает *топор*. Этих деталей достаточно для актуализации евангельского смысла финальной ситуации произведения: «Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго

-
- 10 Значение мажорных интонаций в финалах последних рассказов Чехова безмерно возрастает, если учесть биографический подтекст этих произведений: смертельно больной писатель предвосхищает здесь мистерию собственного перехода в вечность. И этот переход, как мы видели, изображается как «жизнь в смерти» — в соответствии с архитектурной пасхальной архетипа.
 - 11 Греческое слово κρίσις означает «суд». В греческом тексте Нового Завета оно употребляется там, где речь идет о «суде» и «осуждении»: «αὐτὴ δὲ ἐστὶν ἡ κρίσις, ὅτι τὸ φῶς ἐλήλυθεν εἰς τὸν κόσμον καὶ ἡγάπησαν οἱ ἄνθρωποι μᾶλλον τὸ σκότος ἢ τὸ φῶς ἢν γὰρ αὐτῶν πονηρὰ τὰ ἔργα» [«Суд же состоит в том, что свет пришел в мир; но люди более возлюбили тьму, нежели свет, потому что дела их были злы»] (Ин. 3: 19).
 - 12 Автор комментариев к пьесе в Полном собрании сочинений и писем Чехова в 30 т. (1974–1982) Э.А. Полоцкая отмечает ошибку в написании фамилии *Лопухин* в рецензии современного писателю критика: «Рухнувший дворянский строй и какое-то еще не вполне выразившееся маклачество Ермолаев Лопатиных (характерная ошибка рецензента, писавшего отзыв “по слуху”)...» (Чехов 1978/13, с. 512).

плода, срубает и бросает в огонь <...> лопата Его в руке Его, и Он очистит гумно свое и соберет пшеницу Свою в житницу, а солому сожжет огнем неугасимым» (Мф. 3: 10, 12). В евангельском тексте эти слова произносит Иоанн Предтеча — *Вестник* в абсолютном смысле этого слова. В этом контексте символический смысл образа Лопихина связывается с функциями *вестника* (его имя *Ермолай* в переводе с греческого — «вестник народу») и *орудия* Божественного суда. Эти функции реализуются в конце третьего действия, когда Лопихин сообщает Раневской и всем присутствующим о том, что вишневый сад продан и он стал его новым владельцем.

Кроме того, в финале явственно слышатся отзвуки Христова плача об Иерусалиме: «Се, оставляется вам дом ваш пуст!» (Мф. 23: 38). В заключительной сцене пьесы, где Фирс оказывается забыт в запертом доме, ощущаются переключки с текстом 87-го псалма (возраст Фирса — 87 лет — служит дополнительным сигналом): «Я сравнялся с нисходящими в могилу; я стал как человек без силы <...>. Ты удалил от меня знакомых моих <...> я заключен и не могу выйти» (Пс. 87: 5, 9). В этом псалме, согласно толкованиям, ярко выразилась мессианская тема, проходящая через всю Псалтирь. Псалмопевец пророчествует здесь о смерти Христа и о сошествии Его во ад (Пс. 87: 4–7). «Весь псалом, понимаемый в мессианском смысле, — это молитва Христа к Своему Отцу» (Борисова 2000, с. 26). Переживание крайней скорби сочетается здесь с интонациями ликования. Так выраженная в двойной тональности телеология пасхального архетипа становится главным художественным итогом пьесы и всего чеховского творчества в целом. «Разложение» и «созидание», кризис и катарсис являются у Чехова не просто взаимосвязанными модусами картины мира, но «созидание» совершается у него в самом «разложении». Чеховский диагноз «болезни» мира, извлекаемый из его художественного опыта, объективно соответствует смыслу Благой Вести: «... эта болезнь не к смерти, но к славе Божией...» (Ин. 11: 4).

За пределами нашего рассмотрения осталось иконографическое измерение чеховской образности. Оставлен нами в стороне и весьма содержательный слой литургических аллюзий в рассказе «Архиерей». Коротко обозначим перспективу исследования этих аспектов поэтики писателя. Чеховское видение человека по существу иконографично, поскольку воспроизводит, как мы убедились, ту диалектику образа и первообраза, которая составляет основание христианской антропологии и православного богословия иконы. Иконографический план вполне очевиден в рассказе «Архиерей», в

частности в сцене оплакивания *Марией* Тимофеевной умирающего сына-архиерея. Отнесенность этого эпизода к Страстной Пятнице не оставляет сомнений, что перед нами проекция иконографической композиции «Не рыдай Мене, Мати», оказывающаяся одновременно и литургической аллюзией: герой умирает «под утро, в субботу», т. е. в тот день, когда в каноне, читаемом на богослужении утрени, звучат слова: «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе <...> восстану бо и прославлюся...».

Едва ли случайно, что в обеих редакциях рассказа «Невеста» свадьба героини приурочена к кануну богородичных праздников: в первой редакции это 22 июля — канун праздника Почаевской иконы, а в окончательном тексте 7 июля — канун праздника Казанской иконы Божией Матери. Тем самым в символическом плане заглавного образа произведения актуализируются черты богородичного архетипа *Невесты Невенестной* в его иконографическом воплощении. Взятые в своей совокупности, ключевые архетипы последних чеховских произведений — *Первосвященник*, *Невеста*, *Вестник* — обнаруживают тяготение к иконографии *Деисиса*: Христос в окружении Божией Матери и Иоанна Предтечи¹³. Эта восходящая направленность чеховских образов к вершинной композиции православной иконографии — композиции, заключающей в себе квинтэссенцию представлений о «Божественном домостроительстве», не только сообщает последним чеховским произведениям необходимую полноту художественной завершенности, но становится дополнительным свидетельством согласия глубинных интуиций художника с «правдой и красотой» (Чехов 1977/8, с. 309) новозаветного Благовестия¹⁴.

13 «Центральная композиция всего иконостаса <...> называется *Деисис*: моление, ходатайство. <...> Это молящаяся Церковь. Ее возглавляют двое, образы которых помещаются справа и слева от Господа Иисуса Христа как архетипы женского и мужского начал: Пресвятая Богородица и Иоанн Предтеча» (Евдокимов 2007, с. 222).

14 Иконографическое начало в поэтике Чехова мало исследовано. Интересные опыты имеются в американском чеховедении. Р. Джексон отмечает черты сложившегося в западноевропейском искусстве иконографического канона *Пьетá* (*Оплакивания Христа* Девой Марией) в экспозиции рассказа «Враги» 1886 г. (Jackson 1993, р. 67); Ж. де Щербинин выявляет архетипический слой образности, восходящий к богородичным иконографическим типам *Умиления* и *Благовещения* в рассказе «Учитель словесности» 1894 г. (Sherbinin 1993, р. 116–118); исследованию проекций иконографического сюжета *Чуда Георгия о Змии* в чеховском творчестве целиком посвящена монография С. Сендеровича (Сендерович 1994).

ЛИТЕРАТУРА

- Алипий, Исаяя 1994 — *Алипий (Кастальский-Бороздин), архим.; Исаяя (Белов), архим.* Догматическое богословие: Курс лекций. Сергиев Посад, 1994.
- Арсеньев 1993 — *Арсеньев Н.С.* Мистическая встреча // Русские философы. М., 1993. С. 18–20.
- Барсов 2002 — *Барсов М.В.* Апокалипсис святого Иоанна Богослова: Толкование. М., 2002.
- Борисова 2000 — *Борисова Н.П.* Шестопсалмие: Его содержание, особенности и духовный смысл. СПб., 2000.
- Гоголь 1984/1–2 — *Гоголь Н.В.* Избр. соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 1–2.
- Грякалова 2002 — *Грякалова Н.Ю.* А.П. Чехов: поэзия религиозного переживания // Христианство и русская литература. Сб. 4. СПб., 2002. С. 383–397.
- Димитров 2005 — *Димитров Л.* Все-вышневый сад // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 391–399.
- Достоевский 1972–1990/1–30 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 1–30.
- Дунаев 1996–2000/1–6 — *Дунаев М.М.* Православие и русская литература: В 6 ч. М., 1996–2000. Ч. 1–6.
- Евдокимов 2007 — *Евдокимов П.Н.* Женщина и спасение мира: О благодатных дарах мужчины и женщины. Минск, 2007.
- Жилиякова 1994 — *Жилиякова Э.М.* Последний псалом А.П. Чехова («Архиерей») // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 1. Петрозаводск, 1994. С. 274–284.
- Ильин 1993 — *Ильин И.А.* Аксиомы религиозного опыта. М., 1993.
- Кассиан 2004 — *Кассиан (Безобразов), еп.* Водю и кровию и духом: Толкование на Евангелие от Иоанна. Париж; М., 2004.
- Катаев 1977 — *Катаев В.Б.* Финал «Невесты» // Чехов и его время. М., 1977. С. 158–175.
- Лосев 1993 — *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.
- Николаева 1991 — *Николаева С.Ю.* Чехов и Достоевский (проблема историзма). Тверь, 1991.
- Сендерович 1994 — *Сендерович С.* Чехов — с глазу на глаз. История одной одержимости А.П. Чехова. Опыт феноменологии творчества. СПб., 1994.
- Скафтымов 2007 — *Скафтымов А.П.* Поэтика художественного произведения. М., 2007.
- Сызранов 2006 — *Сызранов С.В.* Фактор кризисности в художественной картине мира. Творчество А.П. Чехова. Тольятти, 2006.

- Сызранов 2010 — Сызранов С.В. Апокалиптическое и гимнологическое в чеховской картине мира // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2010. Т. 69. № 4. С. 28-33.
- Тихомиров 1994 — Тихомиров Л.А. Борьба века // Русские философы. М., 1994. С. 199-231.
- Тихомиров 1996 — Тихомиров С.В. А.П. Чехов и О.Л. Книппер в рассказе «Невеста» // Чеховиана. Чехов и его окружение. М., 1996. С. 230-270.
- Тихон Задонский 1994 — Тихон Задонский, св. Творения. М., 1994.
- Чехов 1974-1982/1-30 — Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974-1982. Т. 1-30.
- Шестов 1996 — Шестов Л. Творчество из ничего // Путешествие к Чехову. М., 1996. С. 552-589.
- Jackson 1982 — Jackson R.L. *The Betrothed: Chekhov's Last Testament* // *Studies in 20th century Russian Prose*. Stockholm, 1982. P. 11-25.
- Jackson 1993 — Jackson R.L. "The Enemies": A Story at War with Itself? // *Reading Chekhov's Text*. Evanston, 1993. P. 63-73.
- Sherbinin 1993 — Sherbinin J.W. *de*. Life beyond Text: The Nature of Illusion in "The Teacher of Literature" // *Reading Chekhov's Text*. Evanston, 1993. P. 115-126.

Тема апостасии в последних произведениях А.П. Чехова
(«Архиерей», «Невеста», «Вишневый сад»)

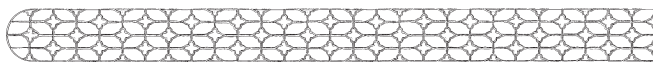
Апостасийные процессы в России рубежа XIX–XX вв. раскрываются А.П. Чеховым в свете новозаветных первообразов. Пасхальный контекст рассказа «Архиерей» (1902) указывает как на соотнесенность образа героя с архетипом «вечного Первосвященника» (Евр. 6: 20), так и на удаление от него. Актуализация новозаветного смысла заглавного образа сообщает мажорное звучание финалу рассказа «Невеста» (1903). Апокалиптические мотивы в пьесе «Вишневый сад» (1904) знаменуют не только приближение социальной катастрофы, но и грядущее обновление жизни. Телеология пасхального архетипа — движение к новому рождению через смерть — здесь также сохраняет свое значение.

Ключевые слова: апостасия, новозаветный первообраз, пасхальный архетип, символ, картина мира, кризис, катарсис, диалектика, А.П. Чехов.

The Apostasy Theme in the Last A. Chekhov's Works
(“The Bishop”, “Betrothed”, “The Cherry Orchard”)

A. Chekhov exposes the apostasy processes in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries in the light of the New Testament prototypes. The Easter context of the story “The Bishop” (1902) indicates both the correlation between the character and the archetype of the “high priest” (Heb. 6: 20) and the distance between them. The actualization of the New Testament meaning of the title image brings joyful feeling at the end of the story “Betrothed” (1903). Apocalyptic motifs in the play “The Cherry Orchard” (1904) mark not only the approaching social catastrophe but also the future renewal of life. The teleology of Easter archetype — the movement to the new birth through the death — retains its value also in the last play of the writer.

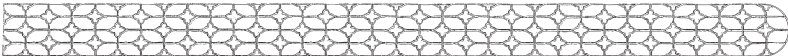
Keywords: apostasy, New Testament prototype, Easter archetype, symbol, picture of world, crisis, catharsis, dialectics, Chekhov.



Ч. Чиап (Тайбэй / Москва)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТЕЛА
В «БИБЛЕЙСКОЙ ТРИЛОГИИ»
Л. АНДРЕЕВА





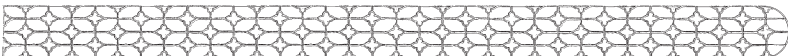
Существенное место в творчестве Л. Андреева занимает корпус «библейских текстов», включающий в себя как прозаические, так и драматические произведения. В этих текстах писатель, обращаясь к ветхо- и новозаветным сюжетам, разработал свой «библейский стиль» — особую манеру повествования. Она отличается не только ритмичностью прозаической речи, обилием повторов и сравнений, но и своего рода «двуплановостью повествования», когда «за “открытым” значением слова, образа, действия скрывается второй, потаенный смысл» (Иезуитова 1996, с. 40).

Изучая проблему мифотворчества, Е.М. Мелетинский называл «стремление выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки ради выявления <...> “общечеловеческого” содержания» (Мелетинский 2000, с. 9) одним из основных условий, способствовавших переходу от реализма к модернизму. Это стремление объясняет обращение писателей-модернистов к мифологии с ее «исконной символичностью» и «удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения» (там же).

Можно утверждать, что в творческом сознании Л.Н. Андреева евангельские сюжеты входят в структуру авторских мифов. Переработка библейских притч и легенд не только дала писателю уникальную возможность выражения собственных философских взглядов, но и позволила ему создать свои индивидуальные мифы.

Среди его произведений, связанных с библейскими текстами, особое значение имеют три, образующие своего рода трилогию: «Бен-Товит», «Елеазар» и «Иуда Искариот», созданные Андреевым в середине 1900-х гг. на основе евангельских мотивов. В этих произведениях автор освещает «проклятые вопросы» человеческого бытия посредством модификации канонических сюжетов и образов, прежде всего образа человеческого тела. Репрезентация тел евангельских персонажей не только существенна для создания художественной действительности, но и способствует выражению авторской позиции.

На значимость тела в философии и искусстве, основанных на христианской традиции, указывали многие исследователи.



Французский историк М. де Серто уверен, что «установление христианства основано на утрате тела...» (Желис 2012, с. 16). Ж. Желис, в свою очередь, утверждал, что именно «через призму тела» раскрываются визуальные изображения и словесные воплощения христианской цивилизации (там же, с. 13). Реализацию этих тенденций можно наблюдать и в «библейской трилогии» Андреева.

Сюжет рассказа «Бен-Товит» довольно незамысловат. История казни Иисуса Христа подана с точки зрения простого иерусалимского торговца Бен-Товита. Замысел произведения, как известно, восходит к конкретному эпизоду: в письме к М.Ф. Андреевой писатель, жалуясь на зубную боль, упоминал о рассказе «про некоего еврейчика, который проморгал распятие Христа, так как в этот день у него нестерпимо болели зубы...» (Литературное наследство 1965, с. 256). При этом Андреев подчеркивал: «Идиотская, бесстыднейшая, безвредная боль, а человек ни к чему не способен» (там же).

Из приведенных цитат становится ясно, что рассказ фокусируется, по сути дела, не на «мировой несправедливости» (Андреев 1990/1, с. 555), совершенной на Голгофе, а на нестерпимой боли, которая мучит главного героя, «доброе и хорошего человека, не любившего несправедливости» (там же). В этом отношении весьма существенную роль играет словесное изображение физиологических ощущений. В рассказе дано подробное описание зубной боли, испытываемой героем: «...слегка стало ломить правую челюсть, а один зуб, крайний перед зубом мудрости, как будто немного приподнялся и, когда к нему прикасался язык, давал легкое ощущение боли» (там же). Поначалу утихая время от времени, боль постепенно разрастается и становится невыносимой: «...весь рот и голова полны были ужасным ощущением боли, как будто Бен-Товита заставили жевать тысячу раскаленных докрасна острых гвоздей» (там же).

Ощущения героя созвучны событию, которое решает судьбу Христа. Проснувшись, Бен-Товит, «покачиваясь и стелая от боли <...> встретил первые лучи того солнца, которому суждено было видеть Голгофу с тремя крестами и померкнуть от ужаса и горя» (Андреев 1990/1, с. 555). Когда на дороге к месту казни Христос «споткнулся на брошенный под ноги камень и упал», Бен-Товит «внезапно вздрогнул от боли», как будто «в зуб <...> вонзил кто-то раскаленную иглу и повернул ее» (там же, с. 556). Таким образом, между болью героя и страданием Христа возникает и закрепляется отчетливая связь.

Боль как одно из самых острых телесных ощущений заключает в себе глубокий философский смысл. Метафорически она обозначает прежде всего нарушение нормы и проявление жестокой правды жизни, что, в свою очередь, может способствовать рождению экзистенциального сознания. Феномен боли играет существенную роль и в творческом сознании Андреева. Как указывала Р.С. Спивак, в художественном мире писателя болевое чувство, как правило, понимается как «творческий импульс сущностного обновления и самого человека, испытывающего боль, и окружающего мира» (Спивак 2001а, с. 264).

Однако в рассказе «Бен-Товит» боль не приводит к самопознанию. Герой думает только о своем страдании и выгодном обмене осла, что дает ему утешение. История Иисуса не несет для Бен-Товита никакого сакрального смысла, а толпа на улице не более чем зрелище для развлечения. Равнодушие Бен-Товита подчеркнуто и в последней сцене рассказа. Герой с женой и другом пришли на Голгофу «в оживленной беседе», Бен-Товит даже «чувствовал себя особенно красноречивым» и, «мельком взглянув на распятых», стал расписывать свою зубную боль, «делал страдальческое лицо, мотал головой и искусно стонал» (Андреев 1990/1, с. 557–558). В этой сцене противопоставлены банальная боль героя рассказа, лишенная всякого смысла, и страдания Христа. Несмотря на то что зубная боль конкретного человека занимала центральное место в повествовании, она «почти исчезла» к финалу рассказа, и у Бен-Товита «только на правой челюсти вздулся небольшой флюс, настолько небольшой, что его едва можно было заметить» (там же, с. 557). Если, как правило, в традиционных изображениях распятия Христа большое внимание уделяется деталям, телесным ранам как знакам величайшего страдания, то в андреевском рассказе без иронии раскрыта неспособность человека к состраданию и познанию истины.

Повесть «Елеазар»¹ высоко оценил М. Горький, считая ее лучшим «из всего, что было написано о смерти во всемирной

1 Л. Андреев определил жанр «Елеазара» как рассказ (Литературное наследство 1965, с. 274). Так же называли этот текст и в прижизненной критике, и в литературоведческих работах. Однако это произведение явно обладает структурными особенностями жанра повести (Тамарченко 2007; Тамарченко 2008). В связи с этим в данной статье жанр «Елеазара» обозначается как повесть.

литературе» (Литературное наследство 1965, с. 280). Андреев не только изменяет финал евангельского повествования о воскрешении Лазаря, но и создает такой телесный образ главного героя, в котором, как отмечали критики разных литературных направлений, отражается экзистенциальный страх человека и, кроме того, воплощается дух времени.

Как утверждал М. Волошин, назвавший повесть примером «богохульства» (Волошин 1988, с. 456), ужас андреевской истории о воскрешении зарождается «в анатомическом театре» (там же, с. 453). С этим утверждением нельзя не согласиться, однако слова о «богохульстве» вызывают сомнение. Произведение запоминается обилием телесных образов. Повесть начинается с описания тела главного героя. Повествователь зримо воплощает следы смерти, которые остались на теле Елеазара, сравнивая их с «неоконченным рисунком художника под тонким стеклом», подробно рассказывает о синеве лица, сине-багровых руках и «тонких, красноватых трещинках, блестящих, точно покрытых прозрачной слюдой» (Андреев 1990/2, с. 192). Акцент сделан также на «отвратительной тучности» (там же, с. 194) героя: «раздутое в могиле тело сохранило <...> чудовищные размеры <...> страшные выпуклости, за которыми чувствуется зловонная влага разложения» (там же, с. 192–193). Лицо Елеазара — «синее лицо мертвеца», у него «холодный взгляд, в глубине которого неподвижно застыло ужасное» (там же, с. 195). Андреев усиливает это впечатление: глаза героя обладают «губительной силой» (там же, с. 194), они открывают потаенное, непостижимое знание о загробном мире, о вечности и заражают окружающих людей страхом, лишая их жизненной силы.

Надо отметить, что в образе Елеазара подчеркивается противоположность видимых черт, возникает двойственность. Елеазар — живой человек с телом трупа. Слияние в этом образе несовместимых антиномичных начал отмечали еще современники, в том числе Л.Н. Толстой². Можно сказать, что ужас, который вызывает герой рассказа, заключается не только в его знании о смерти, о том, что происходит «за гробом», но и в неопределенности его существования, о чем прямо говорится в рассказе: «Если бы сама смерть проходила, не более пугались бы ее

2 О несовместимости в образе Елеазара двух противоположных начал, а именно жизни и смерти, Толстой говорил в беседе с А. Измайловым (Измайлов 1911, с. 15).

люди, ибо до сих пор было так, что смерть знал только мертвый, а живой знал только жизнь — и не было моста между ними. А этот, необыкновенный, знал смерть, и было загадочно и страшно проклятое знание его» (Андреев 1990/2, с. 205–206).

Облик Елеазара, воплощенный скульптором Аврелием, раскрывает эти сложные смыслы философии Андреева. После своей встречи с Елеазаром художник, с одной стороны, постиг истину, а с другой — потерял интерес к творчеству. Вот как выглядит его произведение: «Это было нечто чудовищное, не имевшее в себе ни одной из знакомых глазу форм, но не лишенное намека на какой-то новый, неведомый образ. На тоненькой, кривой веточке, или уродливом подобии ее, криво и странно лежала слепая, безобразная, раскоряченная грудка чего-то ввернутого внутрь, чего-то вывернутого наружу, каких-то диких обрывков, бессильно стремящихся уйти от самих себя» (Андреев 1990/2, с. 201–202). Здесь подчеркивается как уродливость внешнего образа Елеазара, так и неразрешимый конфликт его внутреннего мира. Кажется, именно в этом безобразии и раскрывается сущность смерти-существования героя.

Таким образом, фигура Лазаря в андреевской повести приобретает новые коннотации. В образе живого трупа критики и исследователи увидели коллективный облик русских революционеров, подчеркнув таким образом общественно-историческое значение повести. Об этом писал, например, П. Дмитриев, рассматривая историю воскрешения как «символическое выражение возможного потрясения, могущего вызвать в глубине человеческой души переживания, чуждые всей его прежней жизни» (Иезуитова 1996, с. 44).

Кроме того, можно сказать, что метафорический образ Елеазара воплощает главную идею творчества Андреева. Изучая экзистенциальную проблематику в художественном мире писателя, В.В. Заманская обратила внимание на проблему границ, «пределов», которая «обособляется, приобретает самоценность именно в пору формирования экзистенциального взгляда на мир и человека, отражая <...> процесс формирования нового сознания» (Заманская 2002, с. 33). Как отмечает исследовательница, «андреевская оригинальная способность работать на границах: живая и мертвая материя, рациональное и иррациональное, мысль и безумие и т. д., — свидетельствует о предрасположенности писателя к обнаружению сущностей бытия, к умению и желанию исследовать явления на сокровенной глубине»

(Заманская 2002, с. 119). В повести «Елеазар» эта способность писателя явлена и в создании телесного образа воскрешенного человека, который становится особым существом, стоящим на границе жизни и смерти.

Сложная система религиозно-философских идей Андреева находит свое воплощение и в образе заглавного героя повести «Иуда Искариот», которая, как писал автор в письме В.В. Вересаеву, посвящена «психологии, этике и практике предательства» (Вересаев 1961/5, с. 410). В этом произведении Андреев, с одной стороны, довольно тщательно следует за христианским канонем, а с другой — дает оригинальную трактовку библейской истории.

По убеждению Горького, для Андреева «Иуда Искариот» должен был представлять собой произведение, раскрывающее тему «разнообразия мотивов предательства» (Литературное наследство 1965, с. 396). Таким образом, главной задачей повести, как сформулировала Е.А. Михеичева, было желание автора «психологически обосновать, убедительно мотивировать предательство, представить его как поступок сознательный и идейно зрелый» (Михеичева 1985, с. 94). Автору было важно не только создать альтернативную интерпретацию одного из важнейших событий Нового Завета, но и вписать евангельское повествование в философскую модель, отражающую его собственное миропонимание.

В повести «Иуда Искариот» психология предательства явно прочитывается на лице Иуды. Как заметила Н.Н. Арсентьева, в фигуре Иуды чувствуется «постоянная раздвоенность» (Арсентьева 1983, с. 64). С одной стороны, внешнее сходство с Иисусом как бы возвеличивает образ Иуды (Андреев 1990/2, с. 211). Думается, что это было художественно взвешенное решение. Параллелизм фигур Иисуса и Иуды есть и в живописном произведении Андреева, которое носит название «Цари иудейские». Художник объяснял идею своего рисунка в дневнике: «“Цари” — это Иисус и Иуда на одном кресте, оба в тернах, мертвые и живые, почти обнявшиеся враги» (Андреев 1994, с. 40). Так Андреев акцентирует важную для него мысль о трагическом переплетении доброго и злого начал в мире.

С другой стороны, андреевский Иуда, как и Елеазар, представляет собой *чужого* среди людей, что зримо подтверждается описанием тел персонажей. Если в образе Петра акцент сделан на стройности и красоте его тела, на «белых зубах», сверкающих «среди черной бороды и усов», на «мощной груди и руках» (Андреев 1990/2, с. 223), а в облике Фомы — на прозрачных, ясных глазах,

напоминающих «финикийское стекло» (там же, с. 220), то фигура Иуды отличается в первую очередь исковерканностью и уродливостью. Вызывает страх не только внешний вид Иуды, но и его образ в воображении апостолов. В этом плане особенно показательно сравнение Иуды с чудовищным осьминогом. Размышляя об этом, Фома замечает «странную близость божественной красоты и чудовищного безобразия», воплощенную в образах Иисуса и Иуды, и видит в последнем «осьминога с огромными, неподвижными, тускло-жадными глазами», у которого словно «появлялись восемь беспокойно шевелящихся ног» (там же, с. 214).

Кроме того, отталкивающая суть Иуды отражена в бесформенности и расплывчатости его лица, которое тоже создает поистине страшный и одновременно вызывающий сочувствие образ. Автор обращает внимание читателя на «странную и необыкновенную форму» черепа, который был точно разрублен «с затылка двойным ударом меча» и вновь составлен так, что «явственно делился на четыре части и внушал недоверие, даже тревогу» (Андреев 1990/2, с. 212). Но Андрееву недостаточно визуализировать образ — он «расшифровывает» его: «...за таким черепом не может быть тишины и согласия, за таким черепом всегда слышится шум кровавых и беспощадных битв» (там же). Лицо Иуды состоит будто бы из двух частей: «...одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки», а на другой стороне «не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая, и хотя по величине она равнялась первой, но казалась огромною от широко открытого слепого глаза» (там же). Лицо Иуды несет отпечаток основных черт его личности — амбивалентности и неуловимости. И.Ф. Анненский вообще считал, что портрет Иуды — это «моментальный снимок, сделанный с “внутреннего человека” в тот миг, когда процесс разлада дошел в нем до мучительного безобразия» (Анненский 1979, с. 148). Можно продолжить эту мысль, сказав, что облик Иуды воплощает не столько дух двойственности, сколько идею хаоса.

Хаос, с одной стороны, обозначает «зияющую пра-бездну» (Бородай 2010, с. 291), противопоставленную порядку и гармонии космоса. В этом смысле духовный распад и отсутствие покоя как характерные черты Иуды даны через телесные проявления и деформацию тела. Вспомним описание переживаний Иуды, находящегося в критическом положении: «...все у него: глаза, руки и ноги — точно побежало в разные стороны» (Андреев 1990/2, с. 226).

Однако, с другой стороны, хаос, как правило, обладает и стихийной силой. Размышляя о феномене творчества в повести «Иуда Искариот» как одном из значимых ее компонентов, Р.С. Спивак указывает, что в андреевской истории именно потребность и способность к творчеству отличают Иуду от остальных апостолов, которые, скорее, опираются на догмы и не способны к познанию высшей правды. Исследовательница убеждена, что в названном произведении Андреев «развивает романтическую трактовку амбивалентного Хаоса, чья разрушительная сила одновременно являет собой могучую жизненную энергию, стремящуюся отлиться в новые формы» (Спивак 2001б, с. 16). С ней можно согласиться: в этой повести хаос представлен как некое позитивное начало бытия, открывающее возможность для зарождения мощного творческого потенциала. Но к этому следует добавить, что под творчеством в данном случае подразумевается сложный и противоречивый процесс. Эта мысль определяет ход сюжета повести и ее трагическую кульминацию. Как отмечал В.А. Келдыш, «акт предательства» Иуды — это по сути «зловещий эксперимент, философский и психологический» (Келдыш 1975, с. 243).

Подводя итог сказанному, можно утверждать, что в «библейской трилогии» Андреева философские идеи писателя выражаются в том числе и посредством символического изображения физиологических явлений и акцента на внешнем облике героев, на телесном воплощении индивидуального. Модификация телесных образов евангельских персонажей важна для создания художественной действительности произведений, имеет прямое отношение к выражению позиции автора и работает на создание его индивидуального мифа.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреев 1990–1996/1–6 — Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990–1996. Т. 1–6.
- Андреев 1994 — Андреев Л.Н. S.O.S.: Дневник (1914–1919); Письма (1917–1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918–1919). М.; СПб., 1994.
- Анненский 1979 — Анненский И. Иуда // Анненский И. Книги отраженный. М., 1979. С. 147–152.
- Арсентьева 1983 — Арсентьева Н.Н. О природе образа Иуды Искариота // Творчество Леонида Андреева. Курск, 1983. С. 63–75.
- Вересаев 1961/1–5 — Вересаев В. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 1–5.
- Волошин 1988 — Волошин М. «Елеазар», рассказ Леонида Андреева // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 450–456.
- Желис 2012 — Желис Ж. Тело, церковь, религия // История тела: В 3 т. М., 2012. Т. 1. От Ренессанса до эпохи Просвещения. С. 13–64.
- Заманская 2002 — Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М., 2002.
- Иезуитова 1996 — Иезуитова Л.А. «Елеазар», библейский рассказ Л.Н. Андреева // Блоковский сборник. XIII. Русская культура XX века: метрополия и диаспора. Тарту, 1996. С. 39–62.
- Измайлов 1911 — Измайлов А. Литературный Олимп. М., 1911.
- Келдыш 1975 — Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975.
- Литературное наследие 1965 — Литературное наследие. Т. 72: Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М., 1965.
- Мелетинский 2000 — Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000.
- Михеичева 1985 — Михеичева Е.А. Жанровые особенности «библейских рассказов» Л.Н. Андреева // Жанры в историко-литературном процессе. Вологда, 1985. С. 88–101.
- Спивак 2001а — Спивак Р.С. Болезнь, боль и слезы в творчестве Л. Андреева // Studia Litteraria Polono-Slavica: 6. Morbus, medicamentum et sanus. Варшава, 2001. С. 261–270.
- Спивак 2001б — Спивак Р.С. Феномен творчества в осмыслении русской литературы начала XX в. // Филологические науки (Научные доклады высшей школы). 2001. № 6. С. 13–20.
- Тамарченко 2007 — Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М., 2007.
- Тамарченко 2008 — Тамарченко Н.Д. Повесть прозаическая // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 169–170.

Репрезентация тела в «библейской трилогии» Л. Андреева

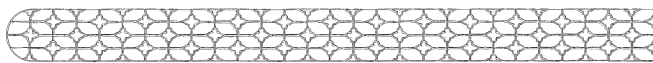
Статья посвящена проблеме репрезентации тела в «библейской трилогии» Л. Андреева, а именно в рассказе «Бен-Товит» и повестях «Елеазар» и «Иуда Искарот». Анализ названных произведений дает представление об особенностях модификации автором канонических образов, способствующей выражению его философских взглядов. Особенно значимо в этом плане воспроизведение физиологических состояний, в том числе боли, а также визуализация категорий двойственности и пограничности, которые занимают существенное место в художественном мире писателя.

Ключевые слова: тело, библейские образы, «Бен-Товит», «Елеазар», «Иуда Искарот», Л. Андреев.

Representation of the Body in the “Biblical Trilogy” of Leonid Andreyev

This article examines the representation of the body in L. Andreyev’s “biblical trilogy” — “Ben Tobit”, “Eleazar” (Lazarus) and “Judas Iscariot”. The analysis of these works sheds light on the writer’s method of revealing philosophical ideas through modifying canonical figures. An important role is played by the representation of physiological conditions, including pain, as well as the embodiment of the concepts of duality and ambivalence, which have great significance in the artistic world of the author.

Keywords: body, biblical figures, “Ben Tobit”, “Eleazar” (Lazarus), “Judas Iscariot”, L. Andreyev.



М. Цимборска-Лебода

(Люблин, Польша)

ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ТЕКСТ
И АНТРОПОЛОГИЯ
ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА
(СОКРОВЕННЫЙ СМЫСЛ
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ИННОВАЦИЯ)



Что за книга это Священное Писание,
какое чудо и какая сила,
данные с нею человеку!
Точно изваяние мира и человека
и характеров человеческих,
И названо все и указано на веки веков.

Ф. Достоевский. «Братья Карамазовы»
(Достоевский 1970, с. 34)

Эммануэль Левинас, философ и интерпретатор творчества Достоевского, отмечавший универсальность этического завета писателя об ответственности человека за другого, высказал в связи с этим важную мысль о соотношении литературы и Библии. Существует особая причастность к Священному Писанию в национальных литературах, в том числе у русских писателей, среди которых почетное место занимает Достоевский (Lévinas 1982, p. 113–114)¹. В художественной литературе, благодаря «чуду языка», Левинас находит то, чего он не нашел в западноевропейской философии, основанной на греко-латинской традиции. В литературе, и главным образом у Достоевского, на которого многократно ссылается, он обнаруживает префилософскую константу (ibid, p. 14). По мнению Левинаса, литература имеет то преимущество перед философией, что человек не является в ней объектом тематизации, а, сохраняя свою уникальную субъектность, предстает как Лицо, которое в своей эпифании говорит «не убий», приобщаясь невидимому Богу (ibid, p. 82; Lévinas 1998, p. 250).

1 В качестве введения мы ссылаемся на некоторые положения более ранней работы (Цимборска-Лебода 2008, с. 214–215), дабы акцентировать роль Достоевского, осознаваемую мыслителями Запада. Ср. в этой связи точку зрения Андре Мальро, который называл «роман великого христианского писателя “Братья Карамазовы” <...> “пятым Евангелием”» (Сливинская 2006, с. 53).

Далее Левинас, в частности в работе “Entre nous” («Между нами»), указывает на забытый подход к литературе как «инспирированной речи» (Lévinas 1991, p. 119), которая особым образом связана с Библией — то ли предчувствием (интуитивно), то ли непосредственным отнесением (garrel) к Священному Писанию, содержащему «этическую правду», «этическое свидетельство» (Lévinas 1982, p. 113–114). Привлекая еще раз роман Достоевского, вспомним, что завет сохранения «правды Божией», идущий от отцов церкви, апостолов и мучеников, и потребность явления высшей правды («когда надо будет») поколебавшейся «правде мира» в поучениях Зосимы осмысляются как подвиг («иноческий подвиг») и спасение для человека, блуждающего на земле (Достоевский 1970, с. 375). Этот человек не заблудился совсем только благодаря драгоценному образу Христа, который сияет пред ним в качестве путеводителя и светильника. И очевидно, в качестве освобождающей Истины и того дара, который Достоевский называет «сокровенным ощущением живой связи нашей с миром иным», с миром горним и высшим (там же).

Знаменательно, что эхо этой мысли — о «благодати восторга», о «касаниях к мирам иным» (Иванов 1987/4, с. 423) — не раз обнаруживаем у Вяч. Иванова, другого важного интерпретатора «христианина Достоевского» (Иванов 2014, с. 195). Так, в стихотворении «Пальма» находим, к примеру, путеводные слова поэта: «Залетные отзвучья миров иных лови...»² (Иванов 1979/3, с. 545). Эта эллиптическая формула, или завет, если вскрыть ее глубинный смысл, отсылает читателя не только к Достоевскому, но и к Священному Писанию, и прежде всего к Четвероевангелию. Притом существенное значение имеет у Иванова принцип соотнесения двух или более источников: литературного и библейского, их диалогическое осмысление. Показательные примеры — сближение гётевской формулы “stirb und werde” и параболического смысла слов Христа (Ин. 12: 24) о смерти / жизни зерна: «Семя не даст плода, если не умрет...» (Иванов 2014, с. 130); «Не встанет, не истлев, зерно» (Иванов 1979/3, с. 632) — или же соединение микроцитат из Евангелия от Марка (Мк. 15: 23) с эпиграфом из «Илиады» в стихотворении «Менада», под названием *ἔσμιρνισμένο вино* («Вино со смирной»), приложенном к письму Брюсову от 13 февраля 1906 г. (Иванов 2016, с. 335).

2 См. мотив сопричастности «иной жизни» в «Римском дневнике» и концептуализацию искусства, уводящего из мира сего «в соседство инобытия» (Иванов 1979/3, с. 643). См. также: Дешарт 1971, с. 215.

В связи с этой особенностью творчества поэта, которую можно назвать *полифонической стратегией*, уместно поставить вопрос: какой подход к исследованию интересующей нас проблемы (присутствия евангельского текста в литературе) можно считать продуктивным³ и адекватным? Думается, в данном случае продуктивными являются подходы аксиологически-онтологический и герменевтический, суть же аксиологически-онтологической перспективы можно объяснить цитатой из «Переписки из двух углов»: «Мария перед крестом — вот символ сердца перед великою правдой вселенской ценности. Должно ценности быть распятой, и положенной во гроб, и заваленной камнем, и запечатанной печатями: сердце увидит ее воскресшей в третий день» (Иванов 1979/3, с. 406). Евангельский текст (Мф. 26: 26–28), предшествующий приведенным словам и цитируемый поэтом, имеет цель указать на ценности — истину, любовь и красоту, «которые хотят быть евхаристическими» (Иванов 1979/3, с. 406). Отсылка к Евангелию приобретает тем самым аксиологическое осмысление и герменевтическую значимость.

Сосредоточиваясь на полифонической стратегии Иванова и способах актуализации новозаветного текста, заострим внимание на раннем критико-философском тексте «Ницше и Дионис», а именно на фрагменте, который, кажется, не попадал в поле интереса исследователей. Указывая на «психологические мотивы» ницшевской вражды к христианству, Иванов выдвигает гипотезу о том, что в своих истоках христианство «есть пронзенный любовью — оргиазм души, *себя потерявшей*, чтобы *себя обрести* вне себя, переплескивающейся в отцовское лоно Единого — нисийский белый рай полевых белых лилий и пурпурный виноградник жертвенных гроздий, экстаз младенчески-блаженного прозрения в истину Отца в небе и действительность неба на вставшей по новому пред взором земле» (Иванов 1971/1, с. 723; курсив мой. — М. Ц.-Л.).

То, что обращает на себя внимание в тексте Иванова, — это присущая ему логика, которую, продолжая мысль Аверинцева⁴, отнюдь нельзя считать «эклектическим смешением» понятийных языков, языческой и христианской образности. Эту логику позволительно назвать христианизацией и онтологизацией дискурса,

3 Учтем в этой связи работы польских и зарубежных исследователей: Лужного, Савицкого, Рикёра, Ставиноги и др. (Łuźny 1998; Sawicki 1986; Ricœur 2000, 2010, 2013; Stawinoga 2012), а также книгу: Евангельский текст 2011.

4 «...Ибо видеть сквозь другое все же предполагает различие в уровне глубины, т. е. в онтологическом статусе» (Аверинцев 2003, с. 7).

приобретающего семантическую многослойность; освещением эллинских представлений с христианской новозаветной перспективы; отсюда присутствие евангельских фигур (Отца в Небе и Истины Отца). Притом онтологический (библейский) план сочетается у Иванова с персоналистским. Различая религиозное чувствование и религиозное познание, поэт выявляет родство, или общее метафизическое ядро, внутренних человеческих состояний — дионисийского оргиазма души и изначального христианского экстаза. Как душевно-духовный подъем, *благословенный восторг*, захватывающий чувства и волю человека, делающий его и окружающий мир *иным* («как небеса на земле»), экстаз, по мнению Иванова, означает «выход из самого себя» (внутреннее изменение) и совпадает с августиновым *transcensus sui* (Иванов 1979/3, с. 273). В этом плане он есть категория, несводимая к другим душевным явлениям (Иванов 2014, с. 193, 200). Так понимаемый, в своей духовной сути экстаз укладывается в схему «потеря — приобретение (озарение)» и может быть соотнесен с варьированной и нюансированной Ивановым мыслью «потерять душу, чтобы обрести ее»⁵ (Иванов 1979/3, с. 326; Иванов 1987/4, с. 596 и др.). Эта мысль интерпретируется поэтом как *истощение внешнего человека* ради того, чтобы освободить *внутреннюю личность*, «найти себя самого, спасти душу», *приобретая* библейскую жемчужину (Иванов 1979/3, с. 126).

Мышление посредством аналогий и соответствий, желание находить «вселенскую правду» и видеть древнюю (языческую) мистику⁶ в христианской универсальной перспективе, характерные для Иванова, подтверждаются и тем фрагментом «Эллинской религии страдающего бога», в котором появляется отсылка к Евангелию от Матфея (Мф. 10: 39): «переменитесь душой (*μετανοείτε*), настало царство небес» (Иванов 2014, с. 193).

При этом в ранних работах поэта библейские цитаты в соотнесении с дионисийскими идеями способствуют выявлению психологических основ религиозных состояний, некоего экстатического *prius* (экстаз — альфа и омега религиозного переживания) как выражения сознаваемого единства человека с божественным⁷. Согласно Иванову, восторг *богочувствования* присущ

5 «...Потерявший душу свою ради Меня сбережет ее» (Мф. 10: 39).

6 См. о «гении язычества» (Иванов 1979/3, с. 403).

7 Ср. со словами А.Ф. Лосева о восторге, который «подъемлет все существо человека до его последней глубины», и о «трансцендентальном первопринципе восторга» (Лосев 2002/1, с. 148).

раннему христианству и стал зерном «христианской мистической идеи». Однако в мышлении Иванова прослеживается нечто большее. Он ищет понятия веры «в нашем смысле» — того, чего не было у греков, а появилось у евреев в качестве «договорного начала»; поэту важно главным образом то, что он прозревает в Новом Завете, находя в нем христианскую «веру-волю», выраженную формулой экстатического самоотчуждения: «да будет воля Твоя» (Иванов 2014, с. 195, 201). Эта кардинальная формула, по Иванову, знаменует собой окончательное и «последнее слияние личной воли [человека] с волей Отца» (там же, с. 201) и определяет аксиому сыновнего отношения к Нему, прозрения в Истину Отца и «действительность Неба».

Данные топосы ивановского мышления, питаемого Священным Писанием, нашли отчетливое выражение в статьях «Ты еси» (фигура Отца появляется здесь в рамках экспликации молитвы «Отче наш») и «Древний ужас». В последней поэт выявляет суть христианской истины о человеке, а также сокровенный смысл библейского концепта Неба как одного из обозначений Бога (Мф. 6: 20, 21: 25; Мк. 11: 30; Ин. 3: 27): «Есть Небо в человеке, и в Небе Отец»⁸ (Иванов 1979/3, с. 108). В связи с тринитарной новозаветной теологией Иванов обнаруживает подлинное значение человеческой свободы, связанной с «исполнением молитвы о воле Отца» не только на Небе, но и на Земле (ср.: Мф. 6: 9–10) и с этикой утверждения «истинного Да» (Иванов 1979/3, с. 129).

Антропология поэта зиждется на представлении о потребности метанойи (перемены мышления, обновления души) и *перевоплощения* человеческой воли, которая, преображаясь, сливается с волей Отца (см. далее несколько примеров употребления формулы «да будет воля Твоя»). Подтверждением тому — стихотворение «Ступени Воли», где нищей воле-хищнице противопоставляется (как высшая ступень) неземная пламенная Воля: «Одиночество творишь / Ты единством волн безбрежных / И из уст моих мятежных: / “Так, да будет!” — говоришь» (Иванов 1971/1, с. 596–597). В определенном смысле антропология Иванова есть *анамнесеология*, если продолжить мысль Ольги Дешарт⁹. Христианский

8 Ср.: «...ибо один у вас Отец, Который на небесах...» (Мф. 23: 9); «В тот час возрадовался духом Иисус и сказал: славлю Тебя, Отче, Господи неба и земли...» (Лк. 10: 21).

9 «Гносеология по В. И. есть анамнесеология» (Дешарт 1971, с. 137).

anamnesis относится как раз к концептуализации личного Бога, эдемского Отца как истока Бытия (счастья) и как воплощения Любви, понимаемой в духе Соборного послания Иоанна Богослова (1 Ин. 4: 8–12). Стоит привлечь в связи с этим стихотворение «Eden»: «О глубина любви, премудрости и силы, / Отец, Тебя забыли мы» (Иванов 1974/2, с. 531). Опорными понятиями являются в нем не только *Отец*, но также *забвение* и *незабывчивость души*, которые актуализируют концепт воспоминания / возвращения (ср. с дешифровкой составных смысловых компонентов в слове *anamnesis* Рикёра (Ricoeur 2000, p. 33)).

Очевидно, теологема Бога Отца (а также Отчего дома — в «Римском дневнике») предопределяет присутствие двух других фигур Триипостасного личного Бога: Сына и Святого Духа (Параклета). В «*Cor Ardens*» фигура Сына является доминантной, в эпилоге же («Eden») посредством библейских отсылок («Ибо три свидетельствуют на небе: Отец, Слово и Святой Дух, и Сии три суть едино» (1 Ин. 5: 7); см. также: Лк. 10: 22) выявляется единосущность Сына с Отцом. Но самое важное в лирике Иванова — что это единство постигается сердцем человека и становится духовным событием благодаря тому, что поэт называет детским (сыновним) доверием человека и отдачей своей воли:

И только грудь вздохнет: «Твоя да будет Воля», —
 Отец, то счастье нам дано,
 И клонится душа <...>
 И Сын рождается...

(Иванов 1974/2, с. 532)

Близкие акценты — в стихотворении «Лира и ось»:

От Бога в сердце к Богу в небе
 Струной протянутая Ось
 Поет «да будет» Отчей воле...

(Иванов 1979/3, с. 500)

Персоналистская антропология Иванова зиждется на библейском мышлении (в письме С. Гессену, поэт назовет это «онтологией моей веры» (Гессен 2016, с. 395)) и на новозаветной заповеди о сыновней связи человека с Богом. В «Римском дневнике» читаем: «Сыном будь, не беглецом!» (Иванов 1979/3, с. 614), в эпилоге же IV части мелопеи «Человек»:

Отчий Сын Единородный,
Утверди могилой связь,
И в Твою мой дух свободный
Облечется Ипостась.

(Иванов 1979/3, с. 238)

В концептуализации поэта это означает осуществление идеи *imitatio Christi* — подражания и приобщения человека Христу (Иванов 2014, с. 197). Такая мировоззренческая установка, в сущности, объясняет принцип герменевтического осмысления и применения новозаветного текста у Иванова. Прибегая к категориям Поля Рикёра, скажем: мы имеем здесь дело не только с примером герменевтики, обнаруживающей *то, что скрыто* в библейском тексте (его сокровенный смысл), но также образец герменевтики того, что *впереди* него (Ricoeur 2013, p. 70–71). Тем самым новозаветный текст и библейские ценности соотносятся с миром читателя и проецируют условия для возникновения нового, преображенного «я»¹⁰ (Ricoeur 2010, p. 63). Ради подтверждения этой мысли сосредоточим наше внимание на стихотворении «Путь в Эммаус» из первой книги лирики «*Cog Ardens*». Известный новозаветный сюжет из Евангелия от Луки (24: 13–35), апостола Спасения с его миссией универсализировать событие Воскресения Христа (Harrington 1984, s. 427–428), появляется в произведении лишь в последней строфе в форме широко понятого цитирования:

И Кто-то, странный, по дороге
К нам пристаёт и говорит
О жертвенном, о мертвом Боге...
И сердце — дышит и горит...

(Иванов 1974/2, с. 264).

Как и в Евангелии (Лк. 24: 32), ударным словом является здесь *сердце* (горение сердца), где, как говорил Сковорода, обитает истинный человек (Сковорода 2010, с. 243, 246–248), которому открывается возможность прозреть / почувствовать встречу с Богом.

«*Cog Ardens*» имеет метафизический характер, что в свое время оценил М. Кузмин (Кузмин 1912, с. 49). Но метафизическое здесь зачастую означает перенесение библейской правды, евангельских заповедей вовнутрь человеческой личности. Все

10 П. Рикёр называет это «рефигурацией самости» (Ricoeur 2010, p. 63).

это становится предметом духовного опыта человека *hic et nunc*. Поэтому «день третий» в человеческой душе приобретает событийный и участный характер — это Голгофа и могила: «...И спор, и смута, и вопрос...». «Слепящий Солнцем Лик» (Иванов 1974/2, с. 264–265) не сразу преодолевает Ночь человеческого сердца, но все же неизбежно *сияет* над «морем злоб»:

И неизбежное зияет,
И сердце душит узкий гроб...
И где-то белое сияет,
Над мраком зол, над морем злоб!
(Иванов 1974/2, с. 264)

Смысловое поле сюжета «путь в Эммаус» с акцентом на истинность познания сердца, а отнюдь не на «господство смерти» и «неверие в душах учеников» (Кошемчук 2006, с. 552), расширяется и обогащается в других стихотворениях, циклически связанных друг с другом, прежде всего в процитированном выше стихотворении «Лицо», посвященном Мережковскому:

Рассудит все — Огонь! Нам *сердце лгать не может*:
Вождь верный нас ведет в вечерний Эммаус.
(Иванов 1974/2, с. 265; курсив мой. — М. Ц.-Л.)

Усиление евангельского универсального смысла находим в диптихе «Пасхальные свечи» (посвященном С. Булгакову), особенно в гимнической / похвальной его части:

Христос Воскрес! Воскрес Христос,
И смертью смерть попрал!
Кто духа тьмы в юдоли слез
Любовью поборал,

Пленял любовью духа злоб
И крест любви понес, —
Над тем распался душный гроб,
Тому воскрес Христос.
(Иванов 1974/2, с. 268)

Приведенный фрагмент — прекрасный пример «интериоризации» евангельского смысла, соотнесенного с жизнью человеческого духа¹¹.

11 Прочитируем слова М. Волошина: «Язык нашего морального чувства возник из Евангелия, и каждое евангельское имя, каждый евангель-

Голгофа и Воскресение становятся экзистенциальным уделом человеческой личности, приобщающейся к «событию Христа»; для человека это первофеномены его духовной жизни. Такое творческое истолкование заложено и в следующем фрагменте стихотворения «Лицо», содержащем отсылку к Евангелию от Иоанна (Ин. 17: 24) и указывающем на элемент личной коммуникации с Христом: «Ты, Сущий, — не всегда ль? и, Тайный, — не везде ли...» (Иванов 1974/2, с. 265); или в стихотворении «Бельт»: «Ты в души посохом дорожным / Стучишься, входишь, — ищешь вновь?» (там же, с. 515).

Знаменательный образец художественной стратегии Иванова — его «работы» с библейским текстом — представляет собой стихотворение, посвященное Валерию Брюсову, «Mi fur le serpi amiche»¹², отсылающее своим заглавием и эпиграфом к Дантовскому «Аду» (XXV, 4): «С тех пор и стал я другом змей» (Данте Алигьери 1982, с. 49; пер. М. Лозинского). Дантовская мифологема противопоставлена здесь метафоре, имеющей новозаветный источник и сокровенный евангельский смысл, а именно Солнцу Эммауса. Художественная инновация Иванова и его творческая активность сказываются в том, что его интерпретация есть акт приращения смысла. Сопряжение двух ценностных метафор, выражающих *бытие как* — бытие «в узлах змей» или же в орбите

ский эпизод, каждая евангельская притча стали гранями нашей души. Поэтому каждое евангельское слово — символ для нас, ибо символом мы называем то слово, которое служит ключом от целой области духа» (Волошин 1989, с. 460).

- 12 Анализ, вернее, оценочный пересказ стихотворения дает Т. Кошемчук, входя в полемику с Сергеем Аверинцевым (см. упрек в «абerrации в защитных словах исследователя») и со сквозной темой исследования ученого, т. е. в полемику о «христианском духе творчества поэта» (Кошемчук 2006, с. 599). Прочтение стихотворения Т. Кошемчук методологически некорректно и попадает в ловушку «упрощения», от которого предостерегал С. Аверинцев (Аверинцев 2002, с. 63). Методологически некорректно, ибо не учитывает тот факт, что мы имеем дело с символическим произведением, имплицитно расширяющим смысл, с чем и встречаемся в Новом Завете, например в притчах Христовых. «Я» говорящего субъекта в стихотворении Иванова (и «ты» внутреннего адресата) отнюдь не адекватно биографическому адресанту (и, соответственно, адресату), особенно если учесть литературоведческую аксиому, сформулированную П. Рикёром: «Поэтическое “я” открывает себя для каждого, кто говорит “я”» (LaCosque, Ricœur 2003, p. 289). Дополняя сказанное, приведем еще замечания того же Аверинцева о том, что Иванов «просто видел и знал бытие Божие из непосредственного опыта», и о «безоговорочном» принятии им веры во Христа (Аверинцев 2002, с. 63).

Солнца, — обнаруживает две мировоззренческие и ценностные позиции, различные духовные пути человеческого «я». В первом случае — субъекта, не познавшего себя, еще себя не обретшего:

А ты — себя еще не чаял
И вещей пыткой не изваял
Свой окончательный кумир.

(Иванов 1974/2, с. 290)

Во втором же случае — субъекта, нашедшего путь духовного преображения, свое личное самоопределение перед людьми и Божеством, как писал поэт в статье о Байроне (Иванов 1987/4, с. 292). Прочитируем фрагмент стихотворения:

И я был раб в узлах змеи,
И в корчах звал клеймо укуса;
Но огонь последнего искусства
Заклял, и солнцем Эммауса
Озолотились дни мои.

(Иванов 1974/2, с. 291)

Познать себя и обрести себя, в понимании Иванова и согласно его концепции личности¹³, означает найти Христа во всех Его обличьях из Священного Писания, *явленных* отдельному человеку, как это происходит в стихотворении «Икона»:

Не ветхий деньми Родитель
На мысленном троне,
Но Спутник друзей в Эммаус.
Человек
И брат мой, Ты — Вседержитель,
Начальное Слово и мира Творец?

(Иванов 1979/3, с. 555)

Опознаваемые новозаветные микроцитаты из Евангелий от Луки (см. выше) и от Иоанна (Ин. 1: 2–3) взаимно усиливают свое контекстуальное значение, особенно если учесть отсылку к «Исповеди» Блаженного Августина: «Как человек Он посредник, а как Слово <...> Он Бог у Бога, и единый Бог вместе с Богом» (Августин Блаженный 1992, с. 311). Все это еще раз указывает на диалогическое, «брачное»

13 По Иванову, Бог, сотворивший человека, «создает [его] непрерывно» и желает, чтобы и человек все время «создавал Его в себе» (Иванов 1979/3, с. 384). Значит, обретение личности — это непрерывная задача человеческого «я».

отношение субъекта поэзии Иванова к тем ценностям, которые содержит Священное Писание. В статье «О кризисе гуманизма» (1919), характеризуя психологию современности — «загадочную перемену в самом образе мира», т. е. «кризис [восприятия] явления», — Иванов отмечает важность принципа преобразования воспринимаемого предмета. Речь идет об откровении его *внутренней формы* (внутренней сущности), а значит, о таком познавательном процессе (художественном и читательском), когда явление (действительность) вступает «как бы в брак с нашим внутренним существом», возвращаясь обогащенным «душевной переработкой» (Иванов 1979/3, с. 369–370; курсив мой. — М. Ц.-Л.). Думается, подобный принцип у Иванова определяет *форму присвоения* евангельского сакрального послания, благой вести. Здесь нет места, чтобы сосредоточиться на других «брачных» метафорах, имеющих библейскую родословную, которые использует поэт для выражения способов общения человека с Божественным, — на метафорах Жениха и Невесты, Каны душ, Свадьбы Агнца, Гостя, Пришельца и др. (ср. стихотворение «Притча о Девах»). На одну метафору все же хочется обратить внимание, так как она отражает ту же диалогическую установку поэта. Метафора «Кроткий луч Таинственного Да» (курсив Иванова) из «Кормчих звезд», появляющаяся в статье «Символика эстетических начал» (Иванов 1971/1, с. 827) и относящаяся к Христу, имеет два источника: Второе послание апостола Павла к Коринфянам (2 Кор. 1: 19–20) и трактат Блаженного Августина «Об Учителе» («De Magistro»).

Приведем сначала фрагмент послания апостола, у которого Иванов (как и его предшественник Блаженный Августин) заимствует близкое ему учение о внешнем и внутреннем человеке: «Ибо Сын Божий, Иисус Христос <...> не был “да” и “нет”; но в Нем было “да”, — ибо все обетования Божии в Нем “да” и в Нем “аминь”, — в славу Божию...» (2 Кор. 1: 19–20).

Опираясь на авторитет апостола Павла, цитируя и комментируя его слова, в диалоге «Об Учителе» Августин говорит: «...апостол, сказав “в Нем было “да”, сделал не что иное, как словом “да” назвал то, что было [есть] в Иисусе Христе...» (Августин Блаженный 2000/1, с. 280). Путем изысканных диалогических рассуждений и лингвистической аргументации Августин подтверждает истинность слов апостола язычников (там же, с. 282). Отталкиваясь от его учения о внешнем и внутреннем человеке¹⁴ (на котором держится

14 «...Да даст вам, по богатству славы Своей, крепко утвердиться Духом Его во внутреннем человеке, верою вселиться Христу в сердца ваши...» (Еф. 3: 16–17).

антропологическая мысль Иванова), Августин вторую часть своего диалога посвящает Христу как внутреннему Учителю человека: «Тот же, у кого мы спрашиваем и кто нас учит, есть обитающий во внутреннем человеке Христос (Еф. III, 16–17), т. е. непреложная Божья сила и вечная премудрость...» (Августин Блаженный 2000/1, с. 305). Дальше же богослов из Гиппоны говорит о Христе в связи с созерцанием умопостигаемых предметов, «присущих во внутреннем свете истины, — свете, коим просвещается и услаждается так называемый внутренний человек...» (там же, с. 306).

Эпистемологические метафоры внутреннего света, огня (горения), светильника, елзя, столь существенные и частотные в поэзии Иванова (ср. с образом разбитой лампы, тлеющей без елзя в финале параболы «Психея-Скиталица»), в контексте интерпретации Августина и его комментария к Новому Завету приобретают семантическую глубину. Также и вышеотмеченная метафора Солнца Эммауса (Вождя в вечерний Эммаус) при учете герменевтического принципа соотнесения части и целого обогащается дополнительным смыслом той интериоризации, о которой шла речь выше. Сопричастность человека «внутреннему свету истины», думается, — это очередное осуществление принципа *imitatio Christi*, о котором во Втором послании к Коринфянам говорит апостол Павел: «Мы же все открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, *преображаемся в тот же образ* от славы в славу, как от Господня Духа» (2 Кор. 3: 18; курсив мой. — М. Ц.-Л.).

Трактат Августина, питаемый новозаветным текстом (посланиями, Евангелиями), содержит мысль, которая посредством метафор пронизывает творчество Иванова: человек — это возрастающий в мудрости ученик, *discipulus* (Ricœur 2010, p. 118), который благодаря внутреннему Учителю открывает истину в себе¹⁵ («Солнцем Эммауса озолотились дни мои»). По Иванову, это и есть христианский, евангельский смысл заповеди «Познай самого себя», означающей для человека задачу постижения *святого святых*, «божественного средоточия микрокосма» (Иванов 1979/3, с. 129). Постулат «самопознания» понимается поэтом как сокровенный завет христианства (Иванов 1971/1, с. 724).

15 «...Дабы мы не только верили, но и понимали, насколько истинно сказано в божественном писании, чтобы мы не называли на земле учителем никого, поелику один есть Учитель всех на небесах (Мф. XXIII, 8–10). А что такое — на небесах, этому научит нас Он сам, который и чрез людей напоминает нам внешним образом, знаками, дабы, обращаясь к Нему, мы учились внутренне» (Августин Блаженный 2000/1, с. 311).

ЛИТЕРАТУРА

- Августин Блаженный 1992 — *Августин Блаженный*. Исповедь / Пер. с лат. М.Е. Сергеенко. М., 1992.
- Августин Блаженный 2000/1–4 — *Августин Блаженный*. Творения: В 4 т. Киев, 2000. Т. 1–4.
- Аверинцев 2002 — *Аверинцев С.* «Скворещиц вольных гражданнин...»: Вячеслав Иванов. Путь поэта между мирами. СПб., 2002.
- Аверинцев 2003 — *Аверинцев С.* Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003. С. 5–14.
- Волошин 1989 — *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1989.
- Гессен 2016 — *Гессен С.* «Для меня культура — становление духовной феократии...» — неизвестное письмо Вяч. Иванова к С.И. Гессену / Вступ. ст., подгот. текста, прим. А.А. Резниченко // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2 / Отв. ред. Н.Ю. Грыкалова, А.Б. Шишкин. СПб., 2016. С. 386–398.
- Данте Алигьери 1982 — *Данте Алигьери*. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М., 1982.
- Дешарт 1971 — *Дешарт О.* Введение // Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 7–227.
- Достоевский 1970 — *Достоевский Ф.* Братья Карамазовы. Л., 1970.
- Евангельский текст 2011 — Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 6. (Проблемы исторической поэтики; вып. 9). Петрозаводск, 2011.
- Иванов 1971–1987/1–4 — *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971–1987. Т. 1–4.
- Иванов 2014 — *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Символ. 2014. № 64. С. 7–221.
- Иванов 2016 — Вячеслав Иванов и Валерий Брюсов. Неизданная переписка / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.А. Соболева // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2. СПб., 2016. С. 277–385.
- Кошемчук 2006 — *Кошемчук Т.* Русская поэзия в контексте православной культуры. СПб., 2006.
- Кузмин 1912 — *Кузмин М.* «Сог Ardens» Вячеслава Иванова // Труды и дни. 1912. № 1. С. 49–51.
- Лосев 2002/1–2 — *Лосев А.* «Я сослан в XX век...». Т. 1–2. М., 2002.
- Сковорода 2010 — *Сковорода Г.* Повна академічна збірка творів. Харків, 2010.
- Сливинская 2006 — *Сливинская О.* Библия в жизни и творчестве Андре Мальро // Поэт и Библия. Le poète et la Bible. СПб., 2006. С. 51–56.

- Цимборска-Лебода 2008 — *Цимборска-Лебода М.* «Каинов ответ Богу», или Ответственность (Я-для-Другого): от Достоевского до Левинаса // *Русская словесность в мировом культурном контексте.* М., 2008. С. 214-222.
- Cymborska-Leboda 1998 — *Cymborska-Leboda М.* “Biały kamyk” z Apokalipsy św. Jana w misterium Wiaczesława Iwanowa “Czełowiek”. Intertekstualność i dialogika // *Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich.* Kraków, 1998. S. 293-304.
- Harrington 1984 — *Harrington W.J.* Klucz do Biblii / Przeł. J. Marzęcki. Warszawa, 1984.
- LaCocque, Ricœur 2003 — *LaCocque A., Ricœur P.* Myśleć biblijnie / przeł. E. Mukoid, M. Tarnowska. Kraków, 2003.
- Lévinas 1982 — *Lévinas E.* Éthique et Infini. Dialogues avec Philippe Nemo. Paris, 1982.
- Lévinas 1991 — *Lévinas E.* Entre nous. Essai sur le penser-à-l'autre. Paris, 1991.
- Lévinas 1998 — *Lévinas E.* De Dieu qui vient à l'idée. Paris, 1998.
- Łużny 1998 — *Łużny R.* Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich. Kraków, 1998.
- Ricœur 2000 — *Ricœur P.* La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris, 2000.
- Ricœur 2010 — *Ricœur P.* Miłość i sprawiedliwość / Przeł. M. Drwięga. Kraków, 2010.
- Ricœur 2013 — *Ricœur P.* Cinq études herméneutiques. Paris, 2013.
- Sawicki 1986 — *Sawicki S.* Biblia a literatura. Wprowadzenie do obrad // *Biblia a literatura.* Lublin, 1986. S. 7-17.
- Stawinoga 2012 — *Stawinoga E.* Symbolika biblijna w poezji Wiaczesława Iwanowa. Lublin, 2012.

Евангельский текст и антропология Вячеслава Иванова (сокровенный смысл и художественная инновация)

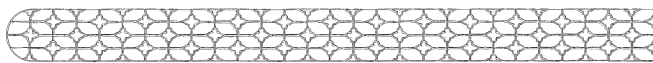
Учитывая рефлексию Э. Левинаса о соотношении литературы и Библии, а также слова Достоевского о Священном Писании, автор статьи сосредоточивает внимание на полифонической художественной стратегии Вяч. Иванова — способах осмысления в его творчестве библейского текста, диалогически сопоставляемого с литературными источниками, имеющими собственные аксиологические позиции. Предлагается интерпретация основных топосов ивановского символического мышления, укорененных в новозаветной тринитарной теологии (фигуры Отца и Сына, концепты богосыновства, Отчей воли и др.). Предметом пристального анализа становятся стихотворения, в которых актуализируется сюжет пути в Эммаус. Выявляются истоки и семантический подтекст «брачных» метафор в поэзии Иванова, прочитываемых в свете посланий ап. Павла и трактата Блаженного Августина «Об Учителе».

Ключевые слова: полифоническая стратегия Вяч. Иванова, евангельский текст, библейские ценности, путь в Эммаус, концепт «внутреннего Учителя», Блаженный Августин.

Gospel Text and the Anthropology of Vyacheslav Ivanov (Epiphanic Sense and Artistic Innovation)

Starting from E. Levinas' reflections on literature versus Bible and from the words of Dostoyevsky on the Holy Scripture, the author examines the polyphonic writing strategy of Vyacheslav Ivanov — the ways of creative reception of the biblical text dialogically juxtaposed with literary sources having their own poetic axiology. The article interprets the main topoi of Ivanov's symbolic thought (the figures of the Father and the Son, the idea of godly sonship, etc.) enrooted in biblical Trinitarian theology that defines the foundations of Ivanov's poetic anthropology. The object of detailed analysis constitute Ivanov's works where the motif of meeting Christ on the road to Emmaus appears. The sources and the semantics of the "metaphors of the nuptials" in Ivanov's poetry are revealed, and those metaphors are interpreted in the context of St. Paul's letters and St. Augustine's "De Magistro".

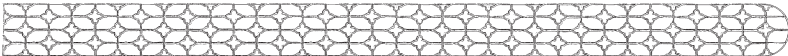
Keywords: poliphonic strategy of Vyach. Ivanov, Gospel text, biblical axiology, road to Emmaus, the concept of the "inner Teacher", St. Augustine.



В.В. Петров (Москва)

Вячеслав Иванов
и его толкование
Евангельского слова
«Земля»

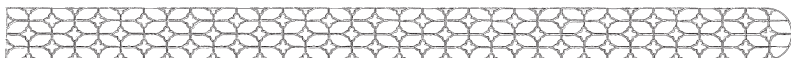




В этой статье мы намерены обсудить особенности экзегетического подхода Вяч. Иванова в докладе «Евангельский смысл слова “земля”» (Иванов 1994, 2008а), прочитанном 4 мая 1909 г. на заседании Христианской секции Религиозно-философского общества в Петербурге (Иванов 2009). Отчасти его выступление развивает взгляды Мережковского, однако Иванов инкорпорирует в свой доклад отсылки к собственным мифологемам, реконструкция которых представляет предмет этой статьи.

Как мы покажем ниже, доклад Иванова не является в строгом смысле филологическим (Обатнин 2000, с. 108–109) или богословским¹ исследованием Евангелий. Этот небольшой текст решает другие задачи. Иванов делает попытку переформулировать на своем языке мифологему «мать сыра земля»², обогащая этот материал в двух аспектах. На формальном уровне он нарочито традиционно облачает свое рассуждение в рамки стандартной христианской экзегезы. Здесь он использует тот факт, что в Евангелиях ясно выражено отрицательное отношение к «миру» (κόσμος), но не говорится ничего сколь-нибудь существенного о «земле» (γῆ). Это позволяет Иванову противопоставить «мир» и «землю». Он педантично приводит евангельские строки, осуждающие «мир», причем делает это в стиле отцов церкви, демонстрируя ученость

-
- 1 «С рассуждения о жанровой чистоте как условии и аналоге вероучительного правосмыслия начинается и доклад Вяч. Иванова о евангельском смысле слова “земля”; выраженный во вступительных фразах благой страх перед богословским дилетантизмом, перед нарушением границы богословского дискурса в серьезном смысле слова трогает <...>. Эту неожиданную интонацию чуть ли не робости надо суметь расслышать <...>. Степень чувства ответственности, владевшего поэтом перед лицом подобных тем, сама по себе достойна уважения и вносит некоторые поправки в образ человека, которого столько раз изображали демоническим соблазнителем» (Аверинцев 2008, с. 782).
 - 2 Народное религиозное сознание сближало образы «матери сырой земли» и Богородицы. В романе Ф.М. Достоевского «Бесы» слова «богородица — великая мать сыра земля есть» (Достоевский 1974/10, с. 116) приписываются некой пророчице-старнице. Д.С. Мережковский цитирует эту формулу и трактует ее в духе «мистики пола» (Мережковский 1914/12, с. 18). См. также: Богданова 2015.



и внимание к тексту (цитируя Евангелия по-гречески). Применительно к «земле», которая составляет предмет его доклада, Иванов не может опереться на Новый Завет и процитировать доктринально значимые цитаты в силу отсутствия в Евангелиях каких-либо упоминаний о «земле», помимо сугубо бытовых и разговорных. Здесь он перестает быть пассивным толкователем, каковым он выступал по отношению к «миру», и приступает к активному мифотворчеству — на доселе пустом в концептуальном смысле месте развивает концепцию «мистической земли» Ф.М. Достоевского и Д.С. Мережковского, обогащая ее собственными эзотерическими представлениями. Делая это, Иванов, с одной стороны, воспроизводит мифологемы, которые в 1904–1907 гг. формировались у него под влиянием оккультизма. Теперь, не меняясь по существу, эти концепции излагаются им на языке христианства и перенятой у Мережковского мистики «земли» и пола. С другой стороны, существенное влияние на взгляды Иванова в рассматриваемый период оказывает эзотерика Р. Штейнера, что также отражается в докладе.

Свое отношение к официальному православию Иванов формулирует в 1908 г. в письме к Мережковскому:

[Церковная] догматика не выражает *всей* истины в ее полноте. Не слишком много в церкви догматов; а, напротив, недостаточно: многое прежде скрыто или не раскрылось еще. <...> Верю в Церковь как мистическую реальность <...> из чего вытекает признание духовного иерархизма <...>. Приемлю мистическую реальность <...> но только ее одну, — не смущаясь земными оболочками, ее затемняющими (Иванов 1994, с. 144; курсив Вяч. Иванова).

Таким образом, Иванов сообщает следующее. Принимая догматы церкви, он утверждает свое право не ограничивать себя ими, но предполагает, что некоторые древние догматы церкви утаены (каким образом, он не поясняет), а некоторые ей еще не открыты (но явлены самому Иванову в личном мистическом опыте). Признавая церковные таинства, установленные догматикой, Иванов не отрицает для себя и других, которые исторической церковью не признаются. Упомянутый Ивановым «духовный иерархизм» — это эвфемизм для обозначения разных степеней духовного посвящения. Ближайшим аналогом здесь являются различные градусы посвящения в масонстве вообще и,

специально, в близкой к оккультному масонству школе Штейнера, которая тоже делилась на внешнюю и внутреннюю.

Во вступлении к докладу Иванов повторяет свою позицию. Он начинает с оправдания собственной неортодоксальности, замечая, что если брать *внешние* критерии, то его мнения расходятся с «самоопределением внешних церковных организаций». Но по критериям внутренним, учитывающим мистический опыт, можно признать принадлежность к церкви «даже и такого мыслителя, мнения которого не встретили бы признания в представителях внешней церковной организации или были бы этой последней, как таковой, прямо враждебны» (Иванов 2008а, с. 70–71). Сказав это, Иванов переходит к заявленной теме. Характер его изложения является нарочитым подражанием манере церковных экзегетов, насыщавших свои тексты цитатами из Писания. В начале XX в. и в устах светского автора подобная манера рассуждать приобретала черты откровенной стилизации. Это далеко не случайно и подмечалось современниками Иванова. В этой связи сошлемся на выразительную характеристику, данную Иванову А. Белым:

Было что-то в В.И. от идейного иезуитизма: вся гибкость его мне порою казалась приемом: пробраться в интимные закоулки чужого сознания <...> чтоб кого-нибудь «покорить» <...> он <...> порою пускался в <...> похождения с «переодеванием» <...>. Помню <...> воскликнул я: «Да, Вячеслав <...> снял квартиру теперь в Православии; и прекрасно устроился в ней, как устраивался некогда он в мистическом анархизме». <...> «Христосился» он (по Корреджио): сантиментально, вздыхательно; этот «аспект» в нем казался всегда подозрителен <...> казался мне «авантюрою», переодеванием Иванова. <...> Отчетливо он пронизал собеседника, перевоплощаясь в него <...> продиктовывал нужные каждому смыслы <...> с поэтами он рассуждал о пэоне <...> с богоискателем — о непорочном зачатии (Белый 2014, с. 624–627; курсив А. Белого).

Примечательно, что окружающие нередко воспринимали Иванова сообразно тому мифу, с которым он в данный момент работал. Когда в 1907 г. Иванов создавал «Сон Мелампа», то являлся Л. Зиновьевой-Аннибал и М. Сабашниковой в виде Змея (Петров 2017, с. 24). Когда рассуждал о браке Жениха-Света с Душой-Землей, А. Герцык воспринимала его отношения со своей сестрой сквозь призму тех же образов (Герцык 2002, с. 187, 195–196).

Уже в начале доклада Иванов формулирует свой основной тезис: «Вопрос о Земле представляется мне в христианстве центральным»³. Это суждение никоим образом не соотносится с христианской догматикой — доклад Иванова отталкивается от рассуждений Д.С. Мережковского относительно религиозного и мистического смысла «земли», изложенных в работе «Л. Толстой и Достоевский». Не случайно рядом Иванов цитирует слова Ницше: «Братья, будьте верны Земле» (Ницше 2007/4, с. 14). Использование указанной цитаты из Ницше в контексте рассуждений о земле задано чтением соответствующего рассуждения Мережковского, где эта цитата встречается дважды (Мережковский 1914/12, с. 18, 47). Мережковский пишет:

Казалось нам, что быть христианином значит любить небо, только небо, отрекаясь от земли, ненавидя землю. Но <...> оказывается <...> что нельзя их любить раздельно, по учению Христа. Пока мы любим небо или землю не до конца <...> нам кажется, как Л. Толстому и Ницше, что одна любовь отрицает другую (Мережковский 1914/12, с. 48).

Иванов соглашается с Мережковским в том, что именно христианская религия провела траекторию «нисхождения от Отца, в лике Жениха к Земле ради спасения Земли»⁴ (Иванов 2008а, с. 72). И здесь же он указывает на ошибку, которую в докладе «О сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира» совершает В. Розанов, не различающий мира («космоса») и земли. В духе традиционных комментаторов Евангелия от Иоанна Вяч. Иванов приводит около двух десятков новозаветных цитат, подтверждающих тезис о евангельском неприятии «мира». Иванов не случайно привел только строки, в которых сказано о «мире», но не строки, говорящие о «земле», поскольку, как уже сказано, в Новом Завете сложно найти упоминания о земле, которые бы имели доктринальную значимость. Видимо, поэтому выписки с упоминаниями слова «земля» в Новом Завете так и остались в подготовительных

3 Впрочем, здесь же он оговаривается: «Земля не представлена прямо лицом в Священном Писании; и только по намекам угадываем мы об истинной концепции Геи-Жены в первой общине христиан» (Иванов 2008а, с. 151).

4 Заметим, что христианская сотериология говорит не о спасении Земли (в ее мистическом понимании Достоевским и Мережковским), но о спасении Человека.

материалах к докладу (там же, с. 83–84). Тем не менее Иванов заявляет, что «Новый Завет, будучи проповедью самого Христа <...> есть благовестие о Земле». Понимая, что подобное доктринальное новшество может встретить возражения традиционных богословов, Иванов заявляет, что не стоит придавать «философского значения» мнению «исторической» церкви, которая ограничена «моментом в раскрытии христианской истины». Истина Христова и даже нормы морали и поведения не одни и те же для всех, но зависят от *степени посвящения* (там же, с. 73).

В этом месте Иванов переходит к созданию собственных мифологем. Рассуждая о «земле», он соединяет в единую экзегетическую цепь отрывки, в которых упоминается или подразумевается число 7. Первый концепт не имеет отношения к Новому Завету и заимствован из оккультной литературы: «Земля» отождествляется Ивановым с миром, которым правят семь звездных демонов. Далее следуют два евангельских сюжета — о самарянке, имевшей семь мужей (Ин. 4: 16–18), и о Марии Магдалине, из которой Иисус изгнал семь бесов (Мк. 16: 9; Лк. 8: 2). Наконец, привлекается отрывок, повествующий о грешнице, которую книжники и фарисеи привели к Иисусу на суд (Ин. 8: 3). Грешница также отождествляется Ивановым с Землей.

По мнению Иванова, ныне мир — это «Земля в ее данном, временном состоянии», когда она «подчинена князю мира сего» (Иванов 2008а, с. 76). Князь мира есть дух, а земля — «плоть одушевленная и душа мировая». Соперником князя мира является Христос. Когда князь мира будет изгнан, «Земля» сядет у ног Христа, как Мария Магдалина, из которой были изгнаны семь бесов. В соединении с Христом земля образует «новый мир, новый космос», исполнив обетование: «...царство мира соделалось царством Господа нашего и Христа Его, и будет царствовать во веки веков» (Откр. 11: 15). В этом месте Иванов отступает от синодального перевода в пользу буквального прочтения греческого текста, где говорится о «царствах» во множественном числе (αἱ βασιλείαι). Как замечает Иванов, множественное число, «по-видимому, указывает на последовательность царств или царствований нескольких князей сего мира, нескольких мужей жены Самаритянки, из коих ни один не был настоящим» (Иванов 2008а, с. 76). Он поясняет: «Мы уже имели выражен<ие> “век” (αἰών) в применен<ии> к князю мира сего, т. е. нынешнему владыке этого, нынешнего мира. Христос же воцарится не на один эон, как каждый из неправых владык и мужей Земли, — но на зоны эонов» (там же).

Здесь примечательно упоминание о нескольких князьях мира и «эонах», под которыми разумеются сменяющие друг друга мировые эры, отмеченные царствованием того или иного космического демона. С этой концепцией Вяч. Иванова познакомил В. Брюсов (Брюсов 1976, с. 454), неверно атрибутировавший ее Агриппе Неттесгеймскому (Шаргородский 2011, с. 73–79). На самом деле она сформулирована в одном из параграфов анонимного гримуара «Арбателъ: о магии древних» (Arbatel 1575; Arbatel 2009, p. 28; Агриппа 1912, с. 13, 17). Согласно «Арбателю», всемирная история подразделяется на семь «эонов», или астральных эр (длительностью по 490 лет), каждой из которых правит один из «олимпийских духов», ассоциируемых с одной из планет. Соответствующий пассаж (в сокращенном переводе с латинского) Вяч. Иванов разместил в качестве эпиграфа к своему стихотворному циклу «Carmen saeculare» (Иванов 1974/2, с. 286–289). Отрывок о демонах, правящих «эонами», и о переходе от «века к веку» затем повторяется Ивановым еще трижды: в 1905, 1911 и 1930 гг.⁵, что свидетельствует о важности для него этой мифологемы. Таков оккультный фон упоминаний о князьях сего мира («мужьях жены Самаритянки») в докладе «Евангельский смысл слова “земля”».

Согласно Иванову, правление князей мира прекращается с пришествием Христа, которого писатель именует Женихом, Дионисом, Светом: «Еще язычники молились Диони<су>: “Гряди, Жених, гряди, Свете Новый”. Свет мира сего — муж, одержавший ныне Душу Земли, — но о нем она имеет право сказать: “Я не имею мужа”» (Иванов 2008а, с. 77). Здесь Иванов имеет в виду повествование о самарянке из Евангелия от Иоанна, имевшей шесть мужей, которых заместит муж седьмой, и последний, — Сам Христос. Вариант этого рассуждения повторяется Ивановым в эссе «Лик и личины России» (1917), затем вошедшем в работу «Достоевский: трагедия — миф — мистика» (1931):

Люцифер — «князь мира сего» <...>. Упразднит Люцифера <...> «Агнец божий, вземляй грех мира»⁶ (Ин. 1: 29).
Во всех писаниях Нового Завета словам «Земля» и «мир»

5 См. его эссе «Из области современных настроений» (Иванов 1905, с. 35), статью «О русской идее» (Иванов 1979/3, с. 322) и статью «Русская идея» на немецком языке (ее обратный перевод на русский см.: Иванов 2008б, с. 97–98).

6 Цитируя церковнославянский перевод, Иванов получает возможность сыграть на созвучии между «вземляй» (взявший) и «земля».

усвоено особое против обычного значение: светлое — первому из них, темное — второму. <...> «Земля» <...> подобна жене-самарянке <...>. Седьмой, небесный, вождельный и чаемый Жених смутно узнается женою в чертах Пришельца (Ин. 4: 7), сказавшего ей: «дай Мне пить» (Иванов 1987/4, с. 452, 567; см. также: Доброхотов 2013, с. 190–191).

Необычное описание брака Христа — не с Церковью, но с «мистической Землей» как душой мира — восходит к Мережковскому, который в книге «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902) интерпретировал использованную Достоевским мифологему «мать сыра земля» как реинкарнацию древних представлений о богине-матери. Устойчивость этих представлений подтверждается для него наличием их аналогов в философии Ницше:

«Богородица великая мать сыра земля есть». <...> «Мать сыра земля», это — незапамятно-древнее, общее всем европейским народам, арийское <...> еще до-христианское, и, вместе, как будто уже <...> идущее от Антихриста — дерзновеннейший предел, крайняя точка западно-европейской культуры. Мы <...> начинающие вспоминать забытый смысл ранних Элевсинских и поздних <...> греко-римских таинств Великой Матери, Доброй Богини, Magna Mater, Vona Dea, Кормилицы и «упования рода человеческого», многогрудой Кибелы Цереры <...> только мы, услышавшие завет Заратустры-Антихриста: «братья мои, оставайтесь верными земле» — *bleibt mir treu der Erde*, — смутно предчувствуем, какие неизмеримые религиозные возможности заключены в этом действительно пророческом символе (Мережковский 1914/12, с. 18; разрядка Д. Мережковского).

В рассматриваемый период Иванов перенимает у Мережковского этот культ женского начала и мистику пола, о чем свидетельствует Е.К. Герцык. Соответствующий отрывок ее воспоминаний начинается с ивановских слов о «силе, обращенной к Земле»:

В.И. нередко записывал <...> изречения <...>. Помню такие: <...> *Vis eius integra si versa fuerit in terram*⁷. <...> Поворот к Земле <...> на первых порах принимает у него форму

7 «Сила его нетленна, если обращена будет к земле» (лат.).

исступленного культа женского начала. <...> Историк — он листает ученые труды, ловит глухие указания на древний матриархат, грезит о новых формах его... Я сейчас нахожу следы этих настроений в его статьях и лирике 908 года. Я знала людей <...> которые с негодованием говорили, что вся книга «*Cog ardens*» — сплошная сексуальность, опрокинутая на сферу духа, что от нее разит запахом семени. <...> Тонкий эротизм, и впрямь излучавшийся в то время из каждого слова Вяч. Ив., кружил и мне голову. <...> Мысль постоянно направлена на то, что мы называли мистикой пола (Герцык 2007, с. 165).

На Вяч. Иванова с его концепцией брака небесного Жениха и Земли, весьма вероятно, повлияли и следующие строки Мережковского:

Небо сходит на землю, обнимает землю, как любящий обнимает любимую (две половины, два пола мира), и земля отдается небу, открывается небу <...> в этом-то «соприкосновении», соединении и заключается сущность если не исторического христианства, то самого учения Христова. <...> Пока земля не небесная — она все еще старая, языческая земля; пока небо не земное — оно все еще старое, не христианское, только кажущееся «христианским» небо. Но будет <...> земля небесная и небо земное (Мережковский 1914/12, с. 49; разрядка Д. Мережковского).

Здесь Мережковский задействует теургический и алхимический принцип «что вверх, то и вниз», представленный как соитие неба и земли. Обе темы близки Иванову (Петров 2013, с. 305–307; Петров 2018, с. 254–261), равно как и концепция мистической земли-матери⁸. Иванов придерживался схожего толкования эпизода с самарянкой и много позже, когда преподавал в Баку. Ср. свидетельство М.С. Альтмана от 27 января 1921 г.:

Читали Евангелие от Иоанна, разговор Иисуса с самарянкой (читали по-гречески). <...> В. сказал: «Этот разговор Христа с самарянкой есть разговор Жениха — Мужа Мира (истинный Князь Мира-Света, а не самозванец, князь тьмы) с вечно-женственной Душой Мира. И Христос прав, говоря,

8 Ср.: «...из общей Матери — живой Земли (Мировой Души), взятой как мистическая реальность...» (Иванов 1987/4, с. 521).

что она не имеет Мужа <...>. Ибо он только он, седьмой, и есть Истинный, он, Мессия, есть Жених и Муж, которого ждет Мир. <...> И ни один, кроме Христа, не был еще Мужем» (Альтман 1995, с. 42-43).

Здесь уже нет противопоставления мира и земли. Есть Христос — Муж Мира, и вечно-женственная Душа Мира, для которой Он, *седьмой*, есть истинный Жених и Муж⁹.

Но вернемся к докладу Иванова, который переходит к отождествлению мистической земли с женщиной, взятой в прелюбодеянии. Из состояния одержимости духами у земли есть два пути — к *окаменению* или к спасению через Логос:

Обратимся к словам Евангелия о Земле. Ни одного осуждения Земле мы не встретим в новозаветных текстах. <...> Грех Земли — один: прелюбодеяние. Она <...> взяла себе многих мужей. Наказание за прелюбодеяние и за женскую измену — *lapidatio* в Библии и языческих мифах. Побиение камнями равняется окаменению. Окаменела Ниобея. Окаменение <...> значило бы конец Земли, закристаллизовавшейся, застывшей, как мертвая планета¹⁰. <...> Она не была бы спасена, высветлена Логосом (Иванов 2008а, с. 77-78).

Характерной особенностью творческого метода Иванова является то, что один и тот же инвариант / архетип / «пра-миф» проигрывается им в варьирующихся сюжетных формах. В полной мере сказанное относится к мотиву множества мужей одной женщины. В докладе они отождествляются с бессильными любовниками, не могущими, впрочем, осквернить землю / Душу Мира или овладеть ею. Душе нужен высший Эрос, от которого она может зачать в Свете:

9 Кроме того, реконструкцию соответствующих взглядов Вяч. Иванова предложил Е.Д. Шор (Шор 2008, с. 367-383; Шор 2016, с. 662-667).

10 Ср.: «Во время события на Голгофе, когда кровь потекла из ран великого Спасителя, когда кровь Космического сердца пропитала Землю и излила свои силы до самого ее центра, Земля стала светиться — изнутри ее стал излучаться свет во все окружение. <...> Землю можно представить себе как космическую костную систему. Она совершенно *иссохла* бы и *окостенела*, если бы космическое сердце не посылало свою животворную кровь через посредство человеческого тела и тем самым не оживляло бы ее заново» (Штайнер 2012, с. 493-497; курсив мой. — В. П.).

Если вы не приближались к Земле иначе как женихи Света <...> с любовным желанием Жениха Истинного <...> [к ней], не удовлетворенной насильствующей и все же бесильною похотью ее любовнико<в>, от коих она не может зачать в Свете, — то закидайте ее камнями, обратите ее, отверженную, в косную материю <...> забудьте о Земле-Матери, о Земле-Жене, Земле — поруганной Невесте. Спасайте дух — не спасайте Души Мира (Иванов 2008а, с. 78).

Когда в статье «Древний ужас» (1909) Иванов в очередной раз пишет о Душе Мира, в качестве примера он упоминает уже не грешницу, а богиню Изиду и множество мужей-насильников, которые опять-таки владеют лишь ее тенью:

Многих мужей имела богиня <...> но не законные то были мужья, а насильники, овладевавшие одною ее тенью <...> девственною и недостижимую для мужеского бесильного насильничества пребыла <...> сокровенная сущность Души Мира <...> эта правда <...> запечатлена в словах, начертанных у подножия покрытой покрывалом Саисской богини, которая, по Геродоту, была ипостасью Девы-Афины, по-египетски же именовалась Неиф¹¹: «Я то, что есть и было и будет, и ни один смертный и ни один бог не подымал моего покрывала» (Иванов 1979/3, с. 104).

Важным контекстом лекции о «Древнем ужасе» служила у Иванова также идеология хлыстовства, которым он интересовался в 1905–1909 гг. Е.К. Герцык вспоминает о январе 1909 г.:

Мысли, владевшие тогда Вячеславом Ивановым, пробудили в нем интерес к хлыстовству <...> Пришвин, сам в то время увлеченный сектантством, повез его к хлыстовской богородице¹². <...> Состоялась у В.И. с нею долгая бесе-

11 Иванов ошибся: о Неиф говорится не у Геродота, а в известном отрывке из «Тимея» Платона, повествующем о путешествии греческого законодателя Солона в Египет за мудростью: «Есть в Египте <...> город Саис (πόλις Σαίς) <...>. Покровительница (ἀρχηγός) города — некая богиня (θεὸς τίς), которая по-египетски зовется Неиф (Nēīθ), а по-эллински, как утверждают местные жители, это Афина» (Timaeus 21e 1–7; см.: Платон 1994/3, с. 426).

12 См.: Пришвин 2007, с. 199–204, 293; Эткин 1998, с. 10–12.

да. А через несколько дней он читал публичную лекцию о «Древнем ужасе», и среди привычной модернистской публики в первых рядах сидела <...> хлыстовская богородица (Герцык 2007, с. 167–168).

По свидетельству М.С. Альтмана, Иванов полагал, что в евангельском эпизоде с женщиной, взятой в прелюбодеянии, бессильные мужи, «не могущие поднять покрывала», побивают грешницу камнями, которые символизируют фаллосы и пене-трацию (Альтман 1995, с. 61). При этом бездействие Иисуса является таковым лишь для внешнего взгляда. Напротив, именно в этот момент невидимо совершается священный брак: «“И склонясь Христос пишет на Земле”. По-гречески сказано показательно: ἔγραφε εἰς τὴν γῆν — вписал в Землю. Он вписал в Землю свой новый завет ей, начертал на ней знак своего обета, начертал знак свой на своей Невесте» (Иванов 2008, с. 78–79).

Интерпретируя это место, Иванов вчитывает в него смысл, отсутствующий в евангельском тексте. Он представляет акт «вписывания», или «вкладывания», Иисусом в землю своего логоса как нечто, имеющее результат; более того, наделяет происходящее сексуальными коннотациями. В этом Иванов следует своим источникам, ближайшим из которых является Д. Мережковский, цитирующий и комментирующий Ин. 8: 3–9:

Почему же Тот <...> «наклонившись низко, что-то пишет перстом на земле»? Что пишет Он? Какое слово? Не слово ли <...> о тайне пола преображенного, о тайне святого целомудрия и святого сладострастия? <...> Именно *это* слово <...> о новой святости пола всего менее вмещается в нас. <...> От вмещения этого слова Господня главным образом и зависит вся будущность христианства (Мережковский 1914/12, с. 238–239).

Мережковский рассматривает «писание на земле» как тайнодействие, толкуя происходящее в сексуальном контексте: смысловыми доминантами приведенного отрывка являются «преображенный пол», «святое сладострастие» и «святость пола».

Другой источник Иванова — интерпретация, предложенная ему А.Р. Минцловой в письме от 4 мая (21 апреля) 1909 г. Та истолковывает «врезывание» Иисусом «знаков любви и силы» в землю как акт, наделенный магической и мистической силой:

Прикосновение Христа к Земле — ἔγραφε εἰς τὴν γῆν — в этом движении Иисуса величайшая из тайн — Врезывая в землю Слова, знаки любви и силы, Он освобождал свою Мать, свою невесту от Плена Ночи и Тьмы <...> к Солнцу (Иванов 1994, с. 154; курсив А.Р. Минцловой).

Помимо использования более яркой лексики, чем у Иванова («врезывание», «знаки силы и любви»), Минцлова выделяет курсивом слово «движение», так что в ее изображении акцентируется физиологический характер совершаемого обряда. Кроме того, слова Минцловой о «величайшей из тайн» перекликаются с программным заявлением Иванова о том, что он исповедует мистические таинства, которые еще не открыты «внешней» церкви.

Важно отметить, что интерес Вяч. Иванова к Евангелию от Иоанна в этот период подогревался учением Штейнера — лекциями доктора, посвященными указанному Евангелию, а также его наставлениями в практике медитации (Steiner 1995, S. 91sq.; Богомолов 2000, с. 37–43). Даже позже, в 1912 г., Иванов признавался в уважении и любви к Штейнеру¹³. В 1907–1909 гг. основным наставником Иванова в учении Штейнера была Минцлова (Герцык 2007, с. 164; Белый 2014, с. 632–633). 6 февраля 1907 г. Иванов пишет ей:

Я очень нуждаюсь в Ваших указаниях... Не покидайте ученика... С 3 февраля, субботы, я наблюдаю ритм жизни. Час мой 11 ч. 11 м., как строжайшая норма, отклонения от которой я допускаю лишь так, чтобы утренняя медитация совершалась при исходе первой четверти двенадцати часов. Оказалось, что наиболее плодотворно для меня сочетать

13 «Доктрина Штейнера есть синкретическое создание его собственного (достойного быть признанным гениальным) творчества, гигантский синтез [розенкрейцеровской] традиции, других мистико-теософских систем (Индия) и современной мысли от Канта через Гегеля до натурфилософии наших дней. <...> Штейнер <...> ведет с собой, приняв на себя великую ответственность. <...> Штейнер уже возрос до великой силы и великого света. <...> Он добыл Благословение. Он прильнул к ногам Христа. <...> Сильному и верному нечего бояться ученичества у Штейнера. Вы видите, что *теперь* я его даже люблю. А уважал всегда» (Иванов 1990, с. 138–139; курсив Вяч. Иванова). Важно отметить, что у Иванова можно встретить и резко отрицательные суждения об оккультизме (Обатнин 2000, с. 109–110). Это также характерно для Иванова: используя какую-либо теорию, он может публично отрицать свою зависимость от нее.

первые упражнения в дыхании Йоги с началом Иоаннова Евангелия, что имманентно содержит в себе для меня и учение «Suche den Weg»¹⁴ etc. <...> Задержка дыхания — услада. <...> Слово зеркало «я» наведено на высшее, и в этом живом зеркале также движется Λόγος <...>. А потом при выдыхании струится творческий мир <...> всё утверждающе любовью, великим Да, последним звуком таинственного слога индусов. <...> Так повторяется аналогически первый цикл <...> закрепляя в Микрокосме то, чему он был тогда зеркалом, когда оно совершалось в Макрокосме (Иванов 1994, с. 164–165; курсив Вяч. Иванова).

Упражнения в утренней медитации над Евангелием от Иоанна, включавшей дыхательные упражнения йоги (вдох — задержка дыхания — выдох), представляют собой практики, которые Р. Штейнер именвал «христианско-гностической медитацией», наставляя в ней учеников своей эзотерической школы (Штайнер 2014, с. 179–180). Этим упражнениям Иванова обучала А. Минцлова¹⁵. В приведенном выше отрывке Иванов сообщает Минцловой точное время начала упражнений для того, чтобы она, как учитель, могла синхронно с ним выйти в духовное пространство медитации-молитвы и поддержать его¹⁶. Однако

- 14 «Ищи путь» (нем.) — максима из оккультно-мистического трактата «Свет на Пути» М. Коллинз (Collins 1885, р. 5–7; Collins 1904, р. 9–13). Р. Штейнер высоко ценил трактат Коллинз и комментировал максимы о поиске Пути в своих эзотерических беседах, посвященных упражнениям в медитации (Steiner 1995, S. 57; Штайнер 2004, с. 107).
- 15 Например, в письме к Иванову от 31 января 1907 г. А.Р. Минцлова приводит (по-немецки) два текста для утренних медитаций (*Strahlender als die Sonne...*), соединяемых с дыхательными упражнениями, которые она прямо называет «йогическим дыханием» (Ioga Athmen). Автора наставлений она не упоминает, но это текст Штейнера для учеников эзотерической школы (Штайнер 2004, с. 69, 95, 159, 172–173). Я признателен Е.В. Глухой, предоставившей мне возможность ознакомиться с транскрипцией писем А.Р. Минцловой к В.И. Иванову (РГБ. Ф. 109, карт. 30, № 1–10; карт. 31, № 1–7; там же находятся и письма Иванова к Минцловой (Ф. 109, карт. 10, № 20)).
- 16 Ср. письмо Минцловой к Иванову от 13 января 1908 г.: «Вы должны назначить определенное время — четверть часа или 20 минут всего, не больше — — для отдельной еще одной, особой молитвы <...>. И об этом, неизменном, строгом часе — Вы известите меня немедленно, и в это время я, по строго установленному правилу — должна присоединиться к Вашей молитве, молиться с Вами и благословить Вас, 12 раз, 12 дней, особым, великим благословением, каким может и должен благосло-

уже здесь можно видеть, что Иванов проявляет самостоятельность, модифицируя воспринятые идеи. Например, его слова об уподоблении «я» живому зеркалу свидетельствуют о влиянии монадологии Лейбница (Петров 2017, с. 48–49). Таким образом, покорность ученика, которую Иванов демонстрирует по отношению к наставничеству Минцловой в эзотерике, не следует переоценивать. По этому поводу А. Белый замечает:

Я видел, что он, принимая от Минцловой много знаний и формул оккультного мира, с знаниями этими дилетантски играет <...>. А.Р. представлялася часто какой-то дойной коровою; и В. Иванов выдаивал Минцлову; такое отношение к «учительнице» мне казалось странным (Белый 2014, с. 628–629; курсив А. Белого).

В других случаях Иванов тоже быстро переставал нуждаться в посреднике, разыскивая первоисточник¹⁷. Кроме того, для Иванова Минцлова была не единственным проводником штейнеровских идей. Толкование Штейнером евангельского эпизода с «писанием на земле» могло стать известным Иванову также через М.В. Сабашникову, которая слушала соответствующие доклады Штейнера в Гамбурге в мае 1908 г. Доктор учил, что Христос — это Логос и «дух Земли», а свое рассуждение строил в терминах суда и кармы. Согласно Штейнеру, «глубокий смысл Евангелия от Иоанна» состоит в том, что Логос «через Голгофу стал Духом Земли» (Штайнер 2014, с. 116). Другая идея Штейнера заключалась в том, что не должно судить другого, потому что у каждого своя карма:

Совершил он [грешник] свое преступление или нет <...> это должно быть предоставлено его карме, великому закону, который есть закон самого духа Христова. <...> Обвинение грешнику явит Земля. Впишем же в Землю то, что и без того уже, как карма, записано на ней! (Штайнер 2014, с. 124; курсив мой. — В.П.).

вить вступающего на путь ученика тот учитель <...> кто и страдал, и боролся за него <...> только я одна могу сделать <...>. Известите меня точно о времени молитвы, сейчас же» (цит. по транскрипции).

- 17 Иванов вопреки Брюсову самостоятельно разыскал и перевел параграф из гримуара «Арбателъ», напечатав его в «Сог ardens» (Шаргородский 2011, с. 78). Теургическую формулу «что вверху, то и внизу», которую Мережковский приводит по-гречески, Иванов разыскивает и выписывает в оригинале — на латинском языке (Обатнин 2000, с. 110).

Согласно Штейнеру, в отрывке с женщиной, приведенной к Иисусу, Тот отстранил внешний суд и предоставил женщину ее карме. Именно так учение Штейнера передает М.В. Сабашникова (Иванов 1994, с. 154). И точно так воспроизводит штейнеровское толкование этого евангельского отрывка Е.К. Герцык, полагая, что речь идет о вписанной в землю судьбе (карме) человека. Однако она атрибутирует это толкование не Штейнеру, а самому Иванову:

Помню среди других доклад В. Иванова «Земля и евангелие» <...>. «Иисус, наклонившись низко, писал перстом по земле». <...> Этот жест Вяч. Иванов толковал так: в земле вписана страстная судьба человека и неразрешима она в отрыве от земли, неподсудна другому суду. Но это тайное (Герцык 2007, с. 177).

В сохранившемся тексте доклада Иванова нет упоминаний о карме, вписанной в землю. Возможно, Е. Герцык (которая жила на «башне» у Вяч. Иванова с ноября 1908 г. по середину января 1909 г.) была знакома с ранней редакцией текста, впоследствии переработанной. Как бы то ни было, в сохранившейся версии доклада Иванов следует интерпретации из письма Минцловой, полученного незадолго до его выступления в Религиозно-философском обществе. Минцлова говорила о врезывании в землю знаков любви и силы, и это толкование Иванов предпочел штейнеровскому.

Совокупность рассмотренных нами текстов и свидетельств позволяет увидеть, что в своем докладе Вяч. Иванов соединяет концепции Мережковского (инспирированные текстами Достоевского) и его мистику пола с оккультными доктринами, а также интерпретациями Евангелия от Иоанна, восходящими к учению Р. Штейнера. Вяч. Иванов не раскрывает источники своих воззрений, но строит свое рассуждение в форме традиционной христианской экзегезы. Его доклад о евангельском смысле слова «земля» представляет собой многослойный интертекст, вобравший в себя доктринально гетерогенные источники. При этом некоторые из создаваемых Ивановым мифологем являются инвариантами, проигрываемыми и в других его сочинениях.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 2008 — *Аверинцев С.* Вяч. Иванов как истолкователь Евангелия // *Символ.* 2008. № 53/54. С. 781–790.
- Агриппа 1912 — *Агриппа.* Магия Арбателя / Пер. с фр. А. Трояновского. СПб., 1912.
- Альтман 1995 — *Альтман М.С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995.
- Архипов 2002 — *Архипов А.* Вячеслав Иванов — комментатор Нового Завета. Предварительные соображения // *Europa Orientalis.* Т. 21. 2002. № 1. С. 39–94.
- Белый 2014 — *Белый А.* Начало века. Берлинская редакция (1923) / Изд. подготовил А.В. Лавров. СПб., 2014.
- Богданова 2015 — *Богданова О.А.* Мотив «отрицания земли» в критике и прозе русских символистов // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М., 2015. С. 239–255.
- Богомолов 2000 — *Богомолов Н.А.* Anna-Rudolf // *Русская литература начала XX века и оккультизм.* М., 2000. С. 23–110.
- Брюсов 1976 — *Брюсов В.* Переписка с Вячеславом Ивановым (1903–1923) // *Литературное наследство.* Т. 85: Валерий Брюсов. М., 1976. С. 428–543.
- Герцык 2002 — *Герцык А.* Письма к Е.К. Герцык // *Сестры Герцык. Письма.* СПб.; М., 2002. С. 178–214.
- Герцык 2007 — *Герцык Е.* Из воспоминаний // *Герцык Е.К. Лики и образы.* М., 2007. С. 21–250.
- Доброхотов 2013 — *Доброхотов А.Л.* Демонология Вяч. Иванова в книге «Достоевский» // *Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации.* М., 2013. С. 181–193.
- Достоевский 1972–1990/1–30 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1972–1990. Т. 1–30.
- Иванов 1905 — *Иванов В.* Из области современных настроений. 1. Апокалиптики и общественность // *Весы.* 1905. № 6. С. 35–38.
- Иванов 1971–1987/1–4 — *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971–1987. Т. 1–4.
- Иванов 1990 — Из переписки В.И. Иванова с А.Д. Скалдиным / Публ. М. Вахтеля // *Минувшее: Исторический альманах.* 1990. №. 10. С. 121–141.
- Иванов 1994 — *Иванов Вяч.* Доклад «Евангельский смысл слова “земля”». Письма. Автобиография (1926) / Публ., вступ. ст. и комм. Г.В. Обатнина // *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1991 год.* СПб., 1994. С. 142–170.
- Иванов 2008а — *Иванов Вяч.* Евангельский смысл слова «земля» / Подг. текста, комм. и прилож. О. Фетисенко // *Символ.* 2008. № 53/54. С. 68–84.
- Иванов 2008б — *Иванов Вяч.* Русская идея / Пер. с нем. М. Кореновой // *Символ.* 2008. № 53/54. С. 96–134.

- Иванов 2009 — *Иванов Вяч.* Евангельский смысл слова «земля» // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. М., 2009. Т. 1: 1907–1909. С. 610–617.
- Иванов 2014 — *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Символ. 2014. № 64. С. 5–221.
- Мережковский 1914/1–24 — *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. 1–24.
- Ницше 2005– /1–13 — *Ницше Ф.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 2005–. Т. 1–13.
- Обатнин 2000 — *Обатнин Г.* Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М., 2000.
- Петров 2013 — *Петров В.В.* Символ и священнодействие в позднем неоплатонизме и в «Ареопагитском корпусе» // ΠΛΑΤΩΝΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ. Исследования по истории платонизма. М., 2013. С. 264–308.
- Петров 2017 — *Петров В.* «Разнотекущие потоки» в *Сне Мелампа* Вячеслава Иванова: интертекстуальный анализ // Историческое и надвременное у Вяч. Иванова: к 150-летию Вяч. Иванова. Салерно, 2017. С. 23–54. (Eurota Orientalis. 29).
- Петров 2018 — *Петров В.В.* «Две бездны» в русской литературной и философской традиции: Ф. Тютчев, Д. Мережковский и Вяч. Иванов // Д.С. Мережковский: писатель — критик — мыслитель: Сб. ст. М., 2018. С. 240–268.
- Платон 1990–1994/1–4 — *Платон.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990–1994. Т. 1–4.
- Пришвин 2007 — *Пришвин М.М.* Ранний дневник. 1905–1913. СПб., 2007.
- Розанов 1913 — *Розанов В.* Люди лунного света. Метафизика христианства. СПб., 1913.
- Шаргородский 2011 — *Шаргородский С.* Тайны Офизэля: три оккультных эпизода Серебряного века // Toronto Slavic Quarterly. 2011. № 38. Р. 59–109.
- Шор 2008 — «Ну, а по существу я Ваш неоплатный должник»: Фрагменты переписки В.И. Иванова с Е.Д. Шором / Публ. Д. Сегал, Н. Сегал-Рудник // Символ. 2008. № 53/54. С. 367–383.
- Шор 2016 — *Шор Е.Д.* В.И. Иванов. Опыт реконструкции мировоззрения <Текст с правкой и репликами В.И.> // Вяч. Иванов: pro et contra: Антология. Т. 2. СПб., 2016. С. 662–667.
- Штайнер 2004 — *Штайнер Р.* Материалы эзотерической школы 1904–1914. Письма, документы, лекции / Пер. с нем. Вяч. Волкова. Ереван, 2004 (GA 264).
- Штайнер 2012 — *Штайнер Р.* Материалы эзотерической школы. Культурное отделение / Пер. с нем. С. Шнитцера. Ереван, 2012. (GA 265)
- Штайнер 2014 — *Штайнер Р.* Евангелие от Иоанна. Двенадцать докладов, прочитанных в Гамбурге с 18 по 31 мая 1908 г. Калуга, 2014.

- Эткинд 1998 — *Эткинд А.* Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998.
- Arbatel 1575 — *Arbatel de magia veterum.* Basileae, 1575.
- Arbatel 2009 — *Arbatel. Concerning the Magic of the Ancients / Ed. and transl. by J.H. Peterson.* Lake Worth, FL, 2009.
- Collins 1885 — *M.C. [Mabel Collins].* Light on the Path. Boston, [1885].
- Collins 1904 — *M.C. [Mabel Collins].* Light on the Path and Karma. London, 1904.
- Steiner 1995 — *Steiner R.* Aus den Inhalten der esoterischen Stunden. Gedächtnisaufzeichnungen von Teilnehmern. Bd. I: 1904-1909, sowie Notizen von Vorträgen aus dem Jahre 1904 und Meditationstexte nach Niederschriften Rudolf Steiners. Dornach, 1995 (GA 266/1).

Вячеслав Иванов
и его толкование евангельского слова «земля»

В статье обсуждается специфика экзегетической практики Вяч. Иванова при толковании им Евангелий. Отмечено, что доклад Иванова не является в строгом смысле филологическим или богословским исследованием значений лексемы «земля» в Евангелиях, а тезис Иванова о центральном характере «вопроса о Земле» для христианства не находит подтверждения в христианской догматике. Демонстрируется, каким образом концепции Мережковского и его мистика пола в докладе Иванова соединяются с толкованием Евангелия от Иоанна. Показано, что среди источников экзегетических построений Иванова находятся оккультные мифологемы и интерпретации Евангелия от Иоанна, заимствованные у Р. Штейнера.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, Мережковский, Евангелие от Иоанна, Штейнер, Евгения Герцык, Анна Минцлова, экзегеза, эзотеризм, мистика пола, антропософия.

Vyacheslav Ivanov
and his Exegesis of the Word "Earth" in the Gospels

The article discusses the specificity of exegetical practice used by Vyacheslav Ivanov in his interpretation of the Gospels. It is noted that Ivanov's paper is not in the strict sense a philological or theological study of the meaning of the lexeme "earth" in the Gospels, and Ivanov's thesis concerning the centrality of the "question of the earth" for Christianity find no support in Christian dogmatics. It is demonstrated how the concepts of Merezhkovsky and his mysticism of sex are combined in Ivanov's paper with the interpretation of the Gospel of John. It is shown that among the sources of Ivanov's exegetical schemes there are occult mythologems and interpretations of the Gospel of John, borrowed from R. Steiner.

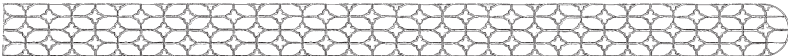
Keywords: Vyacheslav Ivanov, Dmitry Merezhkovsky, Gospel of John, Rudolf Steiner, Eugenia Gertsyk, Anna R. Minsloff, exegesis, esotericism, mysticism of sex, anthroposophy.



М.В. Яковлев (Орехово-Зуево)

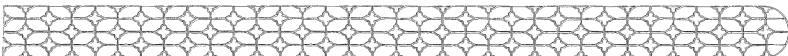
О НЕКОТОРЫХ
АСПЕКТАХ ВОСПРИЯТИЯ
АПОКАЛИПТИЧЕСКОГО ОБРАЗА
ЖЕНЫ, ОБЛЕЧЕННОЙ В СОЛНЦЕ,
В ПОЭЗИИ СИМВОЛИЗМА
И ПОСТСИМВОЛИЗМА





Одним из новозаветных образов, которые получили художественное воплощение в русской поэзии начала XX в. и при этом претерпели существенную трансформацию, стал апокалиптический символ Жены, облеченной в солнце. В религиозной философии и лирике рубежа XIX–XX вв. он получил по преимуществу софиологическую трактовку. Однако сама софиология и связанные с ней концепции всеединства и мистической Женственности не столько разъясняли многозначные апокалиптические образы, сколько формировали емкую полемическую среду.

Фундаментальное значение в исследовании символики мистической Женственности получили книги Вл. Соловьева «Россия и Вселенская Церковь» (1889) (Соловьев 1991), о. П. Флоренского «Столп и утверждение истины» (1914) (Флоренский 2002) и о. С. Булгакова «Владимир Соловьев и Анна Шмидт» (1915), «Свет Невечерний» (1917), «Невеста Агнца» (1945), «Апокалипсис Иоанна» (1948) (Булгаков 1996, 1994, 2006, 1991). Символика Женственности исследуется в работе А.Ф. Лосева «Философско-поэтический символ Софии у Вл. Соловьева» (1978–1981) (Лосев 1990). Проблеме мистико-философских истоков софиологической символики посвящена книга А.П. Козырева «Соловьев и гностики» (Козырев 2007) и его же обобщающий доклад «Русская софиология: от Вл. Соловьева к о. С. Булгакову», прочитанный в апреле 2010 г. на историко-методологическом семинаре в Русской христианской гуманитарной академии (РХГА) в Санкт-Петербурге. Софиологическая проблематика и ее преломление в русской литературе анализируются в монографиях П.А. Сапронова «Русская софиология и софийность» (Сапронов 2006) и Н.П. Крохиной «Софийность и ее коннотации (онтологизм — космизм — эсхатология) в русской мысли и литературе XIX и рубежа XIX–XX веков» (Крохина 2010). Полемическую в православной публицистике вызвала публикация книги католического священника Т. Шипфлингера «София-Мария. Целостный образ творения» (Шипфлингер 1997). Отец А. Кураев определил содержание книги как «окультурное» (Кураев 1997). Острота идейного конфликта связывается с устоявшимся в церковных кругах мнением о гностическом, или



неязыческом, векторе символики Софии. Поэтому актуальной философской и литературоведческой проблемой представляется экклезиологическая и мессиански-проphetическая трактовка софийной образности. Символ Жены, облеченной в солнце, и его преломление в prophetически ориентированной поэзии позволяют обозначить некоторые аспекты апокалиптической интерпретации софийной темы в художественной литературе рубежа XIX–XX вв. и первой половины XX столетия.

Основанная на святоотеческой литературе, в частности на созданной между 563 и 614 гг. книге «Толкование на Апокалипсис святого Андрея, архиепископа Кесарийского» (Толкование на Апокалипсис 1992), церковная критика софиологии С.Н. Булгакова излагается в сочинениях архиепископа Серафима (Соболева) «Новое учение о Софии, Премудрости Божией» (1935) (Серафим 1993) и В.Н. Лосского «Спор о Софии» (1936) (Лосский 2007). Анализ софиологических споров дан в книге Н.А. Вагановой «Софиология протоиерея Сергия Булгакова» (Ваганова 2011). Символика Апокалипсиса комплексно описана в монографии К.Г. Кудрявцевой «“Жена, облеченная в солнце”: происхождение образа» (Кудрявцева 2015). Апокалиптическая поэзия Д. Мережковского, Вл. Соловьева, А. Блока, А. Белого, М. Волошина, Д. Андреева исследуется в нашей докторской диссертации «Апокалиптическое направление в русской поэзии: религиозные идеи и символы, специфика авторского мышления, поэтика жанровых решений» (Яковлев 2016).

Для герменевтического анализа и раскрытия смысловых векторов поэтической символики обратимся к исходному тексту: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд. <...> И родила она младенца мужского пола, которому надлежит пасти все народы жезлом железным; и восхищено было дитя ее к Богу и престолу Его» (Откр. 12: 1, 5).

В 12-й главе Откровения Иоанна Богослова видение Жены развивается в метаисторический сюжет борьбы с дьяволом. В стихах 7–8 сообщается о войне на небе: «...Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них...» (Откр. 12: 7). В результате этой духовной битвы дьявол, обольщавший всю вселенную, и ангелы его были низвержены на землю. Это видение Иоанна связывается с наступлением мессианского царства. В стихе 10 говорится: «...ныне настало спасение и сила и царство Бога нашего и власть Христа Его, потому

что низвержен клеветник братьев наших, клеветавший на них пред Богом нашим день и ночь» (Откр. 12: 10). Апокалиптическое видение подтверждается евангельскими словами Иисуса Христа, что формирует жанровую специфику Священного Писания, предполагающего внутреннюю взаимосвязь отдельных книг Библии, вступающих в интертекстуальные и метатекстуальные отношения друг с другом и, конечно же, с Первоначальным Источником — Логосом. Библейский метатекст самораскрывается как осуществляемое Слово. Соответственно, Апокалипсис, или, в русском парафразе, «Откровение Иисуса Христа, которое дал Ему Бог, чтобы показать рабам Своим, чему надлежит быть вскоре» (Откр. 1: 1), формирует смысловые параллели в пророчествах Благой Вести о приближении Царствия Божия. В Евангелии от Луки, которое иногда называют «богородичным», Господь говорит: «...Я видел сатану, спавшего с неба, как молнию» (Лк. 10: 18). Отметим это совпадение событий в аспекте мифологического хронотопа, который устанавливает не горизонтальные, а вертикальные связи, придавая различным жанровым формам черты мистериальности.

Низвержение дьявола с небес приводит к очередному (после рождения младенца мужского пола) преследованию Жены. В стихах 13–16 сообщается, что дракон «начал преследовать жену», но небесные и земные силы охраняют Ее: «И даны были жене два крыла большого орла, чтобы летела она в пустыню в свое место от лица змия...» (Откр. 12: 14). Отметим здесь слово «пустыня». В стихе 16 за Жену вступает земля, действующая здесь как личностное, живое, по воле Бога творящее существо; ср. в Книге Бытия: «...да произведет земля душу живую по роду ее...» (Быт. 1: 24).

Змий выпускает «из пасти воду как реку, дабы увлечь» Жену рекою: «Но земля помогла жене, и разверзла уста свои и проглотила реку, которую пустил дракон из пасти своей» (Откр. 12: 15–16). Заканчивается глава сообщением о том, что дракон «рассвирипел» на жену «и пошел, чтобы вступить в брань с прочими от семени ее, сохраняющими заповеди Божии и имеющими свидетельство Иисуса Христа» (Откр. 12: 17). В Книге Бытия Бог дает Еве положительное обетование исхода борьбы со змеем, так как ее «семя» будет поражать его в голову (Быт. 3: 15), или, в церковнославянском переводе, «сотретъ главу» змия.

Символика Жены вновь возникает в видениях предпоследней, 21-й главы Апокалипсиса. Закономерен вопрос: это та же

самая Жена, облеченная в солнце, или другая? Логика Откровения позволяет считать видения этой части развитием содержания 12-й главы (вплоть до нумерологического соответствия цифрового обозначения 12 и 21). В 21-й главе Ангел призывает тайновидца Иоанна к новому озарению: «Пойди, я покажу тебе жену, невесту Агнца» (Откр. 21: 9). С точки зрения художественной интерпретации символов здесь формируется новый аспект апокалиптического сюжета. Символ Жены связан с Небесным Градом: «...и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога» (Откр. 21: 10). Апостол Павел использует символику священного брака для пояснения тайны Церкви как Женственности: «Тайна сия велика; я говорю по отношению ко Христу и к Церкви» (Еф. 5: 32). В церковнославянском переводе это выражение читается как более многозначное: «Тайна сия велика есть: азъ же глаголю во Христа и во Церковь». Предлог «во» соответствует грамматическим конструкциям со словом «вера» (во Христа и в Церковь). И в никейском Символе эта вера во «единую Святую, Соборную и Апостольскую Церковь» выражена отдельной формулой. Отметим, что и в православном, и в католическом, и в протестантском понимании Церковь «едина», т. е. является «единой» и «единственной», как «единный Бог Отец» и «единный Господь Иисус Христос, Сын Божий Единородный». Чувство неизреченной тайны, о которой пишет апостол Павел, в таком контексте усиливается верой в эту таинственную, символическую непроявленность откровения об отношении Христа и церкви.

Отметим важное уточнение Апокалипсиса: Святой Град именно «нисходит с неба от Бога» как нечто промыслительно заданное, уже существующее ноуменально, в пространстве вечности. Град как Невеста и Жена принадлежит сфере Бога. Персонифицированный как «жена и невеста», он находится в мистической близости к Создателю и рядом с Ним (или в Нем Самом, согласно утверждению о. С. Булгакова о том, что «мир покоится в лоне Божьем, как дитя в утробе матери» (Булгаков 1994, с. 158)). Обозначив эти аспекты истолкования видения Жены, облеченной в солнце, обратимся к его интерпретации в творчестве ряда поэтов.

Прежде всего, исторически актуализированное осуществление пророчества о явлении Жены, облеченной в солнце, характерно для системы образов Вл. Соловьева, который его последователями стал восприниматься как поэт-пророк не в

метафорическом, а в буквальном понимании. Наибольшую полемику в интерпретации его визионерской поэзии, как известно, вызвал таинственный женский образ в поэме «Три свидания» (1898) и стихотворениях, генетически с ней связанных, в частности «Вся в лазури сегодня явилась...» (1875), «Близко, далеко, не здесь и не там...» (1875–1876), «У Царицы моей есть высокий дворец...» (1876), «Das Ewig-Weibliche» (1898), и в других текстах, в которых возникает мистический женский персонаж. Споры получали не художественное, а богословское направление.

Главный вопрос полемики вокруг мистики Вл. Соловьева заключался в следующем: кого, собственно, видит поэт-визионер? Вспомним, что героиня поэмы призывает лирического героя: «В Египте будь!» (Соловьев 1994, с. 407). Упомянувшееся апокалиптическое слово «пустыня» в данном случае становится не мифотопонимом вроде «тридесятого царства», а топонимом географическим. Собственно, в этой пустыне близ Каира поэт-визионер и пережил мистическую встречу с наибольшей полнотой.

Метаисторический, пророческий характер таинственных видений раскрывается Соловьевым в стихотворении «Знамение» (1898), в котором автор сближает три библейских эпиграфа, объединяя их единой интуицией божественной Женственности. Отметим, что слово «вечная» в терминологии религиозного философа имело не риторический, а терминологический характер. «Вечная» — значит имеющая бытие вне временного становления. Этим качеством обладает только Бог, находящийся вне космоса, т. е. вне пространства и времени. Философская и богословская критика софиологии Вл. Соловьева и его последователей (о. С. Булгакова, о. П. Флоренского, Г.П. Федотова, А.Ф. Лосева и некоторых других мыслителей) обычно исходит из того, что учение о Софии делает Бога частью мира, а это с неизбежностью приводит к нехристианскому пантеизму. При этом, однако, не всегда учитывается христианское откровение о Святом Духе, Который, согласно православной Молитве ко Святому Духу, «везде сый и вся исполний» (Православный молитвослов 1995, с. 4). Отец Сергей Булгаков называл это откровение панпневматизмом, который является молитвенным, литургическим опытом Церкви — достаточно внимательно прочитав православный Акафист ко Святому Духу, космологические псалмы (в особенности 138-й: «Аще възду на небо, Ты тамо еси: аще сниду во адъ, тамо еси» (Пс. 138: 8)) или знаменитую «Беседу

о цели христианской жизни» преп. Серафима Саровского, имеющую последовательный пневматологический характер (Житие преподобного Серафима Саровского 2002, с. 422).

Символика женских образов в стихотворении Вл. Соловьева «Знамение» со всей определенностью указывает на то, что «подруга вечная» из поэмы «Три свидания» — это лирически и персоналистически пережитое видение Жены, облеченной в солнце, — Жены и Невесты Агнца — ноуменальной церкви праведных — Небесного Града, сходящего во временной космос из божественных глубин, с небес, от «вечного» Бога. При этом между первым эпиграфом, посвященным праматери Еве, и третьим, посвященным Жене, облеченной в солнце, оказывается второй, в котором цитируются слова Пресвятой Богородицы из Евангелия от Луки: «...сотворил Мне величие Сильный, и свято имя Его...» (Лк. 1: 49). В результате видения божественной Жены спроецировались в историческое пространство рубежа XIX–XX вв., дав мощный импульс для апокалиптических переживаний и художественных исканий в поэзии русского символизма и его производных.

Более того, откровение из стихотворения «Das Ewig-Weibliche» (1898): «...вечная женственность ныне / В теле нетленном на землю идет» (Соловьев 1994, с. 401) — приобретает не только универсальный космологический характер, но также исторический и национальный, идейно и образно инспирируя русский мессианизм. Тема России в творчестве ряда поэтов рубежа XIX–XX вв. получает подчеркнута апокалиптическую трактовку.

В «Трех речах в память Достоевского» (1882–1883) Вл. Соловьев говорит, что «русский пророк» (как писателя называл Д.С. Мережковский и многие другие) был «предсказателем» не столько будущего, в частности грядущей политической революции, сколько именно революции духа — новой духовной эпохи, центром которой станет Россия и русская соборная и индивидуальная душа как ее духовная ипостась. По свидетельству Соловьева, писатель в последние годы жизни часто обращался к символике Апокалипсиса, придавая ей мессианский смысл. Философ вспоминает: «В одном разговоре Достоевский применял к России видение Иоанна Богослова о жене, облеченной в солнце, и в мучениях хотящей родити сына мужеска: жена — это Россия, а рождаемое ею есть то новое Слово, которое Россия должна сказать миру» (Соловьев 1990, с. 54). Что же это за «новое Слово», которым Достоевский томился всю свою писательскую и религиозную жизнь?

В самом широком смысле это весть о реальности совершающегося Апокалипсиса, об историческом осуществлении эсхатологических пророчеств и видений и их сугубом выявлении в судьбе России. В центре этих откровений оказываются Богочеловек и Богоматеринство, любовь как женственный лик Бога, Женственность как знак библейской Софии-Премудрости из Книги притчей Соломоновых (Притч. 8: 24–31), Софии — символа православного вероисповедания (вспомнил легенду о посещении послами св. Владимира храма Софии в Константинополе) и русской народной веры в Праматерь-Землю. Языческое почитание земли как общей матери интуитивно оправдывалось откровением о преображенной Богом «новой» земле: «И увидел я новое небо и новую землю» (Откр. 21: 1). Этот образ предваряет видение Града как «невесты, украшенной для мужа своего» (Откр. 21: 2).

А. Блок как автор пророческого стихотворения «Предчувствую Тебя, года проходят мимо...» (1901), в котором заложена основа софийной мистики «Стихов о Прекрасной Даме», в письме к А. Белому от 18 июня (1 июля) 1903 г. всерьез задавался вопросом о том, является ли его мистическая героиня Святым Духом — Утешителем, персонификацией третьей ипостаси Бога как Женственности и может ли Она полностью воплотиться в личности Божьей Матери (Андрей Белый и Александр Блок 2001, с. 69). Для символистов, переживавших свой «лирический» апокалипсис, мистический смысл приобретала и грамматика еврейского языка, где выражение «Святой Дух» — женского рода и должно переводиться, скорее, как «Святая Душа» или, еще точнее, как «Божественная Душа». При этом отметим, что антропоморфная, гендерная метафизика Пресвятой Троицы порождала и порождает богословские споры от времен раннехристианского гностицизма до трактата Д. Андреева «Роза Мира», датированного автором 1950–1958 годами.

На фоне научного позитивизма, с одной стороны, и идеологизированного семинарского богословия — с другой, поэты-символисты заново сказали о том, что Бог есть Тайна. И относиться к Богу и Его бытию нужно именно как к Тайне. Критика и ирония по отношению к исторической церкви были связаны с угасанием в обществе мистического чувства, с доминированием официального православного «цезарепапизма». В поэтическом богопознании возрождались исконные апофатика и символизм, уводящие русских интеллектуалов в сферу духовных исканий народно-православного, оккультного, гностического, протестантского типа.

Отсюда стремление вскрыть тайные смыслы и в устоявшихся религиозных символах. Особое значение получила икона Софии Новгородской, на которой изображен теофанический Ангел. Несмотря на различные мистические уподобления, Бог так и остается неизреченным и непостижимым в Своей триединой сущности. Эта особенность апофатического познания давала простор для художественных построений, питаемых верой в новое богоявление.

Откровение Женственности как лика триединого Бога, волновавшее символистов-«соловьевцев», исходило не только из Апокалипсиса, но также и Шестоднева — библейского повествования о создании мира и человека. В Книге Бытия об этом говорится следующее: «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их» (Быт. 1: 27). Это уточнение относительно «мужчины и женщины» вызывало многочисленные споры. Поэтому художественное восприятие мужского и женского начал как образов богоподобия придавало любовной — гендерной — лирике символизма мистико-религиозный подтекст. Поэзия любовного чувства философски осознавалась через метафизику любви как откровения Образа Божьего¹.

Важным для символизма начала XX в. было и то, что к образу Жены, облеченной в солнце, отнесено таинство богорождения, человеческого спасения как чуда рождения в Боге, нового рождения в богочеловеческом лоне Церкви, Церкви как становления Града Божьего. Поэтому Небесный Иерусалим назван Женой и Невестой (Откр. 21: 9), т. е. Женщиной-Матерью и Девой-Невестой. Знаменательно, что в видениях Апокалипсиса Град Божий сближается с материнством, а по существу — с Богоматеринством Приснодевы Марии. Ветхозаветная символика города как женщины (Ос. 2: 2) и завета с Богом как брака получала эkkлeзиологический смысл.

И действительно, в православной и католической иконографии Богоматерь часто наделялась софийно-эkkлeзиологической символикой. Если в композиции иконы Софии Новгородской центральной фигурой является теофанический Ангел, то на иконе Софии Киевской визуальным центром оказывается

1 Характерно, что, по церковному преданию, автор Апокалипсиса ап. Иоанн (как и автор «богородичного» Евангелия Лука) был биографически особо приближен к Приснодеве и Богородице Марии. По-человечески и религиозно оба знали и любили Ее Саму, а не как символ.

Богоматерь с Младенцем на руках. Отождествление Софии и Логоса, к чему обычно сводятся православные аргументы критики софиологии, противоречит словам самого воплощенного Логоса, который в Евангелии от Луки ссылается на премудрость как на отдельный духовный источник: «Поэтому и премудрость Божия сказала: пошлю к ним пророков и Апостолов...» (Лк. 11: 49). Опираясь на женственный образ премудрости как божественной художницы в Притчах Соломона (Притч. 8: 30), воспринимали персонифицированную Софию и Вл. Соловьев, и его последователи в русском апокалиптическом символизме.

Персонификация Божественного через символику Женственности выразилась и в знаковом для русского символизма и софиологической мысли сочинении А.Н. Шмидт «Третий Завет» (1886), где речь идет об откровении апокалиптической Церкви как мистической Жены, вплоть до обозначения Ее «имени» — Маргарита. Анализ этого произведения дан в работе о. С. Булгакова «Владимир Соловьев и Анна Шмидт» (1915).

Гностическая по типу символика Шмидт (напоминающая об анонимном трактате II в. н. э. «Пистис София»², иногда приписываемом гностик Валентину) проецировалась ею лично на Вл. Соловьева, который объявлялся ни много ни мало новым воплощением Божественного Логоса (вплоть до предложения внести его имя в никейский Символ веры). Соответственно, саму себя она ощущала как манифестацию Небесной Маргариты. При всей своей экзотичности мистические построения «Третьего Завета» также имели черты русского апокалиптического мессианизма и в катастрофическом, и в жизнеутверждающем, спасительном смысле.

В финале «Краткой повести об Антихристе» (1900) Вл. Соловьева спасаясь от преследований Антихриста группа христиан во главе с римским папой Петром, протестантским доктором Паули и православным старцем Иоанном (так сказать, «малая», но истинная Церковь) идет в Будущий Мир за горящим видением Жены, облеченной в солнце. Видение это названо «знамением» и, соответственно, ассоциируется со «знаменем», или «флагом», — римский первосвященник восклицает: «“Вот наша хоругвь! Идем за нею”. И он пошел по направлению видения, сопровождаемый обоими старцами и всею толпою христиан, — к Божьей горе, Синаю...» (Соловьев 1994, с. 484).

2 От греч. πίστις («вера») и σοφία («мудрость»).

Для Соловьева и его последователей в русской поэзии мистическая Жена, облеченная в солнце, и есть символ Церкви как Женственности, Софии-Премудрости как образа Богоприсутствия в творении, матери Богочеловечества и самого нового человечества, явленного в аспекте любви и красоты. В статье 1905 г. «Апокалипсис в русской поэзии» А. Белый (предваряя концепцию «вестничества» в мифопоэтике Д. Андреева) определяет «лик» музы русской поэзии и ее метатекстуальное, духовное единство как откровение Женственности. При этом он использует не только восходящий к философии Платона натурфилософский символ души мира, не только символику Мадонны и ее преломление у трубадуров, Данте, Петрарки, Новалиса, Гёте и др., но прежде всего эсхатологическую символику откровения Невесты Логоса, опираясь при этом и на мифопоэтику Вл. Соловьева: «Это Все оказалось Единым образом Женской Красоты — Невестой Агнца» (Белый 1994б, с. 415; курсив А. Белого).

Для А. Белого как «теоретика неапокалипсиса» (Яковлев 2013, с. 6) наиболее емким выражением русского откровения были художественная практика и судьба А. Блока. Статья «Апокалипсис в русской поэзии» начинается эпиграфами «Панмонголизм!» из стихотворения Вл. Соловьева 1894 г. и «Предчувствую Тебя» из стихотворения Блока, а завершается молитвенным призыванием, напоминающим финал Апокалипсиса: «Ей, гряди, Господи Иисусе!» (Откр. 22: 20). Автор профетической статьи обращается к Небесной Жене как к откровению окончательного образа мира:

Явись!

Пора: мир созрел, как золотой, налившийся сладостью
плод, мир тоскует без Тебя.

Явись!

(Белый 1994б, с. 417)

Общая символика пути как «вочеловечения» Духа объединяла и примиряла А. Белого и А. Блока в их непростых человеческих и поэтических взаимоотношениях. В центре русской апокалиптической поэзии была не только космологическая символика Женственности, но и мессианское понимание судьбы России. В памятной речи на открытом заседании Вольной философской ассоциации 28 августа 1921 г. А. Белый подчеркивал софиологическое единство художественного мира Блока от «Стихов о Прекрасной Даме» (1905) и цикла «Родина» (1907–1916)

до поэмы «Двенадцать» (1918) и стихотворения «Скифы» (1918) (Блок, Белый 1990, с. 490). И его собственный поэтический мир также направлялся апокалиптическими и мессианскими интуициями: от второй «Симфонии» (1902) и книги «Золото в лазури» (1904), созданных в атмосфере эсхатологических ожиданий, до поздних поэм «Глоссолалия» (1917), «Христос воскрес» (1918) и «Первое свидание» (1921), соединяющихся в единое пророчески озаглавленное послание (Яковлев 2013, с. 48).

Русский поэтический мессианизм в его, так сказать, «каноническом» виде выразился в поэме А. Белого «Христос воскрес», созданной в русле того же апокалиптически озаглавленного восприятия современности, что и революционная поэма Блока «Двенадцать», знаменательная для развития темы России. При этом А. Белый, прошедший школу интерпретаций христианства Р. Штейнером, сосредоточен не столько на духовном видении Иисуса Христа, сколько на откровении Жены, облеченной в солнце. В 23-й главе поэмы он, по существу, «цитирует» пророчество о России, данное Вл. Соловьевым со ссылкой на слова Достоевского: «Россия, / Страна моя — / Ты — та самая, / Облеченная солнцем Жена, / К которой / Возносятся / Взоры... / Вижу явственно я: / Россия, / Моя, — / Богоносица, / Побеждающая Змия...» (Белый 1994а, с. 444). Известный афоризм Достоевского о народе-богосносце в поэме преломляется через символику «беременности» и «рождения» нового человека как *Noto pneumaticus* — человека духовного, т. е. способного к религиозному трансцензусу в мир иной, софургическому преобразению, «пресуществлению» природно-телесного существа в духовное, осознанно и управляемо «трансфизическое».

Сложная эволюция символики Женственности реализуется в творчестве М. Волошина — от неомифологического синтеза женских образов в стихотворении «Она» (1909) через католическую образность «Розария» в цикле «Руанский собор» (1907) и «Гностического гимна Деве Марии» (1907), пейзажную мистику киммерийских циклов и венка сонетов «Lunaria» (1913) к апокалиптической мифологии России в книге «о войне и революции» «Неопалимая Купина» (1924). Духовному облику народа, олицетворенного в стихотворении «Видение Иезекииля» (1918) в образе неблагодарной и блудной жены, противопоставляются судьба и лик Приснодевы и Богородицы Марии. В эсхатологическом стихотворении «Хвала Богоматери» (1919) Она раскрывается не только как заступница, но и как спасительница мира (Яковлев 2016, с. 404).

На иконе «Неопалимая Купина», ставшей для поэта символом России, образ Богородицы включен в большую восьмиконечную звезду, больше похожую на Божественное Солнце. Богородично-софийная трактовка образа России Волошиным напоминает апокалиптически ознаменованное сближение библейских эпитафий в поэтике стихотворения Вл. Соловьева «Знамение», где они получают мессианскую направленность. В позднем историко-философском стихотворении «Владимирская Богоматерь» (1929) с прямотой и очевидностью видения и пророчества соединяются образы Богоматери, России и Софии. При этом символ Софии получает именно эсхатологический смысл. Россия в качестве Софии являет собой Жену, облеченную в солнце, Небесный Град, который поэт называл своим «единственным идеалом» (Волошин 2008/6, с. 503), и преображенный мир — «новое небо и новую землю» Апокалипсиса (Откр. 21: 1).

Символика Жены, облеченной в солнце, самобытно раскрывается в мифопоэтическом мире Д. Андреева. Осознавая свою литературную преемственность по отношению к другим «вестникам», среди которых особую роль он отводит Вл. Соловьеву и А. Блоку — вплоть до мистических «встреч» с последним в 1949 (!) г. (Андреев 2009, с. 577), — в трактате «Роза Мира» (1950–1958) Д. Андреев связывает апокалиптическое видение Жены, облеченной в солнце, с явлением новой божественной личности. Он называет ее Звента-Свентана, уточняя, что физического ее воплощения, так волновавшего символистов начала XX в., не произойдет (там же, с. 353). Однако она духовно рождается в особом сегменте планетарного Рая, который мифолог называет Небесной Россией. Андреев настаивает на уникальности визионерства Вл. Соловьева: в границах земной хронологии и духовного космоса такой Женственной Сущности просто не было, и русский поэт-визионер в 1870-х гг. прозрел один из наивысших духовных миров, именуемый Андреевым Раорис (там же, с. 553), и еще только становящийся мир, названный писателем Аримойя (там же, с. 183).

Включающее корни русского языка мистическое имя Звента-Свентана в качестве обозначения Жены, облеченной в солнце, в мифопоэтике Д. Андреева связано с тем, что эта божественная личность «родится» от духовного брака соборной души России, Навны, и русского ангела-народоводителя Яросвета (в примечаниях поэт поясняет, что имена этих духовных личностей условные) (Андреев 2009, с. 795). И чудо этого «богорождения»

напрямую связывается поэтом-вестником с духовной миссией и судьбой России Небесной, а стало быть, и земной, проходящей историческое становление на путях к Граду Божьему. В произведениях «поэтического ансамбля» «Русские боги» (1955) и в драматической поэме «Железная мистерия» (1956) автор по-своему развивает художественную неомифологию русского messiанизма. Его сущность он понимает как религиозно-апокалиптическое служение Женственности. В традициях акафистной гимнографии поэт называет божественную Женственность «сорадательницей мира» (см. одноименное стихотворение 1955 г.):

Так проникаешь Ты мир вседневный,
Так отражаешься
 вновь и вновь
Во всем, что радостно,
 что безгневно,
Что окрылено,
 что есть Любовь.

(Андреев 1993/1, с. 246)

Слово «Любовь» поэт пишет, как имя, с большой буквы. В завершающем 10-ю главу книги «Голубая свеча» стихотворении «Предчувствую небывалые храмы...» (1955), название которого созвучно блоковскому «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (1901) и которое связано через символику храма со стихотворением Вл. Соловьева «В тумане утреннем неверными шагами...» (1884), возникает образ грядущего богослужения Приснодевы Матери. Вслед за предшественниками Андреев соединяет различные уровни откровения божественной Женственности в судьбе, лике и имени Богородицы:

Той, Кем пронизаны иерархии,
Той, Кем святится вся вышина,
Той, что бездонным сердцем Марии
Непостигаемо отражена.

(Андреев 1993/1, с. 246)

Таким образом, в поэзии русского символизма и постсимволизма образ Жены, облеченной в солнце, стал одним из продуктивных новозаветных символов, получивших метатекстуальное художественное воплощение. Персоналистически осознанная

символика мистической Женственности раскрывалась в софиологическом аспекте, определяя специфику русского мессианизма, апокалиптической экклезиологии, мифопоэтической космологии и антропологии. Символ Божественной Жены вдохновлял последователей Вл. Соловьева, художественно выявляя сокровенное знание о том, почему образным знаком грядущего мира становится персонификация Софии и в чем именно состоит Премудрость Божия как объект и субъект эсхатологического откровения. В апокалиптически озаглавленной поэзии Вл. Соловьева, А. Блока, А. Белого, М. Волошина и Д. Андреева русский мессианизм получал не только национальный, но и универсальный, вселенский характер.

ЛИТЕРАТУРА

- Александр Блок, Андрей Белый 1990 — Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. М., 1990.
- Андреев 1993/1-3 — *Андреев Д.Л.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1993. Т. 1-3.
- Андреев 2009 — *Андреев Д.Л.* Роза Мира. М., 2009.
- Андрей Белый и Александр Блок 2001 — *Андрей Белый и Александр Блок.* Переписка. 1903-1919. М., 2001.
- Белый 1994а — *Белый А.* Собр. соч. Стихотворения и поэмы. М., 1994.
- Белый 1994б — *Белый А.* Апокалипсис в русской поэзии // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 408-417.
- Булгаков 1991 — *Булгаков С.,* протоиерей. Апокалипсис Иоанна. Париж, 1948. [Репринт]. М., 1991.
- Булгаков 1994 — *Булгаков С.Н.* Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994.
- Булгаков 1996 — *Булгаков С.Н.* Владимир Соловьев и Анна Шмидт // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 51-81.
- Булгаков 2006 — *Булгаков С.Н.* Невеста Агнца. М., 2006.
- Ваганова 2011 — *Ваганова Н.А.* Софиология протоиерея Сергия Булгакова. М., 2011.
- Волошин 2000-2008/1-10 — *Волошин М.А.* Собр. соч.: В 10 т. М., 2000-2008. Т. 1-10.
- Житие преподобного Серафима Саровского 2002 — Житие преподобного Серафима Саровского. Беседа преп. Серафима с Мотовиловым о цели христианской жизни. М., 2002.
- Козырев 2007 — *Козырев А.П.* Соловьев и гностики. М., 2007.
- Крохина 2010 — *Крохина Н.П.* Софийность и ее коннотации (онтологизм — космизм — эсхатология) в русской мысли и литературе XIX и рубежа XIX-XX веков. Иваново; Шуя, 2010.
- Кудрявцева 2015 — *Кудрявцева К.Г.* «Жена, облеченная в солнце»: происхождение образа. М., 2015.
- Кураев 1997 — *Кураев А.* Оккультизм в православии. URL: <https://proflib.net/chtenie/52626/andrey-kuraev-okkultizm-v-pravoslavii-16.rhr> (дата обращения 22.02.18).
- Лосев 1990 — *Лосев А.Ф.* Философско-поэтический символ Софии у Вл. Соловьева // Лосев А.Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. М., 1990. С. 203-255.
- Лосский 2007 — *Лосский В.Н.* Спор о Софии // Лосский В.Н. Боговидение. Минск, 2007. С. 128-201.
- Православный молитвослов 1995 — Православный молитвослов и Псалтирь. М., 1995.
- Сапронов 2006 — *Сапронов П.А.* Русская софиология и софийность. СПб., 2006.
- Серафим 1993 — *Серафим (Соболев),* архиепископ. Новое учение о Софии, Премудрости Божией. Джорданвилл, 1993. URL: <http://>

- ivashek.com/ru/research/spor-o-sofii/851-novoe-uchenie-o-sofii-premudrosti-bozhiej-arkhier-serafim-sobolev (дата обращения 22.02.18).
- Соловьев 1990 — *Соловьев В.С.* Три речи в память Достоевского // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли: Сб. ст. М., 1990. С. 32-54.
- Соловьев 1994 — *Соловьев В.С.* Чтение о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров»; Краткая повесть об Антихристе. СПб., 1994.
- Соловьев 1991 — *Соловьев В.С.* Россия и Вселенская Церковь. М., 1911. [Репринт]. М., 1991.
- Толкование на Апокалипсис 1992 — Толкование на Апокалипсис святого Андрея, архиепископа Кесарийского. М., 1901. [Репринт]. М., 1992.
- Флоренский 2002 — *Флоренский П.А.*, священник. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 2002.
- Шипфлингер 1997 — *Шипфлингер Т.* София-Мария. Целостный образ творения. М., 1997.
- Яковлев 2013 — *Яковлев М.В.* Религиозное откровение в поэзии Андрея Белого. Орехово-Зуево, 2013.
- Яковлев 2016 — *Яковлев М.В.* Апокалиптическое направление в русской поэзии XX века: религиозные идеи и символы, специфика авторского мышления, поэтика жанровых решений: Дисс. ... д-р филол. наук. М., 2016.

О некоторых аспектах восприятия
апокалиптического образа Жены, облеченной в солнце,
в поэзии символизма и постсимволизма

В статье рассматривается своеобразие интерпретации апокалиптического символа Жены, облеченной в солнце, в поэтическом мире ряда авторов, определивших мифопоэтическое пространство русского символизма и постсимволизма. Символика Женственности осмысливается в аспекте русского мессианизма. Автор раскрывает специфику пророческих интуиций поэтов, художественно формировавших самобытный эсхатологический миф.

Ключевые слова: Женственность, символика, неомифология, Апокалипсис, Церковь, Богородица, Россия, София.

On Some Aspects of the Perception
of the Apocalyptic Image of the Woman Clothed with the Sun
in the Poetry of Symbolism and Post-Symbolism

The article considers various interpretations of the apocalyptic symbol of the Woman clothed with the Sun in the poetic world of several authors who determined the mythopoetic space of Russian Symbolism and Post-Symbolism. The Feminine and its symbolics are conceptualized in the aspect of Russian Messianism. The author reveals the specifics of the prophetic intuition of the poets who artistically formed a distinctive eschatological myth.

Keywords: Feminine, symbolism, neo-mythlogy, Apocalypse, the Church, Mother of Jesus, Russia, Sophia.

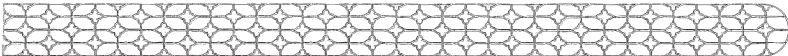


О.А. Симонова (Москва)

**ОБРАЗ АПОСТОЛА ПЕТРА
КАК ПРИВРАТНИКА РАЯ В ПОЭЗИИ
Н.С. Гумилева и Ф.К. Сологуба
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ**

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН



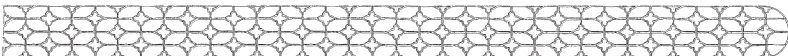


Петр занимает особое место среди апостолов: его именем открывается перечень учеников Христа (Мф. 10: 2; Мк. 3: 16; Лк. 6: 14). В Евангелии от Матфея Христос произносит слова, возвеличивающие Петра среди всех учеников: «...ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного; и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (Мф. 16: 18–19). Это высказывание послужит в художественной традиции созданию образа Петра как привратника рая. В Евангелии от Иоанна Христос утверждает Петра пастырем над своими «агнцами» (Ин. 21: 15–17).

В статье будет рассмотрено, какие черты образа апостола Петра, отраженные в Новом Завете, стали основными его характеристиками в литературной традиции и как впоследствии изображалась эта фигура в русской поэзии Серебряного века. Сфокусируемся на произведениях, в которых возникает ситуация встречи души умершего с апостолом Петром у врат рая и Петр проявляет свой характер.

Об апостоле Петре в Евангелиях рассказывается чаще и подробнее, чем о других учениках Христа. Толкователь Библии А.П. Лопухин так характеризует Петра: «...живой, конкретный образ мыслей, склонный, ввиду отличающей Ап. Петра горячности, легко переходить в побуждение к деятельности» (Лопухин 1912, с. 258). Во время молитвы Иисуса в Гефсиманском саду Петр не выдерживает и трижды засыпает (Мк. 14: 32–41), в чем учитель укоряет его. После этого Иисуса арестовывают, а Петр, быстро перейдя от расслабленности к возмущению, отсекает рабу первосвященника ухо (Мк. 14: 47; Ин. 18: 10).

С одной стороны, Петр предстает самым верным учеником Христа. Он первый назвал Иисуса Христом, т. е. Мессией (Мф. 16: 15–17). С другой стороны, Петр — человек с изменчивым характером и часто проявляет нерешительность: он по велению Христа пошел по водам Галилейского моря, но, испугавшись, стал тонуть (Мф. 14: 25–31); похвалился никогда не отречься от Иисуса, а затем троекратно отречься (Мф. 26: 31–35, 69–75) и т. д. Итак, Петр выглядит человеком колеблющимся, способным переходить



от веры к неверию, от отречения к покаянию. Именно о Петре Иисус молится, чтобы его вера не оскудела и чтобы он укрепил остальных учеников (Лк. 22: 31–32).

Новозаветные Деяния апостолов добавляют праведности образу Петра: он первым начал проповедовать Евангелие и Христа как Бога (Деян. 2: 14–36), первым призвал народ каяться и креститься во имя Иисуса Христа (Деян. 2: 38). Вместе с тем с Петром связываются мотивы волшебства и сверхъестественного: его тень исцеляет людей (Деян. 5: 15); от упреков Петра согрешившие Анания и его жена падают замертво (Деян. 5: 3–10) и т. д.

Изначальный атрибут Петра — пастырский посох с крестом — с начала V в. вытесняется ключами, обычно двумя — от райских врат и от адских. Постоянным мотивом иконографии становится вручение Христом ключей Петру (мозаика в мавзолее святой Констанции (IV в., Рим), средневековые миниатюры). Образ Петра как привратника рая и хранителя ключей от него получает распространение в средневековых видениях загробного мира и в фольклоре (Нестерова 1991).

Упоминание Петра как привратника рая характерно прежде всего для западной традиции, которая активно разрабатывала евангельские сюжеты и создала множество художественных произведений, где присутствует этот образ. В популярном средневековом жанре видений сюжет излагается от лица визионера, которому посредством сновидения или галлюцинации был открыт загробный мир. С X в. получают распространение пародические видения. Во французском фэблии «О том, как виллан словопрением добился рая» душа умершего виллана, оставленная без внимания, сама решает отправиться в рай (Фэблии 2001, с. 313–319). Отметим, что здесь, как и в позднейших произведениях на этот сюжет, комизм ситуации отчасти заключается в том, что в начале произведения к воротам рая прибывает бестелесная душа, которая далее уже полностью соотносится с человеком, которому она принадлежала. В упомянутом фэблии действующим персонажем становится виллан — «мужичина скверный», полностью отождествляемый со своим земным образом. У врат рая апостол Петр сразу же начинает гневаться на прибывшую душу. Виллан оказывается не робкого десятка и, вступая с Петром в спор, упрекает его в том, что в нем было мало веры, он трижды отрекся от Христа и, таким образом, недостойн находиться в раю. Гнев апостола моментально сменяется стыдом, смущенный Петр удаляется в рай. Далее в словесном споре

виллан также побеждает Фому и Павла, его допускают к Богу. Виллан и Бога убеждает в том, что достоин рая. В последнем абзаце выведена мораль: «...дело выиграет тот, / Кто речь искусней поведет» (Фаблио 2001, с. 319).

Итак, уже в ранних фольклорных произведениях ключевым моментом встречи души умершего с апостолом Петром у врат рая становится их словесная схватка, победителем в которой оказывается душа. Впоследствии мы увидим, что именно такая трактовка сюжета закрепится в традиции. Сюжет стал очень популярен в литературе, как отмечает А.Н. Веселовский, он послужил источником для немецкой новеллы о мельнике и русской повести о бражнике (Веселовский 1888, с. 100–102). Особенностью героев произведений — душ умерших — является то, что им не хватает ни добродетелей, ни грехов, поэтому их не принимает ни ад, ни рай (там же, с. 114).

Сюжет развивается у гуманистов. В фацетии «О ландскнехтах» (1508) Генрих Бебель насмехается над Петром: убитые в сражении ландскнехты, не допущенные в ад, у врат рая упрекают апостола в том, что он трижды отрекся от Христа, и тот, пристыженный, вынужден впустить их (Бебель 1970, с. 53–54). Уличение Петра в троекратном отречении от Христа становится своеобразной магической формулой, против которой апостол не может возражать. В трактате итальянского гуманиста А. Галатео «Отшельник» душа умершего, проникнув за ограду рая хитростью, вступила в споры со святыми. Развязный и крикливый апостол Петр заявляет отшельнику: «Ах ты, бессовестный наглец. Да я ключами тебе все кости переломаю» (Галатео 1963, с. 310), — но проигрывает спор. Душа умершего оказывается в риторике сильнее святых, ангелов и патриархов. В диалоге отшельника с библейским патриархом Исааком уже недвусмысленно утверждается, что высшая ступень культурной деятельности человека — занятия словесностью (Петров, Черняк 1978, с. 115–116). Таким образом, мастерское владение словом становится оружием души, посредством которого она побеждает Петра и попадает в рай.

Неоднократно высмеивается образ апостола Петра в стихотворных шванках немецкого поэта XVI в. Ганса Сакса. В стихотворении «Портной со знаменем» (1563) простодушный Петр впускает обогреться плутоватого портного, который садится на трон Господа и начинает расправляться с грешниками. Этот сюжет станет также основой сказки братьев Grimm «Портной в

раю». В шванке Сакса «Святой Петр и ландскнехты» (1556) апостол открывает двери рая ругающимся ландскнехтам, с наивностью не замечая их богохульства: «“Эх, гроб господень, божья мать!..” / Стал Петр словам таким внимать, / Решил: их речь благочестива» (Брант, Сакс 1989, с. 281). Петр проявляет рассеянность, добродушие и наивность. Сатирическая традиция в изображении Петра закрепляется и во французской поэзии: у П.-Ж. Беранже, М.-Ж. Шенье и др.

В русской литературе широкую известность получила «Повесть о бражнике како вниде в рай» (XVII в.). По сюжету, бражник просится в рай, он разговаривает по очереди с апостолами Петром и Павлом, праведниками Давидом и Соломоном, свт. Николаем, Иоанном Богословом, но те его не пускают, так как он пьяница (Лихачев и др. 1984, с. 282–283). Бражник обличает святых и праведников, приводя нелицеприятные факты их жизни; Петра он укоряет в том, что тот трижды отрекся от Христа, и посрамленный апостол проигрывает спор. В итоге бражника допускают в рай. По замечанию О.Н. Фокиной, «в “Повести о бражнике” получила развитие традиция трансформации “бродячих” сюжетов, столь характерная для периода позднего Средневековья» (Фокина 2006, с. 19). Принципиальным отличием русской повести от западноевропейских версий С.А. Семячко видит отсутствие у героя социального статуса или профессии: важным является то, что это человек, таким образом сюжет приобретает философское звучание (Семячко 1998, с. 10). Фокина отмечает наличие этической трактовки в русской версии сюжета: если в западных текстах утверждается, что любой человек достоин места в раю, то в «Повести о бражнике» закрепляется право грешника (Фокина 2006, с. 20–21). Таким образом, сатира на ситуацию «душа у входа в рай» разоблачает христианское представление о посмертной участи душ, нарушая изначальную оппозицию: рай для праведников — ад для грешников.

«Повесть о бражнике» получила жизнь в русском фольклоре: заимствованная из рукописи XVIII в., она вошла в сборник «Народные русские легенды, собранные А.Н. Афанасьевым». В легенде было сокращено число персонажей и утеряна анекдотическая концовка повести (в ней бражник стыдит святых отцов уже в раю, на что те благословляют его (Афанасьев 1859, с. 81–82)). В «Сравнительном указателе сюжетов» это сюжет «Пьяница входит в рай...» под номером 800* (СУС 1979, с. 201). Легенда послужила источником рассказа Л.Н. Толстого «Кающийся грешник»

(1885): писатель сделал ее переложение, почти дословно приведя диалоги персонажей. Итак, можно сделать заключение, что и на русской почве сюжет был достаточно распространен, бытуя и в фольклоре, и в литературной традиции.

Как видим, сложившаяся традиция опиралась на двойственное изображение Петра в Новом Завете — с одной стороны, он верный ученик Христа, с другой — постоянно сомневающийся. В то же время апостол Петр был образцом, с которым сравнивались римские папы — его наследники на земле. В «Божественной комедии» Данте Петр как бескорыстный охранник рая противопоставлен папам-грешникам. Апостол произносит речь против порочных пап, унаследовавших его престол. Ключи святого Петра превратились в герб на боевом знамени папы, который воюет против христиан и скрепляет образом Петра на печати лживые грамоты. Петр повелевает поэту рассказать о том, что он ему сообщил (Данте 1967, с. 433). Если в традиционном сюжете о привратнике рая право Петра находиться в раю ставится под сомнение спорящим с ним собеседником и последний оказывается носителем правды, то у Данте апостол — абсолютный праведник, он противопоставлен грешникам и достоин рая.

Эразм Роттердамский пишет сатирический диалог против папства «Юлий, не допущенный на небеса» (1513) — отклик на военные события в Европе, — где называет папу первопричиной всеобщей взаимной вражды. В диалоге папа попадает на небеса, и Петр не узнает его. Образ Петра служит разоблачению земного поведения пап (Маркиш 1971, с. 33–37). Так Петр выступает обличителем пап, в то время как простые смертные сами становятся его обличителями: обычно в диалоге с Петром победителем оказывается душа умершего.

Посмотрим, как традиция трансформировалась в Серебряном веке.

Огромное количество живописных и скульптурных портретов апостола в искусстве католических стран (в то время как отдельные изображения Петра в восточнохристианской иконографии почти не встречаются) послужило тому, что одним из методов изображения апостола в стихотворных опытах Серебряного века становится экфрасис. Упоминаются фреска на алтарной стене Сикстинской капеллы «Страшный суд» работы Микеланджело (С.М. Соловьев, «Рим», 1913–1915), скульптура, венчающая колонну Траяна в Риме (С.М. Соловьев, «Рим»); Саша

Черный, «По форуму Траяна...», 1928) и др. И если у Саши Черного развернутого портрета апостола нет, а предметом изображения является колонна, на которой «вверху, как на крылечке, — / Стоит апостол Петр» (Черный 1996, с. 194), то Сергей Соловьев иронично описал фигуру святого Петра, сосредоточившись на его физическом облике:

Апостол Петр, старик дородный,
Весь в мускулах и нагишом,
Вот так и хватит вас ключом...

(Соловьев 2007, с. 505)

В прозаических текстах Серебряного века присутствует тонкая ирония над Петром. В рассказе А.М. Ремизова «Гнев Ильи Пророка, от него же сокрыл Господь день памяти его» (1906) апостол Петр засыпает в самый ответственный момент (отсылка к евангельской ночи в Гефсиманском саду (Мк. 14: 37)); в результате ключи от рая украдены Иудой, гармония нарушена. В романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» Алексею Турбину снится погибший полковник Най-Турс, рассказывающий, как он попал в рай. Апостол Петр в этом повествовании предстает добродушным старичком, без возражений допускающим в рай эскадрон гусар с бабами. Здесь Петр не отличается строгостью и в целом изображен сочувственно.

Поэтические опыты изображения Петра в его роли привратника рая и в ситуации встречи с душой умершего находим в творчестве Н.С. Гумилева и Ф.К. Сологуба. У Гумилева образ апостола Петра появляется в стихотворениях «Ворота рая» (1908) и «Христос» (1910) из сборника «Жемчуга» (1910, 1918). В «Воротах рая» описан вход в рай, локализованный на горе Фавор, где произошло Преображение Господне:

Не семью печатями алмазными
В Божий рай замкнулся вечный вход,
Он не манит блеском и соблазнами,
И его не ведает народ.

Это дверь в стене, давно заброшенной,
Камни, мох, и больше ничего,
Возле — нищий, словно гость непрощеный,
И ключи у пояса его.

(Гумилев 1998/1, с. 193)

И хотя нищета в христианстве отнюдь не порицается, описанный вид апостола и входа в рай оказываются абсолютно непривлекательными для рыцарей, отправившихся в крестовый поход и жаждущих умереть у Гроба Господня. В их прямой речи рай предстает блестящей наградой за доблестные подвиги. «Неприглядный» образ рая, по мнению Е.В. Аничкова, свидетельствует об «иррелигиозности» Гумилева (цит. по: Гумилев 1998, с. 432), хотя очевидно, что в данном случае поэт только воссоздает рыцарские представления. С другой стороны, такой «сниженный» образ дверей в рай продолжает традицию с ее сатирически-бытовым восприятием ситуации «Петр у врат рая».

Никто из рыцарей не обращает внимания на Петра. Между тем эта фигура привлекает внимание лирического субъекта. По два двуступиши во второй, третьей и шестой строфах посвящены образу апостола. В первый раз он появляется без имени, дан взгляд со стороны, это «нищий» с ключами у пояса. Во второй раз оценка дается знающим суть происходящего: нищий уже назван привратником, «светлым апостолом Петром»¹. В третий раз все характеристики объединяются: Петр, «словно нищий, бледен и убог». В итоге преобладает точка зрения стороннего наблюдателя, хотя негативной оценочности не появляется. Правда, «свет», характеризующий состояние духа, святость, в последней строфе становится всего лишь «бледностью» кожи. Подчеркивается убогость внешнего вида Петра («дырявое рубище»). Непривлекательно выглядящий рай и нищий Петр оказываются ненужными в блестящем рыцарском мире, но в целом апостол не высмеивается. Однако ключевого события — разговора с Петром — так и не происходит.

Стихотворение «Христос» — изложение эпизода евангельской истории, где Иисус призывает первых учеников. Христос зовет за собой рыбаков, обещая им «иную паству», т. е. людей:

Здравствуй, пастырь! Рыбарь, здравствуй:
Вас зову я навсегда,
Чтоб блюсти иную паству
И иные невода.

1 «Светоносность» — одна из характеристик Петра. У Данте, например, он уподобляется пламени: «И вот из драгоценнейшего хора / Такой блаженный пламень воспарил, / Что не осталось ярче в нем для взора» (Данте 1967, с. 418).

Лучше ль рыбы или овцы
Человеческой души?

(Гумилев 1998/1, с. 277)

Интересно, что Гумилев здесь контаминирует два эпизода, параллельных и в Евангелии. Первый эпизод — призвания учеников, когда Иисус сказал Симону закинуть сети, на что тот возражал, что они ловили всю ночь и ничего не поймали, но по слову Учителя рыбаки опять закинули сети и вытащили богатый улов (Лк. 5: 1–11). Именно в этот момент Христос обещает Симону-рыбарю, что тот будет повелевать человеческими душами: «И сказал Симону Иисус: не бойся; отныне будешь ловить человеков» (Лк. 5: 10); «И говорит им: идите за Мною, и я сделаю вас ловцами человеков» (Мф. 4: 19; см. также Мк. 1: 17). В стихотворении обращение к ученику «Здравствуй, пастырь!» позволяет утверждать, что речь идет и о другом евангельском эпизоде, в котором Христос трижды говорит Петру: «Паси овец моих» (Ин. 21: 15–17). Это явление Христа ученикам произошло уже после Воскресения, когда Петр со товарищи также ничего не поймал за ночь, а явившийся им Христос сказал, где ловить, и они вытащили много рыбы (Ин. 21: 1–6). То есть в этом евангельском эпизоде соединились две функции Петра — рыбака и пастыря, и здесь же Иисус повторяет Петру: «иди за Мною» (Ин. 21: 19–22), призывая его в ученики; все это появляется и в стихотворении Гумилева. Соединяя два разных евангельских эпизода, поэт тем самым сразу подчеркивает значимость Петра как пастыря душ.

В стихотворении сложная система перспектив. Точка зрения лирического субъекта возникает в первом («Он идет путем жемчужным / По садам береговым» (Гумилев 1998/1, с. 277)) и последнем («И идут пастух и рыбарь / За искателем небес» (там же)) двустихиях. Во втором двустихии в речи лирического субъекта проявляется точка зрения Христа, противопоставляющего земное небесному («Люди заняты ненужным, / Люди заняты земным» (там же)). Обширный монолог Христа, заканчивающийся обещанием рыбакам светлого розового рая («Ведь не домик в Галилее / Вам награда за труды» (там же)), позволяет сделать выводы о победе небесного над земным. Христос вынужден доказывать, что деньги и земной дом менее важны, чем небесное блаженство. Важно, что он обещает рыбакам именно рай, т. е. дается намек на то, что Петр будет иметь к нему отношение.

Гумилев снова опирается непосредственно на евангельский текст. Противопоставление оставленного учениками земного благосостояния награде, ждущей их после жизни, восходит к Евангелию: «И начал Петр говорить Ему: вот, мы оставили всё и последовали за Тобою. Иисус сказал в ответ: истинно говорю вам: нет никого, кто оставил бы дом, или братьев, или сестер, или отца, или мать, или жену, или детей, или зёмли, ради Меня и Евангелия, и не получил бы ныне, во время сие, среди гонений, во сто крат более домов, и братьев, и сестер, и отцов, и матерей, и детей, и земель, а в веке грядущем жизни вечной» (Мк. 10, 28–30).

В предпоследнем двустишии лирический субъект воспроизводит точку зрения учеников, которые променяли земные труды на неосязаемое чудесное: «Не томит, не мучит выбор, / Что пленительней чудес?!» (Гумилев 1998/1, с. 277). Отсутствие сомнений у апостолов подчеркивает веру Петра, но в стихотворении история сакрально не окрашена: Христос назван не Богом, а «искателем небес». При этом всевидящий лирический субъект излагает именно евангельскую историю, предрекая ее конец — распятие Христа и вознесение его на небеса. То есть евангельская история дана сжато, не разворачивается в хронологической последовательности. О закольцованности сюжета свидетельствует обещание Петру папской деятельности, относящееся в стихотворении к моменту призыва, а в Евангелии произнесенное Христом после Воскресения. Петр не назван привратником рая, но уже в тот момент, когда призван Христом, апостол является папством со своей миссией.

В стихотворении «Рай» (1916) лирический субъект — поэт, наделенный биографическими чертами самого Гумилева. У ворот рая он обращается к апостолу Петру. Это стихотворение наилучшим образом вписывается в традицию изображения души у врат рая. Лирический субъект — душа человека, стремящаяся попасть в рай. Главное сюжетное событие — разговор с ключником рая Петром.

Все стихотворение — это речь лирического героя. Портрет Петра дан синекдохически: его единственная деталь — ключи. Обыгрывается только одна черта характера апостола — известная по Евангелию нерешительность. Он раздумывает, впускать ли героя в рай, на что тот заявляет: «Не медли более, бери ключи, / Достойный рая в дверь его стучит» (Гумилев 1999/3, с. 80). Повтор этой фразы (с небольшой вариацией) в первом и последнем

стихах формирует кольцевую композицию стихотворения, что придает речи лирического субъекта убедительности и безапелляционности. Упоминание воинской доблести в качестве одной из добродетелей героя создает переключки как со стихотворением Гумилева «Ворота рая», где рая ищут рыцари, так и со средневековой литературной традицией, где его добивались воины-ландскнехты.

Последним аргументом, который должен убедить Петра, становится утверждение лирическим героем силы своей любви, способной разрушить ад: «Моя любовь растопит адский лед, / И адский огонь слеза моя зальет» (Гумилев 1999/3). Хотя речь здесь идет скорее о страстности героя, чем о спокойной христианской любви, само проявление подобных чувств в раю непосредственно отсылает к русской традиции: как в «Повести о бражнике», так и в рассказе Толстого в последнем диалоге героя — с Иоанном Богословом — утверждается идея любви. Развернуто это высказывание в легенде: «О господине Иоанне Богослове! не сам ли ты написал во евангелие(и), что любите друг друга, а ты ныне мени ненавидишь и в раю жити не водворяешь» (Афанасьев, с. 82). Еще многословнее обращение бражника к Иоанну у Толстого: «Теперь нельзя не впустить меня: Петр и Давид впустят меня за то, что они знают слабость человеческую и милость Божию. А ты вступишь меня потому, что в тебе любви много. Не ты ли, Иоанн Богослов, написал в книге своей, что Бог есть любовь и что кто не любит, тот не знает Бога? Не ты ли при старости говорил людям одно слово: “Братья, любите друг друга!” Как же ты теперь возненавидишь и отгонишь меня? Или отрекись от того, что сказал ты сам, или полюби меня и вступи в царство небесное» (Толстой 1937, с. 81). Таким образом, способность к любви как основание для пребывания в раю почерпнута Гумилевым именно из русской традиции² (правда, в инвертированном виде: обычно всеобъемлющая любовь — свойство Иоанна, у Гумилева — лирического субъекта).

Тот же момент разговора с Петром у входа в рай — в основе стихотворения Ф. Сологуба «Я испытал превратности судеб...» (1919). Как отмечает Е.Б. Тагер, у Гумилева вход в рай

2 Подобное встречается и в западной традиции, но с неизменным сатирическим оттенком, как в песне П.-Ж. Беранже «Две сестры милосердия», где Петр выпускает в рай и праведную монахиню, и распутную актрису, признавая главным их достоинством то, что обе много любили.

обеспечивают «рядовые, доступные каждому» добродетели³, тогда как Сологуб претендует на рай как поэт — «носитель высшего творческого дара» (Тагер 1989, с. 426). Исследователь делает вывод о разных концепциях: у символистов — «большого мира» человеческой личности, у «акмеистов» — «малого». С другой стороны, в стихотворениях много и сходного. Прежде всего, размер — пятистопный ямб. Далее — риторика лирического героя, самоуверенно и напористо убеждающего Петра. Важная деталь, подаваемая лирическим героем как добродетель, — понимание своей человеческой природы, живого, «горячего» духа. В стихотворении Гумилева это уже упоминавшийся гигантизм страстей, у Сологуба же сказано так: «Горячий дух моих земных отрав / В благоуханье райских трав / Вольется благовонным дымом» (Сологуб 1975, с. 414).

Вообще, в творчестве Сологуба поэт маркирован как особый человек, достойный рая: процесс творчества понимается как вознесение души к дверям рая («Творчество»), герой попадает в рай, так как сам является творцом («Преодолев тяжелое косненье...»), поэт у дверей рая несет в себе особую, нездешнюю правду («Я не люблю строптивости твоей...»), поэт воздвигает рай своим творчеством («Слышу песни плясовой...»).

Но только в рассматриваемом стихотворении у Сологуба появляется фигура привратника рая Петра. Апостол предстает строгим судьей, по поступкам человека решающим, впускать ли его душу в рай. Орудие Петра — железный посох, которым он может отбросить от врат рая. Атрибутом являются и ключи, что типично для традиции в целом (в том числе они появляются в «Рае» Гумилева). Суровый изначально Петр смягчается и пропускает лирического героя, несмотря на его грехи; поворотным моментом становится заявление героя: «“Но я — поэт”. — И улыбнется он, / И разорвет грехов рукописанье» (Сологуб 1975, с. 414). Здесь проявилась известная по Евангелию и литературной традиции переменчивость характера Петра. Как в упомянутом фавле о виллане и в «Повести о бражнике», герой добивается своего силой слова. Этот способ оказывается наиболее действенным для доступа в рай. В целом стихотворение вписывается в традицию: грешник убеждает Петра, что достоин

3 С этим можно поспорить: в стихотворении «Рай» речь идет как раз об исключительности, гигантизме чувств героя, что у Гумилева всегда имплицитно свойственно герою-поэту.

рая. Но появляется и индивидуальная трактовка: важно, что это не простой человек, а поэт, владеющий словом. В раю поэт присоединяется к песнопениям ангелов, и его голос, его слово оказываются нужными и там.

Таким образом, и у Гумилева, и у Сологуба возникает ситуация встречи души умершего с Петром у врат рая. Именно душа является лирическим субъектом стихотворений. В свою защиту она произносит речь, перед которой вынужден отступить Петр. Но — важная деталь — ни Сологуб, ни Гумилев не иронизируют над апостолом.

Итак, и в традиции, и в рассмотренных стихотворных опытах Серебряного века владение словом оказывается способом открыть ворота рая. Именно словесным мастерством героям удается добиться для себя места в раю. При создании образа Петра каждый раз используются известные по Евангелию черты характера и поступки апостола. Сатирическое и ироническое осмысление образа апостола Петра, появляясь в Средневековье, закрепляется в Новое время: в фольклоре, у гуманистов, у Г. Сакса, в «Повести о бражнике» и др. Русская литература начала XX в. продолжает иронически изображать апостола Петра (С.М. Соловьев, Саша Черный и др.). Отчасти в русле традиции оказываются и стихотворения Н.С. Гумилева и Ф.К. Сологуба: типичны самовосприятие лирического героя как достойного рая и то, что герой убеждает Петра, мастерски владея словом. В то же время поэты преодолевают традиционную иронию над апостолом. Петр уступает, будучи не пристыжен, а убежден, что частично «реабилитирует» его образ, приближая к каноническому.

ЛИТЕРАТУРА

- Афанасьев 1859 — Народные русские легенды, собранные А.Н. Афанасьевым. Лондон, 1859.
- Бебель 1970 — Бебель Г. Фацетии. М., 1970.
- Брант, Сакс 1989 — Брант С., Сакс Г. Корабль дураков; Избранное. М., 1989.
- Веселовский 1888 — Веселовский А.Н. Нерешенные, нерешительные и безразличные дантовского ада // Журнал Министерства народного просвещения. 1888. Ч. 260, отд. 11, ноябрь. С. 87-116.
- Галатео 1963 — Галатео А. Отшельник / Пер. с ит. Ю.Х. Копелевич // Итальянские гуманисты о церкви и религии. М., 1963. С. 302-334.
- Гумилев 1998- /1-10 — Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1998- . Т. 1-10.
- Данте 1967 — Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с ит. М.Л. Лозинского. М., 1967.
- Лихачев и др. 1984 — Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
- Лопухин 1912 — Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Заветов. Т. 10. СПб., 1912.
- Маркиш 1971 — Маркиш С.П. Знакомство с Эразмом из Роттердама. М., 1971.
- Нестерова 1991 — Нестерова О.Е. Петр // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М., 1991. С. 439-440.
- Петров, Черняк 1978 — Петров М.Т., Черняк И.Х. Ренессансное понимание религии в трактате А. Галатео «Отшельник» // Актуальные проблемы изучения истории религии и атеизма: Сб. тр. Л., 1978. С. 110-120.
- Семячко 1998 — Семячко С.А. Древнерусская «Повесть о бражнике» и западноевропейские варианты обработки этого сюжета // Немцы в России. Проблемы культурного взаимодействия. СПб., 1998. С. 7-13.
- Соловьев 2007 — Соловьев С.М. Собрание стихотворений. М., 2007.
- Сологуб 1975 — Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975.
- СУС 1979 — Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л., 1979.
- Тагер 1989 — Тагер Е. Модернистские течения в русской литературе и поэзия межреволюционного десятилетия (1908-1917) // Тагер Е. Избранные работы по литературе. М., 1989. С. 344-466.
- Толстой 1937 — Толстой Л.Н. Кающийся грешник // Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1937. Т. 25. Произведения 1880-х годов. С. 79-81.
- Фаблио 2001 — Фаблио: Старофранцузские новеллы / Пер. с фр. С. Вышеславцевой, В. Дынник. М., 2001.
- Фокина 2006 — Фокина О.Н. «Повесть о бражнике»: проблемы происхождения и интерпретации // Вестник Новосибирского

государственного университета. Серия: История, Филология. 2006. Т. 5. № 2. С. 9–23.

Черный 1996 — *Черный Саша*. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 2: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932.

Образ апостола Петра как привратника рая
в поэзии Н.С. Гумилева и Ф.К. Сологуба
в контексте традиции

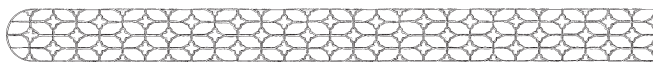
В статье рассматривается формирование образа апостола Петра как привратника рая — от Евангелия к средневековому фольклору и литературе Нового времени. Показано, как этот образ раскрывается в ситуации словесной схватки с душой умершего, которая добивается места в раю. Апостол Петр часто изображается иронически и даже сатирически. В поэзии Н.С. Гумилева и Ф.К. Сологуба ирония преодолевается: душа умершего не стыдит Петра, а убеждает; поэт изображается человеком, достойным рая.

Ключевые слова: апостол Петр, привратник рая, ключник рая, русская литература начала XX в., литературная традиция, Н.С. Гумилев, Ф.К. Сологуб.

Apostle Peter as Gatekeeper of Heaven
in the Poetry of N.S. Gumilyov and F.K. Sologub
in the Context of Tradition

The article discusses the formation of the image of Apostle Peter as gatekeeper of Heaven: from the Gospels to medieval folklore and literature of the modern period. The peculiarities of this character in the situation of verbal duel against the soul of the deceased seeking to enter the Paradise are shown. The Apostle Peter is often depicted ironically and even sarcastically. In the poetry of N. Gumilyov and F. Sologub the irony is overcome: the soul of the deceased does not shame Peter, but convinces him; the poet is designated as a person worthy of heaven.

Keywords: Saint Peter, watchman of the heaven, gatekeeper of the heaven, Russian literature of the beginning of the 20th century, literary tradition, Nikolay Gumilyov, Fyodor Sologub.



А.А. Чевтаев (Санкт-Петербург)

СТИХОТВОРЕНИЕ Н.С. ГУМИЛЕВА
«ХРИСТОС» (1910) В СВЕТЕ
КОНЦЕПЦИИ АДАМИЗМА

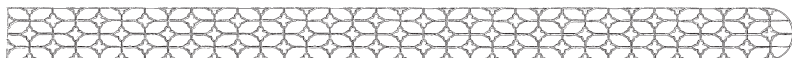




Магистральным вектором смыслообразования в поэтике Н.С. Гумилева является вскрытие сущностных оснований миропорядка, определяющих движение в нем человека и обеспечивающих единство универсума. Осознание поэтом глубинных противоречий существования человечества, которые, с одной стороны, образуют онтологический каркас мироздания, а с другой — продуцируют распад его смысловой целостности, обуславливает интенсивный поиск возможности выхода за пределы действия бытийных антиномий и их ценностного преодоления. Устремленность гумилевского поэтического «я» к конвергенции микрокосма и макрокосма инициирует обращение поэта к религиозной концепции мира, избывающей антиномичность человеческой природы и утверждающей «нераздельность и неслиянность» личного и всеобщего.

В современном гумилевоведении достаточно распространенными являются осмысление творческого наследия поэта в свете православной духовной традиции и представление христианства в качестве смыслового ядра мировоззрения и поэтики Н. Гумилева (Зобнин 2000; Климчукова 2012; Смелова 2004). Безусловно, евангельское откровение и личностное принятие Христа в гумилевской картине мира имеют первостепенное значение и осознаются поэтом как залог онтологического «пересотворения» универсума. Однако абсолютизация христианской парадигмы мировидения серьезно редуцирует многомерность личности и творчества Н. Гумилева, обнаруживающих различные ценностные интенции и вряд ли сводимых к всецело православной точке зрения на бытие (Богомоллов 2000). Ключевым фактором построения индивидуальной мифологии, в которой религиозный традиционализм органично соединяется с мифопоэтическим постижением мироздания, оказывается многоплановость творческого сознания поэта, обращенного и к христианской идеологии, и к оккультно-эзотерическим практикам, и к мистическому опыту древних культур.

Стремление к всеохватному взгляду на бытие и синтезу эпох обнаруживается с самого начала творческого пути Н. Гумилева, но телеологический характер оно получает в поэтике его третьей



книги стихотворений «Жемчуга» (1910), знаменующей преодоление символистского мироощущения и репрезентирующей становление новой, акмеистической парадигмы творчества. В «Жемчугах» художественный мир создается за счет актуализации различных мифологизированных измерений человеческого существования. Проживание разных судеб, скрепляемых единством лирического сознания поэта, способствует вскрытию общей логики движения универсума от разобщенности «я» и мира к их целостности. Как указывает М.В. Смелова, Н. Гумилев «формирует в “Жемчугах” метасюжет инициации (посвящения) Поэта-“романтика” в иную мифоструктурирующую реальность» (Смелова 2004, с. 37). «Инициационное» восхождение личности к сверхиндивидуальному бытию в первом издании книги (1910 г.) акцентировано трехчастностью ее структуры: три раздела — «Жемчуг черный», «Жемчуг серый» и «Жемчуг розовый» — соответствуют трем стадиям приобщения человека к сакральным истинам мира: умиранию профанного «я», духовному возрождению и постижению подлинной сущности миропорядка. Процесс «инициации» здесь реализуется посредством различных культурных кодов, которые представляют множественность инкарнаций человеческого «я», продолжающих путь ветхозаветного Адама.

В этом отношении особый интерес вызывает стихотворение «Христос». Написанное Н. Гумилевым в 1910 г., оно актуализирует в «Жемчугах» евангельское видение мира, явно противопоставляемое проживанию онтологических противоречий на оси «я» — мироздание», репрезентируемому в большинстве стихотворений книги. По мнению Ю.В. Зобнина, «Христос» — «первая веха, отмечающая в гумилевском творчестве путь его собственного сознательного “воцерковления”, после того как он преодолел “декадентский соблазн” 1906–1908 гг.» (Зобнин 2000, с. 125). Нам представляется, что, несмотря на обращение поэта к новозаветному сюжету, первостепенное значение в этом тексте все же получает соотносительность образа Христа и явленного им Смысла с мифопоэтической концепцией «Жемчугов», определяющей аксиологию гумилевского творчества в конце 1900-х — начале 1910-х гг.

В предлагаемой статье мы сосредоточим внимание на «адамистическом» смысле стихотворения «Христос» и его контекстуальных связях с осмыслением образа Адама, к которому поэт целенаправленно обращается в период создания книги

стихов «Жемчуга» и который впоследствии станет основой образной системы гумилевского акмеизма. Формирование концепции адамизма как идеологического основания новой эстетической парадигмы оказывает существенное влияние на восприятие Н. Гумилевым евангельских событий, способствуя включению их репрезентации в процесс бытийной «инициации» поэтического «я».

Как известно, сам термин «адамизм», появляющийся в акмеистических статьях-манифестах Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» (1913) и С.М. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1913), мыслится параллельным собственно «акмеизму» обозначением сущности нового творческого миропонимания. Н. Гумилев, провозглашая необходимость освобождения поэтического видения мира от различных онтологических спекуляций, под «адамизмом» понимает «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» (Гумилев 2006/7, с. 147), способствующий соединению микрокосма и макрокосма как равноценных аспектов бытия. Новая поэтика не отрицает «права изображать душу в те минуты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться» (Гумилев 2006/7, с. 149). Соответственно, адамизм маркирует приближение к бытийным рубежам, но не переступание их, так как человек, являясь продолжением Адама, должен не отказываться от человеческого, а духовно прозревать в себе божественное и эмпирически вскрывать его сокровенный смысл (Rusinko 1988).

Адам как инвариант человеческого «я» появляется в поэтике Н. Гумилева значительно раньше, нежели акмеистическое восприятие творчества и бытия. Экспликация природного и духовного смыслов адамизма отчетливо обнаруживается в произведениях поэта 1908–1910 гг. и обеспечивает архитектурное единство книги «Жемчуга», в которой Адам оказывается зна́ком и причастности гумилевского лирического субъекта мифологизированному прошлому, и его устремленности к ценностно обновленному грядущему. В «Жемчугах» изображается ветхозаветный Адам-грешник, первозданность и греховность которого проступают в каждом человеке. Однако проживание и переживание первородного греха здесь связываются с поиском освобождения от его онтологической тяжести. Как указывает М. Баскер, в третьей книге стихов Н. Гумилева последовательно утверждается мысль о том, что «может быть искуплен падший

Адам, характерно следующий своему суровому пути горя и труда в упорном отказе скорбеть по “плодам, неискупленным и презренным”, своего первоначального, райского сада» (Баскер 2000, с. 68). Поэтому поиск возможности преобразования универсума посредством избывания последствий грехопадения становится концептуальным основанием «Жемчугов».

В гумилевской картине мира историческое бытие человечества оказывается всецело обусловлено Адамовым грехом, свершение которого изображается поэтом в стихотворении «Потомки Каина» (1909): «Он не солгал нам, дух печально-строгий, / Принявший имя утренней звезды, / Когда сказал: “Не бойтесь вышней мзды, / Вкусите плод и будете, как боги”» (Гумилев 1998/1, с. 254). Онтологический смысл грехопадения понимается как искушение мудростью и восхождение человека к вершинам мироздания, стирающие границы между истинным и ложным, а потому ведущие к умножению греховности и бытийной бесприютности каждого индивидуального «я»: «Но почему мы клонимся без сил, / Нам кажется, что Кто-то нас забыл, / Нам ясен ужас древнего соблазна, / Когда случайно чья-нибудь рука / Две жердочки, две травки, два древка / Соединит на миг крестообразно?» (там же). Именно «древний соблазн» первородного греха определяет страстные и волевые поступки различных ролевых героев «Жемчугов»¹, представляющих вариации жизненного пути, заданного Адамом и Каином. Эти исторические и легендарные герои в гумилевской концепции получают амбивалентный статус: они являют собой и архаический идеал авторского сознания, и раздвоенность человеческого «я», чаще всего влекущую их к гибели. Будучи потомком Адама, каждый из них отчужден от божественной гармонии мироздания и должен горделиво-скорбно принимать свою земную участь, что провозглашается в стихотворении «Адам» (1910): «В суровой доле будь упрям, / Будь хмурым, бледным и согбенным, / Но не скорби по тем плодам, / Неискупленным и презренным» (там же, с. 268–269). Но, несмотря на акцентирование «неискупленности и презренности» «эдемского» существования человека, одной из ключевых идеологем в «Жемчугах» является поиск возможности

1 Ролевые герои находятся в центре изображаемого мира в таких стихотворениях «Жемчугов», как, например, «Одержимый» (1908), «Старый конквистадор» (1908), «Поединок» (1909), «Царица» (1909), «Воин Агамемнона» (1909), «Возвращение Одиссея» (1909), «Капитаны» (1909).

искупления первородного греха. Именно сотериологическая направленность гумилевского адамизма и обуславливает его обращение к новозаветной аксиологии.

Стихотворение «Христос» представляет собой художественное осмысление евангельского эпизода о призвании Христом первых апостолов, маркирующего начальный этап обретения Царства Небесного: «Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев: Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море, ибо они были рыболовы, и говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков. И они тотчас, оставив сети, последовали за Ним» (Мф. 4: 18–20). Три библейских стиха получают поэтическое развертывание в сюжетном строении текста, репрезентирующем три событийных узла повествования: явление Христа в Галилее, Его обращение к братьям и их принятие апостольского служения.

Лирический субъект в стихотворении занимает позицию всеведения и вненаходимости по отношению к событиям повествуемой истории, что, по мысли Ю.В. Зобнина, свидетельствует о «состоянии эйфории» рассказчика и его неспособности к рефлексии (Зобнин 2000, с. 126). Однако акцентирование внешней точки зрения субъекта здесь определяется его знанием не только Смысла, но и бытийного итога земного воплощения Христа, еще неизвестного галилеянам и всему человечеству. Прозревая исторический смысл христианства, он сопрягает вочеловечивание Сына Божьего с «адамическим» движением людей в историческом развитии миропорядка.

В первой строфе изображается появление Иисуса Христа около Галилейского моря (Тивериадского озера), противопоставленное повседневной бессмысленности человеческого существования:

Он идет путем жемчужным
По садам береговым.
Люди заняты ненужным,
Люди заняты земным.

(Гумилев 1998/1, с. 277)

Здесь эксплицируется мотив пути, указывающий на телеологию движения Христа в координатах земного мира (от Рождества к искупительной жертве и Воскресению) и коррелирующий с магистральной для всей поэтической книги идеей «инициационного» пути-восхождения. Словосочетание «путь жемчужный»,

отсылающее к сравнению Христа с драгоценной жемчужиной в евангельской притче о купце, ищущем хорошего жемчуга («Еще подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жемчужин, который, найдя одну драгоценную жемчужину, пошел и продал все, что имел, и купил ее» (Мф. 13: 45–46)), обретает семантику преобразования греховных устремлений человеческого «я» к власти над миром. Черный, серый и розовый жемчуга, маркирующие в книге стихов этапы человеческого пути в мифопоэтическом универсуме, соотносятся с тремя нитями жемчуга этих же цветов, которые носит дьявол в новелле Н. Гумилева «Скрипка Страдивариуса» (1908), и, соответственно, являются знаками соблазна и волевого приобщения профанного «я» к сакральным тайнам бытия. Однако в христианском миропонимании «жемчуг» символизирует «спасение, Христа-Спасителя, Слово Божие, крещение» (Купер 1995, с. 91). Поэтому «жемчужный путь», воплощая искупительное предназначение Христа, имплицитно указывает на возможность перевода «инициации» из области греховного возвышения человека в сферу гармонизации человеческого и Божественного начал. Отсутствие этой изначальной тварной гармонии в нынешнем мире людей подчеркнуто «ненужностью» их земных деяний.

Представление Христа в пространстве «береговых садов» Галилеи далее сменяется Его речью, обращенной к «людям, занятым земным», и открывающей им сущность Евангельской Вести:

Здравствуй, пастырь! Рыбарь, здравствуй!
 Вас зову я навсегда,
 Чтоб блюсти иную паству
 И иные невода.

Лучше ль рыбы или овцы
 Человеческой души?
 Вы, небесные торговцы,
 Не считайте барыши...

(Гумилев 1998/1, с. 277)

Здесь обнаруживается некоторое отклонение от канонического библейского текста: если в Евангелии от Матфея Андрей и Петр названы рыболовами, то в гумилевской версии их призвания Христом к апостольскому служению в круг их мирских занятий включается и пастушество. Этим акцентируется

всечеловеческий характер Христовой проповеди, ценностно обращенной не только к евангельским рыбакам, но и ко всем людям вообще. Противопоставление животного мира («рыб и овец»), подчиненного воле человека, и самой «человеческой души», требующей искупления и преображения, определяет антропологическое измерение того духовного выбора, который предлагает Сын Божий «пастырю» и «рыбарю»: отказаться от меркантильно-мирских устремлений и стать «ловцами человеков», ведущими их к Спасению.

В четвертой строфе стихотворения в речи Христа эксплицируется устремленность к божественной гармонии бытия. Здесь четко обозначена антитеза между иллюзорностью ограниченного земного счастья и истинностью безграничного смысла Царствия Небесного:

Ведь не домик в Галилее
Вам награда за труды, —
Светлый рай, что розовее
Самой розовой звезды.

(Гумилев 1998/1, с. 277)

«Домик в Галилее» оказывается зна́ком мнимых желаний и страстей человечества, отчужденного от божественной целостности миропорядка, возможность возвращения к которой открывается людям в Слове Христа. В свою очередь, «светлый рай» вскрывает «адамистическую» направленность стихотворения, устанавливая его глубинные связи с концепцией всей книги стихов. Райский сад является одним из центральных пространственно-аксиологических параметров художественного мира «Жемчугов»². Эдем и его проекции в «Жемчугах» предстают мерой той онтологической пропасти, в которую пало человечество, и «инициация» человеческого «я» направлена прежде всего на поиск пути к ее преодолению и возвращению в эдемский сад.

2 Во многих стихотворениях книги актуализированы тоска по утраченному раю и жажда его обретения. Ср.: «Вынем же меч-кладенец, / Дар благосклонных наяд, / Чтоб обрести, наконец, / Неотцветающий сад» («В пути») (Гумилев 1998/1, с. 197); «Все мы знавали злое горе, / Бросили все заветный рай, / <...> Душу исполнит нам жгучей страстью / Смуглый ребенок в чайном саду» («Путешествие в Китай») (Гумилев 1998/1, с. 279).

«Рай», обретение которого проповедует Христос, становится противовесом «розовой звезде», эксплицирующей связи с цветовой символикой «Жемчугов»: «Жемчуг розовый» являет собой поворот к духовному прозрению и достижению равновесия мировых сил. Однако эпитет «розовый», часто встречающийся в лирике Н. Гумилева³, здесь атрибутирует знак, в семантике которого проступает значение «люциферианской» «утренней звезды», напоминающей об искусителе, «печально-строгом духе» и о грехопадении Адама и Евы, а через них и всего человеческого рода. Соответственно, путь к гармонии полон соблазнов и ложных ценностей, и поэтому, как отмечает С.Л. Слободнюк, «обещание “светлого рая” <...> в устах Иисуса звучит как попытка отвлечь смертных от радостей, предлагаемых им сатаной-звездой» (Слободнюк 1994, с. 156), и тем самым открыть людям дорогу к преображению их тварной природы.

Смысл этого пути раскрывается в пятой строфе, где актуализирован эсхатологический вектор христианского мировидения и реализуется евангельский аспект гумилевского адамизма. Здесь в Слове Христа обнаруживаются Его Божественная сущность и онтологическое предназначение:

...Солнце близится к притину,
Слышно веянье конца,
Но отрадно будет Сыну
В Доме Нежного Отца.

(Гумилев 1998/1, с. 277)

Солярная символика в Христовой проповеди маркирует бытийный предел существования человечества, за которым последует искупление его греховности. «Притин» как высшая точка нахождения на небе дневного светила мыслится концом земного

3 В текстах «Жемчугов», а также во многих стихотворениях поэта 1911–1913 гг. розовый цвет обнаруживает амбивалентную семантику: с одной стороны, он маркирует близость смерти (ср.: «Пусть высоко на розовой влаге / Вечереющих горных озер / Молодые и строгие маги кипарисовый сложат костер» («Завещание») (Гумилев 1998/1, с. 186); «Видно розовые светлы / Обезумевших полей» («Лесной пожар») (Гумилев 1998/1, с. 216)), а с другой — обозначает устремленность лирического героя к небесным пределам, как, например, в стихотворениях «Баллада» (1910) и «Жизнь» (1911), что свидетельствует о концептуализации в гумилевском сознании идеи восхождения к раю через умирание.

мира и его претворения в Царстве Небесное. В семантике знака «солнце» проявляется не столько природно-мифопоэтическое, сколько религиозно-символическое значение: этот универсальный символ в христианской концепции мира предстает «как Христос, Искупитель миров, от Отца Рожденный, Слово из Плоти и Надежда Славы» (Холл 2005, с. 102). Христос-Солнце оказывается онтологическим абсолютом, в «притине» которого сходятся концы былого и грядущего.

Очистительная направленность солярной энергии, призванная уравновесить прошлое и будущее, манифестируется в стихотворении Н. Гумилева «Молитва» (1907), также включенном в состав «Жемчугов»: «Солнце свирепое, солнце грозящее, / Бога, в пространствах идущего, / Лицо сумасшедшее, / Солнце, сожги настоящее / Во имя грядущего, / Но помилуй прошедшее!» (Гумилев 1998/1, с. 148). Однако если здесь настоящее предстает профанной точкой бытия, упразднение которой обеспечит гармонию мира, то в стихотворении «Христос», напротив, оно оказывается временем Иисуса, тождественным вечности пребывания Сына «в Доме Нежного Отца», а через Его искупительную жертву и всего человечества.

Именно здесь вскрывается «адамистическая» концептуализация евангельского события: Христос, будучи Сыном Божиим, проповедует людям евангельскую истину с позиции причастности человеческому «я». «Веянье конца» (приближения к «притину») распространяется не только на мир Адамовых потомков, но и на Его земной путь, который Он проходит человеком среди людей («пастыря и рыбаря», «занятых земным»). Акцентирование христологического понимания двуединства личности Христа как Богочеловека, совмещающего человеческую и Божественную природы, продуцирует гумилевское видение связей ветхозаветной и новозаветной аксиологии, укорененное в богословском учении о Христе как втором Адаме.

В Послании к Римлянам апостола Павла именно онтологическим родством ветхозаветного Адама и Христа объясняется сущность искупления: «Как преступлением одного всем человекам осуждение, так правдою одного всем человекам оправдание к жизни» (Рим. 5: 18). Со-противопоставление «старого» Адама и «нового» — Христа — в глубинном единстве смысла их бытия обеспечивает целостность сотворенного мира и способствует преодолению антиномии природно-биологического и духовного начал в человеке. (Ср.: «Так и написано: первый человек Адам стал

душею живущею; а последний Адам есть дух животворящий. Но не духовное прежде, а душевное, потом духовное. Первый человек — из земли, перстный; второй человек — Господь с неба. Каков перстный, таковы и перстные; и каков небесный, таковы и небесные. И как мы носили образ перстного, будем носить и образ небесного» (1 Кор. 15: 45–49).)

В адамизме «Жемчугов» Н. Гумилева акцентирована многомерная событийность деяний человека, утратившего свою причастность божественному измерению бытия и своей волей пытающегося упорядочить греховный земной мир. Поступки гумилевских ролевых героев демонстрируют бытийную пропасть между «я» и Христом, они — всецело продолжатели греховности ветхозаветного Адама. Поэтому лирический герой Н. Гумилева в «Жемчугах» постоянно пытается преодолеть границы между профанным и сакральным посредством витального потенциала своего земного воплощения — поединком, странствием или любовным экстазом. Процесс мифологической «инициации», с одной стороны, продуцирует интенсивность его духовных исканий, а с другой — усиливает трагизм отчуждения от подлинного бытийного смысла⁴.

Так как утрата равновесия между земным и божественным началом обусловлена грехопадением, то поиск его восстановления связывается с идеей искупления, в результате которого Адам будет оправдан и преображен. Сотериологический смысл гумилевского адамизма очевидно коренится в христианском представлении об избывании греховности Первочеловека. Так, богослов II в. св. Иринеи Лионский утверждает, что залогом освобождения человечества от греха является освобождение Адама, так как, пока не искуплен совершивший первый грех, «весь род человеческий пребывает еще в состоянии гибели» (Св. Иринеи Лионский 2008, с. 315–316). Соответственно, в «Жемчугах» имплицитно утверждается идея универсальности греха (множество точек зрения героев-грешников разворачивает сущность первого Адама) и необходимости всеобщего спасения.

В гумилевской концепции со-противопоставление Адама и Христа обладает всечеловеческим смыслом, поэтому вечное

4 Переживание такой онтологической катастрофы представлено в гумилевском стихотворении «Театр» (1910), которое в силу его явной антихристианской направленности поэт впоследствии, при издании «Жемчугов» в 1918 г., исключил из состава книги.

бытие «в Доме Нежного Отца» распространяется на всех людей, получающих возможность преодоления смерти. Показательно, что гибельный итог человеческого столкновения с миром во многих стихотворениях «Жемчугов» не является абсолютной экзистенциальной катастрофой. Смерть маркирует важный рубеж бытийного движения человека только в эмпирических координатах мира, а не в общей логике бытия. Физическая гибель не завершает существование «я», а, напротив, акцентирует причастность индивидуального сознания всеединству человеческого пути в мироздании, что эксплицируется репрезентацией лирическим героем события собственной смерти (например, в стихотворениях «Одержимый», «Поединок», «Царица»), лирический рассказ о которой свидетельствует о превозможании смертных пределов мира. Танатология «Жемчугов» не сводится к христианской концепции и размыкается в широкий контекст мифопоэтических представлений, однако «адамистический» вектор претворения смерти в вечную жизнь в ней явно реализуется, и именно стихотворение «Христос» раскрывает такое конвергентное преображение «ветхого» Адама.

Поиск единства телесного и духовного начал в поэзии Н. Гумилева встраивается в глубинное переживание бинарности существования и ее преодоления. Пристальное внимание к теме андрогина, представленной в «Жемчугах» одноименным стихотворением и имплицитно присутствующей в творчестве поэта в целом (Козлов 1994), и вскрытие сущностных связей между телом и душой как парадигма гумилевского поэтического мистицизма (Eshelman 1987) свидетельствуют, что в творчестве поэта дихотомия микрокосма и макрокосма не снимается и христианская аксиология не приводит к их абсолютной гармонизации. Первый и второй Адамы не сливаются воедино, что акцентировано в стихотворении 1918 г. «Два Адама». Как показывает Э. Русинко, в этом произведении «внешний» Адам являет собой телесно-природное проявление человеческого «я», а «внутренний» — его духовное содержание, имплицитно соотношенное с Адамом Нового Завета — Христом, пришедшим искупить и преобразить старого Адама» (Rusinko 1987, p. 253). Диалогическое противостояние двух сторон единого «я» включается в более широкий контекст дуальных аспектов бытия, нежели только оппозиция природного и духовного, и вскрывает глубинную амбивалентность сознания человека: «Мне странно сочетанье слов — “я сам”, / Есть внешний, есть и внутренний

Адам. / Стихи слагая о любви нездешней, / За женщиной ухаживает внешний» (Гумилев 1999/3, с. 167).

Однако идея Христа как нового Адама для гумилевского миропонимания принципиально важна, и в «Жемчугах» он мыслится идеальным бытийным интегралом, призванным явить миру божественный Смысл. Адамизм здесь акцентирован именно антропологическим измерением Христа, представляющим в начале своей жертвенной земной стези, что существенно отличает Его от Христа-путника, являющего ценностно завершенный бытийный смысл в стихотворении «Память» (1920). Христос «Жемчугов» — это Бог, воплотившийся в Адама, грехи которого Он призван искупить.

Поэтому в шестой, финальной строфе стихотворения результирующим событием повествования становится принятие Христовой вести будущими апостолами как начало преодоления греховности человечеством — пока еще не всем, а только теми, кто внял Смыслу вочеловечивания Сына Божьего:

Не томит, не мучит выбор,
Что пленительней чудес?!
И идут пастух и рыбарь
За искателем небес.

(Гумилев 1998/1, с. 277)

Христос здесь предстает в «посюсторонней», антропологической действительности, оказываясь одновременно и продолжением, и преодолением первого Адама. Прокладываемый Им онтологический маршрут распознается лирическим субъектом как потенциально всечеловеческий путь, и смысловое завершение стихотворения смещается в идиллическую плоскость, которой присуща «прецедентная самоактуализация» субъектного «я»: «Я такой же <...> как все люди» (Тюпа 2013, с. 132). Соответственно, «пастух и рыбарь», выбравшие «светлый рай» Христа, намечают бытийную перспективу для всего человеческого рода, в том числе для лирического субъекта, жаждущего претворить в себе прежнего Адама в нового — Христа.

Явленная здесь христианская сотериология сопряжена с мифологическим восхождением гумилевского «я» к мировой гармонии, представляя этапом ценностного принятия сверхиндивидуального смысла бытия. Показательно, что в первом издании «Жемчугов» стихотворение находится в «Жемчуге

розовом» — разделе, завершающем процесс «инициации», т. е. мыслится одним из вариантов преобразования миропорядка. В концептуально переработанном издании книги 1918 г., где деление на части упраздняется, Н. Гумилев перемещает это произведение в середину, что свидетельствует об актуализации вневременного, универсального понимания всечеловеческой сущности Христа, соединяющей прошлое и будущее, профанное и сакральное, начало «инициации» и ее «итог».

Итак, в стихотворении «Христос» явно прослеживается «адамистическое» миропонимание, формирующееся в поэтике Н. Гумилева на рубеже 1900-х — 1910-х гг. и демонстрирующее художественные искания путей ценностного преобразования универсума. Образ ветхозаветного Адама, оказывающийся смысловой константой книги «Жемчуга», продуцирует и идею его онтологического завершения во всечеловеческой личности Христа. Представление о Сыне Божьем встраивается в единую концепцию гумилевского адамизма, с одной стороны, раскрывая богословское понимание Христа как второго Адама, Искупителя, а с другой — утверждая жажду динамической реорганизации бытия, магистральную для творчества поэта в целом. Иисус Христос как земной «искатель небес» мыслится преображенным Адамом, и Его Божественная природа оказывается залогом нового миропорядка. Таким образом конструируется «адамистический» каркас книги «Жемчуга»: Адам-грешник, инкарнациями которого являются различные герои гумилевской мифопоэтики, со-противопоставляется Адаму-Христу, призванному реорганизовать человеческий мир.

ЛИТЕРАТУРА

- Баскер 2000 — *Баскер М.* Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб., 2000.
- Богомолов 2000 — *Богомолов Н.А.* Гумилев и оккультизм // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000. С. 113–144.
- Гумилев 1998–/1–10 — *Гумилев Н.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1998–. Т. 1–10.
- Зобнин 2000 — *Зобнин Ю.В.* Николай Гумилев — поэт Православия. СПб., 2000.
- Климчукова 2012 — *Климчукова В.Н.* Поэзия Николая Гумилева: истоки и свершения. М., 2012.
- Козлов 1994 — *Козлов С.Л.* Любовь к андрогину: Блок — Ахматова — Гумилев // Тыняновский сборник: Пятые Тыняновские чтения. Рига; М., 1994. С. 155–171.
- Купер 1995 — *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М., 1995.
- Св. Ирины Лионский 2008 — *Св. Ирины Лионский.* Против ересей. Доказательство апостольской проповеди. СПб., 2008.
- Слободнюк 1994 — *Слободнюк С.Л.* Николай Гумилев: модель мира (К вопросу о поэтике образа) // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 143–164.
- Смелова 2004 — *Смелова М.В.* Онтологические проблемы в творчестве Н.С. Гумилева. Тверь, 2004.
- Тюпа 2013 — *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М., 2013.
- Холл 2005 — *Холл М.П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. М., 2005.
- Eshelman 1987 — *Eshelman R.* “Duša i telo” as a Paradigm of Gumilev’s Mystical Poetry // *Nikolaj Gumilev 1886–1986: Papers from The Gumilev Centenary Symposium.* Oukland, California, 1987. P. 102–132.
- Rusinko 1987 — *Rusinko E.* “Two Adams”: Gumilev’s Creative Personality // *Nikolaj Gumilev 1886–1986: Papers from The Gumilev Centenary Symposium.* Oukland, California, 1987. P. 243–268.
- Rusinko 1988 — *Rusinko E.* Adamism and Acmeist Primitivism // *Slavic and East European Journal.* Vol. XXXII. 1988. P. 84–97.

Стихотворение Н.С. Гумилева «Христос» (1910)
в свете концепции адамизма

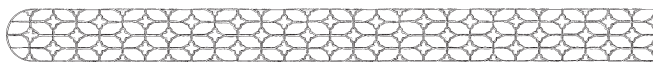
В статье рассматривается поэтика стихотворения Н. Гумилева «Христос» (1910), включенного в состав его третьей книги «Жемчуга», ключевым образом которой является Адам как маркер гумилевского поворота к постижению онтологических первооснов универсума. Представление поэта о Христе встраивается в единую концепцию формирующегося гумилевского адамизма, с одной стороны, актуализируя богословское понимание Христа как Второго Адама, а с другой — утверждая идею динамической реорганизации бытия, магистральную для творчества поэта в целом. Стихотворение, осмысляющее евангельский эпизод о призвании Христом первых апостолов, эксплицирует центральный для адамизма Н. Гумилева мотив пути как восхождения / возвращения к подлинной сущности мироздания. Иисус Христос мыслится преображенным и онтологически завершенным Адамом, Божественная природа Которого оказывается залогом утверждения нового миропорядка.

Ключевые слова: Адам, адамизм, книга стихов «Жемчуга», мифологизм, Николай Гумилев, сотериология, Христос, художественная аксиология.

The Poem “Christ” (1910) by N.S. Gumilyov
in the Light of the Concept of Adamism

The article discusses the poetics of the poem “Christ” (1910) by N. Gumilyov, included in his third book of poems “The Pearls”, the key image of which is Adam as a marker of N. Gumilyov’s turn to the comprehension of the ontological foundations of the universe. Gumilyov’s idea of Christ is the part of emerging concept of adamism and, on the one hand, actualizes the theological view of Christ as the Second Adam, and on the other hand, affirms the idea of dynamic reorganization of being, which is central for Gumilyov’s work as a whole. The poem interpreting the evangelical episode of Christ calling the first apostles explicates the motif (specific for Gumilyov’s adamism) of the path as the climb / return to the genuine essence of the universe. Jesus Christ appears as transfigured and ontologically completed Adam whose divine nature is the key to the new world order.

Keywords: Adam, adamism, the book of poems “The Pearls”, mythologism, Nikolay Gumilyov, soteriology, Christ, art axiology.



А.В. Филатов (Москва)

ТРАНСФОРМАЦИЯ
ЕВАНГЕЛЬСКОЙ ПРИТЧИ
В ПОЭМЕ Н.С. ГУМИЛЕВА
«БЛУДНЫЙ СЫН»



Поэма Гумилева «Блудный сын» имеет устойчивую репутацию его «первого акмеистического произведения» (Богомолов 1991, с. 509; Тименчик 1992, с. 55). Такая оценка во многом определяется не только поэтическими характеристиками текста, но и теми событиями, которые сопутствовали его первому публичному чтению. Оно произошло 13 апреля 1911 г. на заседании Общества ревнителей художественного слова вскоре после возвращения Гумилева из африканского путешествия¹. Об этом лаконично сообщает В.А. Чудовский: «Н.С. Гумилев произнес циклическое произведение “Блудный сын”, вызвавшее оживленные прения о пределах той свободы, с которой поэт может обрабатывать традиционные темы» (Чудовский 2016, с. 269). Однако современники оставили и более подробное изложение событий. По воспоминаниям А.А. Ахматовой, резко негативно поэму Гумилева воспринял Вячеслав Иванов, который «обрушился на него с почти непристойной бранью». Супруги «возвращались в Царское, совершенно раздавленные произошедшим, и потом Н<иколай> С<тепанович> всегда смотрел на В<ячеслава> И<ванова> как на открытого врага» (Ахматова 2001/5, с. 184). О том, что Иванов «подверг “Блудного сына” настоящему разгрому», пишет и Н.Я. Мандельштам (Мандельштам 1990, с. 38). К сожалению, дословно неизвестно, что сказал Иванов, а мемуарные записи нельзя считать надежными источниками, поскольку у Ахматовой и Мандельштам могли быть свои причины выставлять поэта-символиста в невыгодном свете. Тем не менее положение, согласно которому критика «Блудного сына» была главной причиной охлаждения отношений между Гумилевым и Ивановым, стало своеобразным «общим местом» в истории изучения акмеизма и поддерживается многими исследователями (Баскер 2000, с. 120–122; Богомолов 1999, с. 114–115; Лаппо-Данилевский 1992, с. 101–103; Лукницкая 1990, с. 114; Тименчик 2017, с. 257–258).

При этом у хозяина «башни» не было личных мотивов для вражды с Гумилевым: молодой поэт являлся частым посетителем

1 Поэт вернулся из Африки в Петербург 25 марта 1911 г. (Лукницкий 2010, с. 236).

его литературных «сред», предлагал Иванову вместе отправиться в Африку и даже написал ему письмо из Одессы (1 декабря 1909 г.) в надежде, что мэтр символизма все же присоединится к нему: «В Каире буду ждать телеграммы в русское консульство. Письмо очень запоздает. 12-го, если не будет телеграммы, еду дальше. Я чувствую себя прекрасно, очень хотел бы вашего общества» (Гумилев 2007/8, с. 139). Также в архиве Иванова сохранился автограф плана доклада Гумилева о его африканском путешествии, который он сделал на заседании редакции журнала «Аполлон» 5 апреля 1911 г.; привезенные из Абиссинии картины, вероятно, вдохновили Иванова на написание газелы «Роза Царицы Савской», что отражено в авторском примечании к произведению (Лаппо-Данилевский 1992, с. 101–103).

Уже эти факты говорят если не о дружественных, то о явно теплых отношениях между литераторами, сохранявшихся до момента обсуждения «Блудного сына». Поэтому наиболее вероятно, что причиной столь резкой и неожиданной критики был сам текст, основанный на сюжете одноименной новозаветной притчи. Н.А. Богомолов видит причину спора в различных подходах к текстам-предшественникам у Иванова и Гумилева: «Если для Иванова <...> слово было важно во всей полноте его смысла, соотносилось не только с соположенными словами, но и со всем мыслимым контекстом языка, истории, культуры, то Гумилев постоянно нарушал историческую истину, художественную логику, внутренние связи тех текстов, которые использовал для создания своих собственных. Для него был гораздо важнее тот смысл, который он хотел вложить в свое произведение, чем возможность безусловного и полного наложения его на упоминаемые и подразумеваемые реалии и тексты» (Богомолов 1999, с. 114–115). Однако из такого утверждения можно сделать ложный вывод, что основатель акмеизма был носителем авангардистского сознания и пренебрегал ценностью культурной традиции, относясь к предшествующим текстам только как к материалу. Заметим, что до такой степени свободы Гумилев не доходил, и в том же «Блудном сыне» сохранены опорные мотивы ухода из отчего дома, распутной жизни, тяжелых жизненных испытаний, раскаяния главного героя и его возвращения домой. Кроме того, личностное прочтение традиционных мифологем является одной из художественных доминант раннего творчества Гумилева (Клинг 2010, с. 96); оно обнаруживается в таких произведениях, как цикл «Возвращение Одиссея», стихотворения «Маркиз де Карабас», «Сон Адама». Иванов не мог

этого не знать, поскольку написал на книгу стихов «Жемчуга» положительную рецензию, в которой все эти тексты упомянуты (Иванов 2000, с. 362–366). Скорее всего, по предположению М. Баскера, Иванов «усмотрел в своеобразной переделке Евангельской притчи намеренный вызов со стороны своего недавнего протеже, направленный против теории мифа и мифотворчества, которая составляла неотъемлемую часть проповедуемого им “реалистического символизма”» (Баскер 2000, с. 120).

Как известно, Иванов считал мифотворчество высшей стадией символизма. Для него был важен мистико-религиозный, культовый аспект мифа. При таком подходе ценность мифа заключалась в коллективном принятии его истинности и онтологичности. Как писал сам теоретик теургического символизма, «миф — не свободный вымысел: истинный миф — постулат коллективного самоопределения, а потому и не вымысел вовсе и отнюдь не аллегория или олицетворение, но ипостась некоторой сущности или энергии. Индивидуальный же и не общеобязательный миф — невозможность» (Иванов 1974/2, с. 90). На первый взгляд из этого следует, что понимание мифа как феномена коллективного сознания должно исключать возможность его авторской обработки (тем более создание собственно авторских мифов), однако для Иванова это не совсем так. По его мысли, художник-символист, интуитивно прозревая сущность и ценностную иерархию мировых символов, становится выразителем народной души, и тогда сотворенный им миф получает общее признание. Естественно, такое проникновение в мистическую основу бытия для поэта возможно при условии, что в его сознании миф наделяется статусом не вторичного, фикционального мира, но бытия более реального (*realiorum*), чем действительный мир. В таком случае, по словам Иванова, «отличие мифа, возвещенного художником, от рассказанной им сказки — в том, что с собственной сказкой он может быть и не согласен, тогда как миф есть его свидетельство о том, что именно так, а не иначе сочетались в нем все его переживания, все опыты и познания его жизни» (там же, с. 154). Поэтому для истинного мифотворца нет противоречия между индивидуальным и коллективным, новаторством и традицией: «<...> его внутренняя свобода есть внутренняя необходимость возврата и приобщения к родимой стихии. Он изобретает новое — и обретает древнее» (Иванов 1909, с. 41). Очевидно, что, прежде чем стать достоянием коллектива, миф в новом искусстве рождается как продукт личного опыта.

Пример этого Иванов находит в творчестве Вл. Соловьева, у которого «внутренние события личной жизни <...> служат предметами его поэтического вдохновения так, что он только живописует совершившееся как реальный миф его личности» (Иванов 1909, с. 284). Именно софийный миф, созданный Соловьевым, становится основой ивановского (и шире — младосимволистского) мифотворчества.

Иной подход к мифу для Иванова заведомо деструктивен: поэт «может дать новые воспроизведения древнего мифа, он украсит его и приблизит к современному сознанию, он вдохнет в него новое содержание философское и психологическое; но, гальванизуя его таким образом <...> он, во-первых, *не сотворит нового мифа*, во-вторых — отнимет жизнь у старого, оставив нам его мертвый слепок или призрачное отражение. Ибо миф — отображение реальностей, и всякое иное истолкование подлинного мифа есть его искажение» (Иванов 1909, с. 279; курсив мой. — А. Ф.).

По всей видимости, для Иванова переработка Гумилевым притчи (символический смысл которой позволяет отождествить ее с мифом в ивановском понимании) исказила каноническое содержание источника, как раз представ лишь его призрачным отражением или даже мертвым слепком. Но в чем же именно?

С одной стороны, при анализе тех изменений, которые были внесены в притчу Гумилевым, создается впечатление, что он как раз ориентировался на мифотворческую концепцию Иванова, поскольку в «Блудном сыне» присутствуют элементы софийного мифа. Так, Гумилев заменяет брата главного героя сестрой, которая неожиданно предстает перед Блудным сыном вместе с невестой на празднестве в финале произведения:

За садом возносятся гордые своды,
Вот дом — это дедов моих пепелище,
Он, кажется, вырос за долгие годы,
Пока я блуждал, то распутник, то нищий.

Там празднество: звонко грохочет посуда,
Дымятся тельцы и румянится тесто,
Сестра моя вышла, с ней девушка-чудо,
Вся в белом и с розами, словно невеста.
За ними отец... Что скажу, что отвечу,
Иль снова блуждать мне без мысли и цели?

Узнал... догадался... идет мне навстречу...
И праздник, и эта невеста... не мне ли?!

(Гумилев 1998/1, с. 34)

Гумилев заменяет старшего брата на сестру, опуская важный для притчи мотив ревности (старший брат ревнует отца к младшему), а также дополняет заключительный эпизод образом девушки-невесты. По-видимому, поэт вводит в сюжет невесту, чтобы создать свою версию софийного образа — воплощения Вечной Женственности, спасающей падшего героя и приводящей его к свету. Так Гумилев сопрягает библейскую притчу и соловьевско-младосимволистскую теорию. Поэтому вполне возможно, что через обновленное прочтение притчи Гумилев пытался подражать своему новому учителю, а не спорить с ним². Скорее всего, критика Иванова была неожиданна для молодого поэта, стремившегося показать себя если не прилежным учеником, то союзником.

С другой стороны, Гумилев действительно внес в притчу серьезные изменения. Он исключает из сюжета разговор отца со старшим сыном, который, являясь ключевым в евангельском тексте, подводит итог всей истории и дает нравоучительное заключение. Это изменение тесно связано с введением в сюжет «девушки-чуда», напоминающей невесту. Представленная как награда Блудному сыну, она своим явлением функционально заменяет дидактический финал притчи. Кроме того, в разговоре с отцом герой поэмы мотивирует уход из отчего дома жаждой приключений («весь мир для меня открывается внове»), ратных побед («мечом укреплю я свободу и братство»), славы («гул изумленной толпы»):

Нет дома, подобного этому дому!
В нем книги и ладан, цветы и молитвы!
Но, видишь, отец, я томлюсь по иному,
Пусть в мире есть слезы, но в мире есть битвы.

На то ли, отец, я родился и вырос,
Красивый, могучий и полный здоровья,
Чтоб счастье побед заменил мне твой клирос
И гул изумленной толпы — славословья. <...>

2 Эта точка зрения также представлена в статье зарубежной исследовательницы Emily Wang (Wang 2012, p. 415-430).

Позволь, да твое приумножу богатство,
Ты плачешь над грешным, а я негодную,
Мечом укреплю я свободу и братство,
Свирепых огнем научу поцелую.

Весь мир для меня открывается внове,
И я буду князем во имя Господне...
О счастье! О пеньё бунтующей крови!
Отец, отпусти меня... завтра... сегодня!..

(Гумилев 1998/1, с. 31)

В этом смысловом приращении видится не только «новое содержание философское и психологическое», которое трансформирует канонический текст (напомним, подобные вещи в мифотворческой концепции Иванова неприемлемы), но и автобиографизм. Блудный сын изображается путешественником и воином, а это излюбленные лирические маски самого Гумилева, ставшие органическими составляющими его личности. Таким образом, здесь поэт не растворяет свое «я» в мифе, но создает его авторскую версию, в которой сочетаются канонические и новаторские элементы, и степень свободы автора оказывается гораздо выше, чем то предполагает ивановская теория. Даже введение софийного образа девушки-невесты не меняет ситуацию, ибо главный герой устремлен не к ней, а к миру; очевидна вторичность женского персонажа, сводящая его к эмблеме. Невеста появляется в самом конце как награда за возвращение домой. Мотив освобождения Софии из земного плена — один из центральных для младосимволистской мифологии — отсутствует, и даже мотив любви не получает развития. Зато в поэме явно просматривается автобиографический подтекст, который Иванов не мог не увидеть. Считается, что во второй части поэмы Гумилев аллегорически изобразил атмосферу «башни» с легко дешифруемыми соответствиями: Рим — Петербург, римские имена друзей — античные прозвища посетителей «башни» (Гумилев 1998/1, с. 234–235):

Как розов за портиком край небосклона!
Как веселы в пламенном Тибре галеры!
Пускай приведут мне танцовщиц Сидона,
И Тира, и Смирны... во имя Венеры.

Цветов и вина, дорогих благовоний...
Я праздную день мой в веселой столице!
Но где же друзья мои, Цинна, Петроний?..
А, вот они, вот они, *salve amici*.

Идите скорей, ваше ложе готово,
И розы прекрасны, как женские щеки;
Вы помните верно отцовское слово,
Я послан сюда был исправить пороки...

Но в мире, которым владеет превратность,
Постигнув философов римских науку,
Я вижу один лишь порок — неопрятность,
Одну добродетель — изящную скуку.

Петроний, ты морщишься? Будь я повешен,
Коль ты недоволен моим сиракузским!
Ты, Цинна, смеешься? Не правда ль, потешен
Тот раб косоглазый и с черепом узким?

(Гумилев 1998/1, с. 32)

Исследовательница О.А. Верник полагает, что в образе Блудного сына второй части поэмы легко угадывается сам Иванов — ученый-классик, устраивавший пышные праздники в честь античных богов у себя на «башне». Себя же Гумилев изобразил в облике «раба», в котором узнаются черты внешности поэта (Верник 2004, с. 74). При таком прочтении становится ясной «акмеистичность» произведения: Гумилев в поэме подчеркивает преодоление символизма как на уровне творческой биографии, так и на уровне мифопоэтики. Именно в этом двойном «ударе» стоит видеть причину категорического неприятия поэмы Ивановым.

В то же время при рассмотрении всего творческого пути обоих поэтов становится ясно, что во взглядах на соотношение искусства и религии они были очень близки. Приведем два высказывания Иванова на этот счет: «Можно говорить о символизме и религиозном творчестве как о величинах, находящихся в некотором взаимоотношении» (Иванов 1909, с. 248); «Поэт всегда религиозен, потому что — всегда поэт» (Иванов 1916, с. 130). Гумилев в одной из своих последних статей заявлял, по сути повторяя мысль Иванова: «Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты» (Гумилев 2006/7, с. 235). Также известна точка зрения, согласно которой

Гумилев является поэтом, воплотившим в своем творчестве основы православного христианства (Зобнин 2000). И если для некоторых ранних произведений поэта (например, стихотворений «Мой старый друг, мой верный Дьявол...», «Влюбленная в дьявола», «Театр») такое утверждение выглядит довольно спорным, то для зрелого, акмеистического творчества Гумилева христианское миропонимание действительно становится одной из основополагающих систем ценностей. Поэт даже провозглашает в своем манифесте: «Мы не решились бы заставить атом поклониться Богу, если бы это не было в его природе» (Гумилев 2006/7, с. 148), — подчеркивая связь акмеизма с религиозным мировоззрением. Поэтому вполне вероятно, что в акмеистический период тексты Нового Завета не могли рассматриваться Гумилевым вне их сакральной значимости и архетипической природы. Это ощущается и в «Блудном сыне», где евангельская ситуация проецируется поэтом на свою биографию, и, таким образом, его собственная жизнь получает ценностное осмысление и духовную и творческую перспективу. Да и сам путь Блудного сына описан как потеря и обретение веры. Как писала о Гумилеве Ахматова, «мальчиком он поверил в символизм, как люди верят в Бога. Это была святыня неприкосновенная, но по мере приближения к символистам, в частности к “Башне” (В. Иванов), вера его дрогнула, ему стало казаться, что в нем поругано что-то» (Ахматова 2001/5, с. 94).

В желании открыть для себя мир герой Гумилева близок Колумбу (персонаж его поэмы «Открытие Америки»), выполняющему волю Бога: «Весь мир для меня открывается внове, / И я буду князем во имя Господне...» (Гумилев 1998/1, с. 31). Однако герой некрепок в своей вере. Во второй части поэмы он забывает о своей высокой цели и предается плотским радостям. Здесь христианское начало побеждается языческим: это эксплицируется, во-первых, в словосочетании «во имя Венеры», контрастирующем с «во имя Господне...» из предыдущей строфы, а во-вторых, в скрытом споре с евангельским текстом. Стилистически слова Блудного сына сближаются со словами Христа — ср.: «Вы помните верно отцовское слово, / Я послан сюда был исправить пороки...» (там же, с. 32) и «Не думайте, что Я пришел нарушить закон или пророков: не нарушить пришел Я, но исполнить» (Мф. 5: 17). Апелляция к словам отца усиливает значение библейского подтекста. Однако этическое понятие порока в речах героя подменяется вульгарно-эстетическим: «Я вижу один лишь порок — неопрятность, / Одну добродетель — изящную скуку» (Гумилев 1998/1, с. 32). Так

первоначальная высокая цель Блудного сына подменяется удовлетворением низменных желаний. Образ косоглазого раба, над которым смеется герой, предсказывает его будущую судьбу.

В третьей части герой сам становится почти «рабом», готовым за кусок хлеба взяться за любое дело, какое предложит ему хозяин. На фоне жизненных унижений отчий дом приобретает в воспоминаниях райские черты (рощи апельсиновых деревьев, плоды с которых снимают прекрасные девы; старик-отец с седой бородою, грустящий о потерянном сыне), что наделяет его ореолом желаемой цели и значением обретения веры.

Четвертая часть описывает сцену возвращения. Герой не смеет подойти к дому, в котором готовится праздник, но к нему навстречу выходят сестра с прекрасной девушкой и отец. Герой воспринимает это как знак того, что он прощен. Именно прощение, обещающее воссоединение с отцом, является целью возвращения. Блужданием герой называет свою жизнь, однако даже такое прошлое ценно для него («Мой опыт мне дорого стоит...» (Гумилев 1998/1, с. 33)).

Таким образом, мотив движения как возвращения в этом произведении преодолевает семантику бессмысленного и бесконечного перемещения по кругу, поскольку возвращает «блудного», т. е. заблудившегося, героя в первоначальное, «догреховное» состояние, что дает ему возможность прожить жизнь по-новому. Сюжет поэмы вовсе не дискредитирует выбранную героем цель — стремление к славе и подвигу, путешествиям. Дискредитируется подмена цели, уменьшение ее масштаба от возвышенно-духовного до физически-низменного.

В контексте творчества Гумилева поэма сама становится текстом-мифом, создающим универсальную модель для всех последующих историй о героях, признающих свои ошибки и пересматривающих свои ценности. Так, образ главного героя в «Блудном сыне», помимо биографических, имеет и мифологическое, «ветхозаветное» означаемое — это Адам, когда-то покинувший рай ради земного мира, но в конце концов вновь обретающий этот рай и воссоединяющийся с Богом. О близости этих образов, связанных с мотивом возвращения, пишет И. Делич: «Адам и Блудный сын, или, вернее сказать, Сын заблудившийся, — это взаимозаменяемые в целом фигуры в “мифологии” Гумилева» (Делич 1995, с. 494). Таким образом, поэт-акмеист, быть может, неосознанно создает мужскую версию софийного мифа, в котором позицию отпавшей от Абсолюта Души Мира занимает сам Адам, символизирующий собой человечество.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова 1998- /1-6 — Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998- . Т. 1-6.
- Баскер 2000 — Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. СПб., 2000.
- Богомолов 1991 — Богомолов Н.А. Примечания // Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 1: Стихотворения; поэмы. С. 477-577.
- Богомолов 1999 — Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.
- Верник 2004 — Верник О.А. «Мой опыт мне дорого стоит»: Н. Гумилев и Вяч. Иванов // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія: Літературознавство. 2004. №. 4. С. 71-77.
- Гумилев 1998- /1-10 — Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1998- . Т. 1-10.
- Делич 1995 — Делич И. Николай Гумилев // История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М., 1995. С. 488-500.
- Зобнин 2000 — Зобнин Ю.В. Николай Гумилев — поэт Православия. СПб., 2000.
- Иванов 1909 — Иванов В.И. По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909.
- Иванов 1916 — Иванов В.И. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916.
- Иванов 1974 — Иванов В.И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974.
- Иванов 2000 — Иванов В.И. Жемчуга Н. Гумилева // Н.С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских исследователей и мыслителей: Антология. СПб., 2000. С. 362-366.
- Клинг 2010 — Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
- Лаппо-Данилевский 1992 — Лаппо-Данилевский К.Ю. Новонайденный конспект выступления Н.С. Гумилева в редакции журнала «Аполлон» 5 апреля 1911 г. // Н. Гумилев и Русский Парнас: Материалы научной конференции 17-19 сентября 1991 г. СПб., 1992. С. 101-103.
- Лукницкая 1990 — Лукницкая В. Николай Гумилев: жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990.
- Лукницкий 2010 — Лукницкий П.Н. Труды и дни Н.С. Гумилева. СПб., 2010.
- Мандельштам 1990 — Мандельштам Н.Я. Вторая книга: Воспоминания. М., 1990.
- Тименчик 1992 — Тименчик Р.Д. Гумилев Николай Степанович // Русские писатели. 1800-1917: Биографический словарь. Т. 2. М., 1992. С. 53-57.
- Тименчик 2017 — Тименчик Р.Д. Подземные классики: Иннокентий Анненский. Николай Гумилев. М., 2017.
- Чудовский 2016 — Чудовский В. I. Литературная жизнь (Собрания и доклады) // В.И. Иванов: pro et contra: Антология. Т. 1. СПб., 2016. С. 268-269.
- Wang 2012 — Wang E. Acmeist Mythopoetics: Nikolai Gumilev, Vacheslav Ivanov, and "Eidology" // The Slavic and East European Journal. 2012. Vol. 56. № 3. P. 415-430.

Трансформация евангельской притчи в поэме Н.С. Гумилева «Блудный сын»

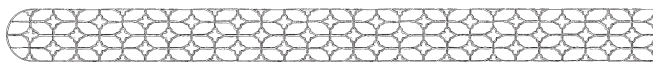
В статье рассматривается поэма Н.С. Гумилева «Блудный сын», вызвавшая резкую критику со стороны В.И. Иванова. Старший поэт считал, что Гумилев искажил первоначальный смысл евангельской притчи, однако анализ внесенных изменений показывает, что при создании поэмы автор мог ориентироваться на мифотворческую концепцию младосимволистов, поскольку в «Блудном сыне» присутствует софийный образ, которого не было в притче. Тем не менее этот образ не получает развития в поэме; Гумилев наполняет сюжет новым психологическим содержанием, характерным для его собственной поэзии, а также вводит в текст автобиографические элементы. Можно полагать, что это и спровоцировало ивановскую критику, которая, по-видимому, была для Гумилева неожиданной.

Ключевые слова: Блудный сын, Н.С. Гумилев, В.И. Иванов, миф, притча, мифотворчество, символизм, акмеизм.

The Transformation of the Evangelical Parable in N.S. Gumilyov's Poem "Prodigal Son"

The paper discusses N.S. Gumilyov's poem "Prodigal Son", which caused strong criticism of V.I. Ivanov. The elder poet believed that Gumilyov distorted the original meaning of the parable but the analysis of the changes made demonstrates that while creating the poem the author probably relied on the mythopoetic ideas of Russian symbolism's "younger" generation because he introduces into his "Prodigal Son" a Sophia related image which is absent in the evangelical parable. Nevertheless, this image does not develop in the poem; Gumilyov fills the plot with a new psychological content, characteristic of his own poetry, and also introduces autobiographical elements. These are supposedly the main reasons for Ivanov's criticism, which, apparently, was unexpected for Gumilyov.

Keywords: Prodigal Son, N.S. Gumilyov, V.I. Ivanov, myth, parable, mythopoetics, symbolism, acmeism.

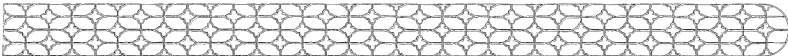


В.Б. Зусева-Озкан (Москва)

**СЮЖЕТ ИСКУПЛЕНИЯ
В «ГОНДЛЕ» Н.С. ГУМИЛЕВА**

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН

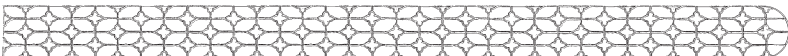




Драматическая поэма Н. Гумилева «Гондла» (1916), как известно, посвящена «крещению варваров» (именно так пьеса обозначена в плане Секции исторических картин при Театральном отделе Наркомпроса, для которой Гумилев ее предназначал в 1919–1920 гг.). Речь идет о крещении исландцев, которое, согласно сюжету пьесы, осуществил в IX в. ирландский королевич Гондла. Пьеса далека от буквы истории и создает своего рода легенду об ирландском Христе: заглавный герой — хриstopодобная фигура, искупитель грехов исландцев, или, как он говорит о себе, «монета, которой Создатель / Покупает спасенье волков» (Гумилев 2004, с. 157).

При этом следует отметить высокую степень полигенетичности пьесы (здесь не только Священное Писание, но и целый ряд других источников — от ирландских саг, в первую очередь «Путешествия Кондлы Горбатого, сына Конда Ста-Битв», скандинавского фольклора, в том числе «Саги о Вельсунгах», до пьес Г. Ибсена, в частности «Богатырский курган» и «Воители в Гельгеланде», сказки Г.Х. Андерсена «Дочь болотного царя», романа Р. Хаггарда «Эрик Светлоокий»), а также наличие в ней ряда типичных для творчества Гумилева мотивов и образов (например, мотив поэзии как избранничества, принадлежности к посвященным, с одной стороны, и как гибельного пути — с другой, и связанный с ним образ волшебной лютни — своего рода параллели «волшебной скрипке» из одноименного гумилевского стихотворения; мотив Страны Блаженства; образ «лебединой девы», валькирии, несущей смерть герою). Таким образом, христианский сюжет искупления обрастает в «Гондле» крайне неожиданными, специфическими атрибутами и даже, можно сказать, оказывается единственным сюжетом пьесы.

Согласно нашей гипотезе, в пьесе сосуществуют два сюжета. Внешний — сюжет искупления, спроецированный на евангельскую историю; в его рамках происходит конфликт старого и нового закона, язычества и христианства в Исландии IX в., воплощенных, соответственно, в германской и кельтской культурах. Гондла, христианин-ирландец, несправедно гонимый



язычниками-исландцами, уподобляется Христу и в собственных речах, и в репликах других персонажей. «Я воды у него попросил, / Он же уксусом, смертной желчью / Мой запекшийся рот оросил» (Гумилев 2004, с. 121), — метафорически описывает Гондла суд конунга, чей приговор звучит для него издевкой. «Мой венец не земной, а небесный, / Лаик, терны — алмазы его» (там же, с. 142); «Для тебя я восстал бы из гроба...» (там же, с. 129), — обращается герой к возлюбленной, Лере / Лаик (героиня имеет два имени, что связано с ее двойственной природой). «Ты как будто славнейших славнее / И уже непостижен уму. / Если скажешь: в нелепое веруй! — / Тотчас волю исполню твою» (там же, с. 153), — говорит Гондле его прежний гонитель Лаге.

Жизнь и смерть героя намеренно проецируются Гумилевым на земной путь Христа, о чем поэт прямо говорит в «Заметках к Гондле»: «По отношению к герою пьеса является крестным путем Гондлы и заканчивается его апофеозом» (Зусева-Озкан 2017, с. 262). Унижения, претерпеваемые Христом, позорный суд над Ним, издевательства толпы, крестная мука и казнь, с одной стороны, и Воскресение, вознесение в Божественной славе — с другой, находят свои параллели в унижении Гондлы, когда вместо него к его невесте Лере входит другой (Лаге); в несправедном суде конунга, в результате которого виновный торжествует, а Гондла оказывается изгнан; в издевательствах исландцев, преследующих «лебеда» Гондлу в обличье волков-оборотней и намеревающихся разорвать его на куски; в апофеозе Гондлы, признанного королем Ирландии, но отказавшегося от земных тронов ради небесного; в добровольном самопожертвовании героя, надеющегося «купить» собственной смертью спасение своих врагов; в обращении язычников; в отбытии Леры с телом героя в «лебединую отчизну».

Если об Иисусе распускают слухи, что Он помешался, чтобы помешать Ему проповедовать («И, услышав, ближние Его пошли взять Его, ибо говорили, что Он вышел из себя» (Мк. 3: 21); «Многие из них говорили: Он одержим бесом и безумствует; что слушаете Его?» (Ин. 10: 20)), то и Гондла, с точки зрения остальных персонажей, предстает безумцем:

Что, скажите, в родимой стране
 Так же ль трубы архангелов шумны,
 Звезды так же ль глубоко на дне?
 Что Георгий? В заоблачных долах

С Пантелёймоном друг и сейчас? <...>
Магдалина от скорби предвечной
Отдохнула ли львиной душой?
Брат Христов Иоанн? Он, конечно,
Апокалипсис пишет второй.

Вождь
Бедный ум, возалкавший о чуде...
(Гумилев 2004, с. 147)

И в других местах: «Он безумный, не будем смеяться...» (Гумилев 2004, с. 146); «Он вовсе безумный» (там же, с. 147).

Распятию соответствует добровольная смерть Гондлы, который падает на меч, играющий роль креста: «Да, я знаю, вам нужно подножье / Для его пресвятого креста! / *(Ставит меч себе на грудь.)*» (Гумилев 2004, с. 157); «*(Поднимая меч рукоятью вверх.)* / Подходите, Христовой любовью / Я крещу, ненавидящих, вас» (там же, с. 158). Его искупительная жертва оказывает на свидетелей такое же поразительное впечатление, как смерть Христа (апостол Лука говорит о резком переломе в настроении голгофских свидетелей: «Сотник же, видев происходившее, прославил Бога и сказал: истинно человек этот был праведник. И весь народ, сшедшийся на сие зрелище, видя происходившее, возвращался, бия себя в грудь» (Лк. 23: 47–48)):

ГРУБЕ
Я не видел, чтоб так умирали
В час, когда было все торжеством.

ЛАГЕ
Наши боги поспорят едва ли
С покоряющим смерть божеством.
(Гумилев 2004, с. 159)

Лера / Лаик, возлюбленная Гондлы и, как выясняется к финалу, его единоутробная сестра, оказывается своего рода Магдалиной по отношению к христоподобному герою. Подобно тому как Христос изгнал из Марии Магдалины семь бесов (Мк. 16: 9) и спас ее душу, Гондла спасает героиню, которая днем предстает «веселой и злой» Лерой, а ночью — кроткой Лаик, от жестокой, кровожадной и страстной стороны ее натуры, навсегда

возвращает ее из «волчьего» стана в «лебединый». В Евангелиях после Воскресения Иисус первой является именно Марии Магдалине. А Лаик забирает тело Гондлы и отправляется с ним на ладье в некую «лебединую отчизну», где нет ни смерти, ни жизни и где, как она надеется, ее покрестит сам Гондла — видимо, воскреснув в новом, таинственном качестве.

Этот сюжет искупления, в рамках которого образ Гондлы соответствует Христу, а образ Леры — Магдалине, лежит, так сказать, на поверхности текста. Но есть в пьесе и внутренний, тайный сюжет, который может быть реконструирован в целом ряде произведений Гумилева («Поединок», «Ольга», «Я не буду тебя проклинать...»), являясь, таким образом, для него глубоко значимым. В рамках такого сюжета героиня, спроецированная на образ воительницы, валькирии, *несет смерть герою*, будучи при этом *связанной с ним отношениями любви или влечения*: она убивает его в бою, как в «Поединке», становится яблоком раздора, ведущим к его гибели, как в «Гондле», опьяняет его влечением к славной смерти, как в «Ольге». Главное же, во всех случаях *героиня-воительница как бы способствует проявлению «я» героя*: как демонического персонажа в «Поединке» (особенно в ранней версии), как христоподобного небесного царя в «Гондле», как отставшего от древних ратей воина в «Ольге». Во всех случаях это *проявление «я» оказывается смертельным для героя и в то же время им ожидается и благословляется*.

Два сюжета в «Гондле» пересекаются, но не сливаются, не становятся органическим единством; отсюда ряд несоответствий. Так, события пьесы избыточны по отношению к сюжету искупления: фактически не влияют на ход действия такие, казалось бы, важные моменты, как родство Леры и Гондлы и его раскрытие и передача Гондле волшебной лютни. Они остаются как бы не востребованными, поскольку цепью событий, ведущих к осуществлению миссии Гондлы, являются: падение с первоначальной высоты королевского сана в позор и изгнание в результате суда конунга — преследование героя волками, в которых обратились язычники; узнавание о подмене ирландского королевича на корабле, который вез его в Исландию, и о «подлом» происхождении героя; внутреннее преображение Гондлы, мыслящего себя уже не земным, а небесным царем; приход ирландцев и второе узнавание, когда оказывается, что Гондла все-таки королевич, будучи сыном избранного королем скальда; отказ от земных тронов, крещение волков и добровольная жертва героя.

Завязка, заключающаяся в том, что Лаге обманом заместил Гондлу в спальне молодоженов, фактически не получает развязки в финале. Узнавание о родстве не меняет финальной ситуации (меняет ее лишь признание Гондлы королем ирландцами), и инцест оказывается как бы второстепенным обстоятельством. Даже мотив духовного преображения Гондлы не имеет к нему отношения, в отличие, например, от историй Эдипа или легендарных христианских святых-кровосмесителей папы Григория и Андрея Критского. Напротив, и Лера, и Гондла в финале пьесы подтверждают свою любовь друг к другу; в монологе Леры, завершающем пьесу, звучат отчетливые любовные мотивы, причем возникает часто связанный с образом воительницы топос страстной любви-ненависти («Да, он мой, ненавистный, любимый...» (Гумилев 2004, с. 160)), не отменяющий при этом мотива родства («Он — жених мой, и нежный и страстный, / Брат, склонивший задумчиво взор...» (там же)). Ни один из героев не выказывает никакой реакции на узнавание о родстве, и их моральный выбор в целом оказывается сделан до этого узнавания. Точно так же не оказывают настоящего влияния на ход действия передача Гондле волшебной лютни и превращение исландцев в волков — возможные последствия снимаются появлением ирландцев (своего рода *deus ex machina*), которые не дают волкам растерзать героя.

Зато эти элементы важны для глубинного сюжета, связанного с взаимоотношениями героя и Леры. Этот сюжет составляют следующие события: свадьба — подмена в спальне и разлучение — новая встреча с Лерой, отмеченная взаимным непониманием и борьбой, — спровоцированное этим самоотжествование с «небесным царем» — уход Леры к Лаге — раскаяние Лаик — неудавшаяся попытка окрестить героиню, приводящая к добровольной смерти героя, — подразумеваемое воссоединение в «лебединой отчизне». Внешний и внутренний сюжеты соприкасаются в некоторых точках. Так, к изгнанию героя приводит его не соответствующая исландским жизненным нормам позиция на суде — отказ от поединка, которым конунг требует разрешить спор из-за подмены жениха в спальне молодоженов. Самоидентификация героя как подражателя Христу становится вполне отчетливой после перехода героини на сторону враждебных сил (Лера съедает окровавленное сердце оленя, метафорически представляющего Гондлу). Смерть герой принимает тогда, когда Лера отказывается от крещения; тем самым он делает свою кончину

решающим аргументом в споре двух жизненных норм — для всех исландцев, но в первую очередь для Леры. Но по-настоящему эти две линии так и не сливаются.

Элементы, не востребованные во внешнем сюжете искупления, оказываются принципиальными для сюжета внутреннего. Так, буквальное родство Леры и Гондлы ассоциируется с принадлежностью обоих к «небесной отчизне», которая предстает не столько христианским раем, сколько неким мистическим, сакральным локусом, не вполне соответствующим ни чисто христианским, ни чисто языческим представлениям. Это страна блаженства, «острова совершенного счастья» (по выражению из гумилевского стихотворения «Я не буду тебя проклинать...») или «Блаженные Поля» (из гумилевской пьесы «Красота Морни»), куда отправляется в одном из источников пьесы — ирландской саге «Исчезновение Кондлы Прекрасного...» — герой-королевич вместе с таинственной женщиной, увозящей его в ладье, как Лера Гондлу.

Примечательно, что для Гумилева, который интересовался оккультизмом и в собственных путешествиях искал некую «золотую дверь», «неведомую землю», таившую в себе «не просто клады, но сокровенное знание какой-то из предшествующих рас» (Богомоллов 1999, с. 115), путь в эту страну открыт только посвященным, прежде всего «поэтам-прозорливцам», как свидетельствует и пьеса «Красота Морни». В ней мотив Страны Блаженных связывается, с одной стороны, с темой поэзии, избранничества, принадлежности к посвященным, сокровенного знания, причем совсем не обязательно христианского, а с другой — с образом лебединой девы (какова и Лера / Лаик), несущей смерть герою. Отсюда и не важный для внешнего сюжета мотив «волшебной лютни», и такая грань образа Гондлы, как его поэтическое призвание. Если в сюжете искупления прообразом Гондлы является Христос, то в сюжете внутреннем, тайном — Орфей. Гондле внимает вся природа, даже бесчувственные камни:

О, когда бы враги посмотрели,
Как мне кланялась эта скала,
Как молили меня эти ели
Защитить их от всякого зла!

(Гумилев 2004, с. 146)

Как Орфей был растерзан менадами, так волки-исландцы намереваются растерзать Гондлу. Орфей, согласно одной из

версий мифа, был сыном Аполлона, бога — поэта и музыканта; Гондла же, как выяснится в финале, сын скальда, получившего королевский титул Ирландии в награду за свою игру. После смерти Орфей был помещен на небо в образе лебедя — а этот образ постоянно сопутствует Гондле (кстати, лебедь является и птицей Аполлона; в частности, лебеди, «по сообщению Алкея, обычно уносили его из Дельф к гиперборейам», т. е. в легендарную блаженную страну, «счастливый край» (Селиванова 1998, с. 363)). Как Орфей должен был вывести из Аида Эвридику, так Гондла пытается вывести Леру из-под влияния «волков», в свет христианства. Наконец, Орфей считается основателем мистического учения орфизма, а Гондла у Гумилева тоже выступает своего рода мистагогом, посвятителем в таинства. Добавим, кстати, что в раннехристианском искусстве образ Орфея связан с иконографией доброго пастыря, Христа, так что два сюжета соприкасаются и здесь.

Помимо соответствий Гондла / Орфей и Лера / Эвридика, здесь также имеют место параллели Гондла / Сигурд (через посредство пьес Ибсена, в частности «Воителей в Гельгеланде», где Сигурд оказывается носителем христианской идеи, погибающим от рук возлюбленной, воительницы Йордис) и Лера / Брюнхильд. Внутреннее родство и тяготение друг к другу — наперекор внешней вражде и борьбе — пронизывают все тексты Гумилева с участием героини, спроецированной на образ воительницы. Она всегда оказывается причастной неким высшим силам и в конечном счете вольно или невольно выступает проводницей героя в мистический локус, где нет ни смерти, ни земной жизни.

Наличие в «Гондле» двух соприкасающихся, но не сливающихся сюжетов приводит к противоречиям в образе заглавного героя. Особенно проблематичен в этом аспекте отказ Гондлы от поединка с Лаге. В рамках внешнего сюжета, где Гондла предстает хриstopодобной фигурой, отказ мотивируется противостоянием героя языческой идее военной славы как высшей царской добродетели: «...поединок бессмыслен, а славу / Получает в народе простом / Царь, кладущий копье и державу / Покрывающий крепким щитом» (Гумилев 2004, с. 121). С другой стороны, свой отказ он мотивирует и физической немощью: «Я горбат, вы забыли про то. / По закону калеку не может / К поединку принудить никто» (там же, с. 120), что дает ему основания потребовать суда в виде поэтического состязания (а образ

поэта-прозорливца, допущенного в мир сакрального, как мы говорили выше, играет важную роль в сюжете внутреннем). Отсутствие в герое трусости должны доказать его угрозы самому прервать нить своей жизни (что в итоге и происходит): «Удержи эту лживую речь, / Или я королевскою грудью / Упаду на отточенный меч» (Гумилев 2004, с. 121); «Лютню брошу, себя погубя, / И падет небывалым позором / Королевская кровь на тебя» (там же, с. 137). Примечательно, что в процитированных репликах Гондла говорит о самоубийстве как о своего рода мести, а не как о самопожертвовании во имя спасения грешников. Это одно из противоречий в образе героя. Другое, не менее важное, тоже отчасти подрывает его хриstopодобие — речь идет о поведении Гондлы, когда он узнает о том, что Лаге обесчестил Лаик. В противоречии с христианской идеей прощения врагам он требует для Лаге ужасной, вполне языческой казни (хотя здесь можно возразить, что Гондла еще находится в начале своего пути и не пережил духовного преображения):

Пусть не ведает мщенье предела:
Привяжи его к конским хвостам,
Чтоб его ненасытное тело
Разметалось по острым кустам.
(Гумилев 2004, с. 118)

Так или иначе, образ Гондлы не вполне монолитен — тем более учитывая его тайное двойничество с Лаге. Сам Гондла говорит ему: «Как ты в спальню невесты проник? / Кто ты? Волк ненавистный и злобный / Иль мой собственный страшный двойник?» (Гумилев 2004, с. 115). Именно Лаге дважды участвует в подмене Гондлы: и на корабле, который привез его в Исландию, и в спальне Леры. Принимая «благовую весть» Гондлы, Лаге обещает: «Никогда не увижу я Леру, / Если хочешь, себя я убью» (там же, с. 153) (вспомним угрозы Гондлы и его самоубийство). Наконец, любопытно и то, что Гумилев позаимствовал имя Лаге и саму ситуацию, когда к невесте под видом жениха входит другой, из норвежской народной песни «Лаге и Йо» (Зусева-Озкан 2017, с. 261). Но в этой песне именно Лаге является обманутым новобрачным и затем убитым в поединке! То есть в отношении Гондлы имеет место — просто в более слабой степени — тот же феномен, что и в отношении Леры / Лаик, а именно расколотость на две ипостаси: кроткую и яростную, христианскую и языческую,

лунную и солнечную. Первая принципиально важна для внешнего сюжета, вторая — для тайного: обычно у Гумилева герой произведения с таким сюжетом предстает тоже воином, и поэтом-воином, равней героине.

Итак, получается, что параллельно сюжету искупления в «Гондле» развивается и иной сюжет — борьбы и взаимоприятия героя, поэта и прозорливца, и сужденной ему роковой героини, через смерть ведущей его в сакральный локус.

ЛИТЕРАТУРА

- Богомолов 1999 — Богомолов Н.А. Гумилев и оккультизм // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 113–144.
- Гумилев 2004 — Гумилев Н.С. Гондла // Гумилев Н.С. Собр. соч. Т. 5. М., 2004. С. 100–160.
- Зусева-Озкан 2017 — Зусева-Озкан В.Б. «Заметки к Гондле» Н. Гумилева // Литературный факт. 2017. № 6. С. 258–266.
- Селиванова 1998 — Селиванова Л.Л. Аполлоновы лебеди (К семантике образа в религиозных представлениях античности) // Человек и общество в античном мире. М., 1998. С. 363–397.

Сюжет искупления в «Гондле» Н.С. Гумилева

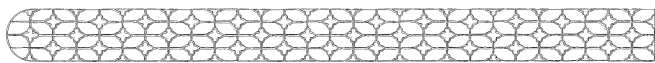
Статья исследует соотношение двух сюжетов в драматической поэме «Гондла». Первый, внешний, является сюжетом искупления; в его рамках заглавный герой предстает хриstopодобной фигурой, искупителем грехов язычников-исландцев, и основные этапы истории Иисуса находят параллели в пути Гондлы. Второй сюжет, внутренний, реконструируется в целом ряде произведений Гумилева. Это история борьбы и взаимоотношения героя, поэта и прозорливца, и сужденной ему героини, спроецированной на образ воительницы, валькирии, и через смерть ведущей его в сакральный локус. В рамках первого сюжета выстраиваются мифопоэтические параллели Гондла / Христос, Лера / Магдалина, в рамках второго — Гондла / Орфей, Лера / Эвридика и Гондла / Сигурд, Лера / Брунхильд.

Ключевые слова: Гумилев, Гондла, Лера, Христос, Магдалина, искупление, крещение, Орфей, валькирия, воительница, лебеди, Страна Блаженства.

The Redemption Plot in N. Gumilyov's "Gondla"

This paper explores the relationship between two plots of Gumilyov's dramatic poem "Gondla". The first one (external plot) is a redemption plot, in which the main character appears as a Christ-like figure, a redeemer paying the price for the sins of Icelandic pagans, and the most important events of the life of Jesus have parallels in Gondla's path. The second one (internal plot) is perceived as a recurring plot pattern in Gumilyov's work. It is a story of fight and attraction between hero represented as poet and prophet, and heroine which is destined for him and appears as projection of the mythological female warrior, Valkyrie; she leads him through the death to a sacral locus. In the external plot such mythopoetic parallels as Gondla / Christ and Lera / the Magdalene are drawn, in the internal one — Gondla / Orpheus and Lera / Eurydice, on the one hand, and Gondla / Sigurd and Lera / Brynhild, on the other hand.

Keywords: Gumilyov, Gondla, Lera, Christ, the Magdalene, redemption, baptism, Orpheus, Valkyrie, female warrior, swans, Land of Delight (of Youth).



О.А. Бердникова (Воронеж)

Духовный и географический
векторы странствий И.А. Бунина
«по следам Христа»

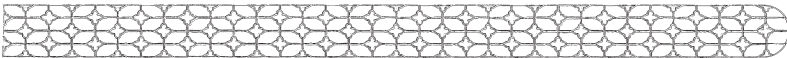




На рубеже XX–XXI вв. творчество И.А. Бунина осмысляется в русле разных научно-методологических тенденций. Ученые рассматривают его наследие в соотношении с экзистенциализмом, феноменологией, пантеизмом, в аспекте близости граней его мировоззрения буддизму, по-прежнему много пишут об универсализме, космизме его миропонимания, о взаимодействии в его творчестве различных религиозно-философских традиций. Вместе с тем все более актуальным становится выявление христианских истоков его художественного сознания: ведь писатель кровно связан прежде всего с национальной исторической и духовной жизнью. Творчество Бунина, одного из самых оригинальных художников XX в., можно и нужно рассматривать как «замечательное обнаружение человеческого религиозного опыта» (Зайцев 1934, с. 245). Так считал иерарх Русской зарубежной церкви архимандрит Константин (в миру Кирилл Зайцев), автор первой монографии о Бунине, в которой его произведения осознаны в контексте православной духовной традиции. Вектор развития поэтического сознания Бунина архимандрит Константин определяет как «*устремленность к Богу*» (там же; курсив К. Зайцева). Опубликованная в Париже в 1934 г. и одобренная самим Буниным, оставившим в ней свои пометы, эта книга и в наши дни дает мощный методологический и духовный импульс для изучения творчества писателя в обозначенном аспекте.

Православный взгляд на творчество Бунина заметен в трудах таких деятелей русского зарубежья, как Ф.А. Степун, И.А. Ильин, Г.В. Адамович, П.М. Бицилли, архимандрит Киприан (Керн). В российском литературоведении религиозная проблематика творчества Бунина стала предметом изучения уже в 1990-х гг. в исследованиях В.А. Котельникова, Г.Ю. Карпенко, М.М. Дунаева, Л.А. Колобаевой. В монографиях и статьях 2000–2010-х гг. (Т.А. Кошемчук, О.А. Бердниковой, А.И. Смоленцева, Т.И. Скрипниковой) четко заявлена мысль о «христианской доминанте» творчества писателя.

Вместе с тем многие аспекты мировоззренческой и религиозной позиции Бунина были и остаются предметом научной



дискуссии. Достаточно долгое время в современном буниноведении обсуждалась точка зрения русского философа И.А. Ильина, еще в 1930-х гг. написавшего о безрелигиозности творчества Бунина: «Искусство Бунина по существу своему додуховно. Бунин стал объективным анатомом человеческого инстинкта» (Ильин 1991, с. 75). На рубеже XX–XXI вв. ему вторит И.П. Карпов, считающий писателя носителем «страстного сознания» на основании того, что тот поэтизировал человеческие страсти, в особенности самую сильную из них — любовную (Карпов 1994, с. 341). На антиправославности Бунина настаивал автор широко известной книги «Православие и русская литература» М.М. Дунаев. Он солидаризируется с В.А. Котельниковым, увидевшим в бунинском рассказе «Воды многие» «умышленное или неумышленное» «перефразирование» «апостольского определения Церкви»: вместо догматического «столп и утверждение Истины» — «столп и основание бытия» (Котельников 1996, с. 344). По мнению М.М. Дунаева, это мировоззренческая установка Бунина, обусловленная тем, что его влечет не Истина, воплощенная в Боге, а бытие как таковое, переживаемое прежде всего чувственно (Дунаев 1999/5, с. 508). Г.Ю. Карпенко, справедливо написавший о «библейском мироощущении» автора «Жизни Арсеньева» (1927–1929), тем не менее видит его существенные отличия от многих русских писателей, для которых «непререкаемым идейным источником было Евангелие», в близости «мироощущения Бунина ветхозаветному строю мыслей и чувств» (Карпенко 1995, с. 35).

Действительно, высказывания писателя о христианстве противоречивы — от утверждения о том, что он не придерживается «никакой ортодоксальной веры» (Бунин 1988/6, с. 549), до признания в одном из писем архимандриту Киприану (Керну): «Слезы, горечь, уныние, обманы, оскорбления, хорошие и дурные мысли, решения, нерешительность — все это наша тайна, все может быть понято только Богом» (И. Бунин в диалоге эпох 2002, с. 191).

Будучи художником катастрофичного XX века, Бунин жил и писал в эпоху богоотступничества и духовных метаний, по-своему переживал кризис веры, был мучим сомнениями. Действительно, Бунин стремился познать универсальные законы, первопричины явлений, поэтому обращался к разным религиозным традициям, пытаясь найти в них общее. Бунин был признан достойным продолжателем классических, пушкинских традиций русской поэзии (дважды, в 1903 и 1909 гг., он удостоивался

Пушкинской премии Российской академии наук), и при этом авторы рецензий на его поэтические книги отмечали приметы модернизма в его поэзии. Так, И.Ф. Анненский констатировал: «Он в меру модернист, при этом не чужд классицизма» (Анненский 2001, с. 301). Бунин, конечно, испытал влияние модернистской эстетики с ее тенденцией к мифологизму и стремлением провозгласить, по словам С.Н. Булгакова, «эстетику и ее категории выше этики» (Дунаев 1999, с. 37). Но мировоззренческая и образная ориентация на Библию, хорошее знание Псалтири, агиографической традиции, традиционализм, «консерватизм», о котором Бунин сам не раз писал, придавали его религиозному чувству, как оно выразилось в его произведениях, конфессиональную, а именно православную, определенность.

Более того, И.А. Бунин принадлежал к тому совсем немногочисленному ряду русских писателей, которые совершили паломничество в Святую землю и для которых посещение христианских святынь стало важной жизненной и творческой вехой (Проскурина 2005, с. 67). Сам писатель в рассказе «Роза Иерихона» (1924) называл свое «первое дальнейшее путешествие, брачное путешествие» «вместе с тем и паломничеством во святую землю господина нашего Иисуса Христа» (Бунин 1988/4, с. 166). Духовная значимость этого странствия отразилась в прозаическом цикле «путевых поэм» «Тень птицы» (1907–1911). Между тем именно этот цикл и явился одним из тех произведений, которые положили начало дискуссии о религиозной позиции Бунина.

Так, профессор П.М. Бицилли в рецензии на цикл «Тень птицы» писал о том, что «Бунин совершил, подобно Шатобриану, романтическое путешествие по следам Христа — и Христа не нашел» (Бицилли 1931, с. 494). Это утверждение было оспорено только в статьях современных исследователей: тема Христа находит многообразное проявление в «Тени птицы», в частности в образе ветра, о сакральной символике которого интересно размышляет А.А. Пронин. Сопоставляя творчество В.А. Жуковского и Бунина, ученый рассматривает образ ветра в аспекте «натурфилософской идеи божественного в природе» и находит в «путевых поэмах» целый ряд примеров, где ветер символизирует Христа (Пронин 2001, с. 461).

На наш взгляд, изображая с присущей ему точностью географические реалии, связанные с земной жизнью Спасителя, Бунин показал, что в Святой земле все пронизано «следами» Христа, видимыми не только физическим, но и духовным зрением,

обостренным его художническим даром. Примечательно, что ветхозаветные герои в поэтическом сознании автора существуют в это время как «священный прах»: «Иудея в гробах. Бог раскинул по ней / Семя пепельно-серых камней» (Бунин 2014/1, с. 38); «следами» праотцев являются лишь «гробницы», «камни» да «маки». Между тем сюжеты Нового Завета под пером Бунина оживают. Ощущение мистической и поэтической близости Спасителя по мере географического продвижения автора «по следам Христа» от Хеврона (ветхозаветный город) к Иерусалиму (место «встречи» Ветхого и Нового Заветов) и далее к Назарету (новозаветный город) постоянно возрастает: «Все сильнее и радостнее чувствуется близость к какому-то далекому радостному утру дней Иисуса!» (Бунин 1988/3, с. 549).

Показательна динамика темы Христа внутри цикла — движение от «конца» к «началу» (как в пространстве, так и во времени) — «прологу величайшей из земных трагедий» (Бунин 1988/3, с. 560). В «Шеоле» особенно значимы размышления о победившей смерти, навеянные зрелищем «погребальных камер и колодцев, перемешанных с гротами страсти» на месте уничтоженных гневом Божиим Тира и Сидона. Однако на самый главный для Бунина вопрос: «Бог ли человек? Или “сын бога смерти”?» — звучит недвусмысленный ответ: «На это ответил Сын Божий» (там же, с. 559)¹. Христос особенно значим для Бунина как реальный победитель смерти. В последней «поэме» цикла — «Геннисарет» — он описывает жилище Богоматери («Маленькое, тесное, пещерное, полное вечерней тьмы, пустующее уже две тысячи лет») и под впечатлением от увиденного вспоминает слова «простых, первых писем» — «сладчайшую из земных поэм — поэму Его рождения» (там же, с. 583).

Существенно проясняет вопрос о христианской составляющей бунинского творчества его поэзия. Архимандрит Константин, сравнивая прозу и поэзию Бунина, замечает: «Он болел вопросами вечными с большей <...> силой и напряжением, чем когда-нибудь ранее. Однако именно в силу сложности и

1 В изданиях советского времени было принято понижение первой буквы в словах религиозного семантического гнезда. Между тем в прижизненных изданиях цикла «Тень птицы» (Бунин 1915) все слова данной группы написаны с прописной буквы. Более того, в Полном собрании сочинений Бунина, выпущенном А.Ф. Марксом в 1915 г., слова «Сынъ Божій» выделены курсивом (см., например: Бунин 1915, с. 190).

напряженности религиозных исканий поэта всю религиозную проблематику он оставляет за скобками текущей писательской работы как прозаика» (Зайцев 1934, с. 108). (Этот фрагмент выделен самим Буниным при чтении книги К. Зайцева на полях чертой, означающей, по-видимому, его согласие с данным утверждением.)

Действительно, по неточным подсчетам, религиозная тематика имеет место в 130 стихотворениях Бунина. Новозаветные образы и сюжеты уступают в количественном отношении ветхозаветным, но присутствуют в его художественном сознании на протяжении всего творческого пути. Собственно христианские мотивы и сюжеты обозначены более чем в 30 стихотворениях поэта (чаще всего упоминаются Распятие, Воскресение и Рождество)².

Пасхальная тематика в ранних поэтических произведениях «Христос воскрес! Опять с зарею...» (1896), «Рассвет» (1900) получает пантеистическую трактовку: Воскресение становится сакральной метафорой утренней зари, рассвета, нового дня как вечного обновления, воскресения жизни. Лирический субъект этих стихотворений испытывает поистине пасхальное переживание: «Вся жизнь — день радости и счастья!» (Бунин 2014/1, с. 201). Это именно та «поэзия пантеизма», о которой пишет А.В. Кураев: «В пантеизме есть своя поэзия <...> но поэзия пантеизма присутствует и в христианском восприятии природы. В православии есть живое переживание природы, ощущение литургической гармонии мироздания» (Кураев 1997, с. 117–118; курсив А. Кураева).

Пасхальный архетип находит оригинальное жанровое воплощение в стихотворениях поэта, стилизованных под народные духовные стихи: «Канун Купалы» (1903) и «Потерянный рай» (1919). Оба текста написаны белым стихом, диалогичны и точно отражают контаминацию языческих поверий и христианских идей, свойственную так называемому народному

2 1903–1916 гг. — время написания ряда богоборческих и сомнительных в духовно-религиозном отношении стихотворений Бунина: «Звездопоклонники» (1906–1909), «Сатана Богу» (1906), «В Орде» (1916), «Канун» (1916) и др. Показательно при этом, что наиболее богоборческие стихотворения (например, «По древнему унылому распеву», 1916; «Снег дымился в раскрытой могиле», 1916) он сознательно не включал в свои собрания сочинений. Все это свидетельствует о сложности духовного пути Бунина.

православию. В одной из многочисленных рецензий на стихотворение «Канун Купалы», принадлежащей Г.И. Чулкову, отмечен факт поэтического переложения народного «мифа о полевой Богородице», связанного со столь важной для Бунина темой Руси (Бунин 2014/1, с. 502). В стихотворении воссоздана сказочная картина вечера накануне праздника Ивана Купалы, когда «ходит в темной роще Богоматерь / По зеленым взгорьям, по долинам / Собирает к ночи Божьи травы», чтобы снести «их к Божьему престолу» (там же, с. 265). На ее жалобы о недолговечности «земных утех» «Христос Ей молвит»:

И земное семя не иссякнет.
 Скосит Смерть — Любовь опять посеет.
 Радуйся, Любимая! Ты будешь
 Утешаться до скончанья века!
 (Бунин 2014/1, с. 265)

В стихотворении «Потерянный рай» Ю.Б. Орлицкий усматривает вариацию «на тему первого, экспозиционного фрагмента популярного в народе духовного стиха «Плач Адама» (Орлицкий 1999, с. 102)³. В годы Гражданской войны писатель осознает, что подлинным земным раем была для него Россия в единстве ее природно-исторического, духовного и культурного облика. Безусловно, в стихотворении остро чувствуется авторское отношение к русскому народу, оказавшемуся в положении изгнанных из рая, поддавшихся искушению «социальной революции» прародителей человечества⁴. Бунин, следуя традициям фольклорного духовного стиха, показывает сочетание примет лубочного рая (на райской стене павлины, «Хвосты цветут ярью-зеленью, / Головки в зубчатых венчиках», «...птицы вещие / С очами дивными и грозными, / С голосами ангельскими, / С красою женскою...» (Бунин 2014/2, с. 184)) и христианского восприятия рая как «обители отчей», где «Белый собор апостольский, / Белый храм в золоченых маковках» (там же). Совместная с Евой скорбь Адама в стихотворении Бунина (в духовных стихах Адам плачет один)

3 Действительно, 23 августа 1917 г. Бунин записывает в дневнике: «Читаю “Стихи духовные” (со вступительной статьей Ляцкого)» (Бунин 1988/6, с. 376).

4 «Выхода нет! Чуть не весь народ за “социальную революцию”» (Бунин 1988/6, с. 395), — писал Бунин в дневнике 30 октября 1917 г.

проецирует в будущее неизбежное, по мысли автора, духовное отрезвление народа, представленное в финале стихотворения в простодушно-покаянной народной молитве к Спасителю. Форма прямой речи придает ей личностный характер:

— Иисусе Христе, Миленький!
Прости душу непотребную!
Вороти в обитель отчую!
(Бунин 2014/2, с. 184)

Соприсутствие Адама и Христа в смысловом пространстве текста соответствует догматическому положению о том, что жертва Спасителя призвана искупить первородный грех Адама, а Воскресение — «попрать» обреченность человека смерти.

Пасхальный мотив победы над смертью реализуется в поэзии Бунина также в форме экфрасиса — упоминания и словесного изображения икон — в стихотворениях «Смерть» (1907), «Новый храм» (1907) и «Древний образ» (1914, 1925). В «Смерти» изображено прибытие в католический монастырь «над синим южным морем» некоего «высокого францисканца», требующего пригласить «брата Габриэля», на что привратник отвечает: «Он нынче занят — пишет Воскресенье».

Тогда монах сорвал с ограды розу,
Швырнул во двор — и с недовольным видом
Пошел назад. А роза за оградой
Рассыпалась на мрамор черным пеплом.
(Бунин 2014/2, с. 54)

Стихотворение первоначально — при публикации в сборнике «Зарницы» (кн. 1, 1908) — имело заглавие «Смерть», а в последующих изданиях получило название «Воскресение». Смена названия весьма показательна: акцент переставлен с энигматической фигуры Смерти на спасительную причастность к Воскресению Христову. Брат Габриэль, пишущий икону на этот сюжет, общается к самой великой тайне христианства и тем самым оказывается защищен от темных, враждебных человеку стихий⁵.

5 Изображение икон как особую тему творчества Бунина отметил В.В. Лепахин при анализе стихотворения «Иконка» (1919) и рассказа «Поруганный Спас» (1926). Ученый доказывает, что икона, даже бу-

Стихотворение «Древний образ» Бунин опубликовал в самые тяжелые периоды своей жизни: в 1919 г. в «Одесском листке» и в другой редакции в 1925 г. в книге «Митина любовь» (Бунин 2014/2, с. 411). Иконописный образ, выражающий кротость, смирение, умиление, «истонченную телесность» (Трубецкой 1993, с. 202), вполне отвечает первоначальному заглавию стихотворения — «Мученица». Вместе с тем венец как знак Царицы Небесной остается неизменным во всех изображениях Пресвятой Богородицы у Бунина. Вариативность заглавия («Мученица» — «Образ» — «Древний образ») с итоговым акцентом на древность иконы позволяет предположить, что Бунин описывает увиденную им в Ростове Великом, который он посетил в 1914 г., малоизвестную Богородичную икону. Но независимо от сюжета иконы здесь очевиден мотив Воскресения, представленный в образах Небесного Града и ликующих ангелов, провозглашающих победу над Смертью:

Но Ангелы ликуют в вышине:
Бессильны, Смерть, твои угрозы!
И облака в предутреннем огне
Цветут и округляются, как розы.
(Бунин 2014/2, с. 106)

Мотив Воскресения несет и символика розы: в древности роза (у Бунина — роза Иерихона) являлась, в частности, «знаком веры в жизнь вечную, в воскресение из мертвых» (Бунин 1988/4, с. 166), так что сравнение облаков с розами в контексте творчества Бунина получает значение «небесных цветов», символизирующих Воскресение.

С Рождественским тематическим комплексом связана достаточно большая группа стихотворных текстов, объединенных мотивом детства Христа (наряду с образом Вифлеемской звезды). В целом ряде стихотворений — «Новый храм», «Гермон» (1907), «Мать» (1912), «Новый Завет» (1914) — мотив реализован на иеротопическом уровне; особенно часто упоминается Назарет.

Образ звезды, весьма частотный в поэзии Бунина, сохраняет во многих стихотворениях причастность к великой тайне

дучи почерневшей «дощечкой», означает у Бунина «символ Божьих сил», содержит импульсы исцеления, обновления и воскресения (Лепяхин 2002, с. 393–404).

Рождества. Так, в стихотворении «Источник звезды. Сирийский апокриф» (1908) сюжет Рождества Христова воспроизведен не по евангельскому, а по «чужому» источнику, согласно которому Вифлеемская звезда, горевшая «В ночь рождения Исы, / Святого, любимого Богом», и ведшая волхвов «По горным тропам и дорогам», после Рождества «пала в источник чудесный». Отражение звезды становится сакральным «следом» евангельских событий и сохраняет сокровенность тайны, отсюда и видеть ее, по преданию, могут «Только чистые девы, / Невесты с душой неневестной, / Обрученные Богу, / Но и то — раз в году» (Бунин 2014/2, с. 65–66). Для Бунина всегда важно было найти зримые «следы» веков и тысячелетий, наглядно преодолевающие власть времени.

Образ Вифлеемской звезды вновь появляется в стихотворении «На исходе» (1916), в котором поэт соотносит свою эпоху с языческой «тьмой», предшествовавшей рождению Спасителя: «Звезда, что будет на востоке, / Еще среди глубокой тьмы» (Бунин 2014/2, с. 134). Лирический герой представлен как человек, верный заветам Христа, не прельстившийся речами лжепророков, как проповедник истинного учения, обличитель своекорыстия и лжи, поэтому две строфы из трех написаны в форме обличительного монолога:

Но на исходе сроки ваши:
Вновь проклят старый мир — и вновь
Пьет Сатана из полной чаши
Идоложертвенную кровь!
(Бунин 2014/2)

Концептуальное значение в поэзии Бунина имеют два евангельских сюжета: бегство Святого семейства в Египет и возвращение в Назарет. Впечатления от первого посещения Буниным Египта в 1907 г. отразились в большом стихотворении «Мать», написанном белым стихом с необычной восьмистроичной строфой (в некоторых изданиях оно печаталось под заглавием «На пути из Назарета»): «На пути из Назарета / Встретил я Святую Деву» (Бунин 2014/2, с. 84). Евангельский сюжет бегства Иосифа и Марии с Младенцем в Египет вспомнился Бунину благодаря его встрече с молодой матерью с ребенком на ослике и сопровождавшим их старцем (там же, с. 399–400). Артистизм творческого сознания Бунина перенес его лирического героя в евангельские времена и оживил образы Священной истории.

Значительная часть текста представляет собой размышления о всеобъемлющей любви Пресвятой Девы к людям и об их поклонении Ее пречистому образу во многих «капеллах» и на алтарях, «При дорогах, на полях / Над бурунами морскими <...> В темных каменных пещерах / И на старых кораблях» (Бунин 2014/2, с. 85–86). Причем нарастает обобщенность форм лирического сознания: вначале это «я», затем «мы» («Всяк свой дар приносим мы»). Примечательно и то, что в разных изданиях 1920-х гг. Бунин не только варьировал заглавия, но то вставлял, то убирал последнюю, тринадцатую строфу, завершающую рассказ о всеобщем преклонении «Пред любовью, / Галилейской нищетою / И сладчайшим словом: Мать» (там же, с. 87). В предпоследней, двенадцатой строфе звучит пророческое указание на истинный путь человечества — к Назарету, а значит, к Христу:

Человечество, венчая
Властью божеской тиранов,
Обагрят руки кровью
В жажде злата и раба,
И само еще не знает,
Что оно иного жаждет,
Что еще раз к Назарету
Приведет его судьба!

(Бунин 2014/2, с. 87)

Мотив «пути к Назарету» вновь появляется в стихотворении «Новый Завет», написанном в год начала Первой мировой войны и отражающем духовное содержание события Рождества Христова и возвращения Святого семейства в родные земли. Данная здесь прямая речь Бога Отца — проявление достаточно частого в стихотворениях Бунина антропоморфизма, вообще распространенного в литературе и позволяющего поэтам выстраивать свои отношения с ипостасями Божественного, очеловечивая их проявления:

«...Иосиф! Я расторг с жестокими завет.
Исполни в радости Господнее веленье:
Встань, возвратись в Мой тихий Назарет —
И всей земле яви Мое благоволение».

(Бунин 2014/2, с. 105)

В Евангелии упоминается о явлении ангела Иосифу во сне во время пребывания в Египте с указанием взять «Младенца и Матерь Его» и идти «в землю Израилеву» (Мф. 2: 19–20). Бунин сознательно переставляет акцент на сам факт беседы Бога Отца с Иосифом «...в ночи, / Когда Святая Мать с Младенцем почивала» (Бунин 2014/2, с. 105). Поэту важно показать состояние современного ему, как бы дохристианского мира, который проливает «кровавых слез потоки» и которому Сам Господь снова указывает путь к Назарету.

В связи с этим сюжет бегства Святого семейства в Египет начинает осмысляться Буниным как все большее удаление человечества от христианства. В стихотворении «Бегство в Египет» (1916) оно представлено уже как событие, вызвавшее общее смятение в мире, восстание враждебных, демонических стихий: «Волчьи очи зеленью дымились, / По кустам сверкали без числа» (Бунин 2014/2, с. 121). Имя Ирода в последнем четверостишии воспринимается как символ Зла, воцарившегося в мире. Однако доминирует в финале стихотворения столь важный для Бунина мотив грядущего Божьего возмездия⁶:

И огнем вставал за лесом меч
Ангела, летевшего к Сиону,
К золотому Иродову трону,
Чтоб главу на Ироде отсечь.

(Бунин 2014/2, с. 121)

Нужду в Боге Сил Бунин особенно остро испытывает в тот период исторической жизни, когда у него не осталось надежд на разумность и гуманность человека. Так, в стихотворениях 1914–1922 гг. обращение к евангельским сюжетам рождественской тематики становится способом осмысления катастрофичных событий мировой и российской истории. В поэзии, как и в прозе, духовный вектор «странствий» Бунина определяется как «путь к Назарету», имеющий судьбоносное значение не только для отдельной личности, но и для всемирной истории человечества, все дальше уходящего в своем историческом развитии «от Назарета» — от христианского сознания и форм жизни.

6 Мотив «Господнего святого Мщенья» будет прямо заявлен Буниным уже в 1922 г. в стихотворении «О, слез невыплаканных яд!..» (Бунин 2014/2, с. 188) — поэтическом переложении 136-го псалма «На реках Вавилонских».

Как и многие его современники, Бунин ощущал апокалиптический характер эпохи. Художественное мышление поэта позволяет ему соединять времена, соотносить начала и концы евангельской метаистории. Особую значимость в стихотворном творчестве Бунина приобретает мотивный комплекс, связанный с Распятием.

Переживания лирического героя в стихотворении «Отчаяние» (1908) отражают религиозный опыт человека начала XX в. с его жаждой веры и грузом сомнений и разочарований, а самое главное — с его ощущением богооставленности:

Теперь лишь стоны слышны. В эти дни
Звучит лишь стон... Лама савахфани?

(Бунин 2014/2, с. 64)

В этом стихотворении Воскресения Христа как бы не происходит; в мире торжествует отчаяние, и страдающий человек вопиет к Богу: «Для чего Ты меня оставил?» Опубликованное Буниным в «Северных записках» в феврале 1914 г., оно отражает ощущение, позже зафиксированное в дневниках: «Христианство погибло, и язычество восстановилось уже давным-давно, с Возрождения. И снова мир погибнет — и опять будет Средневековье, ужас, покаяние, отчаяние...» (Бунин 1988/6, с. 438).

«Вход в Иерусалим» (1922) — стихотворение, в котором уже на уровне заголовка отражено одно из главных событий, предшествующих Распятию. Сюжет представлен Буниным в точном соответствии с евангельскими источниками и отражает в метаисторическом ключе события русской революции 1917 г., когда разрушались государственные и нравственные основы России, а Синайские заповеди (Исх. 20: 3-17) и Нагорная проповедь (Мф. 5-7) заменялись «новым и дьявольским» (Бунин 1990, с. 352). Это символизировало для автора новое предательство и новые страдания Христа:

Ты грядешь посреди обманувшейся черни,
Преклоняя свой горестный взор,
Ты вступаешь на кротком ослыти
В роковые врата — на позор,
На проклятье!

(Бунин 2014/2, с. 188)

В таком мире человеку может помочь уже не «меч священный», а только твердость личного духовного выбора, сохранение верности Христу, следование примеру Спасителя, к чему призывают лирического героя Бунина отцы и деды (стихотворение «Все снится мне заросшая травой...», 1922):

«...В твой век, бесстыдный и презренный,
Перед Распятым голову склони
В знак обручения со схимой,
С затвором меж гробами — и храни
Обет в душе ненарушимо».

(Бунин 2014/2, с. 190–191)

«Схима» — высшая степень монашеского подвига — в этом стихотворении подразумевает отречение не просто от всего земного, но именно от «бесстыдного и презренного века», вновь распинающего Христа.

Закономерным является вопрос о смысловых границах понятий «христианство» и «православие» в контексте творчества писателя. В «Жизни Арсеньева» Бунин, вспоминая юношеские годы и посещение католических костелов, вкладывает в уста своего автобиографического героя признание: «Мне показалось тогда, что нет на земле более дивных звуков, чем эти грозные, скрежещущие раскаты, гул и громы, среди которых и наперекор которым вопиют и ликуют в разверстых небесах ангельские гласы» (Бунин 1988/5, с. 35–36). Однако в романе важно и другое свидетельство Арсеньева: «Нет, это неправда — то, что я говорил о готических соборах, об органах: никогда не плакал я в этих соборах так, как в церковке Воздвижения в эти темные и глухие вечера...» (там же, с. 76–77).

Очевидно, что западноевропейское христианство было для Бунина, скорее, феноменом культуры, затрагивало в первую очередь его эстетическое чувство. Православие же для писателя — «обитель отчая» (Бунин 2014/2, с. 184), вера предков, судьба России. В кризисный период исторической жизни страны он особенно остро ощутил православие как свою духовную родину⁷.

7 В «Дневнике 1917–1918» Бунин описывает Великую Субботу и пасхальную ночь в революционной Москве 1918 г.: «Сегодня был с Верой там же [в церкви на Молчановке — “Николе на курьей ножке”. — О. Б.]. “Христос Воскресе!” Никогда не встречал эту ночь с таким чувством! Прежде был холоден» (Бунин 1990, с. 62).

Вместе с тем в творчестве Бунина эстетика и религия не вступают в противоречие. Почитаемый Буниным К.Н. Леонтьев писал по этому поводу: «Поэзия религиозных впечатлений способствует сохранению в сердце любви к религии. А любовь снова сможет возжечь в сердце и угасшую веру. Любя веру и ее поэзию, захочется опять верить» (Леонтьев 1991, с. 89).

Итак, в творчестве Бунина присутствуют основные евангельские мотивы и сюжеты, сохраняющие в контексте его стихотворений и прозы свои сакральные смыслы. Сочетание реалистических и модернистских черт в поэтике позволяет Бунину показать разные образы религиозного переживания: «просто» верующего человека, философствующего интеллигента, творчески одаренной личности, апостола веры, гражданина. В результате географических и духовных странствий писателя Христос все более осознается и переживается им как вечная — и осязаемо, и духовно явленная — божественная сущность мира. Бунин убеждается в том, что «над всякой силой мира встает всегда сила и воля Творца. <...> И эта высшая сила *допускает или благословляет* те или иные события мира, выявляя человеческую свободу, открывая цель истории» (Иоанн Сан-Францисский 1992, с. 394; курсив Иоанна Сан-Францисского). В период революции и Гражданской войны, пережив «великое падение России и вообще падение человека» (Бунин 1990, с. 352), Бунин все глубже проникает в христианскую аксиологию, осознает метаисторический — евангельский — смысл совершавшихся событий и их грядущих последствий.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненский 2001 — Анненский И.Ф. <Рецензия на 1–5-й тома сочинений Бунина 1904–1909 гг.> // Иван Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2001. С. 300–304.
- Бердникова 2009 — Бердникова О.А. «Так сладок сердцу Божий мир»: творчество И.А. Бунина в контексте христианской духовной традиции. Воронеж, 2009.
- Бицилли 1931 — Бицилли П.М. Путешествие по следам Христа // Современные записки. Т. 47. Париж, 1931. С. 494–496.
- Бунин 1915/1–6 — Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 6 т. Пг., 1915. Т. 1–6.
- Бунин 1987–1988/1–6 — Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1987–1988. Т. 1–6.
- Бунин 1990 — Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М., 1990.
- Бунин 2014/1–2 — Бунин И. Стихотворения: В 2 т. СПб., 2014. Т. 1–2.
- Дунаев 1996–2000/1–6 — Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 6 ч. М., 1996–2000. Ч. 1–6.
- Зайцев 1934 — Зайцев К. И.А. Бунин. Жизнь и творчество. Берлин, 1934.
- И. Бунин в диалоге эпох 2002 — И. Бунин в диалоге эпох: Сб. науч. тр. Воронеж, 2002.
- Ильин 1991 — Ильин И.А. О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. М., 1991.
- Иоанн Сан-Францисский 1992 — Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), архиеп. Избранное. Петрозаводск, 1992.
- Карпенко 1995 — Карпенко Г.Ю. Образ «сотворенного мира» в творчестве И.А. Бунина и ветхозаветная традиция // Царственная свобода: О творчестве И.А. Бунина. К 125-летию со дня рождения писателя: Сб. науч. тр. Воронеж, 1995. С. 35–44.
- Карпов 1994 — Карпов И.П. Религиозность в условиях страстного сознания (И. Бунин. «Жизнь Арсеньева. Юность») // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 1. Петрозаводск, 1994. С. 341–347.
- Котельников 1996 — Котельников В.А. О «ветхозаветности» И.А. Бунина // Христианство и русская литература. Сб. 2. СПб., 1996. С. 343–350.
- Кошемчук 2009 — Кошемчук Т.А. Русская литература в православном контексте. СПб., 2009.
- Кураев 1997 — Кураев А.В., диакон. Христианская философия и пантеизм. М., 1997.
- Леонтьев 1991 — Леонтьев К.Н. Египетский голубь: Роман, повести, воспоминания. М., 1991.
- Лепяхин 2002 — Лепяхин В.В. Икона в русской художественной литературе: Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М., 2002.

- Орлицкий 1999 — Орлицкий Ю.Б. Стихотворение И.А. Бунина «Потерянный рай»: ритмическая природа, истоки и окружение // И.А. Бунин: Диалог с миром: Сб. науч. тр. Воронеж, 1999. С. 101-109.
- Пронин 2001 — Пронин А.А. Евангельский «след» в цикле путевых рассказов И.А. Бунина «Тень птицы» и поэма В.А. Жуковского «Агасфер» // Проблемы исторической поэтики. Вып. 6: Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 3. Петрозаводск, 2001. С. 460-464.
- Проскурина 2005 — Проскурина Е.Н. Паломничество в русской светской литературе: к проблеме трансформации сюжета // Проблемы исторической поэтики. Вып. 7: Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 4. Петрозаводск, 2005. С. 67-86.
- Трубецкой 1993 — Трубецкой Евг. Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.: Антология. М., 1993. С. 195-219.

Духовный и географический векторы странствий
И.А. Бунина «по следам Христа»

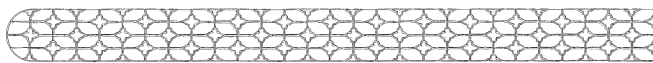
В статье рассмотрен «евангельский текст» в творчестве И.А. Бунина на материале прозаического цикла «Тень птицы» (1907–1911) и поэзии разных лет. Выявлены основные евангельские сюжеты и мотивы, получившие разное жанрово-стилевое и образное воплощение. Эмпирические и духовные странствия Бунина «по следам Христа» имеют один вектор, определяемый поэтом как «путь к Назарету» — «к истокам дней» христианского мира и христианской системы ценностей. В переживании Буниным евангельских событий выделены метаисторический, эстетический и религиозно-духовный уровни.

Ключевые слова: Бунин, евангельские сюжеты и мотивы, метаистория, эстетика, духовность.

Spiritual and Geographical Vectors
of I.A. Bunin's Journey "in the Footsteps of Christ"

The article considers the "New Testament text" of I.A. Bunin's work based on the material of the collection of short stories "Bird's Shadow" (1907–1911) and poetry of different years. The author identifies major Gospel themes and motifs which were embodied by Bunin in various genres, styles, and images. The real and spiritual journey of Bunin "in the footsteps of Christ" has one vector defined by the writer as "path to Nazareth" — "to the origins of days" of the Christian world and the Christian system of values. The meta-historical, aesthetic, and religious-spiritual levels in Bunin's experience of the Gospels events are emphasized.

Keywords: Bunin, New Testament themes and motifs, metahistory, aesthetics, spirituality.



Д.М. Магомедова (Москва)

ВЕТХОЗАВЕТНЫЕ, ЕВАНГЕЛЬСКИЕ
И ЯЗЫЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ
ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА «УЕЗДНОЕ»

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН





Повесть Евг. Замятина «Уездное» — один из важнейших неореалистических репрезентативных текстов 1910-х гг. — неоднократно становилась объектом пристального внимания исследователей (Келдыш 2001, с. 301–304; Налитова 2013, с. 26–29; Желтова 1999 и др.). Поиски основ русской национальной жизни в провинциальном мире; попытка прочесть историческое бытие через быт; «немыслящий», противопоставленный привычным героям-идеологам, проявляющий себя только во внешних действиях и поступках герой, заслоняющий автора; вытеснение нейтрального авторского повествования сказовыми структурами (редукция прямых оценочных суждений) — все эти свойства русской неореалистической прозы, несомненно, присутствуют и в повести Замятина.

Задача статьи — анализируя сюжетную и мотивную структуру «Уездного», выявить один из существенных смысловых аспектов повести, отсылающих к полемике 1910-х гг. о роли христианства и язычества в русском национальном характере.

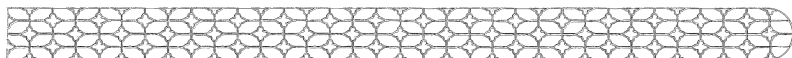
Необходимо оговорить несколько методологических и теоретических посылок, из которых исходит анализ повести.

1. Жанр повести вслед за работами Н. Д. Тмарченко (Тмарченко 2007; 2011) понимается как новый канонический жанр, в котором «преобладает циклическая сюжетная схема¹: изображенный мир состоит из двух сфер, противопоставленных по признакам “своего–чужого”»; в основе сюжета — ситуация неустойчивого равновесия противоположных мировых сил, а судьба героя связана с его удалением от исходной точки (места действия, а также первоначального положения и / или статуса) и последующим возвратом к ней — как в пространственно-временном, так и в ценностном плане. Асимметричности новеллы противостоит здесь структурный принцип обратной симметрии² (Тмарченко 2007, с. 18).

2. При этом центр сюжета повести — испытание героя, ситуация выбора судьбы или позиции. Повторяющиеся, зеркально

1 Иногда в сочетании с кумулятивной сюжетной схемой. — *Примеч. Д. М.*

2 О связи этого принципа с циклическим сюжетом и о его архаической семантике см.: Фрейденберг 1997, с. 226–227.



симметричные события расположены вокруг «осевого события», единственного неповторяющегося: в этом осевом событии и содержится ключ к ситуации испытания и выбора.

Повесть «Уездное» состоит из 26 главок, каждая из которых содержит небольшую историю из жизни главного героя — Анфима Барыбы. Такое «цепочечное» построение указывает на архаический кумулятивный тип сюжета. Однако, учитывая, что первая глава — «Четырехугольный» — повествует об уходе героя из дома, а последняя — «Ясные пуговицы» — о неудавшемся возвращении домой, можно говорить и о признаках циклической, более поздней сюжетной схемы. Иными словами, в повести сочетаются два типа архаических сюжетов: кумулятивный и циклический. Смысл этого сочетания нам и предстоит объяснить и интерпретировать.

Начнем с выявления эпизодов, которые повторяются и находятся друг с другом в соотношении обратной симметрии.

Прежде всего это рамочные эпизоды повести. В первой главе Барыба проваливается на экзамене по Закону Божию, причем, судя по обрывкам из подсказок соучеников («Тигр и Ефрат... Сад, в котором жили... Месопотамия») и его попыткам отвечать («Адам и Ева. Между Тигром и... этим... Ефратом. Рай был огромный сад. В котором водились месопотамы. И другие животные...» (Замятин 1989, с. 46)), вопрос в билете был о первом грехопадении и об изгнании человека из рая. То, что Барыба, помня об отцовской угрозе «согнать со двора» в случае провала, сам уходит из дома, воспринимается как несомненная параллель к библейскому сюжету. Помимо этого общего начального сюжета рамочного исходного события, необходимо обратить внимание на следующие, чрезвычайно значимые для всей повести мотивы.

1. Имя героя, которое для русского читателя 1910-х гг. имеет яркий языческий ореол. Этого имени (и этого слова) нет в современных Замятину словарях (хотя фамилия Барыбин и топоним Барыбино существовали), о нем не говорится в фольклористических исследованиях. Однако в 1907 г. это имя появилось в сборнике С.М. Городецкого «Ярь», получившем широкую известность и на некоторое время ставшем для читателей и критиков воплощением стихии первобытного язычества, воскрешением «старославянской мифологии и старорусских верований» (Брюсов 1990, с. 224). В цикле стихотворений о Яриле появляется пара его помощников, Барыба и Удрас. Они же — каменные идолы, «глыбы»:

Дубовый Ярила
На палке высокой
Под деревом стал,
Глазами сверкал.
Удрас и Барыба —
Две темные глыбы —
Уселись рядом.

(Городецкий 1907, с. 25)

В стихотворении «Барыба» («Барыбу ищут») беременные бабы отыскивают каменного Барыбу, просят у него помощи «доносить» плод, а одна из них скидывает недоношенный плод на его камень:

В груди желтых листов
Мы Барыбу найдем.
Камень божий, валун
Ты нам, лес-рокотун,
Укажи у себя,
Чтобы бабий наш бог
Доносить нам помог,
Малый плод не сгубя.
Бабы в чащу идут,
Разбрелись и поют:
«Лес, покажи,
Укажи!»
Устают.
И опять
Подымают себя и бредут
Бога искать.
<...>
А Барыба-то ждет.
Где-нибудь да лежит,
Кого надо, зовет.
Солнце гасит свой лик,
Мчится по лесу крик:
«Я нашла,
Ах, нашла!»
Вот на камне лежит,
Бога целует,
Жертву дарует,

Поет, ворожит:
 «Жертву прими,
 Плод мой возьми,
 Барыба, прости!
 Больше нести
 Я не могла:
 Тебя я нашла».
 Красится кровью густая трава,
 Красится кровьями божья глава,
 Бабы бегут,
 Полные чрева Барыбе несут.
 Свой хоровод над Барыбой ведут.

(Городецкий 1987/1, с. 80–81)

Позднее, в 1910-х гг., это имя подхватывают В. Хлебников и А. Крученых, уже без всяких оговорок интерпретируя его как имя славянского божества, покровителя зачатий и родов (Моисеева 2012). То, что герой повести носит языческое имя, делает совершенно неслучайным его провал на экзамене по Закону Божию: сразу же задается оппозиция язычество — христианство в мире, где разворачивается действие.

2. Мотив камня, тоже связанный с героем повести. Барыба «за полбулки» или за булку разгрызает камешки: «И начнет Барыба на потеху ребятам грызть камушки, размалывать их железными своими давилками — знай подкладывай» (Замятин 1989, с. 45–46). В соотнесении с описанием внешности героя («Тяжкие железные челюсти, широченный четырехугольный рот и узенький лоб. <...> Да и весь-то Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых и углов» (там же, с. 45)) возникает образ, напоминающий языческого каменного идола, о котором говорится в стихотворении Городецкого.

Рассмотрим теперь финал повести. В отношении обратной симметрии к началу текста находятся два эпизода: новый «экзамен» (выступление в суде) и попытка Барыбы вернуться домой.

Об экзамене Барыба вспоминает в главке 23 — «Мураш надо-едный», перед судом, где ему предстоит лжесвидетельствовать против своего приятеля Тимоши. Он знает, что Тимоша невиновен, знает, что обвинительный приговор означает смертную казнь. Однако ему обещаны не только деньги, но и давно вожделенный социальный статус: место урядника в полиции. Именно здесь совершается окончательный выбор собственной судьбы, и

Барыбе не случайно снятся «уездное, экзамены, поп, засовывающий бороду в рот» (Замятин 1989, с. 86). Он сам воспринимает этот шаг как повторение экзамена: «Опять провалюсь, второй раз» (там же). Однако внешним образом он этот «экзамен» выдерживает («Барыба говорил уверенно и толково, но торопился» (там же, с. 86–87)) и выглядит скорее победителем.

Возвращение сына в отчий дом после долгого отсутствия соотносится с евангельским эпизодом о возвращении блудного сына. Тем более что Барыба в первых эпизодах повести, подобно евангельскому блудному сыну, действительно живет в нищете, опускается, ютится в заброшенном дворе в соседстве с бродячими собаками. Однако в финале он возвращается домой не в нищенском рубище, а в белом новеньком мундире «с ясными пуговицами». И не для того, чтобы просить у отца прощения и каяться, а чтобы торжествовать: «Дурак старый — прогнал, а пусть-ка теперь поглядит» (Замятин 1989, с. 89). И реакция отца тоже противоположна евангельской — он вновь прогоняет сына из дома, вынося окончательный приговор: «Во-он из мово дому, вон, негодяй! Я т-тебе сказал, чтоб ты не смел к порогу моему приступить. Пошел во-он, вон!» (там же, с. 90). Оба персонажа, и отец, и сын, ведут себя совершенно противоположно своим евангельским прототипам, это, скорее, «Анти-блудный сын» с полной переменной ролей и смысла притчи.

Итак, начало и конец повести соотносятся с ветхозаветным и евангельским сюжетами: все начинается изгнанием из рая и заканчивается полемически вывернутым сюжетом о блудном сыне. Между этими событиями — ряд главок, «микросюжетов», в каждом из которых Барыба, с одной стороны, укрепляет и улучшает свое материальное положение и социальный статус, а с другой — все ниже опускается нравственно. По сути дела, каждый отдельный «микросюжет» — это нарушение одной из Божьих заповедей. «Чти отца твоего и мать твою, да благо ти будет» (Исх. 20: 12) — конфликт с отцом в первом же эпизоде, продлившийся до конца повести. «Не укради» (Исх. 20: 15) — воровство на рынке и во дворе у Чеботарихи во 2-й и 3-й главках — «С собаками» и «Цыплята», а затем в главках 11-й и 12-й — «Брокаровская баночка» и «Монашек старенький», когда Барыба уже крадет, не спасаясь от голода и не у безымянных торговцев, а у своего приятеля-монаха, твердя себе: «И на кой они ляд ему» (Замятин 1989, с. 66). Последние действия можно соотнести и с заповедью «Не пожелай жены искреннего твоего, не пожелай дому ближнего

твоего, ни села его <...> ни всего, елика суть ближнего твоего» (Исх. 20: 17). Заповедь «Не прелюбы сотвори» (Исх. 20: 14) преступается в главках 5 и 7 — «Жисть» и «Апельсинное дерево» (житье на содержании у Чеботарихи и насилие над кухаркой Полькой). И вновь заповедь «Не пожелай жены искреннего твоего...» нарушается в главках 13 и 16 — «Апросина избушка» и «Ничем не проймешь» (сожительство с солдаткой Апросей). Заповедь «Не послушествуй на друга твоего свидетельства ложна» (Исх. 20: 16) попирается в главках 17 и 18 — «Семен Семеныч Моргунов» и «В свидетелях». Наконец, «Не убий» — в главках 23, 24 и 25 — «Мураш надоедный», «Прощайте» и «Утром в базарный день» (лжесвидетельство, превратившееся в убийство: осужденный Тимоша был казнен на следующий день после суда).

Первые две заповеди — «Аз есмь Господь Бог твой, да не будут тебе бози инии разве Мене» и «Не сотвори себе кумира и всякого подобия» (Исх. 20: 2-3, 4) — нарушаются на протяжении всей повести (провал на экзамене, пьянство в монастыре и воровство у монаха, прелюбодеяние после молитвы перед иконами и т. п.), и не случайно богоборец и богоискатель Тимоша в главке 8 «Тимоша», попытавшись заговорить с Барыбой о Боге, машет рукой: «Э, да что! Ни к чему тебе это, ты утробой живешь... У тебя Бог-то съедобный» (Замятин 1989, с. 58).

«Съедобный Бог» — это бог языческий. И этот языческий мотив, заданный с самого начала и именем героя, и литературными аллюзиями, окончательно проявляет свою значимость в финале повести, в последней сценке-эпilogе, когда изгнанный отцом Барыба приходит в трактир. Впервые в повести в этой сценке звучит прямая авторская оценка героя, в которой делается очевидным смысл трансформации ветхозаветных и евангельских сюжетов и аллюзий и повторяющегося мотива камня, тоже заданного уже в 1-й главке. Теперь Барыба сам оказывается живым воплощением языческого идола: «Покачиваясь, огромный, четырехугольный, давящий, он встал и, громяхая, задвигался к приказчикам. Будто и не человек шел, а старая воскресшая курганная баба, нелепая русская каменная баба» (Замятин 1989, с. 90).³

3 Обращает на себя внимание невольная или сознательная перекличка с последней главкой чеховского «Ионыча» (при всей разнице между Барыбой и Ионычем речь в обеих повестях идет о нравственной деградации). Ср.: «Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком, сидит

Следует добавить, что «уездный» мир вокруг Барыбы в значительной мере тоже, скорее, языческий, хотя среди персонажей повести есть и духовные лица (поп, монахи), и усердные прихожане (Чеботариха). Однако монахи проводят время за пьянками, гульбой и нелепыми играми (в чей стакан раньше попадет муха), а богомольная Чеботариха блудит и чревоугодничает. Даже Тимоша в своем богоборчестве готов подвергнуть испытанию милосердие Бога, намеренно рискуя заразить собственных детей туберкулезом. И можно было бы сказать, что в спорах об основах русского национального бытия (Достоевский 1980/21, с. 31–41; Иванов 1909; Трубецкой 1912) повесть Замятина полемически направлена против сторонников тезиса о христианстве, православии как органической основе русской культуры, быта и русского национального характера (начиная со славянофилов и заканчивая Ф.М. Достоевским). Однако необходимо помнить, что повесть начинается и заканчивается изгнанием Барыбы из отчего дома, и осознать сюжетную роль фигуры отца, соотносимой с персонажами ветхозаветного и евангельского текстов. Он единственный в повести носитель твердой и неизменной нравственной позиции. Именно с позицией отца связан первый импульс в развитии сюжета: «Домой Барыба не пошел. Уж знал — отец человек правильный, слов не пускает на ветер. Что сказано, то и сделает. Разве к тому же еще и ремнем хорошенько взбучит» (Замятин 1989, с. 46). И его же «Во-он из мово дому, вон, негодяй» в финальной главке обесценивает мнимый триумф Барыбы: «Но уже осело что-то на дне, замутило что-то. Не было веселого майского дня» (там же, с. 90). И именно после этой сцены открывается и возможность увидеть авторскую оценочную позицию.

В этом соотношении циклической рамочной конструкции с внутренним кумулятивным чередованием «историй» Барыбы и состоит противопоставление двух сфер — преобладающей в «уездном» мире языческой «телесной», вненравственной стихии и количественно малого, но этически непоколебимого христианского начала. В этой двойственности сюжета и проявляется двойственность изображаемого мира повести — неустойчивое равновесие русского национального мира.

на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные руки, и кричит встречным “Прррава держи!”, то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог» (Чехов 1986/10, с. 40).

ЛИТЕРАТУРА

- Брюсов 1990 — Брюсов В.Я. Новые сборники стихов // Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894–1924. М., 1990. С. 224–228.
- Городецкий 1987/1–2 — Городецкий С.М. Избранные произведения: В 2 т. М., 1987. Т. 1–2.
- Городецкий 1907 — Городецкий С. Ярь: Стихи лирические и лиро-эпические. СПб., 1907.
- Достоевский 1972–1990/1–30 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 1–30.
- Желтова 1999 — Желтова Н.Ю. Проза Е.И. Замятина: Поэтика русского национального характера: Дисс. ... канд. филол. наук. Тамбов, 1999.
- Замятин 1989 — Замятин Е.И. Избранные произведения. Повести, рассказы, сказки, роман, пьесы. М., 1989.
- Иванов 1909 — Иванов Вяч. О русской идее // Золотое руно. 1909. № 1. С. 85–93; № 2/3. С. 87–94.
- Келдыш 2001 — Келдыш В.А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890–начало 1920-х годов): В 2 кн. М., 2001. Кн. 1. С. 259–335.
- Моисеева 2012 — Моисеева А.А. Реконструкции славянских мифов в поэтических циклах К. Бальмонта, С. Городецкого, А. Кондратьева // Филологические заметки. 2012. № 1. С. 177–181.
- Налитова 2013 — Налитова Е.А. «Какая скорбная любовь бьется в каждом слове...»: Христианские мотивы в творчестве Е.И. Замятина. Пути анализа // Тамбовские епархиальные ведомости. 2013. № 5 (65). С. 26–29.
- Тамарченко 2007 — Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века: Проблемы поэтики сюжета и жанра. М., 2007.
- Тамарченко 2011 — Тамарченко Н.Д. Формирование новых канонов. Повесть // Дарвин М.Н., Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Теория литературных жанров. М., 2011. С. 84–90.
- Трубецкой 1912 — Трубецкой Е.Н. Старый и новый русский мессианизм // Русская мысль. 1912. № 3. С. 82–102.
- Фрейденберг 1997 — Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
- Чехов 1974–1983/1–30 — Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Т. 1–30.

Библиейские, евангельские и языческие мотивы
в повести Евгения Замятина «Уездное»

Задача статьи — анализируя сюжетную и мотивную структуру повести «Уездное», выявить один из существенных смысловых аспектов, отсылающих к полемике 1910-х гг. о роли христианского и языческого начал в русском национальном характере. В повести соотносятся циклическая рамочная конструкция и внутреннее кумулятивное чередование эпизодов из жизни героя. Начало и конец повести связаны с фигурой отца и отсылают к ветхозаветному сюжету изгнания из Рая и к евангельскому сюжету о блудном сыне. Внутренняя цепочка событий представляет собой ряд нарушений Божьих заповедей героем повести. В этой двойственности сюжета и проявляется двойственность изображаемого мира повести — неустойчивое равновесие русского национального мира.

Ключевые слова: неореализм, повесть, сюжет, повествование, христианство, язычество, русский национальный характер, Е. Замятин.

Bible, Gospel and Pagan Motifs
in the Story by Yevgeny Zamyatin “A Provincial Tale” (“Ujezdnoje”)

The objective of this article is to reveal one of the essential semantic aspects of the story “A Provincial Tale” referring to the controversy of the 1910s on the role of Christian and pagan elements of the Russian national character while analyzing the plot and motifs of the story. The cyclical framework and internal cumulation of episodes from the life of the hero constitute the plot of the story. The beginning and the end associated with the father figure refer to the Old Testament story of the expulsion from Paradise and the Gospel story of the prodigal son. Internal chain of events represents a number of violations of the Ten Commandments by the main character. This duality of the plot reflects the duality of the represented world — the unstable equilibrium of the Russian world.

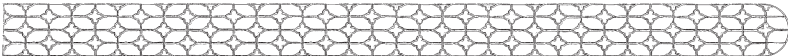
Keywords: neorealism, story, plot, narrative, Christianity, paganism, Russian national character, Ye. Zamyatin.



А.А. Медведев (Тюмень)

«НИКТО, КАК ТЫ, НЕ ПОДОШЕЛ
К ЕВАНГЕЛИЮ БЛИЗКО»:
РЕЦЕПЦИЯ ЕВАНГЕЛИЯ В РУССКОЙ
ФРАНЦИСКИАНЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
(Д. МЕРЕЖКОВСКИЙ, С. ДУРЫЛИН,
С. СОЛОВЬЕВ)



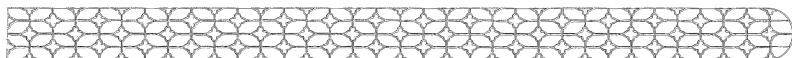


В истории христианства францисканство связано прежде всего с возвращением к Евангелию, которое стало основанием жизни св. Франциска Ассизского и его ордена. Фома Челанский назвал Франциска «художником и учителем евангельской жизни», «новым Апостолом» (Истоки францисканства 1996, с. 42, 274). Прося Бога открыть ордену путь жизни, Франциск трижды раскрывает наугад богослужebное Евангелие на словах Христа (Мф. 19: 21; Лк. 9: 3; Мф. 16: 24), воспринимая их как указанный Христом «путь Евангельский». Затем Франциск и его одиннадцать братьев просят папу Иннокентия III утвердить основанный на этих словах Христа устав братства, чтобы «жить по образу святого Евангелия» (Истоки францисканства 1996, с. 23, 80–81)¹. Подобно первоапостольской общине, францисканцы следовали евангельским заповедям, особенно «высочайшей бедности», которая предстает как следование Христу нищему и распятому. Об этом возрождении Евангелия св. Франциском писал проф. В.И. Герье в книге, открывавшей русскому читателю итальянского «апостола нищеты и любви»:

Подражая этому Христу, новый проповедник Евангелия, отрехшись от семьи, от собственности и всякого прочного жилища, питаюсь милостыней, шествовал из града в град, проповедуя всем мир и покаяние. И это Евангелие Христа, забытое или неведомое населению, разносимое пламенной проповедью на народном языке, снова стало для людей *благою вестью*. <...> Проповедь Франциска была *возрождением* Евангелия. Под темными сводами средневековой церкви снова засиял огонек первоначального христианского света (Герье 1908, с. 4–5; курсив В. Герье).

Настоящее открытие, можно сказать, «ренессанс» Франциска Ассизского в русской культуре происходит на рубеже XIX–XX вв., когда расцветает русская францискиана, к которой

1 Вариация этого сюжета также присутствует во второй главе «Цветочков» (Цветочки 1913, с. 7–8).



можно отнести знаковые фигуры Серебряного века: Д. Мережковского, С. Дурылина, С. Соловьева, Эллиса, А. Добролюбова, Б. Пастернака, М. Волошина²... Инициатором францисканской «волны» в России можно считать Мережковского: ему принадлежит первое развернутое поэтическое переложение жития св. Франциска — «Франциск Ассизский (Легенда)» (1891). Поэма Мережковского, а также работы Герье о Франциске (Герье 1892; 1902; 1908), во многом определяют восприятие Франциска в литературе и религиозной философии Серебряного века, где Франциск с его любовью к творению, приятием и оправданием мира как *благого* будет выступать антитезой средневековому аскетическому дуализму, отрицанию мира как *греховного*: если средневековый аскетизм стремился к небесному царствию, считая, что «земной мир полон зла и нечестия», то «в лице Франциска аскетизм приходит к сознанию, что и земной мир есть мир Божий и потому прекрасен. Франциск <...> любит стихиами, цветами и всякою живою тварью. <...> Не созерцание идеального божеского царства, которое сияет высоко над миром в небесной выси, составляет главное призвание монаха, установление и осуществление божеского царства на земле» (Герье 1908, с. 158, 324).

Ключевым евангельским топосом в поэме Мережковского являются «полевые лилии» из Нагорной проповеди Спасителя: «И об одежде что заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: ни трудятся, ни прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них; если же траву полевую, которая сегодня есть, а завтра будет брошена в печь, Бог так одевает, кольми паче вас, малoverы!» (Мф. 6: 28–30). Проповедующий бедность Франциск говорит:

Для чего ж печетесь вы без меры
 Об едином хлебе, малoverы?
 Вы не лучше ль лилий полевых?
 А меж тем не ткут они, не сеют,
 Но цари одетая не умеют,
 Как одета каждая из них.

(Мережковский 2000, с. 256)

2 О францискане в литературе Серебряного века см.: Гардзонио 1998; Исупов 2008; Евлампиев 2008; Карлсон 2009; Августин (Никитин) 2014; Иванова 2014; Попова 2014; Медведев 2016.

Важнейшим также является топос «птиц небесных» из того же евангельского эпизода: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?» (Мф. 6: 26). Эти слова Христа присутствуют в знаменитой проповеди Франциска птицам в XXI главе «Первого жития св. Франциска» Фомы Челанского, которую перелагает Мережковский³:

Сестры птицы, громкими хвалами
Вы должны с любовью без конца
Каждый день благодарить Творца, —
Потому что радостно живете,
Не собирая с житницы плодов,
Вы в полях не сеете, не жнете,
А Господь под зеленью дубров
Вас укрыл, заботится о пище,
Он вам дал прекраснейший удел —
Светлый чистый воздух как жилище,
Перьями, как ризою, одел!

(Мережковский 2000, с. 262)

При этом Мережковский вводит в этот текст и псалмические аллюзии, в частности образы псалма о сотворении мира: «Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь небеса, как шатер <...>. При них [водах. — А. М.] обитают птицы небесные, из среды ветвей издают голос. <...> Насыщаются древа Господа, кедры Ливанские, которые Он насадил <...> на них гнездятся птицы: ели — жилище аисту» (Пс. 103: 2, 12, 16-17).

Еще один значимый евангельский топос в поэме Мережковского — слова Христа о большей радости Бога «об одном грешнике кающемся, нежели о девяноста девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии» (Лк. 15: 7). Отсылка к этим словам звучит в ответе Франциска суровому аскету Сильвестру, с которым он не согласен, так как не может принять его представления об аде и грехе:

3 «Братья мои пернатые, вы должны весьма восхвалить вашего Творца и Создателя и возлюбить Его вовеки, ибо Он дал вам перья в одежду, и крылья для полета, и все, в чем вы нуждались. Господь отличил вас благородством среди всех своих тварей, и обиталище вам дал в чистоте небес, и не велел вам ни сеять, ни жать, но Сам, безо всяких ваших хлопот и тревог, питает вас и о вас заботится» (Истоки францисканства 1996, с. 248).

Нет! не верит он во власть греха,
В смерть, и в ад, и в вечный гнев Господень.
Ликованья больше в Небесах
Об едином грешнике спасенном,
<...>
А в душе у добрых и простых —
Радость бесконечная пред Богом!

(Мережковский 2000, с. 258)

В контексте проблемы совместимости «Евангелия» и «мира» — ключевой проблемы нового религиозного сознания — имя Франциска начинает звучать в докладах Религиозно-философского общества. Эту проблему остро ставит Розанов в своем знаменитом докладе «О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира» (21 ноября 1907 г.), в котором он полемизировал с докладом Д.С. Мережковского «Гоголь и отец Матвей», прочитанным 18 марта 1902 г. на X Религиозно-философском собрании. Возражения Розанова вызвали слова Мережковского о стремлении Гоголя соединить театр (культуру) и христианство, о «совместимости Евангелия со всем, что так любил человек в своей многотысячелетней культуре» (Религиозно-философское общество 2009/1, с. 139). Одним из аргументов, доказывающих евангельский «нигилизм», отрицающий мир (культуру), для Розанова становится тот факт, что

Христос никогда *не смеялся*. Неужели не очевидно, что весь смех Гоголя был преступен в нем как в христианине?! Я не помню, *улыбался* ли Христос. Печать грусти, пепельной грусти — очевидна в Евангелии. Радости в нем — есть, но совершенно особенные, схематические, небесные; радости с неизмеримой высоты над землей и человечеством. Не будем обманываться «лилиями полевыми». <...> Евангелие действительно *неземная* книга, и все земное в высшей степени трудно связуемо или вовсе не связуемо с ним в один узел (Религиозно-философское общество 2009/1, с. 141; курсив В. Розанова).

Полемизируя с Розановым, Н.А. Бердяев в докладе «Христос и мир: Ответ В.В. Розанову» (12 декабря 1907 г.) ссылаясь на фигуру св. Франциска как решение проблемы совместимости Евангелия и мира, как пример того, что аскетическое отрицание мира не является в христианстве абсолютным и что отношение к миру может быть положительным:

Франциск Ассизский <...> будучи в известном смысле несомненным аскетом, к некоторым сторонам жизни, да и к миру вообще, относился безусловно положительно. Достаточно вспомнить его вдохновенный гимн солнцу, заключающий прославление всей природы, чтобы признать, что нечто в мире он признавал и относился ко всей природе с религиозным восторгом (Религиозно-философское общество 2009/1, с. 202).

В другом своем докладе «Утонченная Фиваида (Религиозная драма Гюисманса)» (29 марта 1910 г.), опасаясь рационализации христианства и культуры (творчества), в частности, в социализме, Бердяев видел их идеальную гармонию в образе Франциска, преодолевшего антагонизм между христианством и культурой: «Св. Франциск Ассизский — христианская религия, аскетическая святость, но св. Франциск Ассизский и культура, мировая культура и красота, от него пошло раннее итальянское Возрождение» (Религиозно-философское общество 2009/2, с. 141).

Это восприятие Бердяевым Франциска как инициатора Возрождения восходит к книге немецкого историка искусства Генри Тоде «Франциск из Ассизи и начало искусства Ренессанса в Италии» (1885), который считал началом Ренессанса освобождение Франциском «индивидуального чувства» от «духовной опеки», «духовное освобождение народа в социальном и религиозном отношениях», «стремление к природе»: «Так совершилось то, что за много веков вызвало на свет греческое искусство: боги стали людьми и люди стали богами. Христианское искусство получило возможность подняться к свободе, изображать божественное и идеализировать естественное» (цит. по: Герье 1908, с. 320). Отмечая ключевую роль Франциска в истории христианского искусства, Тоде усматривал в итальянском Ренессансе воплощение основной установки францисканской проповеди — «любви, единства Бога и мира, чистой человечности в Богочеловеческом Христе» (Thode 1885, S. 73).

Эту мысль развил в книге «Жизнь Франциска Ассизского» (1893) П. Сабатье, отметивший, что св. Франциск с его пантеистическим «чувством природы» вырвался из плена «пессимистического настроения» и «сделался инициатором артистического движения, предшествовавшего эпохе Возрождения»: «XIII век был подготовлен к голосу умбрийского поэта; проповедь его птицам положила конец царству византийского

искусства и тому направлению мысли, которое оно изображало. Пришел конец догматике и авторитетности. Настало время индивидуализма и вдохновения <...> которое <...> составило известную эпоху в истории человеческого сознания» (Сабатье 1895, с. 185, 187–188).

В России эту концепцию Тоде, с оговорками, продолжил Герье. Считая мысль о Франциске как «творце итальянской поэзии и искусства и виновнике Ренессанса» преувеличенной, Герье признает, что Франциском были внушены «одушевление и подъем духа, проявившиеся во францисканских соборах и во фресках Джотто», и напрямую связывает его с эпохой Возрождения: «В лице Франциска аскетический идеал Средних веков принимает гуманитарный характер и протягивает руку гуманизму Нового времени» (Герье 1902, с. 528). Позже, однако, Герье писал об опосредованном влиянии Франциска на культуру Италии, утверждая, что последствием проповеди св. Франциска было «возрождение, но возрождение религиозное, подъем религиозного чувства и лишь чрез его посредство францисканское движение подействовало плодотворно на искусство и культуру Италии» (Герье 1908, с. 325; курсив В. Герье).

Именно в этом контексте, продолжая Мережковского, Герье и дискуссию Религиозно-философского общества, С.Н. Дурылин раскрывает францисканское переживание Евангелия в своей вступительной статье к изданию «Цветочков» — «Св. Франциск Ассизский и его “Цветочки”» (1913). Для Дурылина Франциск⁴ являет собой не аскетическое христианство (страх, печаль, покаяние), а евангельское христианство любви и радования:

Тысячелетие христианства, до св. Франциска Ассизского, знало Евангелие, раскрытое только на двух местах: там, где слышится устрашающий «глас вопиющего в пустыне» о покаянии, и там, где Христос открывает ученикам обетование о страшном суде. Христос — Судья Грядущий заслонил собою Христа, пришедшего в мир, участника радости в Кане Галилейской, дающего заповедь о подражании лилиям и птицам небесным (Дурылин 1913, с. 4).

4 Образ Беднячка (ит. Poverello) имел важнейшее значение для Дурылина и стал одним из ключевых в его творчестве. Об открытии и глубоком переживании Дурылиным образа св. Франциска см. подробнее: Дурылин 2014б, с. 374–375; Дурылин 2010, с. 151.

Франциск, по Дурылину, возвращается к евангельскому Христу, Который предстает не средневековым Пантократором и Судией, а пребывающим в мире Сыном Человеческим (Мф. 8: 20) с присущими человеку чувствами сорадования, сострадания и любви к творению. Поэтому ключевым топосом францисканского восприятия Евангелия у Дурылина становится брак в Кане Галилейской (Ин. 2: 1–11): «Словно за тысячелетие невидимо присутствовал св. Франциск на браке в Кане Галилейской, и там принял он от Самого Христа заповедь непрерывного радования. <...> Франциск явил впервые образ другого брата, веселящегося о Христе. <...> *Laetitia spiritualis*, радость духовная, становится обязательной добродетелью францисканства» (Дурылин 1913, с. 9–10). Этот мотив, безусловно, отсылает к главе «Кана Галилейская» романа «Братья Карамазовы», в которой Алеша Карамазов видит старца Зосиму присутствующим на райском пиршестве в Кане Галилейской («Веселимся <...> пьем вино радости новой, великой» (Достоевский 1976/14, с. 327)). У Дурылина сквозь образ Франциска проступает образ русского «серафического отца»⁵, как именует Достоевский старца Зосиму (там же, с. 298).

Как и Мережковский, Дурылин акцентирует во францисканском переживании Евангелия топосы «птиц небесных» и «лилий полевых»: «Божественные слова о нищей красоте птиц небесных и лилий полевых благодаря св. Франциску стали человеческой правдой» (Дурылин 1913, с. 18). Франциск преодолевает средневековый аскетический дуализм (раскол духа и плоти), отрицающий природу как греховную, и реабилитирует, оправдывает красоту земного мира, творения: «Св. Франциск, возвратив Христу людей, возвратил к Нему и природу. <...> принес с собою аскетизм радости, не потребовавший осуждения природы. <...> Тварный мир, бывший доселе миром дьявола, стал миром

5 «*Pater Seraphicus*» — одно из имен св. Франциска в память о явившемся ему в образе серафима Распятом Христе, от Которого он получил стигматы. Не упоминая Достоевского, Дурылин также называет блаженного Франциска «серафическим отцом» в контексте идеи завещанного Зосимой Алеше Карамазову «монашества в миру» (Достоевский 1976/14, с. 71–72, 259): «...значение проповеди Франциска в том, что он возвестил о продолжающемся еще пребывании Христа в мире, — и одно это сознание открыло вновь миру христианство как божественную радость, вернуло людям природу, вернуло любовь» (Дурылин 1913, с. 28). О францисканских аллюзиях в образах Зосимы и других праведников Достоевского см. подробнее: Медведев 2015.

Христа. <...> тот мир, при создании которого Господь воскликнул: “Добро есты!”» (Дурылин 1913, с. 19, 22).

Францисканское переживание Богочеловечества Христа, по Дурылину, реабилитировало также и творчество: «Когда Христос — в благодатном служении св. Франциска и его братьев, — стал снова Сыном человеческим, “иже на земле поживе”, — человеку вновь позволено было любить не только Бога, но и человека, и тварь, — и францисканство есть осуществление этого позволения в слове, деле, подвиге, песне и молитве» (Дурылин 1913, с. 19). В этой мысли о францисканском освящении творчества имплицитно присутствует концепция Тоде о францисканстве как основании итальянского Ренессанса, отзвуки которой звучали в дискуссиях Религиозно-философского общества.

Весь этот комплекс францисканских мотивов в восприятии Евангелия, а также проблему синтеза христианства и культуры продолжил друживший с Дурылиным младосимволист С. Соловьев в четвертой книге своих стихов «Возвращение в дом отчий» (1913–1915), в частности в стихотворениях «Падуя», «Беноццо Гоццоли» (из цикла «На рубеже»), в завершающем поэму «Италия» стихотворении «Ассизи» (1914), а также в цикле «Призраки Италии» (1922). Названные произведения были вдохновлены итальянскими впечатлениями Соловьева, пережитыми во время его свадебного путешествия с Т.А. Тургеневой в 1912–1913 гг. Этому духовному паломничеству предшествовали тяжелый душевный кризис, вызванный неразделенной любовью к С.В. Гиацинтовой, попытка самоубийства, лечение в клинике. Путешествие по Италии стало для поэта важным духовным опытом, тем «актом причащения, когда еще душа полна отравой и соблазном», о чем он упоминал в письме к своему другу А.К. Виноградову до поездки, 11 мая 1912 г. (Вишневецкий 1997, с. 345). В конце 1912 г. поэт писал из Италии Виноградову о свершившемся внутреннем переломе, об отказе от декадентства и язычества: «Если ты томишься в сетях мира сего, очарований Гёте и Спинозы, то вспомни, что я еще год назад был совсем во власти мира сего и ученик Гёте <...>. Твой наносный эмпиризм лопнет, как лопнул и мой. Сейчас можно быть только в церкви, совсем до конца» (Переписка 1980, с. 323). В 1915 г. Соловьев был рукоположен в диаконы, в 1916 г. принял священнический сан, в 1918 г. стал кандидатом богословия, в 1923 г. присоединился к католической церкви.

Обратимся к первому стихотворению из этого списка («Падуя»). Оно представляет собой развернутый экфрасис

проторенессансных фресок Джотто начала XIV в. в капелле Скровеньи (Падуа, Италия), являющихся одной из вершин западноевропейского искусства. П. Муратов в «Образах Италии» — книге, хорошо знакомой его современникам, — посвятил фрескам церкви на Арене отдельную главу, отмечая, что каждый, кто едет в Италию, должен увидеть их, поскольку они являются «чистым и совершенным созданием Джотто, плодом зрелости, достигнутой гениальным художником» (Муратов 1911, с. 93–94). Падуанский цикл фресок, написанных в три яруса, представляет собой «зримое Евангелие» — развернутое, неторопливое повествование о евангельских событиях, начинающееся с апокрифической предыстории из «Золотой легенды» Иакова Ворагинского и Протоевангелия Иакова (сцены из жизни Девы Марии и Ее родителей, свв. Иоакима и Анны, в верхнем ряду) и включающее в себя жизнь Христа (средний ряд), Его Страсти и Воскресение (нижний ряд).

В стихотворении Соловьева Джотто в своей предельной приближенности к Евангелию предстает, в русле концепции Тоде, как ученик св. Франциска:

Святая кисть ученика Франциска,
Сурового, как Дант! Никто, как ты,
Не подошел к Евангелию близко,
Постигнув тайну горней красоты.
(Соловьев 2007, с. 470)

Эта же мысль о влиянии Франциска на итальянское искусство эпохи Возрождения звучит в стихотворении «Беноццо Гоццолли»:

Но вот мечта твоя теплее и нежней,
И перед нами рай невозвратимых дней,
Когда всё расцвело под проповедь Франциска,
И небеса к земле опять казались близко,
И Бога славили Умбрийские холмы.
(Соловьев 2007, с. 471)

Соловьев не описывает каждую фреску полностью, а фокусирует внимание на отдельной детали, зрительно укрупняя ее. Восприятие фресок начинается со сцен из жития родителей Девы Марии, свв. Иоакима и Анны:

Доступное лишь оку серафима
 Ты передал. Вот ангелов полет,
 Вот чистый поцелуй Иоакима
 И Анна, ждущая небесный плод.
 (Соловьев 2007, с. 470)

Эти фрески находятся на самом верхнем (третьем) уровне южной стены, граничащем с глубоким синим, «сафьяновым» куполом с золотыми звездами, что и обуславливает образ «ока серафима», которому открывается незримое горнее небо. Далее поэт дает «ангелов полет», изображенный на фресках «Благовещение св. Анне» и «Сон Иоакима», на которых ангел извещает будущих родителей о том, что у них родится Дочь⁶ (цв. вклейка, илл. 1). Последние две строки изображают следующую за «Сном Иоакима» фреску «Встреча у Золотых ворот» — «чистый поцелуй» Иоакима и Анны (цв. вклейка, илл. 2).

Затем взгляд переходит на второй ярус северной стены — к четырем фрескам цикла, посвященного жизни Христа:

Христос пришел благовестить Тоскане:
 Он путь свершает на простом осле,
 Монах пирует в Галилейской Кане,
 И пальмы зеленеют на скале.
 (Соловьев 2007, с. 470)

Первые две строки описывают сцену «Вход в Иерусалим» (цв. вклейка, илл. 3), изображающую въезд Спасителя на ослице в Иерусалим: «...се, Царь твой грядет к тебе кроткий, сидя на ослице и молодом осле, сыне подъяремной» (Мф. 21: 5). В первой строке поэт обращает внимание на италиянизацию евангельского события, когда архитектура, ландшафт и герои фрески обретают тосканские черты. В образе «простого осла» проступают францисканские коннотации: как известно, концепт простоты является ключевым во францисканстве⁷.

6 Согласно «Золотой легенде», Ангел является по отдельности Анне и Иоакиму в ответ на их молитву о ребенке и приносит весть о грядущем рождении Богоматери (История 2010, с. 34–35).

7 Св. Франциск наставлял «следовать бестрепетным шагом по пути святой бедности и блаженной простоты» (Истоки францисканства 1996, с. 219). Ему принадлежит идея создания в Греччо первого рождественского вертепа (с яслями, сеном, волом и ослом), о котором го-

В третьей строке взгляд переносится назад в этом же ряду, минуя сцену «Воскрешение Лазаря», на фреску «Брак в Кане Галилейской» (Ин. 2: 1–11) (цв. вклейка, илл. 4), где Соловьев акцентирует фигуру простодушного толстопузого распорядителя пира, пробующего вино (Ин. 2: 9–10). Его повседневный образ, разрушающий византийский канон, дается у Джотто на контрасте с образом сидящей рядом Богоматери, написанной еще в почти византийской манере. Четвертая строка возвращает нас к пропущенному «Воскрешению Лазаря» (Ин. 11: 38–46) — к образам пальм с густо зеленеющей листвой (цв. вклейка, илл. 5). Воскрешение Лазаря предвосхищает Воскресение Христа, поэтому зеленеющие пальмы на скале гроба Лазаря выступают символом победы над смертью, воскресения и вечной жизни, о которых говорит Христос Марии перед воскрешением ее брата: «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет» (Ин. 11: 25).

Затем взгляд опускается к находящейся под «Воскрешением Лазаря» сцене «Noli me tangere» в первом ярусе:

Вот даль ночная в синеве безбрежной,
И — белый весь — на камне гробовом,
Как голубь, восседает ангел нежный,
Накрывши гроб сияющим крылом.

Сияньем Иисусовой могилы
Рассеяна предутренняя тьма...
(Соловьев 2007, с. 470)

И здесь Соловьев также не описывает главное сюжетное событие — встречу Марии Магдалины с воскресшим Спасителем (Ин. 20: 11–18), а фокусирует внимание на центральной фигуре Ангела, сидящего на гробе (цв. вклейка, илл. 6). Согласно Евангелию, плачущая Мария видит у гроба «двух Ангелов, в белом одеянии сидящих, одного у главы и другого у ног, где лежало тело Иисуса. И они говорят ей: жена! что ты плачешь?» (Ин. 20: 11–13). Спокойная и величественная фигура Ангела, которую акцентирует

ворится в «Первом житии св. Франциска»: «Прославлялась простота целомудренная, возвеличивалась бедность, и Греччо обратился в новый Вифлеем» (там же, с. 270). В память о Входе Господнем в Иерусалим сам Франциск ездил на «смирненном осле» (там же, с. 72).

Соловьев, выражает пасхальную тайну, утешение и чистую радость. Поэт отмечает на фреске тонкий контраст «предутренней тьмы» и белого Ангела, сравнение которого с голубем не случайно. Помимо известной библейской символики (это и завет быть «просты, как голуби» (Мф. 10: 16), и Святой Дух в голубином образе (Мф. 3: 16; Мк. 1: 10; Лк. 3: 22; Ин. 1: 32)), округлая форма фигуры Ангела и его крыла напоминает реального голубя, что закрепляется анаграмматическими созвучиями г, л, б: «И — белый весь — на камне **г**робовом, / Как **г**олубь, восседает **а**нгел нежный, / Накрывши **г**роб сияющим крылом». Однако на фреске (после современной реставрации) мы видим, что оперение крыла не чисто белого цвета, а с тонкими, нежными переходами розового, гармонирующими с розовым мрамором гроба, на котором сидит Ангел.

Таким образом, Соловьев акцентирует на фресках Джотто два уровня — небесное, сакральное измерение евангельских событий («горняя красота», «серафим», «ангелы», «небесный плод», «Христос», «сиянье могилы»...) и, главное, земной, человеческий, повседневно-бытовой план («поцелуй», «простой осел», «монах пирует», «пальмы», «голубь»). О «глубокой человечности» падуанских фресок писал Муратов: «Джотто заботился только о главном, и это главное для него — человек, — живописное воплощение связи между его душой и его телом. <...> Он был поглощен целиком великой задачей — дать художественное бытие человеку, воплотить в формы многообразные состояния человеческой души» (Муратов 1911, с. 95–96). При этом Муратов также вспоминает идею Тодэ о влиянии на «отца итальянской живописи» проповеди св. Франциска: «Для понимания того, что питало дух гениального художника, не бесплодным будет изучение времени и среды его великого предшественника в итальянском пантеоне, святого Франциска Ассизского. Глубокие размышления об этом читатель найдет в книге Тодэ, посвященной умбрийскому святому и созданному им духовному обновлению Италии в XIII веке» (там же, с. 98). Джотто гуманизирует Евангелие в духе францисканства, открывая в евангельских героях человеческие чувства сострадания, любви, сорадования.

Глубинная францисканская гуманистичность образов раскрывается у Джотто и через динамичность, которую М.В. Алпатов отметил как основу стиля художника: Джотто «разрушил иконописную застылость фигур, он заставил их двигаться, жестикулировать, выражать свою страсть, горечь, гнев и восторг» (Алпатов 2018). В стихотворении эта динамичность передается

через нагнетание указательных местоимений «вот» и «здесь» («Вот ангелов полет...», «Вот чистый поцелуй...», «Вот даль ночная...», «Здесь крылья...»), а также «библейского» союза «и»⁸ и глагольных форм настоящего времени («свершает», «пирует», «зеленеют», «восседают»), что выражает предельную приближенность Джотто к Евангелию — онтологичность евангельских событий, свершающихся «здесь и сейчас» (Dasein).

Францисканское переживание евангельских событий как целокупного единства земного и небесного, человеческого, тварного и Божественного передано в финальных строфах:

Какой союз кипящей жизнью силы
И девственного, строгого ума!

Здесь крылья, возносящие от праха,
И свет любви...

(Соловьев 2007, с. 470)

Именно за это гармоническое сочетание «религиозного» и «природного» Соловьев ставил Джотто выше Леонардо и Рафаэля, о чем писал в октябре 1912 г. в предисловии к книге «Цветник царевны» (1909–1912):

Искусство раннего Ренессанса до сих пор остается идеальным образцом как соединившее в себе два начала: религиозное, условное, символическое, с одной стороны, и реалистичное, природное — с другой. Канон, условность, религиозность есть то, без чего не может быть истинное искусство. Этой религиозностью проникнут весь Джотто, она еще не исчезла и у Боттичелли. Но, в отличие от чистых византийцев, у Джотто есть всё возможное совершенство экспрессии, тахітис реализма, допустимого в искусстве. С Леонардо начинается антирелигиозный характер итальянского искусства, достигшего полного падения в натурализме Рафаэлевой школы (Соловьев 2007, с. 326).

8 На союз «и» и местоимение «вот» как на присущий библейскому стилю «нулевой зачин» обратил внимание С.С. Аверинцев: такой зачин выражает, что «подлинное начало текста лежит за его пределами», и «каждый раз квалифицирует текст как еще одно слово в ддящемся разговоре, а форму его как открытую» (Аверинцев 1996, с. 29–30).

Финал стихотворения выражает надежду на будущий русский Ренессанс:

...О, если бы зацвел
Весь этот рай тосканского монаха
В смиренных храмах наших бедных сел!
(Соловьев 2007, с. 470)

О русском Ренессансе Соловьев писал в том же предисловии к «Цветнику царевны». Считая, что итальянский Ренессанс произошел в результате синтеза двух культур (византийской и «итальянской девственной культуры»), Соловьев ожидал рождение русского Ренессанса из слияния народной религии, византийского эллинизма и светского, культурного возрождения в лице Жуковского, Пушкина, Тургенева (Соловьев 2007, с. 326). Дурылин в отзыве на эту книгу Соловьева (1914) приводит слова из предисловия о «началах» и предпосылках русского Возрождения (Дурылин 2014а, с. 141), что говорит о том, что он разделял эту соловьевскую идею.

На точки пересечения русского православия и францисканства Соловьев указывает в докладе «Идея Церкви в поэзии Владимира Соловьева» на заседании Религиозно-философского общества 5 декабря 1913 г. Характеризуя отличие русского православия от византийского, он проводит параллель между русской религиозностью и францисканством в их любви к творению, видя в ней возвращение к галилейским «полевым лилиям» и «небесным птицам»:

Россия внесла новый дух в православие, догматическую глубину и сложность богословия она заменила новым чувством природы, не нарушающим аскетической основы мировосприятия, радостью о земле и всякой твари, духом любви и милосердия. В России православие приблизилось к настроению евангельских времен. Аналогичное этому явление произошло и в католичестве, когда вдали от Рима с его языческими традициями, в тихих холмах Умбрии раздалась проповедь бедняка во Христе, Франциска Ассизского. Это было чистое откровение галилейского духа. Святой Франциск, казалось, сам слышал слова Галилейского Учителя: «Взгляните на полевые лилии! Взгляните на птиц небесных!» Это христианство Франциска особенно близко русскому народу, как и райская иконопись тосканского монаха Фра Беато Анджелико (Религиозно-философское общество 2009/2, с. 350).

Как видим, Соловьев здесь также видит во Франциске святого, наиболее приблизившегося к евангельскому образу Христа, и приводит те же цитаты о «лилиях полевых» и «птицах небесных», что и Мережковский в своей поэме и Дурылин в статье, что можно объяснить как знакомством Соловьева с этими текстами, так и общим культурным фоном Серебряного века. Отметим, что в докладе Соловьева возникает экфрастический ракурс (сопоставление Франциска и живописи Фра Беато Анджелико), который будет продолжен в стихотворениях «Падуя» и «Беноццо Гоццоли».

Развивая восходящую к Тоде, Сабатье и Герье мысль о Франциске как инициаторе культуры Возрождения, Дурылин также стремится экстраполировать ее на русскую почву. С этой точки зрения в статье «Преподобный Сергей Радонежский в творчестве Нестерова» (1923) Дурылин оценивает поэму Мережковского о Франциске как идеальный образец религиозного искусства, вдохновленного св. Франциском: «Фрески Чимабуэ и Джотто; множество картин из жизни св. Франциска Ассизского от раннего Возрождения до нашего времени, много скульптур; из художественных обработок легенд в слове укажу только на одно из последних по времени: “Источник св. Клары” Анатоля Франса, у нас — поэму Мережковского; в музыке знаменита “Проповедь птицам” Фр. Листа» (Дурылин 2014а, с. 568). Русским аналогом Франциска как символической фигуры ренессансного искусства для Дурылина является преп. Сергей Радонежский⁹. Эпизоды «Жития преп. Сергея Радонежского» Епифания Премудрого («Видение птиц», «Сослужение ангела», «Посещение Божией Матери») Дурылин считает образцом религиозного искусства не только равным «Цветочкам» Франциска («Проповедь птицам», «Разговор с губбийским волком» и т. п.), но стоящим даже выше их «по лучезарной простоте, по красоте <...> обретаемой на путях прекрасной ясности и смиренного умиления» (Дурылин 2014а, с. 567–568). Начало православного Ренессанса под знаком преп. Сергея Дурылин видит в живописи Васнецова и Нестерова: «“Видение отрока Варфоломея” было первым созданием религиозного

9 Говоря о своем цикле францисканских сонетов (три из которых под псевдонимом «Сергей Раевский» были опубликованы в мусажетовской «Антологии» (1911)), Дурылин отмечал: «Сколько русского было в этом “францисканстве” С. Раевского <...> оно насквозь — русское, православное <...>. Верилось, что Франциск и Сергей — животворят одной молитвой, единой правдой» (Дурылин 2014б, с. 374–375; курсив С. Дурылина).

искусства» (там же, с. 600; курсив С. Дурылина). Нестеров выступает у него русским аналогом Джотто (там же, с. 649).

Таким образом, обращение к образу св. Франциска Ассизского в русской культуре начала XX столетия в лице Мережковского, Дурылина и Соловьева определило новое прочтение Евангелия, вытекающее из самой сущности францисканства — непосредственного переживания «пути Евангельского» в его первоначальной свежести и чистоте.

Устойчивыми топосами францисканского Евангелия в текстах Мережковского, Дурылина и Соловьева становятся прежде всего галилейские образы творения («лилии полевые» (Мф. 6: 28–30), «птицы небесные» (Мф. 6: 26)) и радости («брак в Кане Галилейской» (Ин. 2: 1–11)).

В контексте русской религиозно-философской мысли начала XX в. (Розанов, Мережковский, Бердяев) образ св. Франциска — через его восприятие Тоде и Сабатье — оказывается органическим разрешением аскетического дуализма, антагонизма между «Евангелием» и «миром», «христианством» и «культурой».

В своем поэтическом экфрасисе падуанского цикла Джотто Соловьев прекрасно выразил предельную приближенность Джотто к Евангелию, которая стала возможной благодаря францисканскому союзу веры и творчества, горнего и земного, Божественного и человеческого и прежде всего глубокой человечности францисканского переживания Евангелия. С точки зрения этого синтеза св. Франциск как инициатор итальянского Ренессанса является для Дурылина и Соловьева ориентиром, образцом для русского Возрождения, начало которого видится в живописи М. Нестерова.

ЛИТЕРАТУРА

- Августин (Никитин) 2014 — *Августин (Никитин), архимандрит.* Св. Франциск Ассизский и русские символисты // Нева. 2014. № 11. С. 227–245.
- Аверинцев 1996 — *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.
- Алпатов 2018 — *Алпатов М.В.* [Джотто. Поцелуй Иуды. Ок. 1305. Падуя. Капелла дель Арена]. URL: <http://www.smirnova.net/articles/srednee/123/> (дата обращения 20.01.2018).
- Вишневецкий 1997 — *Вишневецкий И.Г.* Живые и «блистательная тень»: трансформации образа Италии в поэзии Сергея Соловьева // *Archivio italo-russo / Русско-итальянский архив-I.* Trento, 1997. С. 341–371.
- Гардзонио 1998 — *Гардзонио С.* Образ св. Франциска в русской поэзии начала XX века. Предварительные замечания (На примере поэзии Л. Каннегисера) // ПОЛИТРОПОН. К 70-летию В.Н. Топорова. М., 1998. С. 663–675.
- Герье 1892 — *Герье В.И.* Франциск Ассизский, апостол нищеты: XIII век // *Вестник Европы.* 1892. Т. 3. Кн. 5. Май. С. 86–111; Кн. 6. Июнь. С. 519–545.
- Герье 1902 — *Герье В.* Франциск Ассизский, св. // *Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона.* Т. XXXVIa. СПб., 1902. С. 522–529.
- Герье 1908 — *Герье В.* Франциск. Апостол нищеты и любви. М., 1908.
- Достоевский 1972–1990/1–30 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1972–1990. Т. 1–30.
- Дурылин 1913 — *Дурылин С.Н.* «Цветочки» св. Франциска Ассизского // *Цветочки святого Франциска Ассизского / Пер. с ит. А. Печковского.* М., 1913. С. 3–32.
- Дурылин 2010 — *Дурылин С.Н.* Письмо к Эллису (декабрь 1910 г.) / Публ. Г. В. Нефедьева // *Сергей Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография.* Кн. I: Исследования. М., 2010. С. 146–154.
- Дурылин 2014а — *Дурылин С.Н.* Статьи и исследования 1900–1920 годов. СПб., 2014.
- Дурылин 2014б — *Сергей Дурылин.* Комментарии к «Антологии» / Публ. и коммент. М.Ю. Гоголина и А.И. Резниченко // *Книгоиздательство «Мусагет»: История. Мифы. Результаты. Исследования и материалы.* М., 2014. С. 347–410.
- Евлампиев 2008 — *Евлампиев И.И.* Св. Франциск в русской религиозной философии XX века // *Святой Франциск и Россия: Францисканские чтения,* 2006. СПб., 2008. С. 33–44.
- Иванова 2014 — *Иванова Е.В.* Резонантное пространство русского францисканства (Б. Пастернак и А. Добролюбов) // *Память литературного творчества: Сб. ст. М., 2014. С. 363–373.*

- Истоки францисканства 1996 — Истоки францисканства. Святой Франциск Ассизский: Писания и биографии. Святая Клара Ассизская: Писания и биография / Пер. с ит. О. Седаковой, А. Топоровой, Л. Сумм. [Б. м.], 1996.
- История 2010 — История Рождества Пресвятой Богородицы по «Золотой Легенде» / Пер. О. Седаковой // Седакова О.А. Стихи. Переводы. Poetica. Moralia. Т. 2. Переводы. М., 2010. С. 33–36.
- Исупов 2008 — Исупов К. Франциск из Ассизи в памяти русской литературно-философской культуры // Святой Франциск и Россия: Францисканские чтения, 2006. СПб., 2008. С. 91–108.
- Карлсон 2009 — Карлсон И. Эллис и Франциск Ассизский // Литература как миропонимание. Literature as a world view: Festschrift in honour of Magnus Ljunggren. Gothenburg, 2009. P. 143–170.
- Медведев 2015 — Медведев А.А. «Сердце милующее»: образы праведников в творчестве Ф.М. Достоевского и св. Франциск Ассизский // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2015. Т. 139. № 2. С. 222–233.
- Медведев 2016 — Медведев А.А. Св. Франциск Ассизский в творчестве Д. Мережковского и русская «францискиана» (Достоевский, Розанов, Дурылин) // Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. 2016. № 57. С. 86–110.
- Мережковский 2000 — Мережковский Д. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.
- Муратов 1911 — Муратов П. Образы Италии. Т. 1. М., 1911.
- Переписка 1980 — Переписка Блока с С.М. Соловьевым (1896–1915) // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 1. М., 1980. С. 308–413.
- Попова 2014 — Попова И.Л. Память и припоминание (образ Франциска Ассизского и францисканские мотивы в русской литературе XIX — начала XX в. // Память литературного творчества: Сб. ст. М., 2014. С. 344–362.
- Религиозно-философское общество 2009/1–3 — Религиозно-философское общество в С.-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. М., 2009. Т. 1–3.
- Сабатье 1895 — Сабатье П. Жизнь Франциска Ассизского / Пер. с фр. М., 1895.
- Соловьев 2007 — Соловьев С. Собрание стихотворений. М., 2007.
- Цветочки 1913 — Цветочки св. Франциска Ассизского / Пер. с ит. А. Печковского. М., 1913.
- Thode 1885 — Thode H. Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin, 1885.

«Никто, как ты, не подошел к Евангелию близко»:
рецепция Евангелия в русской францискиане
Серебряного века
(Д. Мережковский, С. Дурылин, С. Соловьев)

В статье рассматривается рецепция Евангелия и его устойчивые топосы во «францисканских» текстах Мережковского, Дурылина и Соловьева. Восприятие францисканского Евангелия раскрывается в контексте русской религиозно-философской мысли начала XX в. (Розанов, Мережковский, Бердяев), а также в поэтическом экфрасисе падуанского цикла Джотто (Соловьев). Как инициатор итальянского Ренессанса св. Франциск выступает в русской францискиане разрешителем антагонизма между «Евангелием» и «миром», «христианством» и «культурой» и образцом для русского Возрождения, начало которого видится в живописи М. Нестерова.

Ключевые слова: рецепция св. Франциска Ассизского в России, русская францискиана, Мережковский, Дурылин, Сергей Соловьев, Розанов, экфрасис, Джотто, христианское искусство.

“No One Else Got So Close to the Gospel Than You”:
Reception of the Gospels in the Russian *Franciscana*
of the Silver Age
(D. Merezhkovsky, S. Durylin, S. Solovyov)

The article considers the reception of the Gospels and its constant topoi in the Russian “Franciscan” texts of D. Merezhkovsky, S. Durylin, S. Solovyov. The reception of the Franciscan Gospel is analyzed in the context of Russian religious-philosophical thought of the early 20th century (Rozanov, Merezhkovsky, Berdyaev) and in the poetic ecphrasis of Giotto’s fresco cycle performed by Sergey Solovyov in his poem “Padua”. Saint Francis of Assisi as a pioneer of the Italian Renaissance becomes in the Russian *Franciscana* the overcomer of the antagonism between Gospel and worldly life, Christianity and culture and the model figure of the future Russian Renaissance beginning with the paintings of M. Nesterov.

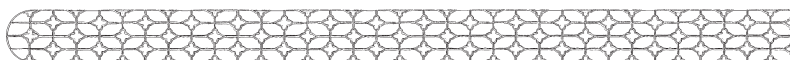
Keywords: reception of St. Francis of Assisi in Russia, Russian *Franciscana*, Merezhkovsky, Durylin, Sergey Solovyov, Rozanov, ecphrasis, Giotto, Christian art.



Н.В. Михаленко (Москва)

ТРАНСФОРМАЦИЯ
НОВОЗАВЕТНОЙ ИСТОРИИ В ПОЭМЕ
В.В. МАЯКОВСКОГО «ЧЕЛОВЕК»

Исследование подготовлено
при поддержке
Российского научного фонда
(проект № 17-18-01432)
и в ИМЛИ РАН





Поэма «Человек» (1916–1917) является частью автобиографического мифа В.В. Маяковского. Используя в качестве сюжетной основы евангельскую историю, поэт трансформирует ее, прославляет человека, его возможности. Маяковский делает акцент на божественности не только духа, но и тела своего героя: тело сакрально, так как помогает творить, создавать поэзию. Конфликт героя и Повелителя Всего, образ которого символизирует утилитарность и материализм, разрешается жертвенной гибелью героя, сгорающего на костре «немыслимой любви» (Маяковский 1955/1, с. 272). Библейская образность помогает сделать историю жизни Человека равной истории Христа.

О почти библейском, пророческом пафосе творчества Маяковского писал Н.В. Устрялов в статье «Религия революции»: «Он — рупор эпохи, образ творимого хаоса, неотделимый от атмосферы наших дней» (Устрялов 2010, с. 552); «...и голос нового поэта звучит неслыханным полнозвучием, подобно грохоту камней, низвергаемых титанами» (там же, с. 557). В творчестве Маяковского Устрялов видел религиозное богоборчество: «Он увлечен в каком-то адском танце бунта, и бунтарские крылья эпохи подбрасывают его с удесятенной силой — сквозь небо вперед!.. Он не принимает Божьего мира, но возвращает билет свой творцу...» (там же, с. 553). «Великую мощь самодовлеющего человека — вот что противопоставляет он старому небу <...> “Мы сами — Христос, / Мы сами — Спаситель”» (там же). Как считал исследователь, земля и небо в творчестве поэта меняются местами, земное бытие, плоть обожествляются: «Я о настоящих земных небесах ору» (Маяковский 1956/2, с. 211).

О соотношении библейской образности и богоборческой тематики в творчестве Маяковского писали различные исследователи. Как отмечает Д.Ю. Шалков, цитируя статью А. Сакович «Библейские образы в раннем творчестве Владимира Маяковского, или Мистерия-буфф в действии» (Сакович 1996), «лирический герой поэта формируется на стыке народной смеховой культуры и авторской полемики с христианством,



балансируя между трагедией распятого и амплуа скомороха: поэт вступает в борьбу с Богом, но “идет вслед за Христом” и взывает “...царства Божия — победы любви на земле” (Шалков 2008, с. 11). Исследователь определяет эволюцию мировоззренческих целеустановок Маяковского как путь «от стихийного безбожества (богоборчества) через духовные искания (богоискательство) к полной апостасии (богоотступничеству)» (там же, с. 6). По Шалкову, «библейская символика, нередко восходящая к мифопоэтическим архетипам и элементам мышления, становится организующим центром поэтической системы Маяковского и функционирует как источник универсальных художественных, эстетических и культурологических моделей, оптимальных для постижения и преобразования онтологических законов мироздания и основ человеческой духовности» (там же, с. 4). Исследователь доказывает, что библейские мотивы, образы и сюжетные деривации, сама атмосфера воссоздаваемого христианского мифа «выступают не только как условный культурный код, транспонирующий драматические события современности в ракурс вечных коллизий, но и как способ обретения ментального универсализма на путях обновленного мифотворчества, устремленного в будущее — “навстречу жданным годам”» (там же, с. 3).

О внутреннем конфликте Маяковского, отразившемся в его произведениях, писала Т.А. Жирмунская, отмечая, что, несмотря на отчетливо богоборческий дух творчества Маяковского, поэт «страдал от катастрофического несовершенства быта и бытия, от извращенности человеческих отношений, от забвения основных Христовых заповедей» (Жирмунская 2006, с. 373). На богоборческие, «прометеевские» черты в образе лирического героя поэмы «Человек» обращал внимание А.И. Метченко (Метченко 1961, с. 83). По мысли С.Г. Семеновой, Маяковский творит свой мир, обожествляя человека (обновленная религия грядущего мира — «гуманистическое человекобожество» (Семенова 2001, с. 149)): «В своем отрицании христианства, причем самого карикатурно-уплощенного, поэт остается личностью религиозно заряженной. Его вера в земной рай, в человека-творца и чудо-творца <...> превращенно-религиозна» (там же, с. 159).

У исследователей нет единой позиции, как интерпретировать образ Человека у Маяковского. Вероятно, это связано с интертекстуальной природой этого образа, допускающего различные варианты толкования.

По мнению М. Вайскопфа, «из горьковской религиозной антропологии, из культа революционного человекобожия (“Человек”, “На дне”, “Мать”) заимствует Маяковский в 1915–1917 годах, то есть в годы сближения с Горьким, культ Человека, который на первых порах отождествится с самим поэтом» (Вайскопф 2003, с. 391).

В период написания поэмы «Человек» Маяковский и Горький много общались. М.Ф. Андреева вспоминала: «Очень часто он [Маяковский] бывал у нас в Петербурге, на Кронверкском проспекте, когда мы еще жили на пятом этаже. Это было в 1915–1916 году» (Андреева 1963, с. 118). Представление о теургической миссии Человека в художественном сознании Маяковского, вероятно, восходит в том числе к строкам поэмы Горького с тем же названием — «Человек» (1903):

Идет он, орошая кровью сердца свой трудный, одинокий, гордый путь, и создает из этой жгучей крови — поэзии нетленные цветы; тоскливый крик души своей мятежной он в музыку искусно претворяет, из опыта — науки создает, и, каждым шагом украшая жизнь, как солнце землю щедрыми лучами, — он движется все — выше! и — вперед! звездой путеводной для земли... (Горький 1950/5, с. 362–363).

И:

— Настанет день — в груди моей сольются в одно великое и творческое пламя мир чувства моего с моей бессмертной Мыслью, и этим пламенем я выжгу из души все темное, жестокое и злое, и буду я подобен тем богам, что Мысль моя творила и творит!

— Все в Человеке — все для Человека! (Горький 1950/2, с. 367).

Евангельская символика прочитывается в самом оформлении первого издания «Человека» Маяковского (1918). Можно предположить, что в заголовочный комплекс этого произведения входит не только слово «Человек», но и фамилия поэта — Маяковский. На обложке первого издания эти два слова были крестообразно соединены, пересекаясь на букве «о». Такой заголовочный комплекс подчеркивает автобиографичность поэмы,

близость автора и лирического героя, а также обращает читателя к Крестной истории Иисуса Христа.

В поэме «Человек» в качестве сюжетообразующей основы взята евангельская история («поэма конструируется как травестия ключевых мистериальных моментов Евангелия» (Семенова 2001, с. 147)), а также Апокалипсис как символ космической катастрофы. Названия главок поэмы: «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Страсти Маяковского», «Вознесение Маяковского», «Возвращение Маяковского» — соответствуют новозаветному сюжету. Заглавия глав «Маяковский в небе», «Возвращение Маяковского», «Маяковский векам», вероятно, связаны с Откровением Иоанна Богослова.

Библейская символика вплетена в текст поэмы «Человек». Уже в первой строке образ солнца связан с его библейской, христологической семантикой — ср.: «Лицо Его сияет как солнце в силе Своей (Апок. I, 16). Он есть Солнце правды (Мал. IV, 2), истинный свет (Ин. I, 9), пришедший в мир, чтобы отделить свет от тьмы, чтобы служить светом миру (Ин. III, 19; VIII, 12; IX, 5) и все просвещает, Он свет невечерний, вечный, незаходимый (Апок. XXI, 23; XXII, 5)» (Библейская энциклопедия 2005, с. 610); «Праведники, возрожденные словом Божиим, воссияют некогда, как солнце, в царстве Отца их (Мф. XIII, 43; Дан. XII, 2; Ис. XXX, 26; Суд. V, 31)» (там же). Такая символика сакрализирует творчество поэта, сближает его деяния с миссией Христа.

Герой Маяковского, несущий «ночи облачение» на плечах, будто одет в омофор — принадлежность богослужебного облачения епископа. Это одеяние символизирует овцу, заблудшую и принесенную добрым пастырем на плечах (Лк. 15: 4-7), т. е. спасение Иисусом Христом человеческого рода.

Человек предстает в поэме Мессией, призванным силой своей любви к женщине и жертвенной гибелью во имя этой любви («Дней любви моей тысячелистое Евангелие целую» (Маяковский 1955/1, с. 245); «Я счет не веду неделям. / Мы, / хранимые в рамках времен, / мы любовь на дни не делим, / не меняем любимых имен» (там же, с. 262)) указать путь людям, дать им спасение в этой, земной жизни. Характерно, что именно земля в поэме повторяет слова праведного Симеона Богоприимца («...нынѣ отпускаеши раба Твоего, Владыко, по глаголу твоему, съ миромъ: яко видѣсть очи мои спасеніе твое, еже еси уготовалъ предъ лицемъ всѣхъ людей: свѣтъ во откровеніе языкомъ,

и славу людей твоихъ Израиля» (Лк. 2: 29–32)), сказанные им в Иерусалимском храме в день Сретения — встречи старца с Младенцем Иисусом Христом (ср.: «...слышу / твое, земля: / “Ныне отпускаеши!”» (Маяковский 1955/1, с. 245)). Окончание поэмы («Тысячью церквей / подо мной / затынул / и тянет мир: / “Со святыми упокой!”» (там же, с. 272)) восходит к словам из кондака, глас 8 Великой панихиды: «Со святыми упокой, Христе, души раб Твоих, идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь безконечная». Затем следует икос: «Сам Един еси Безсмертный, сотворивый и создавый человека: земнии убо от земли создахомся, и в землю туюжде пойдем, якоже повелел еси, Создавый мя и рекий ми: яко земля еси и в землю отыдеши, аможе вси человецы пойдем, надгробное рыдание творяще песнь: Аллилуиа, аллилуиа, аллилуиа» (Обиходные песнопения 1995, с. 17–18). Вероятно, обращение к панихиде вызвано тем, что путь героя Маяковского начинается с благословения его миссии землей, а заканчивается телесной смертью: «Ширь, / бездомного / снова / лоном твоим прими!» (Маяковский 1955/1, с. 272).

В поэме разрушается противопоставление плоти и духа. Маяковский воспеваает телесность человека, позволяющую создавать поэзию, творить. Он восхищается гармонией тела: «Две стороны обойдите. / В каждой / дивитесь пятилучию. / Называется “Руки”. / Пара прекрасных рук!» (Маяковский 1955/1, с. 247); «...лучшую / шею выбрать могу / и обовьюсь вокруг» (там же). Как писал Р. Якобсон в статье «О поколении, растратившем своих поэтов», когда Маяковский «работал над поэмой “Человек”, он говорил: “Хочу дать просто человека, человека вообще, но чтобы не андреевские отвлеченности, а подлинный Иван, который двигает руками, ест щи, который непосредственно чувствуется”» (Якобсон 1975, с. 11). По мысли С.Г. Семеновой, «так и выглядывает здесь и языческая любовь к натуральному человеку, вновь открытая с эпохи Ренессанса, и просветительская концепция изначально прекрасного естественного человека, чью природу искажает именно общество, ложный его уклад» (Семенова 2001, с. 150).

Вознесшись на небеса, герой поэмы испытывает тоску по телесности, радостям земной жизни: «Раздражало вначале: / нет тебе / ни угла одного, / ни чаю, / ни к чаю газет» (Маяковский 1955/1, с. 260); «Никто не толкается. / Впрочем, и нечем» (там же, с. 261); «Пахучие весны развесили в селах. / Город

каждый, должно быть, иллюминирован. / Поет семья краснощеких и веселых» (там же, с. 263). Даже на небесах сохраняется его эмоциональность, он восхищен красотой Вселенной, «показывая в рампе созвездий / величественную бутафорию миров» (там же, с. 260). Все восприятие Человека построено на чувственном опыте, он воспринимает окружающий мир в его целостности. Поэтизируя тело, лирический герой Маяковского сам становится идеальной вещью, физическим объектом. В статье «Новые пути слова» А. Крученых писал о божественности каждого человека: «Трансцендентное во мне и мое <...>. Нам не нужно посредника — символа мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?)» (Крученых 1967, с. 70–71). Как отмечал М. Вайскопф, «так называемое богоборчество Маяковского заметно ослабляется и ввиду его элементарного сенсуализма, побуждающего “мясного человека” вообще относиться с заведомым пренебрежением к “зализанной глади” пустого неба и его бесплотным обитателям — бесплотным до того, что, поднявшись на небеса, герой “Человека” обнаруживает там разве что ангелов, но не самого Бога, как бы окончательно растаявшего в своем спиритуальном небытии» (Вайскопф 2003, с. 389).

Маяковский ставит своего героя в один ряд с ветхозаветными патриархами и пророками, чьи деяния предваряли пришествие Христа. Так, Человек сравнивается с праведным Ноем («В ковчеге ночи, / новый Ной...» (Маяковский 1955/1, с. 245)). В православной теологии Ной, символизирующий новый, спасенный мир, как бы является прообразом Христа. В поэме аллегорично упоминается и пророк Иона. Его пребывание во чреве кита три дня и три ночи (Ион. 2: 1) — прообраз Воскресения: «... якоже бо бѣ Иона во чревѣ китовѣ три дни и три ношы, тако будетъ и Сынъ человѣческій въ сердцы земли три дни и три ношы» (Мф. 12: 40). Лирический герой Маяковского на небесах видит «ветхий чертеж — / неизвестно чей — / первый неудавшийся проект кита» (Маяковский 1955/1, с. 261). Вероятно, это отсылка к образу пророка Ионы.

На героя поэмы проецируются многие эпизоды земной жизни Иисуса Христа. Упоминание Вифлеема связано не только с переосмыслением дел Богочеловека и прославлением рождения героя, но и с тем, что этот город был местом рождения царя Давида, пророка и псалмопевца (Лк. 2: 4, 11). Это еще раз подчеркивает божественность поэтического дара Человека.

Герой Маяковского способен совершать чудеса (да и сам по себе чудесен — просто будучи Человеком: «Как же / себя мне не петь, / если весь я — / сплошная невидаль, / если каждое движение мое — / огромное, / необъяснимое чудо» (Маяковский 1955/1, с. 247); «Это я / сердце флагом поднял. / Небывалое чудо двадцатого века!» (там же, с. 249)). Это еще более сближает его с Христом, ведь чудеса — подтверждение Божественной природы Иисуса: «Пришедша же къ нему мужа рѣста: Иоаннъ креститель посла насъ къ тебѣ, глаголя: ты ли еси грядый, или иного чаемъ? Въ той же часъ исцѣли многи от недугъ и ранъ и духъ злыхъ, и многимъ слѣпымъ дарова прозрѣніе. И отвѣщавъ Иисусъ рече има: шедша возвѣстита Иоанну, яже видѣста и слышаста: яко слѣпїи прозирають, хромїи ходять, прокаженнїи очищаются, глушіи слышатъ, мертвіи встають, нищїи благовѣствуютъ...» (Лк. 7: 20–22).

Человек тоже может преобразать физическую природу — например, как и Христос, претворять воду в вино (Ин. 2: 1–11): «...чтоб в лето / зїмы, / воду в вино превращать чтоб мог...» (Маяковский 1955/1, с. 248). Христос, изменяя природу, откликается на настоящую нужду человека, борется с болезнями и со смертью. А героя Маяковского отличает желание богатырской пробы сил; это некий зародыш космического хулиганства, которое будет после революции учинять лирический герой революционных поэм С.А. Есенина.

Готовясь к своей жертве, герой Маяковского, подобно Христу, молившемуся в Гефсиманском саду (Мф. 26: 39, 45–46), ожидает: «...сейчас придут, / придут за мной / и узел рассекут земной / секирами зари» (Маяковский 1955/1, с. 245). Он предчувствует свою гибель и готовится к страстям. Как писала С.Г. Семенова, «страсти Маяковского, заземленная перелицовка Христовых страстей, связаны конкретно с тем, что в людском потоке поклонения Повелителю Всего (“идут горожане / выкупаться в Его обилии”), а затем и в привычно обожающей его ласке оказывается и... любимая поэта. Так фиаско своей любви, нестерпимую муку ревности поэт выводит в обобщенный план роковых обстоятельств земного бытия, где царит сей “неодолимый враг”...» (Семенова 2001, с. 150).

В поэме Маяковского утверждаются прометеевская сила и мощь человека. Но в ней присутствует и тема самораспятия героя. И это отличает его от Прометея. Лирический герой Маяковского сам берет на себя крест, как Христос — добровольные

страдания (и как каждый христианин, уподобляющийся Христу). Жертвенная смерть героя на «на несгорающем костре / немислимой любви», вероятно, отсылает к образу неопалимой купины (Исх. 3: 2, 4; Втор. 33: 16) — тернового куста, который горел, но не сгорал и в котором Иегова явился Моисею, призывая его к избавлению народа израильского от египетского рабства.

Проповедь Христа о любви к Богу и ближнему («...возлюбиши Господа Бога твоего всѣмъ сердцемъ твоимъ, и всею душою твоею, и всею мыслию твоею: сія есть первая и болшая заповѣдь: вторая же подобна ей: возлюбиши искренняго твоего яко самъ себе...») (Мф. 22: 37–40) Маяковский противопоставляет любви к земной женщине. Именно с неразделенностью этого чувства связана трагическая гибель Человека. Как писала С.Г. Семенова, главная святыня в поэме — «любящее сердце человека, сердце поэта; на чувстве основывается новая религия человека (“сердце все”), из чувства идет и импульс к преобразующему творчеству» (Семенова 2001, с. 148). М. Вайскопф отмечал, что в «Человеке» поэт «лишь проецирует свою индивидуальную любовь, любовь Маяковского к некой конкретной женщине, на все человечество (“я бы всех в любви моей выкупал”»)» (Вайскопф 2003, с. 365). Законническим ветхозаветным заповедям Христос противопоставил завет любви ко всему человечеству, ко всей твари (Ин. 13: 34), благодаря которой побеждается смерть, люди обретают надежду на спасение. Герой же Маяковского пытается свое чувство к возлюбленной сделать знаменем новой религии.

По мысли Р. Якобсона, образы, которые Маяковский может противопоставить Повелителю Всего, глубоко иррациональны. Это звезда как мечта о вечности, мотив сумасбродства весны, а также «сердце, превращающее “в лето зимы, воду в вино”. <...> Но основная иррациональная тема Маяковского — любовь. <...> она вкраплена “между служб, доходов и прочего”. Любовь раздавлена бытом» (Якобсон 1975, с. 17).

Главная способность Человека в поэме — его умение пересотворять, преобразовать обыденность. Именно она и делает его новым Мессией. Он обладает необыкновенным зрением, творческой силой: «Булочная. / Булочник. / Булки выпек. / Что булочник? / Мукой измусоленный ноль. / И вдруг / у булок / загибаются грифы скрипок. / Он играет. / Всѣ в него влюблено» (Маяковский 1955/1, с. 249). Вещи у Человека наполнены жизнью,

вдохновением, искусством. Он способен увидеть душу вещи, одухотворить ее. Это качество и делает его «земным» пророком. Человек может своим вдохновением, поэтическим словом преображать мир, привносить творчество в быт: «Сапожная. / Сапожник. / Прохвост и нищий. / Надо / на сапоги / какие-то головки. / Взглянул / и в арфы распускаются голенища. / Он в короне. / Он принц. / Веселый и ловкий» (там же).

Антагонист лирического героя — многоликий Повелитель Всего («...лысый / невидимый водит, / главный танцмейстер земного канкана. / То в виде идеи, / то черта вроде, / то богом сияет, за облако канув» (Маяковский 1955/1, с. 266). Предположительно, inferнальный образ Повелителя Всего у Маяковского восходит к замыслу поэмы о мещанине М. Горького. Во второй половине октября 1903 г. Горький послал К.П. Пятницкому первую редакцию поэмы «Человек» с запиской: «Продолжать я буду — о мещанине, который идет в отдалении — за Человеком и воздвигает сзади его всякую мерзость, которой потом присваивает имя всяческих законов и т. д.» (Горький 1950/5, с. 488).

Повелитель Всего обладает полной земной властью. Его отличает утилитарное отношение к жизни («И бог — / его проворный повар — / из глин / сочиняет мясо фазаново» (Маяковский 1955/1, с. 253); «И вот / для него / легион Галилеев / елозит по звездам в глаза телескопов» (там же, с. 254)). Все, что было одухотворено Человеком, низводится до объекта потребления Повелителя Всего. Как дьявол в Евангелиях, он соблазняет людей земными благами (Христа дьявол искушал тем, что даст ему «вся царствия мира и славу их» (Мф. 4: 8–9)). Повелитель Всего управляет людьми, прожигаящими жизнь, попусту растрачивающими свое время («Я знаю — / не спорьте — / зачем источник жизни дарен им. / Затем, чтоб рвать, / затем, чтоб портить / дни листкам календарным» (Маяковский 1955/1, с. 266)). Даже творения Человека присваиваются Повелителем Всего («Склонилась руке. / Губы волосикам, / шепчут над ними они, / “Флейточкой” называют один, / “Облачком” — другой, / третий — сияньем неведомым / какого-то, / только что / мною творимого имени» (там же, с. 255)). Согласно Новому Завету, Христос пришел на землю, чтобы освободить людей от власти сатаны (Деян. 26: 18; Ин. 12: 31). Против Повелителя Всего борется герой Маяковского, но погибает в этой борьбе.

Несмотря на свое вознесение на небеса, он «окован» земным бытием. Его гибель — это жертва, нежелание подчиниться

Повелителю Всего, стремление доказать значение своей любви. Ограниченный земным бытием и прославляющий его, он замкнут в нем. Как писал Р. Якобсон, в поэме Маяковского «творческому порыву в преображенное будущее противопоставлена тенденция к стабилизации неизменного настоящего, его обрастание косным хламом, замирание жизни в тесные окостенелые шаблоны. Имя этой стихии — быт» (Якобсон 1975, с. 12); «Этот жуткий двойник, бытовое Я — собственник-приобретатель, которого Хлебников противопоставляет изобретателю. Его пафос — стабилизация и самоотмежевание: “И угол мой, и хозяйство мое — и мой на стене портретик”» (там же, с. 14). Если жизненное кредо мещанина сводится к «пассивному приятию своей земной доли, судьбы, своего неизменного естества», то героя Маяковского волнует «будущее преображение самой природы человека творческим дерзанием и трудом» (Семенова 2001, с. 168–169).

Лирический герой Маяковского, поэт, «автор» упоминаемых в тексте поэм «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник», обладает высшим, синтетическим взглядом на мир. Поэма «Человек» может быть воспринята как метафизический опыт, попытка борьбы с Повелителем Всего. Вопреки яркому образу несдающейся любви («И только / боль моя / острее — / стою, / огнем обвит, / на несгорающем костре / немыслимой любви» (Маяковский 1955/1, с. 272)) финал поэмы нельзя назвать оптимистическим. Герой Маяковского переживает катастрофическое падение от ощущения всемогущества до осознания малости своих сил, невозможности тягаться с демоническим двойником, Повелителем Всего.

Использование элементов новозаветной истории в поэме «Человек» необходимо Маяковскому, чтобы обозначить появление нового героя, способного изменить земной мир. Человек создает собственную религию, становится пророком земли, может силой своего слова преображать физическую природу. Благодаря евангельской образности его дела обретают семантику спасительного акта, герой призывает людей открыть в себе способность к творческому изменению мира. Жертвенная смерть героя на «костре немыслимой любви», сопоставленная с апокалиптическим образом крушения мира («Погибнет все. / Сойдет на нет. / И тот, / кто жизнью движет, / последний луч / над тьмой планет / из солнц последних выжжет» (Маяковский 1955/1, с. 272) — ср.: «...после скорби дней тех, солнце

померкнет, и луна не даст света своего, и звезды спадут с неба, и силы небесные поколеблются...» (Мф. 24: 29)), за чем обещано явление Сына человеческого в силе и славе, должна показать, что не все подчинено власти Повелителя Всего, доказать ценность чувства Человека и свободу его воли.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреева 1963 — *Андреева М.Ф.* Из воспоминаний // Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 114—118.
- Библейская энциклопедия 2005 — *Библейская энциклопедия / Сост. Никифор, архимандрит.* М., 2005.
- Вайскопф 2003 — *Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души. М., 2003.
- Горький 1949-1955/1-30 — *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1949-1955. Т. 1-30.
- Жирмунская 2006 — *Жирмунская Т.А.* «Ум ищет Божества»: Библия и русская поэзия XVIII-XX веков. М., 2006.
- Крученых 1967 — *Крученых А.* Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967. С. 64-73.
- Маяковский 1955-1961/1-13 — *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955-1961. Т. 1-13.
- Метченко 1961 — *Метченко А.И.* Путь к Октябрю // Маяковский в школе: Сб. ст. М., 1961. С. 31-95.
- Сакович 1996 — *Сакович А.Г.* Библейские образы в раннем творчестве Владимира Маяковского, или Мистерия-буфф в действии // Библия в культуре и искусстве: Материалы научной конференции «Випперовские чтения-1995». Вып. XXVIII. М., 1996. С. 326-331.
- Обиходные песнопения 1995 — *Обиходные песнопения, панихиды и отпевания.* М., 1995.
- Семенова 2001 — *Семенова С.Г.* «Новый разгромим по миру миф...» (Владимир Маяковский) // Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов. Поэтика — видение мира — философия. М., 2001. С. 144-211.
- Устрялов 2010 — *Устрялов Н.В.* Под знаком революции // Устрялов Н.В. Избранные труды. М., 2010. С. 197-674.
- Шалков 2008 — *Шалков Д.Ю.* Библейские мотивы и образы в творчестве В.В. Маяковского 1912-1918 годов: Дисс. ... канд. филол. наук. Ростов-н/Д, 2008.
- Яacobсон 1975 — *Яacobсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Яacobсон Р., Святополк-Мирский Д. Смерть Владимира Маяковского. Париж, 1975. С. 8-34.

Трансформация новозаветной истории в поэме В.В. Маяковского «Человек»

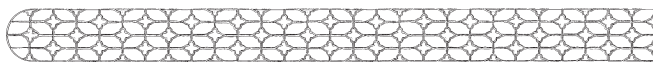
Поэма «Человек» является звеном в автобиографическом мифе Маяковского. Герой-титан, способный перемещаться во времени и в пространстве, обладающий необыкновенным зрением, умением видеть истинную суть вещей, вдыхать в них новую жизнь, противостоит Повелителю Всего, который то, что было одухотворено Человеком, низводит до объекта потребления. Создавая своего лирического героя, Маяковский обращается к библейской образности, мотивам, ассоциациям, использует характерные для христианской литературы обороты речи. В качестве рамки и сюжетобразующей основы поэмы взята евангельская история, а также Апокалипсис как символ космической катастрофы. Библейская образность подчеркивает сакральность героя. Но Маяковский делает акцент на божественной природе не только духа, но и тела.

Ключевые слова: Маяковский, поэма «Человек», Горький, библейская символика, Мессия, Ной, Иона, царь Давид, Христос.

Transformations of the Gospel Story in V. V. Mayakovsky's Poem "The Man"

The poem by Mayakovsky "The Man" can be seen as part of his autobiographical myth. Its titanic hero, capable of moving through time and space, possessing extraordinary vision, the ability to see the true essence of things, to breathe new life into them, resists the Lord of All Things, who reduces everything spiritualized by the Man to the objects of consumption. Creating the image of his lyrical hero, Mayakovsky relies on biblical imagery, motifs, associations, uses the speech patterns characteristic of Christian literature. The Gospel story becomes the poem's framework and the basis for its plot, and the Apocalypse is represented as a symbol of cosmic catastrophe. Biblical imagery emphasizes the sacredness of the hero. But Mayakovsky emphasizes the divine nature not only of the spirit but also of the body.

Keywords: VMayakovsky, poem "The Man", Gorky, biblical symbols, Messiah, Noah, Jonah, King David, Christ.



Л.Л. Шестакова, А.С. Кулева (Москва)

КЛЮЧЕВЫЕ СОБЫТИЯ
ЕВАНГЕЛЬСКОЙ ИСТОРИИ
В ЗЕРКАЛЕ «СЛОВАРЯ ЯЗЫКА
РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА»



Проведенное исследование основывается на материалах Словаря языка русской поэзии XX века (СЯРП). Этот словарь, создаваемый в ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, — филологический, алфавитный, сочетает в себе черты конкорданса и толкового словаря. СЯРП, в отличие от других писательских словарей, представляет собой сводный справочник, поскольку строится на материале произведений десяти крупнейших русских поэтов, творчество которых связано с периодом Серебряного века. Это И. Анненский (в словарных статьях — *Анн*), А. Ахматова (*Ахм*), А. Блок (*АБ*), С. Есенин (*Ес*), М. Кузмин (*Куз*), О. Мандельштам (*ОМ*), В. Маяковский (*М*), Б. Пастернак (*П*), В. Хлебников (*Хл*), М. Цветаева (*Цв*)¹.

Важно сказать, что в центре словарной статьи СЯРП — хронологически выстроенные поэтические контексты разного типа и объема, что позволяет проследивать динамику употребления каждого описываемого слова. В соответствии с концепцией Словаря в статьи при необходимости вводятся комментарии собственно лингвистического, энциклопедического, историко-культурного характера. СЯРП, таким образом, не ставит перед собой задачи полного описания каждой заголовочной единицы. Он нацелен на другое — на фиксацию, пояснение разных особенностей в употреблении слов, сочетаний слов, фраз, которые обнаруживаются в текстах выбранных поэтов и на которые целесообразно обратить внимание пользователя.

- 1 Такой выбор поэтов обусловлен экспериментальным характером словаря, намерением составителей применить методику описания поэтического языка эпохи вначале на ограниченном, а затем на широком материале. Не случайно в предисловии к первому тому Словаря его идеолог В.П. Григорьев писал: «Некоторый субъективизм нашего *начального* выбора очевиден» (СЯРП 2001/1, с. 9; курсив В.П. Григорьева). Добавим также, что в рецензии на пробный выпуск Словаря (Самовитое слово 1998) проблемы выбора поэтов коснулся Ю.Н. Караулов: «В самом деле, — задавался он вопросом, — 10 авторов-источников — много это или мало?» — и давал на него оптимальный ответ: «...достаточно, чтобы задать все параметры процесса» (Караулов 1999, с. 159). При этом отмечалось «всегда возможное расширение круга источников», которое Ю.Н. Караулов напрямую связывал с «простой» структурой словарной статьи.

В большой степени сказанное касается глубокого и исключительно важного христианского слоя в поэзии Серебряного века. Современный культурный фон таков, что читатель не всегда «синхронизируется» с поэтическим текстом, не всегда способен увидеть заложенные в него смыслы. В таких случаях требуется особое внимание составителя, введение в словарные статьи поясняющей информации. Обычно она вводится в зону значения, следующую за заголовочным словом, и в зону комментария к контексту, а также передается постановкой помет.

Поэзия Серебряного века отражает в том или ином виде многие новозаветные события. Каждое из этих событий по-своему воссоздается словарным описанием. Собранный в статьях материал располагает к многосторонней его интерпретации, к идиостилевому сопоставлению. Выразительна в этом отношении, например, группа статей, связанных с таким ключевым новозаветным сюжетом, как Распятие Иисуса Христа: **Распятие / Распятье** (действие и предмет); **Распять; Распятый** (причастие и субстантивированное причастие); **Распят**². Анализ представленных здесь поэтических строк показывает, как преломляется названный сюжет у разных авторов (а он присутствует у всех выбранных поэтов), как они примеряют акт распятия на себя, выражают готовность принять его, какое образное воплощение получает сюжет (с какими сущностями соотносится) и т. д. Вот как выглядят в сокращении эти статьи³:

РАСПЯТ [распят и распят] Я здесь, в углу. Я там, р. Я пригвожден к стене — смотри! Горят глаза твои, горят, АБ907 (II,273); Лилось заката торжество, Смывая боль и тайный грех, На тельце нежное Того, Кто р. был за всех. Цв910 (I,127); Небо душно и пахнет сизью и выменем. О, полюбите, пощадите вы меня! Я и так истекаю собою и вами, Я и так уж распят степью и ивами. Хл[912] (83); Где города / повешены / и в петле облака / застыли / башен / кривые выи — / иду / один рыдать, / что перекрестком / распяты / городовые. М913 (28.1);

- 2 В Словаре, с учетом специфики поэтического языка, в отдельных словарных статьях даются краткие прилагательные, полные и краткие причастия, деепричастия и некоторые другие грамматические формы.
- 3 В приводимых статьях сохраняются шрифтовое оформление и сокращения, принятые в Словаре. В шифре, сопровождающем контекст, даются указания на автора, дату написания произведения, а также ссылка на страницу (или том и страницу) источника.

Между любовью и любовью р. Мой миг, мой час, мой день,
мой год, мой век. Цѳ915 (I,249.2) <...>

РАСПЯТИЕ [см. тж РАСПЯТЬЕ] Блаженный, забытый в
пустыне, Ищу небывалых распятий. Молюсь небывалой бо-
гине — Владыке исчезнувших ратей. АБ902 (I,362.1); РАСПЯТИЕ
Загл. Цѳ910 (I,127) <...>

РАСПЯТЫЙ [прич.] Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте! И челн твой — будет ли причален
К моей распятой высоте? АБ907 (II,263.1); О, крылья, бледные
химеры На грубом золоте песка, И паруса трилистник се-
рый, Р., как моя тоска! ОМ910 (276.1); <...> В каждом древе рас-
пятый Господь, В каждом колесе тело Христово. И молитвы
пречистое слово Исцеляет болящую плоть. Ахм946 (2п.2)

РАСПЯТЫЙ [субст. прич.] И взвился костер высокий Над
распятым на кресте. Равнодушны, снежнооки, Ходят ночи
в высоте. АБ907 (II,252)

РАСПЯТЬ [распял М914-15; тж в сочет: Распни его!]
И змеи окрутили Мой ум и дух высокий Распяли на кре-
сте. // И в вихре снежной пыли Я верен черноокой Змеиной
красоте. АБ907 (II,136); Идет возлюбленная мати С пречистым
сыном на руках. // Она несет для мира снова Р. воскресшего
Христа: «Ходи, мой сын, живи без крова, Зорюй и полднюй
у куста». Ес914 (I,123); <...> Господень сад, великий Рим, К тебе
вернусь опять! К тебе мы, странники, горим, Горим себя распять!..
Куз920 (219) <...>

РАСПЯТЬЕ [р. и Р.; на распятия Анн900-е; вар. к РАСПЯ-
ТИЕ] По «первому классу бюро» Там были и фраки и платья,
Там было само серебро С патентом — на новом распятыи.
Анн900-е (201.2); <...> Брошусь на землю у ног распятыя, Обомру
и закушу уста. Слишком многим руки для объятя Ты рас-
кинешь по концам креста. РП П949 (III,537)

В Словаре отражаются разные типы поэтических текстов,
связанных с новозаветными событиями. Можно выделить, по
крайней мере, два таких типа.

1. Наиболее очевиден (и в большинстве случаев не требует
объемной словарной работы) такой, когда произведение пред-
ставляет собой переложение того или иного евангельского сю-
жета либо вариацию на соответствующую тему. Нередко это
маркируется стихотворными заглавиями, а также цитатами,
выступающими в качестве эпиграфа или элемента текста.

Заглавия как сильная позиция текста сопровождаются в Словаре пометой *Загл.* Эта помета позволяет увидеть, какие сюжеты оказываются у отдельных поэтов в центре внимания:

БЛАГОВЕЩЕНИЕ *Загл.* АБ909 (III,118)

РОЖДЕСТВО *Загл.* АБ906 (II,328)

УСПЕНИЕ *Загл.* АБ909 (III,120)

РОЖДЕСТВО БОГОРОДИЦЫ *Загл.* Ку3909 (154)

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ЗВЕЗДА *Загл.* П947 (III,530)

ГЕФСИМАНСКИЙ САД *Загл.* П949 (III,538)

Для пользователя Словаря важно, что по этой помете можно обнаружить сближения поэтов в выборе одних и тех же сюжетов:

БЛАГОВЕЩЕНИЕ *Загл.* Ку3909 (156.1)⁴

РОЖДЕСТВО *Загл.* Ку3921 (264.1)

В некоторых случаях за этим стоит ожидаемое сходство идиоматических, ср.:

МАГДАЛИНА *Загл.* [стих. цикла] Ц8923 (II,220)

МАГДАЛИНА [стих. «Чуть ночь, мой демон тут как тут...»]
Загл. П949 (III,536)

МАГДАЛИНА [стих. «У людей пред праздником уборка...»]
Загл. П949 (III,537)

РАСПЯТИЕ *Загл.* Ц8910 (I,127)

РАСПЯТИЕ *Загл.* [стих. цикла] Ахм938 (182.1)

В других случаях повтор заглавий достаточно неожидан, как, например, у Анненского и Цветаевой, и при анализе текстов выявляет разное осмысление одного сюжета:

ДОЧЬ ИАИРА *Загл.* Анн900-е (115) (из цикла «Трилистник
ледяной»)

ДОЧЬ ИАИРА *Загл.* [стих. цикла] Ц8922 (II,96.1)

Цитирование Нового Завета в виде эпиграфов характерно

4 Отметим, что стихотворения с таким заглавием Блока и Кузмина относятся к одному, 1909 году.

из представленных в Словаре поэтов для А. Блока. Например, стихотворение 1902 г. «Верю в Солнце Завета...» сопровождается эпитафией из Апокалипсиса:

И Дух и Невеста говорят: прииди.
Апокалипсис
 (здесь и в аналогичных
 примерах курсив А. Блока)

Верю в Солнце Завета,
 Вижу зори вдали.
 Жду вселенского света
 От весенней земли...⁵

Стихотворение того же года «Я, отрок, зажигаю свечи...» имеет эпитафию из 3-й главы Евангелия от Иоанна:

Имеющий невесту есть жених;
 а друг жениха, стоящий
 и внимающий ему, радостью
 радуется, слыша голос жениха.

От Иоанна III, 29

Я, отрок, зажигаю свечи,
 Огонь кафельный берегу.
 Она без мысли и без речи
 На том смеется берегу...

Цитаты из Евангелия выступают и в сочетании с цитатами из художественных текстов; например, в стихотворении Блока «Голоса» (1902) приводятся строки из баллады Вальтера Скотта «Замок Смальгольм, или Иванов вечер»:

Предоставьте мертвым погребать мертвецов.
 (*Евангелие*)

Он не властен придти:
 Он убит на пути,
 Он в могилу зарыт, он мертвец.
 (*Вальтер Скотт*)

5 В словарных статьях эпитафии сопровождаются пометой *Эпгрф.* Так, приведенный эпитафия дан в статье к слову *дух* следующим образом: **ДУХ** <...> И Дух и Невеста говорят: прииди. *Апокалипсис* *Эпгрф.* АБ902 (I,170).

Первый голос
 Я — свободный глашатай веков.
 Я — слуга у моей госпожи.
 Укажи мне название цветов,
 Ей любимых цветов — укажи...

Примечательно, что новозаветные эпитафии предстают в стихах в разной графике. С одной стороны, это отражает разную языковую форму воплощения евангельских текстов, разные их трактовки в рамках христианских течений. С другой стороны, в этом просматривается такая характерная черта поэзии Серебряного века, как ее открытость миру, диалогичность, проявляющаяся в том числе в насыщении текстов иноязычными вкраплениями. Один из ярких примеров — приведенный на греческом языке эпитафия из Апокалипсиса (Откр. 21: 1–2) к стихотворению Блока «Мы истомились в безмерности...».

Другой пример — сочетание эпитафий («посылок») к «Поэме философской» Блока. Первый эпитафия, на церковнославянском языке, из Евангелия от Матфея, второй — на латыни, представляющий собой слова из католической мессы; третий эпитафия, как полагают, принадлежит самому Блоку:

Ты еси Петр, и на сем камени созижду церковь мою.
Еванг. Матфея, XVI.18
 Introibo ad altare Dei. Ad Deum, qui laetificat juventutem meam⁶.
 Мне сердце светом озарил
 Ты, мой задумчивый учитель,
 Ты темный разум просветил,
 Эллады мощный вдохновитель.
 А ты, певец родной зимы,
 Меня ведешь из вечной тьмы.

Все эпитафии приводятся в словарных статьях в полном объеме, с соответствующими пометами и пояснениями.

Отмечаются и примеры цитирования новозаветных книг внутри стихотворных текстов. Цитирование может быть точным (к контексту ставится помета *Цит.*), не вполне точным (помета *Изм. цит.*), и, как правило, цитаты сопровождаются комментариями:

6 Войду в алтарь Бога. К Богу, Который веселит юность мою (*лат.*).

ИЛИ [Или́ (Эли́) — одно из имен Бога (др.-евр.); см. тж ЭЛОИМ] Навсегда простер глухие длани Звездный твой Пилат. Или, Или, лама савахвани, Отпусти в закат. [«Или́, Или́, ламá савахфанí» — слова Иисуса Христа, означающие: «Боже Мой, Боже Мой, для чего Ты Меня оставил?»] (Мф. 27: 46) *Цит. Ес916-17 (1,254)*

ПРЕТЕРПЕВЫЙ [*устар.*; претерпевший] Кто покорен, кто смиренен, Тот в пути лишь будет верен. Претерпевый до конца Удостоится венца. [*ср.*: «Претерпевый же до конца, той спасен будет»] (Мф. 10: 22) *Изм. цит. Күз909 (154)*

Внутритекстовое цитирование также осуществляется иногда в «чужой» графике. Вот как будут выглядеть в Словаре некоторые примеры такого рода (иноязычный материал будет представлен в последнем томе СЯРП):

ECCE HOMO [лат. — Се — человек] И вдруг (как памятно знакомо!) Отчетливо, издалека Раздался голос: *Ecce homo!* Меч выпал. Дрогнула рука... [<...> слова, с к-рыми Понтий Пилат указал на Иисуса Христа (Ин. 19: 5).] *Цит. АБ910 (III,29)*

PROFANI, PROCUL ITE, NIC AMORIS LOCUS SACER EST [лат. — Идите прочь, непосвященные: здесь свято место любви] Лишь художник, занавесью скрытый, — Он провидит страстной муки крест И твердит: «Profani, procul ite, Nic amoris locus sacer est». [<...> о Благовещении] *АБ909 (III,18)*

QUO VADIS [лат. — Куда идешь?] И уже предо мною прямо Леденела и стыла Кама, И «Quo vadis?» кто-то сказал, Но не дал шевельнуть устами, Как тоннелями и мостами Загремел сумасшедший Урал... [ц.-сл. «Камо грядеши» — фраза, сказанная апостолом Петром Иисусу Христу] *Цит. Ахм940-60 (296)*

В рассматриваемом аспекте следует сказать об ономастических (и близких им) единицах как особых маркерах, с каждым из которых в поэтический текст вводится целый евангельский сюжет. Это, например, такие, фиксируемые Словарем, имена собственные, как *Иоанн* (Иоанн Креститель), *Иисус* (вар. *Исус* и др.), *Иуда*, *Мария* (Дева Мария) и *Мария* (персонаж евангельского сюжета о Марфе и ее сестре Марии), *Пётр*, *Савл*, *Симон*, *Фома*, существительное *Равви*, которое используется и для именованя Иисуса Христа, *Иордан*, *Фавор* и т. п. В соответствующих словарных статьях даются, кроме лингвистических сведений (если они

необходимы), также энциклопедические. И в этих статьях особенно хорошо видно сходство и различие поэтов в обращении к евангельским образам. Показательна статья к имени собственному *Пётр* (с отсылкой к имени *Симон*), содержащая строки из текстов семи поэтов: Блока, Мандельштама, Маяковского, Есенина, Кузмина, Цветаевой, Пастернака:

ПЁТР [*тж* в назв.; св. Пётр (I в.) — апостол из 12-ти Иисуса Христа; см. *тж* СИМОН] Ты еси Петр, и на сем камени созижду церковь мою. Еванг. Матфея, XVI.18 *Эпгрф.* АБ900 (I,461.2); «Здесь я стою — я не могу иначе», Не просветлеет темная гора — И кряжистого Лютера незрячий Витает дух над куполом Петра. [о соборе Св. Петра в Риме] ОМ913[915] (85.1); Давайте — знаете — / устроимте карусель / на дереве изучения добра и зла! / Вездесущий, ты будешь в каждом шкапу, / и вина такие расставим по столу, / чтоб захотелось пройти в ки-ка-пу / хмурому Петру Апостолу. Хм. М914-15 (402); Симоне, Петр... Где ты? Приди. Вздогнули ветлы: «Там, впереди!» // Симоне, Петр... Где ты? Зову! Шепчется кто-то: «Кричи в синеву!» Ес917 (II,10); И словно лунный луч лукавы (Твой петел, П., еще не стих!), Плывут гадательные славы В пленительных полях твоих. Куз20 (220); Соборы вечные Софии и Петра, Амбары воздуха и света, Зернохранилища вселенского добра И риги Нового Завета. [о соборе Св. Петра в Риме] ОМ921,22 (137); Вдоль спицы петлй — Так всё у них плавно! Павл видит Петра, А П. видит Павла, Цв925 (III,56); П. дал мечом отпор головорезам И ухо одному из них отсек. Но слышит: «Спор нельзя решать железом, Вложи свой меч на место, человек» П949 (III,538)

Обратим внимание на то, что отдельные поэты выдвигают имя *Пётр* в сильную позицию рифмы: *гора — Петра, Петра — добра* (Мандельштам), *петля — Петра* (Цветаева).

Приведем еще несколько ономастических статей: к антропонимам *Симон*, *Фома* и к топониму *Фавор*. Эти статьи примечательны составом представленных в них поэтов: в первой отмечаются только примеры из Есенина, во второй — из Кузмина и Цветаевой, а в третьей — из Есенина, Мандельштама и Пастернака. В приводимых статьях (особенно в последней) также видно акцентирование имен позицией рифмы:

СИМОН [имя апостола Петра до его призвания Иисусом Христом; Симоне *Ес917* (II,10); *см. тж* ПЁТР] Я видел: с ним он Нам сеял мрак!; Нет, я не Симон... Простой рыбак. РП *Ес917* (II,8.2); Симоне, Петр... Где ты? Приди. Вздогнули ветлы: «Там, впереди!» // Симоне, Петр... Где ты? Зову! Шепчется кто-то: «Кричи в синеву!» [*здесь: зват.; устар.*] *Ес917* (II,10)

ФОМА [св. Фома (I в.) — апостол из 12-ти Иисуса Христа; *см. тж* БЛИЗНЕЦ] Успение Твое, Мати Богородица, Опозданием Фомы нам открылося. Святым Духом апостол водится Далеко от братского клироса. *Куз909* (156); Вскричал он, Фома, со рыданием: «Завела меня пучина понтова! Вы блаженны последним лобзанием, А Фома, сирота, он лишен того!» *тж* РП *ib.*; Белы ноги у Фомы подгибаются, Белы руки у него опускаются, Очи смыкаются, — И нашла туга на апостолов. *ib.*; И ко гробу Фома подводится, Подводится ко гробу белому, Где почила Святая Богородица. Диво дивное сердцу оробелому! *ib.*; Все древности, кроме: *дай и мой*, Все ревности, кроме той, земной, Все верности, — но и в смертный бой Неверующим Фомой. *Цв922* (II,119); НАУКА ФОМЫ *Загл. Цв923* (II,219); Что сны и псалмы! Бог ради Фомы В мир сей // Пришел: *ib.*; Вас и на ложе неверья гложет Червь (*бедные мы!*). Не народился еще, кто вложит Перст — в рану Фомы. *Цв940* (II,364.1)

ФАВОР [гора в Иудее, на к-рой произошло Преображение Иисуса Христа] Не постичь твоим сынам! Не познать тебе Фавора, Не расслышать тайный зов! Отуманенного взора На устах твоих покров. *Ес917* (I,268); Как некий исполин с Синая до Фавора, От договора ты бредешь до договора. *Шутл. ОМ923-25* (347.1); Шестое августа по-старому, Преображение господне. // Обыкновенно свет без пламени Исходит в этот день с Фавора, И осень, ясная, как знаменье, К себе приковывает взоры. *П953* (III,525)

2. Обратимся ко второму типу текстов, более сложному для представления в Словаре.

Поэты Серебряного века часто обращались к новозаветным сюжетам и образам, и не только ключевым, не напрямую, а метафорически, в виде намеков, более или менее явных аллюзий. Спектр возможных аллюзий очень широк: от «дежурных» отсылок (например, «календарных» отметок по праздникам — Благовещение, Рождество, Пасха с соответствующими ассоциациями: *Рождество* — каникулы, ёлка, *Пасха* — весна,

Благовещение — отпускают на волю птиц) до глубоких философских рассуждений, от эпатажных трансформаций (как, например, у Есенина, Маяковского) до переноса евангельских сюжетов и образов на собственных персонажей или реальных людей (в том числе на своих близких и себя).

Перед составителем Словаря встает задача разграничить такие случаи, решить, насколько необходима читателю дополнительная информация и, если необходима, то в каком объеме.

Помимо использования контекстной пометы *Аллюз.*, в таких случаях оказывается полезным расширение контекста, включение в него пояснений, добавление комментариев (в том числе с пометой *ср.*), а иногда — заполнение зоны значения (добавление толкования, грамматических, стилистических помет для отдельных лексем). Иллюстрацией сказанному могут служить статьи:

ОЦЕТ [*устар.*; уксус] Так хорошо побыть без слов, Когда до капли оцет допит... Цикада жадная часов, Зачем твой бег меня торопит? [*ср.* евангельское выражение *напоить оцтом и желчью* — приносить страдания, мучения, отравлять существование кому-либо] *Аллюз. Анн900-е (19б.2)*⁷

ПОВАПЛЕННЫЙ [*прич. страд. прош. от устар.* повапить — покрасить; только в сочет.: повапленные гробы (*книжн.*; от евангельского сравнения лицемеров с гробами повапленными, которые «снаружи кажутся красивыми, а внутри полны костей мертвых и всякой нечистоты» (Мф. 23, 27))] Для вас потомства нет — увы! — Беспоялая владеет вами злоба, Бездетными сойдете вы В свои повапленные гробы. *Аллюз. ОМ920[917] (304)*

РЕВНОСТЬ <...> Но я — человек. И, паденье свое признавая, Тревогу свою не смирю я: она всё сильнее. То ревность по дому, тревогою сердце снедая, Твердит неотступно: Что делаешь, делай скорее. [*ср.*: «При сем ученики Его вспомнили, что написано: ревность по доме Твоем снедает Меня» (Ин. 2, 17)] *Аллюз. АБ914 (III,46)*

Интерес представляет пример из словарной статьи к слову *хлеб*. Она включает в себя строки из «псевдоевангельского» стихотворения Ахматовой, отражающие характерное для

7 По евангельской легенде, уксус, смешанный с желчью, дали пить Христу перед распятием (Мф. 27: 34).

рассматриваемой эпохи переосмысление новозаветных сюжетов, эпизодов и т. д. вплоть до инвертирования (курсив в контексте и в комментарии наш — Л.Ш., А.К.):

ХЛЕБ <...> Земной отрадой сердца не томи, Не пристрашайся ни к жене, ни к дому, У своего ребенка хлеб возьми, Чтобы отдать его чужому. // И будь слугой смиреннейшим того, Кто был твоим крошечным супостатом, И назови лесного зверя братом, И не проси у бога ничего. [ср.: «А она, подойдя, кланялась Ему и говорила: Господи! помоги мне. Он же сказал в ответ: *нехорошо взять хлеб у детей и бросить псам*» (Мф. 25-26)]
Аллюз. Ахм921 (138.2)

К числу непростых для словарного описания можно отнести слово *Марала* (с вариантом *Мааарррааала*), которое встречается в стихотворении Маяковского «Ко всему». Пояснение дается таким образом:

МАРАЛА [ср. араб. Маран-афа — «Гряди, Господи!» (1 Кор. 16, 22); тж Мааарррааала] Толпа орала: «Марала! Мааарррааала!» РП М916 (50)

Примером развернутой метафоры евангельского сюжета можно назвать поэтический цикл, или поэму, М. Кузмина «Лазарь», где известный сюжет о воскрешении «друга Господня Лазаря», брата Марфы и Марии, воспроизводится в реалиях XX в. Причем действующими лицами становятся Вилли, его сестры Марта и Мицци, а роль воскресителя играет загадочная личность, с которой соотносится знаковое имя *Эммануил*:

ЭММАНУИЛ [Э. Прошке; персонаж поэмы М.А. Кузмина «Лазарь»; ср.: «Се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему Еммануил, что значит: с нами Бог» (Мф. 1: 23), восходит к (Ис. 7: 14)] А в кармане у него конвертик Шелестит с американской маркой: «Часовых дел мастеру в Берлине, Вильмерсдорф Эммануилу Прошке». Куз928 (317); Как будто приближалось Начало всех начал. Начало всех начал друзей согнало К Эммануилу за перегородку. Куз928 (324)

Новозаветные события отражены в поэзии Серебряного века неравномерно. Поэты «выбирают» не просто наиболее значимые

для себя эпизоды, но предпочтительные трактовки, причем нередко не собственно евангельские, а относящиеся к более поздней культуре — православной / византийской или народной, сектантской, европейской религиозной (в первую очередь католической) / философской / светской и др., создают и собственные трактовки.

Как нетрудно предположить, в большой степени это относится к образу Богородицы. Ср. «Духовные стихи», «Праздники Пресвятой Богородицы» М. Кузмина, в частности стихотворение «Хождение Богородицы по мукам» — «переложение одного из самых популярных в древнерусской письменности апокрифов, известного в списках с XII–XIII вв., особенно широко распространенного в старообрядческих сборниках» (цит. комментарии к изданию (Кузмин 1990, с. 523)). Однако и другие образы и события в поэтических текстах получают различное преломление. Показательный пример — образ Марии Магдалины, в русской поэзии представляющий скорее в католическом (кающаяся грешница, блудница), чем в православном (одна из жен-мироносиц) понимании, что и демонстрирует соответствующая словарная статья:

МАГДАЛИНА [библ.; св. равноапостольная Мария Магдалина (I в.) — грешница, уверовавшая в Иисуса Христа, одна из жен-мироносиц; *тж* в знач. *нариц.*] В глубь исчерченных зеркал Взор во взор — и жгуче-синий Обозначился простор. М.! М.! Веет ветер из пустыни, Раздувающий костер. АБ909 (III,11); Доля матери — светлая пытка, Я достойна ее не была. В белый рай растворилась калитка, М. сыночка взяла РП Ахм914 (103.1); Зачем во дни святые Ворвался день один, Как волосы густые Безумных Магдалин. РП Ахм915 (55.2); В лунном кружеве украдкой Ловит призраки долина. На божнице за лампадкой Улыбнулась М.. Ес916 (I,208); Вон уж плачет М.. Помяни мою молитву Тот, кто ходит по долинам. Ес916 (I,208); МАГДАЛИНА Загл. Цв8923 (II,220); Слезы, волосы, — сплошное Исструение, а тот [Иисус Христос] // В красную сухую глину Благостный вперяя зрак: — М.! М.! Не издаривайся так! РП Цв8923 (II,221.1); М. билась и рыдала. Ученик любимый каменел. А туда, где молча Мать стояла, Так никто взглянуть и не посмел. Ахм938 (182.2); МАГДАЛИНА [стих. «Чуть ночь, мой демон тут как тут...»] Загл. П949 (III,536); МАГДАЛИНА [стих. «У людей пред праздником уборка...»] Загл. П949 (III,537)

См. также статьи к именам *Мадонна* и *Иезус*. Вот первая из них (дается в сокращении):

МАДОННА [м. и М.] <...> С поклоном низким в пыли
серой Вы обопретесь на ладони, Когда любима мной без
меры Займет престол, молясь Мадонне. Хл[912-13] (237); Я пишу
в моей келье мадонну, Я пишу — моя дума растет. АБ914
(III,222); Ведь всякая мать — М., И всякий ребенок свят! Ку3915
(167); <...> Вот какое твое домовье: Свет мадонны у изголовья
И подкова хранит порог. Ку3927 (285)

Во второй статье представлен только пример из стихотворного цикла Цветаевой «Марина», в котором речь идет о Марине Мнишек:

ИЕЗУС [вар. к ИИСУС; см. тж ИСУС] В каждом пришельце
гонимом Пану мы Иезусу — служим... РП Ц0921 (II,23.1)

В этой работе мы рассмотрели или затронули далеко не все аспекты заявленной темы. Так, целесообразно было бы обратить внимание на динамику использования евангельских сюжетов и образов в поэзии. Очевидно, что вскоре после революции их упоминаний, отсылок к ним становится меньше (практически исчезают «дежурные», автоматические ассоциации, как, кстати, и эпатажные, — каждое обращение к евангельским образам несет большую смысловую нагрузку). И это видно по статьям словаря. Например, корпус примеров в статье **Иоанн** (Богослов) завершается 1917 годом, в статье **Распятъ** — 1921-м. Основной корпус примеров в статье **Мария** (Дева Мария) также завершается 1917 годом, за ним следуют лишь два примера: из Цветаевой (1923) и Пастернака (1947).

В заключение отметим, что поэтический материал, аккумулированный и по определенным принципам систематизированный в сводном поэтическом словаре, позволяет увидеть, насколько объемно — в пределах, конечно, выбранных источников — представлена евангельская тематика, какие сюжеты обычно выбираются поэтами, как они осмысляются поэтико-языковым сознанием как эпохи, так и отдельных поэтов, мировоззренчески и стилистически близких и далеких, какие лингвопоэтические приемы здесь актуализируются и т. д. Этот значимый тематически единый материал представляет собой по сути словарь в словаре и может быть оформлен в виде отдельного лексикографического труда.

ЛИТЕРАТУРА

- Караулов 1999 — Караулов Ю.Н. [Рец.] «Самовитое слово: Словарь русской поэзии XX века». Пробный выпуск: А-А-ю-рей / Сост. Е.М. Брейдо, А.В. Гик, В.П. Григорьев, Л.И. Колодяжная, Т.Е. Реутт, Н.А. Фатеева, Л.Л. Шестакова; Автор идеи словаря, руководитель проекта и ред. выпуска В.П. Григорьев. М.: Русские словари, 1998 // Русистика сегодня. 1999. № 1/2. С. 158–163.
- Кузмин 1990 — Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990.
- Самовитое слово 1998 — Самовитое слово: Словарь русской поэзии XX века. Пробный выпуск: А-А-ю-рей / Ред. В.П. Григорьев. М., 1998.
- СЯРП 2001- /1- — Словарь языка русской поэзии XX века / Сост. В.П. Григорьев (отв. ред.), Л.Л. Шестакова (отв. ред.), Л.И. Колодяжная (ред.), А.С. Кулева (ред.), В.В. Бакеркина, А.В. Гик, Т.Е. Реутт, Н.А. Фатеева. М., 2001-. Т. 1- .

Ключевые события евангельской истории в зеркале Словаря языка русской поэзии XX века

Статья посвящена отражению евангельских событий в Словаре языка русской поэзии XX века. Показано, что для их маркирования в словарные статьи вводится поясняющая информация разного рода: лингвистические и энциклопедические сведения о слове, комментарии к контекстам, специальные пометы. Словарный материал позволяет увидеть, насколько объемно представлена у выбранных поэтов евангельская тематика, какие сюжеты обычно ими избираются и как осмысляются, какие при этом лингвопоэтические приемы актуализируются.

Ключевые слова: лексикология, лексикография, лингвистическая поэтика, язык поэзии, Евангелие.

Key events of the Gospels in the Dictionary of Russian Poetry Language of the 20th Century

The article deals with reflection of Evangelical events in the Dictionary of Russian Poetry Language of the 20th Century. It is shown that the dictionary provides specific insight (linguistic and encyclopedic data on words, comments to poetic contexts, special tags) marking these events. Assembled data allows to see how widely the evangelical references are represented in the poetry of chosen authors, which motifs are most heavily featured and how they are comprehended, what poetic means are actualized.

Keywords: lexicology, lexicography, linguistic poetics, poetic language, Gospels.

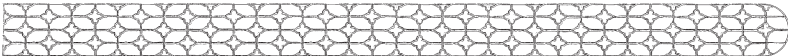


М.В. Скороходов (Москва)

СОБЫТИЯ ЕВАНГЕЛЬСКОЙ ИСТОРИИ
В УЧЕБНЫХ ПРОГРАММАХ ГИМНАЗИЙ
КОНЦА XIX В. И В ТВОРЧЕСТВЕ
ИХ ВЫПУСКНИКОВ

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект №14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН

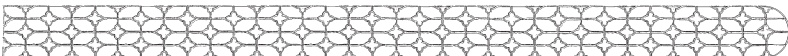




Полученные в детстве и юности знания сыграли значительную роль в формировании как мировоззрения писателей Серебряного века, так и мотивно-образной системы их произведений. В конце XIX — начале XX в. многие из них обучались в гимназиях, преподавание в которых велось как по общим для всей страны программам, так и по специальным, разработанным для отдельных заведений. Специальные программы содержали не только характеристики учебных курсов, но и списки рекомендованных для занятий учебников и учебных пособий, а также требования, которые предъявлялись к поступающим в тот или иной класс. В данной работе мы опираемся в первую очередь на программы двух гимназий, выпускники которых стали яркими представителями русской литературы первой половины XX в. Речь идет об открытой в 1868 г. в Москве Поливановской гимназии, основателем и директором которой был известный педагог и методист Л. И. Поливанов, и о существовавшей с 1811 г. Первой киевской (с 1911 г. — Александровской) гимназии. Поливановская гимназия во многом известна благодаря своим выпускникам — Борису Бугаеву (Андрею Белому) и Валерию Брюсову; Первую киевскую гимназию окончили Михаил Булгаков и Константин Паустовский.

Закон Божий преподавался во всех типах учебных заведений Российской империи, и гимназии не были исключением. Во время занятий учащиеся православного вероисповедания (к которому принадлежали интересующие нас писатели) уясняли ключевые события евангельской истории и осваивали молитвенную практику. Интересно, что требования, предъявляемые к поступающим в гимназии, постепенно возрастали: если в 1864 г. для принятия в первые классы достаточно было помнить главные молитвы (Устав 1864, с. 14), то в соответствии с требованиями 1891 г. необходимо было также знать важнейшие события истории Ветхого и Нового Завета (Извлечение 1895, с. 1).

Учебные планы и примерные программы предметов, которые преподавали в гимназиях, утверждались Министерством народного просвещения Российской империи, а программы по Закону Божию — еще и Святейшим Синодом. Мы рассматриваем



планы, утвержденные в 1890 г. и действовавшие в последующие годы. В соответствии с ними на изучение Закона Божия в приготовительном классе отводилось по четыре урока в неделю, в классах с первого по восьмой — по два урока (ранее в старших классах, с шестого по восьмой, было по одному уроку в неделю (Учебные планы и примерные программы предметов 1898, с. 3–15)). Столь интенсивные занятия должны были заложить в умах и душах учащихся тех лет неистребимые архетипы мировосприятия и сформировать определенную систему мифологем, концептов, семантических единиц — другими словами, тот понятийно-образный язык, с помощью которого они впоследствии осваивали современную им действительность.

В приготовительном классе занятия по Закону Божию были организованы таким образом, чтобы мальчики, затем поступавшие в первый класс, знали молитвы «Царю небесный...», «Слава Отцу и Сыну...», «Святой Боже...», «Пресвятая Троице...», «Отче наш...», утреннее и вечернее правила («К Тебе, Владыко, человеколюбче...», «Господи, Боже наш...», «Богородице, Дево, радуйся...», «Достойно есть...», Ангелу Хранителю, «Спаси, Господи, люди Твоя...»), молитвы перед учением и после учения, перед обедом и после обеда, перед причастием, а также десять заповедей и Символ веры (Московская частная гимназия 1890/1891, с. 5). Для знакомства с историей Ветхого и Нового Завета рекомендовалась, среди других, «Книга для духовно-нравственного чтения и первоначального наставления в Законе Божьем...», выдержавшая более 50 переизданий. Начинается эта книга с «понятия о Боге во Святой Троице», молитв и десяти заповедей (Афинский 1875, с. 1–9). В ней приведены в кратком изложении основные события Священной истории, содержатся сведения по истории церкви (о Вселенских соборах, христианских святых, о развитии христианства на Руси), о праздниках и постах.

В первом классе гимназисты уже более подробно, чем в приготовительном, изучали ветхозаветную историю, «по указанию законоучителя» читали на церковнославянском языке тексты «из Книги Бытия, содержащей историю патриархального периода, книги Исход, Чисел, Иисуса Навина, Судей, Царств, Иова, Товита»; при этом законоучитель указывал «места для прочтения с осмотрительностью, избегая неудобных в педагогическом отношении или не дающих разъяснения уроку» (Учебные планы и примерные программы предметов 1898, с. 6).

Занятия во втором классе гимназий были посвящены осмыслению Нового Завета — от рождения Иоанна Крестителя до Воскресения Христа и сошествия Святого Духа на апостолов. Гимназистам рекомендовалось пользоваться одним из четырех учебников под одинаковыми названиями «Священная история Нового Завета», авторами которых были протоиереи А.П. Рудаков, Д.П. Соколов, Н.А. Попов и П.А. Смирнов. На уроках ученики должны были читать по-церковнославянски соответствующие программе фрагменты Евангелий. События Нового Завета излагались законоучителем в хронологическом порядке и «в связи с учением веры и благочестия», наиболее ясно изложенным в «Нагорной беседе Спасителя» (Учебные планы и примерные программы предметов 1898, с. 21).

В третьем классе время было отдано учению о православном богослужении, объяснительному чтению церковных песнопений. Гимназисты узнавали о том, кто совершает богослужение, какие облачения необходимы при этом, какие священные сосуды используются. Важным считалось и знакомство с внешним и внутренним устройством храма, священными изображениями, в том числе иконостасом, с дневным, недельным и годовым кругом богослужений, с богослужбными книгами. Подробно изучались Всенощное бдение и Божественная литургия с соответствующими песнопениями, а также особенности богослужений в церковные праздники, Страстную седмицу и Великий пост. В классе читались «псалмы, наиболее употребительные при богослужении, и паремии на праздники Господни, Богородичны и Святых», воспитанники заучивали «наизусть, кроме обычных песнопений, все тропари и кондаки двенадцатых праздников» (Правила 1903, с. 32). Представление о церковных таинствах и обрядах гимназисты чаще всего получали из учебника А.П. Рудакова (1824–1892), православного священника, члена Учебного комитета при Святейшем Синоде и одного из разработчиков программы преподавания Закона Божия в гимназиях и прогимназиях (Рудаков 1861).

Программы четвертого и пятого классов предусматривали изучение православного катехизиса, шестого — истории православной церкви, седьмого и восьмого классов — повторение курса катехизиса «с дополнениями из догматического и нравственного богословия» (Учебные планы и примерные программы предметов 1898, с. 15).

Преломлению этих знаний и навыков в последующем литературном творчестве ряда выпускников гимназий может быть

посвящено не одно исследование. В короткой статье невозможно ни полностью выявить, ни даже кратко обозреть все ракурсы и детали таких проекций. Сейчас наша задача состоит лишь в том, чтобы обозначить перспективное направление в изучении культуры Серебряного века и, в качестве примера, сосредоточиться на единичных случаях влияния гимназических впечатлений на мотивно-образную структуру созданных впоследствии художественных текстов.

Для этого обратимся к популярному учебнику по Священной истории Нового Завета для гимназистов второго класса, также написанному Рудаковым (Рудаков 1864). Этот учебник на протяжении полувека выдержал десятки переизданий. Именно по нему занимались гимназисты Поливановской и Первой киевской гимназий в 1890–1900-х гг.

Значительное внимание здесь уделяется молитве; без точной ссылки на источник приводятся слова Христа (Мф. 6: 6–7) о важности серьезного и искреннего обращения к Богу: «...когда молишься, войди в комнату твою и, затворив за собой двери, помолись Отцу твоему втайне: и Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явно. Молясь же, не говорите лишнего, как язычники; ибо они думают, что в многословии своем будут услышаны...» (Рудаков 1864, с. 43). В молитвах гимназисты обращались ко Христу, Богородице, святым. Эта потребность, пусть и в трансформированном виде, сопровождала выпускников и во взрослой жизни, нередко формируя жанрово-сюжетные и стилистические особенности их произведений.

Так, например, в образах и реалиях храмового пространства и действия, изображенных в стихотворении Андрея Белого «Во храме» (1903), помимо молитвенного настроения, чувствуется хорошее знание православно-церковного обихода и убранства, явно вынесенное из гимназических уроков Закона Божия:

Толпа, войдя во храм, задумчивей и строже...
Лампад пунцовых блеск и тихий возглас: «Боже...»

И снова я молюсь, сомненьями томим.
Угодники со стен грозят перстом сухим,

лицо суровое чернеет из киота
да потемневшая с веками позолота. <...>

И «Свете тихий» с клироса воззвали,
и лики золотом пунцовым заблистали.

Восторгом солнечным зажженный иерей,
повитый ладаном, выходит из дверей.
(Белый 2006/1, с. 94)

Позже поэт создал новую редакцию этого стихотворения, получившую название «Церковь» (1921):

И — раки старые; и — мраки позолоты;
В разливе серебра — черна дыра киота; —

И кто-то в ней грозит серебряным перстом;
И змея рдяного разит святым крестом.

Под восковой свечой седой протоиерей
Встал золотым горбом из золотых дверей...
(Белый 2006/2, с. 341-342)

Его соученик по Поливановской гимназии Валерий Брюсов пишет сонет «Молитва» (1916), второй катрен которого заканчивается строкой: «О Господи! Свой суд умилосердь!» Затем следуют завершающие терцеты:

Верни меня цветов и трав к богатству!
Мечтам опять воскреснуть не препятствуй!
Дышать дозволяй еще одной весной!

«Навеки!» — ветер стонет. Как невольник,
Смотрю, где родина. А надо мной
Свободный птицы двоят треугольник.
(Брюсов 1976, с. 51)

Показательно, что бунтарь и ниспровергатель «неколебимой истины», автор знаменитых строк о «равном» приятии «и Господа и Дьявола» (в стихотворении «З.Н. Гиппиус», 1901 (Брюсов 1973/1, с. 355)), остается верен детской молитвенной привычке и в своем зрелом творчестве.

В одном из параграфов рудаковского учебника по истории Нового Завета, «Петр и Иуда», рассказывается, в частности, об

исполнении пророчества Христа о трехкратном отречении от Него Петра (Мф. 26: 57–75; Мк. 14: 53–72; Лк. 22: 54–62; Ин. 18: 12–27). После ареста Господа в Гефсиманском саду Петр издали сопровождал Его до дома Анны, тещи иудейского первосвященника Каиафы: «Привратница, впуская Петра, по любопытству спросила его: “и ты не из учеников ли этого человека?” Апостол сказал: “нет”. В эту минуту послышалось пение петуха. От Анны Петр последовал за Иисусом <...>. Петр <...> подошел к огню и грелся. Беспокойство и волнение, живо отражавшиеся на его лице, скоро обратили на него общее внимание, и некоторые спросили: “не из учеников ли Его и ты?” Видя себя окруженным буйною толпою слуг и рабов, Апостол устрасился исповедать себя учеником судимого Господа и опять отрекся от Него. Спустя час времени, ему снова заметили: “точно ты из них: ибо ты Галилеянин, и наречие твое таково”. — “И не я ли видел тебя с Ним в саду?” — сказал подошедший родственник Малха, которому Апостол отсек ухо. Петр совсем растерялся и начал божиться и клясться, что он вовсе и не знает Иисуса: петух запел во второй раз. В это время Иисус Христос, выведенный из покоев Каиафы, обратился [sic! — М. С.] и пристально взглянул на Своего Апостола. Взор Господа проник до самой глубины в сердце Петра. Он вспомнил предсказание своего Учителя; скорбь и стыд овладели им; он вышел со двора архиерейского и горько стал оплакивать свое постыдное малодушие» (Рудаков 1864, с. 133–134).

Обратимся всего лишь к одной, казалось бы второстепенной, детали этого рассказа — пению петуха, которое многократно отзывается в прозе и поэзии рассматриваемых нами авторов Серебряного века. Вполне вероятно, что зерно разнообразных модификаций образа этой птицы в их произведениях, порой до неузнаваемости далеко уходящих от евангельского первоисточника, заронено еще на гимназических уроках Закона Божия.

О новозаветной тематике в творчестве М.А. Булгакова писали немало, прежде всего в связи с романом «Мастер и Маргарита». Б.М. Гаспаров приводит совокупность факторов, которые дали автору знаменитого романа «толчок к разворачиванию темы Нового Завета» (Гаспаров 1993, с. 83), при этом уделяя первостепенное внимание ранней смерти его отца (будущему писателю было в то время 16 лет): «...для многих <...> произведений Булгакова типичен образ центрального героя, осмысленный, через посредство евангельских ассоциаций, как образ

Сына — одинокого, оставшегося без поддержки в окружающем его враждебном хаосе» (там же, с. 84). Однако не менее важны, на наш взгляд, и другие факторы, прежде всего то обстоятельство, что отец писателя был профессором церковной истории в Киевской духовной академии, а также полученное Булгаковым гимназическое образование, важную роль в котором играло изучение Закона Божия.

Сосредоточимся на первом рассказе из цикла «Записки юного врача» — «Полотенце с петухом» (1926). Приезд главного героя в Мурьевскую больницу Гаспаров ассоциативно сопоставляет «с въездом в Иерусалим; точная фиксация времени (“в два часа пять минут 17 сентября того же 17-го незабываемого года”) придает этой сцене многозначительность исторического события. Дальнейшие события разворачиваются с ясной проекцией на евангельское повествование. В оконном отражении герой видит себя посреди “пустыни”» (Гаспаров 1993, с. 85). Молодой врач фактически совершает чудо, подобное евангельским чудесам, — буквально воскрешает девушку, которую он сам и его помощники считали безнадежной: «— Сейчас помрет, — как бы угадав мою мысль, шепнул фельдшер. Он покосился на простыню, но, видимо, раздумал: жаль было кровавить простыню» (Булгаков 2013, с. 15).

Образ петуха появляется в этом рассказе уже в самом начале: «— Эй, кто тут? Эй! — закричал возница и захлопал руками, как петух крыльями. — Эй, доктора привез!» (Булгаков 2013, с. 7). Вспомним, что крик петуха в Евангелиях — напоминание о Христе, Который на Тайной вечере поведал Своим ученикам о предстоящем отречении от Него Петра: «Он [Петр] отвечал Ему: Господи! с Тобою я готов и в темницу и на смерть идти. Но Он сказал: говорю тебе, Петр, не пропоет петух сегодня, как ты трижды отречешься, что не знаешь Меня» (Лк. 22: 33–34). Вскоре предсказанное сбылось: «И вдруг запел петух. И вспомнил Петр слово, сказанное ему Иисусом <...>. И выйдя вон, плакал горько» (Мф. 26: 74–75). Хотя в большинстве случаев «п<етух> в соответствии с евангельским мотивом становится эмблемой святого Петра, знаком раскаяния» (Топоров 1997, с. 310). Встречаются и другие трактовки: «...п<етух> — посланец дьявола, искусившего Петра» (там же). Как будет показано дальше, амбивалентность восприятия этого евангельского образа характерна и для произведений интересующих нас авторов Серебряного века.

Петух появляется в рассматриваемом рассказе Булгакова и позже — в эпизоде, когда герой греется у горящего на кухне огня: «На левой руке у меня стояла перевернутая дном кверху кадушка, и на ней лежали мои ботинки, рядом с ними ободраный, голокожий петух с окровавленной шеей, рядом с петухом его разноцветные перья грудой. Дело в том, что еще в состоянии окоченения я успел произвести целый ряд действий, которых потребовала сама жизнь. Востроносая Аксинья, жена Егорыча, была утверждена мною в должности моей кухарки. Вследствие этого и погиб под ее руками петух» (Булгаков 2013, с. 8). Затем сообщается, что петух был съеден героем. И наконец, спасенная девушка дарит доктору собственноручно изготовленный подарок — «длинное снежно-белое полотенце с безыскусственным красным вышитым петухом» (там же, с. 18). Как видим, евангельская деталь, проходя через антиномичные истолкования и контексты, обрастает коннотациями, передающими напряженную противоречивость культурной атмосферы Серебряного века.

Присутствует петух и в произведениях соученика Булгакова по Первой киевской гимназии К.Г. Паустовского. Так, автобиографический герой первой части «Повести о жизни» — «Далекie годы» (1946) — в главке «Красный фонарик», действие которой относится к первым годам учебы в гимназии, проявляя при свете этого фонарика фотопленку в темном чулане, обращает внимание на висящую на стене маску клоуна. В воображении мальчика клоун оживает, причем оказывается, что он «человек насмешливый, что у него нет ничего святого на свете и что в конце концов он отомстит нам за то, что мы всю жизнь держим его в чулане. Мне даже мерещилось, что клоун, наскучив молчанием, что-то бормотал иногда или напевал песенку:

На заборе чепуха
Жарила варенье.
Куры съели петуха
В это воскресенье».

(Паустовский 1982/4, с. 122)

Здесь, как и у Булгакова, значима гибель петуха, причем о ней сообщает маска человека, у которого «нет ничего святого на свете». Травестийное снижение евангельского образа отнюдь не лишает его глубинного смысла: уничтожение петуха

может быть понято как нежелание помнить о Христе, отказ от покаяния и приобщения к трагизму высших ценностей, к воскресению из мертвых, погружение в житейский круговорот с его неизбежной «антропофагией» в борьбе за место под солнцем.

Приведем также фрагмент из мемуарного свидетельства Андрея Белого в «Начале века» (1933). Вспоминая о чтении А.А. Блоком своих стихотворений, автор пишет: «...и помнился голос, глухой и расплывчатый, — с хрипом и треском: как будто хотел пробудиться петух; и — раздаться: напевом; и вот — не раздался: в бессилии старом угасло сознание; и относилась внятица, точно сухие поблекшие листья и шамканье скорбной старухи о том, что могло быть; и — чего не было» (Белый 1990, с. 368). Здесь передана попытка Блока предстать в образе вестника, напоминающего людям о евангельском Мессии, подобно петуху, когда-то пробудившему угасшее было мужество апостола Петра. Однако голос поэта, в подаче мемуариста, оказывается бессильным, миссия невыполненной... Далее, в главе «Музей-паноптикум», где описывается учеба Белого на филологическом факультете Московского университета, приведенные слова будут повторены почти без изменений, но при характеристике уже не Блока, а самого автора: «...я силился, точно петух, закричать, но сознание гасло, отчаянно взмаливаясь и бессильно барахтаясь в падавшем времени...» (там же, с. 376). Здесь сравнение с петухом, по-видимому, имеет аналогичный смысл: Белый как бы признается в отсутствии у себя духовной силы для призыва окружающих к подлинной метанойе. А потом еще одно, уже третье, упоминание петуха как певчей птицы — когда речь идет о неопределенной, смутной эпохе спада революционной активности в 1905–1907 гг., сопряженной с ожиданием судьбоносных событий, которые, однако, так и не наступили: «...была в эти дни — тьма реакции: всюду “свеча” догорала в те дни; что-то падало, падало мокрыми хлопьями; точно хотел пробудиться петух; не раздался; и все замирало бессильно...» (там же, с. 397). Здесь евангельский образный язык приспособлен к выражению нехристианских смыслов: вместо Христа и Царства Небесного в качестве чаемого идеала предлагается социальная революция. Такой сдвиг — характернейшее явление в литературе Серебряного века.

Симптоматично, что, помимо Блока и самого себя, Белый уподобляет петуху также и Брюсова: «Раз Брюсов влетел, когда

мы разгласились в споре; стал молча, весьма напряженный, с наморщенным лбом, склонив черный свой клок бороды, ухватившись руками за спинку тяжелого кресла и выпучив красные губы; он вдруг, как петух, протянувший пернатую шею, чтобы прыгнуть, — в центр спора; не помню, чем он удивил, только он удивил; и задорно поглядывал, перегибаясь через спинку тяжелого кресла; “фанатик”, став красным, мотал головою обиженно: “Нехорошо говорите!”» (Белый 1990, с. 484). В той же тональности и, по-видимому, с тем же смыслом в книге «На рубеже двух столетий» писатель сопоставляет с петухом и философа-материалиста В.И. Танеева, входившего в круг московской профессуры вместе Н.В. Бугаевым, отцом Андрея Белого: «...сам Танеев был весьма безобразен, напоминая не раздутого индейского петуха, а обтянутого индейского петуха; перепудренный длинный нос его вывисал, как мягкая часть, свисающая у индюка с носа, и формой, и цветом (синевато-сизым от пудры); в старости он стал вылитым Грозным» (Белый 1989, с. 159). В двух последних случаях сравнение с петухом может быть понято как причастность персонажей беловских мемуаров к инфернальной сфере.

В целом же все они: Блок, сам Белый, Брюсов, Танеев — по признаку способности «петь» метафорически уподобляются евангельскому петуху, но по невозможности или нежеланию выполнить миссию духовно-христианского пробуждения окружающих людей с очевидностью ему противопоставляются.

Еще отчетливее образ новозаветного петуха в творчестве Брюсова¹, в том числе в одном из его ранних стихотворений — «В последний раз пропел петух...» (1897) с неточным эпиграфом из Ф.И. Тютчева: «День — сей сияющий² покров»:

В последний раз пропел петух,
Уходят духи с тяжким стоном,
И белый день плывет вокруг,
И воздух полон ранним звоном.

1 Выражаю искреннюю признательность В.Э. Молодякову за указание на ряд произведений В.Я. Брюсова, в которых присутствует христианская тематика.

2 У Тютчева — «блистательный» («День и ночь», 1839 (Тютчев 2002/1, с. 185)).

Вставайте! — счастье, думы, труд
Для вас воскресли в новом свете,
Вас слуги солнца берегут,
Во мгле природы вы, как дети.
(Брюсов 1997, с. 321)

Этот образ возникает и в дальнейшем творчестве поэта, например в стихотворении «Предательство» (1905), где он прямо соотносится с евангельским сюжетом («заветной повестью»):

Я во дворе первосвященника,
Меж стражей, у ночных огней,
Беспечным голосом изменника
Отрекся от Любви моей.

Но в обличенье гордой совести,
Едва слова я молвил вслух,
Вдруг так же, как в заветной повести,
Вторично прокричал петух...
(Брюсов 1976, с. 47)

В евангельском контексте крик (пение) петуха — рубежное событие, означающее или поворот к преображению человека в подражателя Иисусу, или отказ от Христа и, как следствие, окончательное «рабство тлению» (Рим. 8: 21). В заключительном четверостишии «Предательства» акцентируется перво-степенная важность покаяния: как известно, Петр раскаялся в своем поступке, трижды сказал о своей любви к Иисусу и был прощен (Ин. 21: 14–17). Позже он проповедовал христианство в разных землях, крестил язычников, исцелял больных и воскрешал умерших. Брюсов подчеркивает, что именно раскаяние — залог новой, высшей жизни, однако отказывается от первоначального названия стихотворения — «Раскаяние», зафиксированного в черновиках:

...И вот стою я у преддверия,
В тиши рассветной темноты,
И понимаю в полной мере я,
О Петре! о чем заплакал ты!

Но мне пример — твое раскаянье!
Ты стал заместником Христа,
И ныне там, на бреге чаянья,
Хранишь эдемские врата.

(Брюсов 1976, с. 47)³

В Евангелиях рассказы о событиях после ареста Христа заметно разнятся: у Матфея Иисус был приведен в дом Каиафы (Анна не назван) и петух прокричал всего один раз (Мф. 26: 74); у Марка петух пропел дважды (Мк. 14: 72); у Луки снова единожды, однако только здесь упомянут укоризненный взгляд Иисуса на отрекшегося от него Петра (Лк. 22: 61); в благовествовании Иоанна, в отличие от других Евангелий, подчеркнута роль «серого кардинала» иудейского синедриона Анны и присутствует диалог Петра с привратницей (апостол не сразу был впущен во двор первосвященника). Однако петух в Евангелии от Иоанна запел всего один раз, а о горьких слезах раскаявшегося Петра здесь не сказано ни слова (Ин. 18: 13–27). Таким образом, в гимназическом учебнике Рудакова по новозаветной истории рассказ о троекратном отречении Петра от арестованного Иисуса скомпилирован из трех Евангелий — от Марка, от Луки и от Иоанна. Педагог не только отобрал самые выразительные детали: разговор с привратницей, пение петуха, пристальный взгляд Господа, горькие слезы апостола, — но и сопроводил их запоминающимися психологическими комментариями. Последнее могло быть воспринято гимназистами как приглашение к интерпретации Священных текстов и проецированию их ситуаций на собственную жизнь, что с очевидностью происходит и в рассказе «Полотенце с петухом» Булгакова, и в «Повести о жизни» Паустовского, и в мемуарной трилогии Белого, и в поэзии Брюсова.

Кроме того, в брюсовском «Предательстве» мы слышим двукратный крик петуха и видим слезы Петра — вместе эти детали не встречаются ни в одном из Евангелий, но зато присутствуют в параграфе «Петр и Иуда» из учебника Рудакова. Также в этом стихотворении представлена гамма сменяющихся чувств: беспечности, гордости, вины, уверенности, радости. Думается, эти

3 В 1900-х гг. образ петуха также появлялся в поэзии других символистов, например З.Н. Гиппиус («Петухи», 1906) и А.А. Блока («Сказка петухе и старушке», 1906).

обстоятельства убедительно доказывают, что в рассмотренных случаях источником евангельских образов для Брюсова-поэта служил именно рассказ в гимназическом учебнике, а не аутентичный новозаветный текст.

Как видим, сознательное и бессознательное обращение к евангельскому сюжету отречения Петра от Господа и образу пегуха как маркеру пробуждения человеческой совести и духовной силы в той или иной степени сопровождало творчество четырех авторов Серебряного века, когда-то учившихся по «Священной истории Нового Завета» А.П. Рудакова. Несмотря на последующий отход от церкви и порой несовместимые с христианским вероучением убеждения, каждый из них оставался в своих произведениях выразителем заложенных в годы учения архетипов и носителем образно-символического языка, почерпнутого из православных молитв и новозаветных текстов, нередко воспринятых сквозь призму учебной литературы по Закону Божию.

ЛИТЕРАТУРА

- Афинский 1875 — Книга для духовно-нравственного чтения и первоначального наставления в Законе Божьем, составленная для народных училищ и сельских школ придворной Ианнуариевской, что в запасном дворе церкви священником 3-го Уездного и Сретенского начального в Москве училищ законоучителем Платоном Афинским. 11-е изд., с доп. для духовных и уезд. училищ. М., 1875.
- Белый 1989 — *Белый Андрей*. На рубеже двух столетий. М., 1989.
- Белый 1990 — *Белый Андрей*. Начало века. М., 1990.
- Белый 2006/1–2 — *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.; М., 2006. Т. 1–2.
- Брюсов 1973–1975/1–7 — *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973–1975. Т. 1–7.
- Брюсов 1976 — Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. М., 1976.
- Брюсов 1997 — *Брюсов В.Я.* Стихотворения. М., 1997.
- Булгаков 2013 — *Булгаков М.А.* Записки юного врача. Морфий. М., 2013.
- Гаспаров 1993 — *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1993.
- Извлечение 1895 — Извлечение из правил об испытаниях учеников гимназий и прогимназий ведомства Министерства народного просвещения (утверждены г. министром 12 марта 1891 г.). Казань, 1895.
- Московская частная гимназия 1890/1891 — Московская частная гимназия, учрежденная в 1868 г. Л.И. Поливановым. Год двадцать третий. М., 1890/1891.
- Паустовский 1981–1986/1–9 — *Паустовский К.Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1981–1986. Т. 1–9.
- Правила 1903 — Правила о приеме в гимназию и пансион и программы для поступления в пригготовительный, I, II, III и IV классы Киевской 1-й гимназии. Киев, 1903.
- Рудаков 1861 — *Рудаков А.П., священ.* Краткое учение о богослужении Православной церкви. СПб., 1861.
- Рудаков 1864 — *Рудаков А.П., прот.* Священная история Нового Завета. СПб., 1864.
- Топоров 1997 — *Топоров В.Н.* Петух // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 309–310.
- Тютчев 2002– /1–6 — *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. М., 2002– . Т. 1–6.
- Устав 1864 — Устав гимназий и прогимназий. СПб., 1864.
- Учебные планы и примерные программы предметов 1898 — Учебные планы и примерные программы предметов, преподаваемых в мужских гимназиях и прогимназиях Министерства народного просвещения (утверждены г. министром народного просвещения, на основании § 15 устава гимназий и прогимназий, 20 июля 1890 г.). СПб., 1898.

События евангельской истории
в учебных программах гимназий конца XIX в.
и в творчестве их выпускников

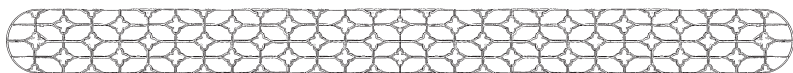
В статье показано, как преподавание Закона Божия в гимназиях Российской империи в конце XIX — начале XX в. отзывалось в творчестве выпускников московской Поливановской и Первой киевской (Александровской) гимназий: Б.Н. Бугаева (Андрея Белого), В.Я. Брюсова, М.А. Булгакова и К.Г. Паустовского. Основное внимание уделено творческой рецепции сюжета о троекратном отречении Петра от Иисуса Христа и его последующем прощении Спасителем.

Ключевые слова: гимназическое образование в России, Закон Божий, отречение от Христа, апостол Петр, образ петуха в Евангелии, Андрей Белый, В.Я. Брюсов, М.А. Булгаков, К.Г. Паустовский.

Events of the New Testament History
in the Gimnasia's Curricula at the End of the 19th Century
and in the Literary Work of the Graduates

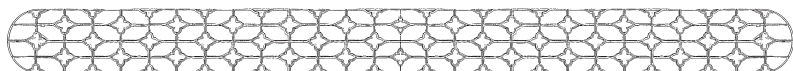
The article deals with the system of religious teaching in gimnasia of the Russian Empire in the second half of the 19th and the beginning of the 20th century. The author shows the influence of the study of Holy Scriptures on the works of the graduates of the Polivanov Gimnasium in Moscow and the First Kiev Gimnasium: Andrey Bely, Valery Bryusov, Mikhail Bulgakov, Konstantin Paustovsky. Special attention is paid to the creative reception of the motifs of Saint Peter's denial of Jesus, his repentance, and the re-commissioning of Peter by the Savior.

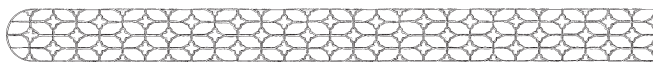
Keywords: gimnasia education in Russia, religious teaching, Saint Peter's denial, the image of the rooster in the Gospels, Andrey Bely, Valery Bryusov, Mikhail Bulgakov, Konstantin Paustovsky.



ОБРАЗЫ НОВОГО ЗАВЕТА ГЛАЗАМИ РУССКИХ МЫСЛИТЕЛЕЙ И ПИСАТЕЛЕЙ

Е.М. Титаренко
А.В. Дехтяренко
Л. Милентиевич
А.В. Волков
В.В. Боченков
К.В. Ворожихина
О.А. Казнина
М.Л. Спивак
Е.А. Есенина
В.В. Полонский
А.Г. Гачева

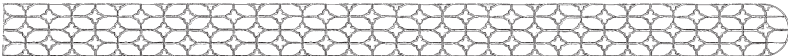




Е.М. Титаренко (Санкт-Петербург)

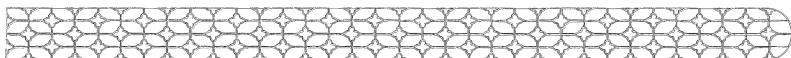
ЭКФРАСИС И НОВОЗАВЕТНЫЕ
ОБРАЗЫ В ПРОЕКТИВНОЙ
ЭСТЕТИКЕ Н.Ф. ФЕДОРОВА





Модернистские интенции в культуре, выражающиеся в манифестации безграничных возможностей творчества, в поиске образов должного бытия и путей достижения идеального мироустройства, основывались на осознании разрыва между динамизмом цивилизационных изменений и угасанием творческих импульсов культуры. Метафизика творчества, смысл искусства, эстетика будущего, рассматриваемые в эсхатологической перспективе, оказываются в центре внимания мыслителей, писателей, художников Серебряного века. Сложившийся на основании принципов христианского универсализма проект Н.Ф. Федорова оказывается близким как традициям русской литературы и философии XIX в., так и модернистскому умонастроению, вызывая значительный интерес современников — представителей религиозно-философской мысли, определявших направления духовных и эстетических исканий русской культуры первой четверти XX в.¹ Проблема влияния философских и эстетических идей Федорова на русский символизм, на художественный авангард, в частности на русский футуризм и кубофутуризм, рассматривалась М. Хагемайстером, который подчеркивал связь мировоззрения Н.Ф. Федорова с «мышлением нового века» (Hagemeister 1989, S. 267), с побудительными мотивами, темами и эстетическими устремлениями культуры модернизма. Исследователями затрагивались религиозно-философские идеи Н.Ф. Федорова в связи с библейскими и евангельскими реминисценциями в его творчестве (Гачева 2015). Вместе с тем типы экфрасиса и экфрастической образности в проективной эстетике мыслителя очень важны для понимания его теургической эстетики, но они еще мало изучены².

-
- 1 Рецепция религиозно-философских идей Н.Ф. Федорова и анализ его творческого наследия нашли отражение в работах С.Г. Семеновской и А.Г. Гачевой, основанных на рассмотрении религиозной философии Федорова в связи с творчеством Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, В.С. Соловьева (Семенова 2004, с. 779–813; Гачева 2004а, с. 814–843; Гачева 2004б, с. 844–936; Гачева 2008). О влиянии религиозных идей Н.Ф. Федорова на творчество А. Платонова см.: Орлова 2015.
 - 2 О функции религиозного экфрасиса в сакрализации пространства в утопической системе идей Федорова см. нашу работу: Титаренко 2016.



В основе философии Федорова лежит близкая В.С. Соловьеву идея всеединства, в контексте которой формировался проект эстетического супраморализма и осмыслялся опыт мировой художественной культуры. Панэстетизм универсалистской конструкции супраморализма утверждал новое понимание задач искусства, которое должно стать не искусством создания подобию, а искусством действительности, теургией, творчеством объединенного человечества как соборной личности, направленным на окончательную победу над злом в исполнении долга воскрешения и преображения мира. «...Только действительное воскресение имеет ценность вечную, которая упасть не может и есть истинное добро, а все прочее лишь мнимое» (Федоров 1997/3, с. 521). Эсхатология «Философии общего дела» (1906–1913) исходит из идеи условности апокалиптических пророчеств, что позволяет видеть в картине конца времен дидактический образ, указующий человечеству путь к спасению. Искусству в философии общего дела отводится роль творческого, преобразующего начала, оно предстает самой жизнью, ставшей инструментом преодоления смерти и возвращения миру красоты нетления. «Мир как факт, — утверждает Н.Ф. Федоров, — есть природа, а как проект — искусство...» (там же, с. 354). В этой перспективе супраморализм видится грандиозной картиной «эстетического Богодействия», воссоздающего мир в его целостном состоянии. Теургическая эстетика, как полагает В.В. Бычков, в наибольшей степени сохраняла «характерные черты и особенности национального эстетического опыта россиян, сложившегося еще в Древней Руси» (Бычков 2007, с. 9).

Обращение к духовному, литургическому и художественному опыту православия лежит в основе мировоззрения Федорова, его толкования Священного Писания. В поисках универсального и символически емкого языка для выражения проекта супраморализма он обращается к традиции русского православного искусства. Богословие иконы и храмовой архитектуры органично включается в проективную эстетику «Философии общего дела». Святоотеческое понимание иконы, выраженное у Григория Богослова, Феодора Студита, Григория Нисского, по выражению Л.А. Успенского, «несет свидетельство о полноте Откровения, о единстве слова и образа, явленном в Личности Иисуса Христа; именно она показывает единство веры, жизни и творчества» (Успенский 1989, с. 470). Федоров следует такому пониманию богословия иконы.

Проект супраморализма, который можно назвать словесной иконой преображенного космоса, создается как описание пути к обоженному состоянию мира. Становление души христианина Федоров называет иконописью, уподобляя тем самым свой труд труду иконописца. Обращение к Священному Писанию в поисках ответа на вопросы о Боге, духовной жизни, окружающем мире, что составляет смысловое поле экзегезы (Десницкий 2011), позволяет рассматривать проект эстетического супраморализма как опыт экзегетики, объединяющий слово и изображение.

В статье «Как нужно читать Евангелие» Федоров формулирует правила, на основании которых он подходит к пониманию Священного Писания, видя в Деле Христовом «не проповедание только всемирной любви, а соединение всех для одного дела, которое открывается по Его воскресении, коего Он есть первенец, начаток, а такое соединение и есть сама любовь, полнота любви» (Федоров 1997/3, с. 399). Новый Завет мыслитель толкует как призыв к деятельности, к труду в общем деле воскресения. Движение истории предстает в проекте как квинтэссенция, как смысл деятельности человечества, соотнесенный с современностью в качестве образа должного бытия. Проект супраморализма рисует конечный идеал, картину мира, где прошлое становится будущим, небесное — земным, трансцендентное — имманентным, а мировая история — «работой спасения» (Федоров 1995/2, с. 322), делом «восстановления мира в то благолепие нетления, каким он был до падения» (там же, с. 401). Посредством проекта Федоров стремится придать целостность и новую форму культурному универсуму, утратившему устойчивость из-за расхождения идеалов религиозной и светской жизни.

В своем толковании евангельских образов Федоров обращается не только к тексту Священного Писания, но и к литургической практике православной церкви, рассматривая в свете проекта супраморализма символическое и поучительное значение храмового зодчества, иконописи, храмового действия. Не случайно изложение проекта эстетического супраморализма изобилует описаниями храмов, икон, сакральных пространств, мест памяти. В этом случае Федоров обращается к выразительным возможностям экфрасиса — риторической словесной формы, получившей широкое распространение в византийской культуре и характерной, как отмечает В.В. Бычков, для «эстетического сознания человека Киевской Руси» (Бычков 1992, с. 132). Поэтические и эстетические свойства экфрасиса сближают его

с дискурсивной практикой проективизма. Термином «экфрасис» обозначается словесное описание произведения искусства, включенного в контекст повествования (Брагинская 1977; Бернштейн 1994; Экфрасис 2002; «Невыразимо выразимое» 2013). Определяя выразительные особенности экфрасиса, Л. Геллер отмечает его «многоликость и высокую техничность — риторичность, — способность эффективно организовать разные уровни текста» (Геллер 2002, с. 17). Экфрасис, широко используемый в текстах Н.Ф. Федорова, визуализирует реальные или вымышленные произведения искусства, создавая пространство эвристической риторики, позволяющей конструировать идеальные образы проекта эстетического супраморализма.

Одним из самых значительных примеров религиозного экфрасиса в текстах Федорова является описание проективной «Иконы — картины Первосвященнической молитвы» (цв. вклейка, илл. 1). В свете общего стремления философа донести до современников, «ученых и неученых», свое толкование евангельских заветов обращение к «наглядному изображению супраморализма» (Федоров 1997/3, с. 349) вполне объяснимо. Иконологический поворот, прослеживающийся в текстах «Философии общего дела», создает коммуникативное пространство, объединяющее слово и изображение, что, по мнению Н.Ф. Федорова, должно быть условием понимания программы «эстетического супраморализма» как теoантропоургического проекта, в котором центральное место занимает идея «рекреатуры», воссоздания мира в его полноте, в целях преодоления смерти и разрушения.

Топос иконичности пронизывает текст «Философии общего дела», отражая не только характерное стремление к объединению вербальных и визуальных средств выражения смысла проекта эстетического супраморализма, но и поиск оснований синтеза духовного и светского искусства, религиозной иконописи и светской живописи. В описании иконы-картины предстает программа создания храма, в котором архитектура, иконы, живопись, соединяясь с храмовым действием, станут предельно выразительным образом эсхатологического проекта превращения «храмовой литургии во внехрамовую», символом достижения всеединства и всеобщего воскрешения. Идеинное содержание монументального произведения, представленного в описании проекта православного храма, основывалось на толковании образа Евангелия от Иоанна, донесшего до мира слова Первосвященнической молитвы:

После сих слов Иисус возвел очи Свои на небо и сказал: Отче! пришел час, прославь Сына Твоего, да и Сын Твой прославит Тебя, так как Ты дал Ему власть над всякою плотью, да всему, что Ты дал Ему, даст он жизнь вечную. Сия же есть жизнь вечная, да знают Тебя, единого истинного Бога, и посланного Тобою Иисуса Христа. Я прославил Тебя на земле, совершил дело, которое Ты поручил Мне исполнить (Ин. 17: 1-14).

Тип изображения, воссозданный в экфрасисе иконы-картины Первосвященнической молитвы, открывает широкую панораму идей, образов, композиций, соединяющих своеобразную экзегетику и христологию с поучительным, морализаторским пафосом учения супраморализма. На первый план выдвигается «литературность», повествовательность композиционной программы произведения, по сути являющегося визуальным образом историософских представлений Федорова, иллюстрирующим его проект преобразования мира и победы над смертью. Характерно в этой связи обращение к своеобразной художественной форме — иконе-картине, открывающей в понимании автора «Философии общего дела» новые возможности для синтеза искусств, для переосмысления задач творчества и актуализации наследия художественной культуры православия.

Первым и уникальным произведением такого рода в древнерусском искусстве была икона-картина «Церковь воинствующая» (первоначальное название — «Благословенно воинство Небесного Царя», 1550-е, ГТГ (Брюсова 2006, с. 104-105)). Созданная как прославление деяний Ивана IV и историческое воспоминание, икона-картина выражает идею апофеоза победы и памяти о погибших, что объединяет это произведение с замыслом собора Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву (собора Василия Блаженного) (1555-1561). Так же как в Покровском соборе, символически являющем образ Иерусалима, в иконе «Благословенно воинство Небесного Царя» воплощен сакральный смысл шествия священного воинства к Иерусалиму Небесному, где восседает Богоматерь с Младенцем, встречающая воинов. Рассматривая символический смысл иконы, И.А. Кочетков пишет:

Наряду с актуальным планом содержания в иконе выражен идеальный план. Действие ее происходит и на земле, и на небе, здесь есть непосредственный объект моления — Христос, Богоматерь и новоявленные святые. Событиям

современности придан вечный смысл. Это сочетание актуального и вечного, земного и небесного составляет своеобразие данного произведения, позволяет видеть в нем и икону, и картину исторического содержания (Кочетков 1985, с. 206).

Икона была выставлена в Успенском соборе напротив царского места у южных ворот, где находилась до начала XX в. В текстах сочинений Федорова нет упоминания об иконе «Блаженно воинство Небесного Царя», но ее идейная программа, созданная митрополитом Макарием и его сподвижниками, представляется близкой образу иконы-картины Первосвященнической молитвы.

Экфрасис иконы-картины Первосвященнической молитвы представляет словесно выраженное изображение обоженного космоса, где объединенное человечество, ставшее орудием в руках Бога, возвращает мир в его нетленное состояние. Проективный экфрасис иконы-картины, наглядно выражающий идею эстетического супраморализма, объединяет несколько типов экфрасических описаний: толковательный, динамический, синтетический. Эти типы экфрасиса, получившие развитие в византийской литературе, исследовались В.В. Бычковым (Бычков 1999, с. 399). Толковательный экфрасис занимает особое место в текстах, посвященных проекту иконы-картины Первосвященнической молитвы. Описание произведения здесь полностью подчинено объяснению знаково-символической системы, фигурной композиции, пространственного и колористического решения образа, выражающего идею воскресительного проекта эстетического супраморализма.

В проективном дискурсе «Философии общего дела» толковательный экфрасис оказывается важным элементом риторики поучения. Как отмечает С.Г. Семенова, «Федоров стремится к обобщенно-символическому, поучительному изображению в словесной “иконе” всех своих основных идей, и не только проективных, но и критических» (Семенова 1990, с. 246). В Первосвященнической молитве Федоров видел главный образ Евангелия от Иоанна, достойный, по его мнению, иконописного воплощения. «Молитва Первосвященническая — Завета Нового — не о заклании, а о телесном оживлении, о жизни бессмертной всякой плоти» (Федоров 1997/3, с. 204).

К описанию образа иконы-картины и ее толкованию Федоров обращается в целом ряде статей и заметок. Анализ этих текстов позволяет увидеть, что экфрасис иконы Первосвященнической

молитвы не просто повторяется в разных текстах философа, но представляет собой центральный образ грандиозной монументальной программы строительства и росписи храмов, в которой должно быть наглядно, «картинно» изображено исполнение Первосвященнической молитвы как осуществление проекта эстетического супраморализма.

Описание иконы-картины Федоров начинает с замечания о том, что в ней соединяются религиозная иконопись и светская живопись. Это позволяет предположить, что в пространстве, объединяющем обратную и прямую перспективу, иконописец-художник сможет изобразить небесное и земное, сакральное и обыденное, сохраняя символическое значение и священный смысл воплощаемого события. Существенными представляются и суждения Федорова о композиции и колорите иконы. Например, он указывает, что на темном фоне звездного неба выделяется светом образ Христа и еще более ярко образ Бога Отца, запечатленного в Душе Спасителя. Здесь явно прочитывается глубокое понимание Федоровым учения о фотодосии — божественном свете истины, дарованном через Богочеловека и направляющем верующего на путь Христов. В толковательном экфрасисе воображаемой иконы Первосвященнической молитвы выражен наиболее существенный момент христологии Федорова. Согласно ей, в образе Спасителя находит воплощение черта «детственности», сыновней любви, которая от «внутреннего воскресения» призывает к «внешнему воскресению» и преобразению мира (Федоров 1997/3, с. 203). «В Евангелии от Иоанна, — утверждает Федоров, — нет ни Рождества, ни Вознесения, а говорит оно все лишь о воскресении, о деле и соединении для него» (Федоров 1995/2, с. 47). Именно в этом состоит особенность экзегетики Федорова, его понимание христианской эсхатологии, воплотившееся в идее эстетического супраморализма. Известно, что по описанному Федоровым проекту воронежский художник Л.Г. Соловьев написал икону-картину, которую показывал автору проекта (Федоров 1997/3, с. 654–655).

Экфрасис иконы-картины Первосвященнической молитвы мы находим и в статье «Роспись наружных стен храма...», написанной в середине 1890-х гг. и посвященной проекту росписи наружных стен московской церкви Николая Чудотворца на Старом Ваганькове (Ваганьковский переулок, 14; первая половина XVII в.)³. В этой статье Федоров развивает и в известной степени

3 Проект не был осуществлен. Подробнее см.: Федоров 1997/3, с. 712–713.

пытается облечь в реализуемый проект идеи, высказанные ранее в статье «Собор» (1880-е), где он пишет о памяти, о всеединстве, о средствах восстановления родства, об исполнении долга воскресения, затрагивая тему поучительного и толковательного значения монументальных росписей храма-музея.

Экфрасис иконы-картины исполнения Первосвященнической молитвы, занимающей все пространство внешних стен храма, имеет толковательное и анаagogическое значение. Описание многофигурных композиций, символизирующих собор, всеобщее объединение для исполнения воскресительного долга, направлено на создание наглядного образа превращения «храмовой литургии во внехрамовую». Эти изображения передают идею подражания Христу, как ее понимал и трактовал Федоров. Все композиции, опоясывающие стены храма, представляют собой толковательные образы к иконе, написанной на сюжет Первосвященнической молитвы. В этом случае создается экфрасис, объединяющий множество сюжетов сложной росписи внешних стен храма.

В понимании архитектуры и содержания храмового искусства Федоров следует традиции, идущей от Иоанна Дамаскина и Афанасия Александрийского, которые представляли храм как человечество и человечество — как храм. Архитектура храма воплощала представления о сакральной иерархии, что отражалось на содержании иконографического канона, в своих основных чертах сложившегося еще в византийском искусстве. «Представление о церкви как своего рода космосе было основой принципа, определившего каноническое расположение сюжетов в ее интерьере», — считает В.Д. Лихачева (Лихачева 1987, с. 482). Основываясь на этой традиции, Федоров разрабатывает программу росписи наружных стен храма, организуя и соотнося сюжеты многофигурной композиции исполнения Первосвященнической молитвы с символическим значением храмовых архитектурных элементов. Толковательный и дидактический смысл экфрасиса росписи наружных церковных стен раскрывается в соотношении с пространственно-временным континуумом, заданным архитектуроникой и сакральным значением частей храма: портала, нефа, апсиды, барабана, купола. Федоров как «иконописец», создающий словесную икону такого масштаба, задает программу «прочтения» росписи, устанавливая последовательность созерцания сюжетов композиции и подводя тем самым зрителя к пониманию евангельского образа Первосвященнической молитвы. Созданный им экфрасис задает некий цикл восприятия

евангельского образа: от картин внешней росписи храма — к внутренней росписи и иконе, изображающей Христа в момент Первосвященнической молитвы, и затем к «внехрамовой литургии», к «всеобщему делу».

В описании росписи храма толковательный экфрасис дополняется экфрасисом динамическим, который предполагает изображение процесса создания произведения и его восприятия. Храмоцентризм и литургическая природа учения Федорова определяют специфику динамического экфрасиса в тексте «Философии общего дела». Храм представляется Федорову символом преображенного космоса, запечатлевшим устремления к красоте и полноте безущербного бытия. Описание внешней росписи храма Федоров начинает с изложения своих представлений о синтезе архитектуры и живописи в храмовом зодчестве. Динамический экфрасис указывает архитектуре новый путь, предписывая необходимость замены орнамента в оформлении экстерьера храма на живопись, поэтому этапом строительства видится создание плана храмовых построек, обсуждаемых живописцами совместно с архитекторами. Таким образом, созданием «живописно-архитектурного» плана начинается работа по возведению храма (Федоров 1997/3, с. 458). Затем Федоров указывает на основную идею иконологической программы произведения — «образ исполнения Первосвященнической молитвы». Он пишет:

...Только один этот образ может служить образцом, Великим Зерцалом, для людей, взятых в совокупности, может служить указанием на то, общее дело, что должны делать все люди не поодиночке, а в совокупности, все люди как один человек, как сын человеческий, только этот образ может служить указанием, в чем состоит литургия (Федоров 1997/3, с. 458).

Поскольку архитектура православного храма задает циркулярный ритм, движение композиции росписи его стен имеет круговой характер. Этот аспект находит отражение в динамическом экфрасисе, к которому обращается Федоров в описании проекта наружной росписи. Изображение, опоясывающее храм, обнимает его от шейки под главой до основания. Это круговое движение, ритмизованное вертикалью объема храма, организует, согласно представлению Федорова, и последовательность работы над росписью наружных стен, как, впрочем, и последовательность «прочтения» визуального образа. Иерархия изображений,

представленная в описании Федорова, отражает сакральное значение образа, его место в евангельском повествовании. Начинать роспись, по мнению Федорова, необходимо с изображений, опоясывающих шейку храма под единой главой:

На шейке, под самой главой, следует написать прежде всего первых двух богословов — Иоанна и Григория, ибо богословием первоначально называлось исключительно учение о Троице, и самое это слово появилось в первый раз у христиан вскоре после того, как стало известно и имя Живоначальной Троицы. К ним следует присоединить Феофила, у которого в первый раз встречается это святое слово; затем должно поставить Василия Великого как творца трех молитв на вечерне в праздник Св. Троицы; далее Митрофана, епископа Смирнского, творца 8 канонов Св. Троице, читаемых на воскресных полуношницах; Марка Гидрунтского, или Отрантского, как составителя молитвы ко Св. Троице и, наконец, пред Сергием Преподобным, Иоанна Дамаскина как завершителя древних богословов, ставшего их истолкователем и образцом для последовавших за ним. Это отцы нераздельной еще церкви (Федоров 1997/3, с. 459).

Далее следует описание цикла изображений, идущих от западной наружной стороны к восточной стороне храма. На западной стороне храма должна быть изображена икона-картина образа исполнения Первосвященнической молитвы, написанная в византийском стиле и дополненная словами молитвы из Евангелия от Иоанна:

Восточная сторона представляет полное осуществление Первосвященнической молитвы, написанной на западной стороне. На восточной стороне храма должна быть изображена картина Преображения Господня и картина преображенного мира, т. е. такого мира, каким он будет по воскресении, мира, воссозданного трудом, т. е. мира не дарового, а трудового (Федоров 1997/3, с. 469).

Анализируя структуру описания фресковой композиции, видим отчетливое стремление автора максимально подробно и наглядно представить развитие образа исполнения Первосвященнической молитвы из Евангелия от Иоанна. Динамический экфрасис, охватывающий несколько ярусов изображений, отражает

движение от портала к наружной части алтарной апсиды. Это движение дискретно, оно прерывается завершенностью множества сюжетов, в которых, собственно, и отражается эсхатологическая историософия Федорова. Всемирная история предстает здесь как путь «от города к селу, от цивилизации (вырождения душевного) и культуры (вырождения телесного) к восстановлению сил, к исцелению души и тела, к Евхаристии, в храме совершающейся» (Федоров 1997/3, с. 465). Это шествие человечества, идущего за Христом, к воплощенному образу Небесного Иерусалима.

Сюжеты композиции могут рассматриваться как клейма на иконе, последовательность описаний которых производит впечатление «кинематографичности», визуально воспроизведенной динамики, движения времени от Евангельского слова Первосвященнической молитвы к образу обоженного мира. Федоровский экфрасис организует не только проект создания монументальной росписи храма, но и последовательность восприятия отдельных сюжетов фрески, поэтому экфрасис является неким «путеводителем», позволяющим понять визуальный образ проекта эстетического супраморализма. В словесном описании провидимого образа доминирует повествовательность: она всецело подчинена выражению морального императива, составляющего смысл учения супраморализма.

Динамический экфрасис образа исполнения Первосвященнической молитвы включает и суждения Федорова об условиях реализации проекта храма-иконы. В этой части описания выражены представления автора «Философии общего дела» об основаниях творчества и смысле искусства. Творчество понимается как осуществление всеобъемлющего синергизма. Оно полагается атрибутом Бога. Художник только следует за Божественным творением, он является орудием «рекреатуры», воссоздания мира в его полноте. Подлинным основанием творчества и искусства видится вера, понимаемая в духе учения эстетического супраморализма:

Для художника, который сподобится изобразить исполнение Первосвященнической, этой священнойшей, святейшей молитвы Сына Божия и Сына Человеческого, небо должно быть отверсто, и должен он, художник, видеть в небе и Отца Небесного, и отцов земных, т. е. Бога всех отцов человеческих, как одного отца; так же как на земле, у юдоли плача, у праха отцов, где произнесена эта молитва, художник должен провидеть и будущее объединение всех

сынов человеческих, всех, еще живущих, т. е. смертных, для воскрешения умерших. И не только небо должно быть открыто этому художнику, ему должно быть открыто и сердце Сына Божия, невозмутимо носящего в Себе образ Отца Небесного. Для тех же, которые изображают Христа в самый важный момент Его служения смущенным и растерянным, небо, значит, закрыто; для них нет надежды и упования, они примирились, следовательно, сжились со злом, они им восхищаются, и представление доброго, святого им кажется ложью, фальшью, потому что для них нет доброго, святого ни в прошедшем, ни в будущем (Федоров 1997/3, с. 462).

Еще в большей степени стремление Н.Ф. Федорова к наглядному изображению эстетического супраморализма проявилось в его проекте, названном «Схема-чертеж, рисунок (картина). Изображение Всеобщего Дела воскрешения картиною-иконою в византийском стиле — подобно <изображению> Небесной Литургии или Литургии ангелов, — как исполнение молитвы: “Воскресение Твое, Христе-Спасе, ангели поют на небеси и нас... сподоби”» (Федоров 1997/3, с. 346) (илл. 1). В экфрасисе этого проекта учение супраморализма выражено в предельно обобщенном виде. Композиционной основой изображения является круг, точнее, несколько вписанных друг в друга кругов, разделенных на сегменты. Каждый сегмент посвящен определенному сюжету, отражающему моменты движения человечества к обоженному состоянию мира, ко всеобщему воскрешению. Здесь нет подробного описания фигурной композиции, но указано, что картина-икона должна быть выполнена в византийском стиле. В замысле этого произведения прослеживается образ подкупольного пространства православного храма, где чаще всего изображался Пантократор. В это пространство литургии ангелов Федоров помещает изображение «внехрамовой литургии», что с предельной выразительностью представляет суть его учения супраморализма, его трактовку евангельских образов, идею искупления и просветления тварного мира.

Таким образом, многочисленные словесные картины в текстах Федорова предстают как визуальные профетические образы, символически воплощающие содержание эстетики супраморализма. Экфрасис в проективной эстетике мыслителя становится инструментом экзегетики, направленным на понимание евангельских образов в духе православной софиологии.

ЛИТЕРАТУРА

- Бернштейн 1994 — Бернштейн Б. Грани экфрасиса // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 179–202.
- Брагинская 1977 — Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточные параллели. Структура балканского текста. М., 1977. С. 259–283.
- Брюсова 2006 — Брюсова В.Г. София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. М., 2006.
- Бычков 1992 — Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI–XVII вв. М., 1992.
- Бычков 1999 — Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: В 2 т. М.; СПб., 1999. Т. 1: Раннее христианство. Византия.
- Бычков 2007 — Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М., 2007.
- Гачева 2004а — Гачева А.Г. Новые материалы к истории знакомства Достоевского с идеями Федорова // Н.Ф. Федоров: pro et contra. Антология: В 2 кн. СПб., 2004. Кн. 1. С. 814–843.
- Гачева 2004б — Гачева А.Г. В.С. Соловьев и Н.Ф. Федоров. История творческих взаимоотношений // Н.Ф. Федоров: pro et contra. Антология: В 2 кн. СПб., 2004. Кн. 1. С. 844–936.
- Гачева 2008 — Гачева А.Г. Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров: встречи в русской культуре. М., 2008.
- Гачева 2015 — Гачева А.Г. Идеал «Царства Божия на земле» в русской философской мысли: от Серебряного века до новгородства 1930-х годов // Соловьевские исследования. 2015. № 3 (47). С. 80–98.
- Десницкий 2011 — Десницкий А.С. Введение в библейскую экзегетику. М., 2011.
- Геллер 2002 — Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 5–22.
- Кочетков 1985 — Кочетков И.А. К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство небесного царя») // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXVIII. Л., 1985. С. 185–209.
- Лихачева 1989 — Лихачева В.Д. Изобразительное искусство // Культура Византии. Вторая половина VII — XII в. М., 1989. С. 470–495.
- «Невыразимо выразимое» 2013 — «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. / Под ред. Д.В. Токарева. М., 2013.
- Орлова 2015 — Орлова О.А. «Бог и человек: единства и различия» в произведениях Н.Ф. Федорова и А.П. Платонова // «Свет Христов просвещает всех»: Альманах Свято-Филаретовского православно-христианского института. 2015. № 14. С. 54–64.

- Семенова 1990 — *Семенова С.Г.* Николай Федоров. Творчество жизни. М., 1990.
- Семенова 2004 — *Семенова С.Г.* Об одном религиозно-философском диалоге (Лев Толстой и Николай Федоров) // Н.Ф. Федоров: pro et contra. Антология: В 2 кн. СПб., 2004. Кн. 1. С. 779–813.
- Титаренко 2016 — *Титаренко Е.М.* Утопия и иеротопия: образы сакрального пространства в супраморализме Н.Ф. Федорова // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М., 2016. С. 184–195.
- Федоров 1995–1999/1–4 — *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1995–1999. Т. 1–4.
- Успенский 1989 — *Успенский Л.А.* Богословие иконы православной церкви. М., 1989.
- Экфрасис 2002 — Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002.
- Hagemeister 1989 — *Hagemeister M. Nikolaj Fedorov.* Studien zu Leben, Werk und Wirkung. München, 1989.

Экфрасис и новозаветные образы в проективной эстетике Н.Ф. Федорова

Статья посвящена рассмотрению учения эстетического супраморализма как формы христианской экзегезы, осуществляемой в контексте проективного дискурса. Теургическая эстетика Н.Ф. Федорова основывается на толковании Священного Писания, особо выделяются образы Евангелия от Иоанна. В структуре эстетического проекта «Философии общего дела» выявляется композиционный центр, представляющий описание проекта иконы-картины Первосвященнической молитвы. Показано, что эстетические идеи Н.Ф. Федорова опираются на христианскую теорию образа, а его супраморализм предстает иконой преображенного космоса. Обращение к экфрасису как риторической форме позволяет актуализировать традицию богословского толкования иконы в пространстве проективной философии.

Ключевые слова: экфрасис, проективная эстетика, Н.Ф. Федоров, икона-картина, евангельские образы, теургия, экзегетика.

Ecphrasis and New Testament Images in the Projective Aesthetics of N.F. Fyodorov

The article is dedicated to the study of aesthetic supramoralism as a form of Christian exegesis carried out in the context of projective discourse. It is shown that theurgic aesthetics of N.F. Fyodorov is based on the exegesis of the New Testament, the images from the Gospel of John are highlighted. The paper identifies the focal point in the structure of the aesthetic project of "The Philosophy of the Common Task" which represents the description of the project of the icon-painting of the High Priestly Prayer. It is stated that the aesthetic ideas of N.F. Fyodorov rely on the Christian theory of the image and his supramoralism project turns out to be the icon of the transfigured cosmos. His recourse to the ecphrasis as a rhetorical form allows actualizing the tradition of theological interpretation of icons in the space of the projective philosophy.

Keywords: ecphrasis, projective aesthetics, N.F. Fyodorov, icon-painting, New Testament images, theurgy, exegetics.



А.В. Дехтяренко (Петрозаводск)

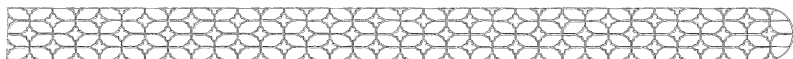
ПОНЯТИЕ «ЕВАНГЕЛЬСКОЙ
СВОБОДЫ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО
(1890-Е — 1930-Е ГГ.)





Проблема свободы была и остается одной из важнейших для русской литературы, традиции которой тесно связаны с христианским осмыслением мира и человека. Дилемма человеческой воли и Божественного предопределения является лейтмотивом европейской философской мысли, а в России начиная с XIX в. имеет драматическое звучание из-за противостояния социально-политического и нравственно-религиозного ее понимания. В произведениях Д.С. Мережковского, отразивших сложное, переломное время рубежа XIX–XX вв., указанная проблема является одной из ключевых. Как отмечает О.В. Десяткова, «развитие и осмысление темы свободы, социальной и духовной, проходит через все творчество этого мыслителя» (Десяткова 2006, с. 7). Ту же мысль высказывает И.В. Гречаник, анализируя его поэтическое творчество: «О чем бы ни писал Мережковский в стихах — об одиночестве, о смерти, о природе, — это оказывается связанным с темой свободы» (Гречаник 2003, с. 36). Американская исследовательница Т. Пахмусс, указывая на значимость экзистенциальных вопросов в философии Мережковского, определила позицию писателя как желание устранить противоречие между свободной личностью и детерминизмом природных и общественных законов путем обращения к возможности «новой, высшей свободы» во Христе (Пахмусс 1999, с. 314).

Понятие свободы в течение всей творческой жизни Мережковского подвергалось переосмыслению. Так, его поэзия 1890-х гг. демонстрирует постепенный переход от гражданской тематики с традиционной идеей «народной свободы» к увлеченности ницшеанской свободой «по ту сторону добра и зла». Объектом поклонения становится античное искусство, «воплотившее дух свободного народа, радость того великого освобождения от жизни, которое дает красота» (Мережковский 1991а, с. 24). Однако к концу 1890-х гг. писатель переживает духовный кризис, повлекший за собой решительный поворот к христианству. Художественным воплощением этой эволюции взглядов стал роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900), в котором автор раскрывает свою концепцию гениального творчества.



Одним из наиболее значимых символов романа является образ крыльев, ставший своеобразным лейтмотивом всего последующего творчества Мережковского. Его смысл отчасти раскрывается в стихотворении «Молитва о крыльях» (1902): «Боже, дай нам избавленья, / Дай свободы и стремленья, / Дай веселья Твоего. / О, спаси нас от бессилья, / Дай нам крылья, дай нам крылья, / Крылья Духа Твоего!» (Мережковский 2000, с. 527). Размышления Мережковского в этом контексте соотносятся со словами ап. Павла: «...где Дух Господень, там свобода» (2 Кор. 3: 17). Духовные крылья видятся поэту как устремление свободной воли человека к Богу и творческое преображение мира. Образ крыльев в эстетике русского символизма рубежа XIX–XX вв. был элементом противостояния общей кризисной атмосфере. По наблюдению В.Я. Брюсова, «беспросветность русской действительности заставляла многих повторять молитву Мережковского о мистических крыльях» (Брюсов 1912, с. 62).

Мотив духовного взлета и просветления включает также освобождение от «дурной бесконечности» мирских страстей и обретение благодати: «Мы до сих пор во всей нашей религиозной истории жили христианством или даже тоской по христианству, по религии чистого и крылатого созерцания. Эти крылья уносили каждого из наших великих подвижников, великих молчальников, в леса, в скиты, на молитвенный камень, в узкий и темный затвор» (Мережковский 1991б, с. 87–88). Мотив освобождения в христианском контексте имеет множественную семантику. Он может интерпретироваться как свобода воли или свобода выбора: «К свободе призваны вы, братия, только бы свобода ваша не была поводом к угождению плоти, но любовью служите друг другу» (Гал. 5: 13). У Мережковского это и духовная свобода (включая свободу творчества), и свобода от естественного закона греха и смерти.

Так, в романе «Воскресшие боги» символична сцена смерти Леонардо да Винчи, которая воспринимается как истинное освобождение. Художник покоряется воле Божьей, и в этот момент «тихие волны бесконечного движения подхватывают его, будто мать, качая на руках, баюкает его» (Мережковский 1990/2, с. 298). Эта сцена символизирует великий подвиг веры, который в Евангелии передан в одной фразе: «...да будет воля Твоя» (Мф. 26: 42). Концепт «евангельской свободы» переходит в роман «Антихрист. Петр и Алексей» (1905). Фраза «повелено человеку от Бога самовластну быть» (Мережковский 1990/2, с. 321) становится

лейтмотивом всего произведения, в котором авторские размышления экстраполируются на весь «петербургский период» российской истории. К символике крыльев и мотиву полета Мережковский будет обращаться и позднее, в эмигрантский период творчества, в романах о св. Франциске Ассизском (1938) и Данте (1939). «Так рабство всех рабств, закон тяготения, преодолевается чудом свободы — полета» (Мережковский 2000а, с. 226), — пишет он в книге о Данте. Этот полет в «Божественной комедии» (1308–1321) описан дважды: в восхождении по чистилищной лестнице («Я чувствовал, что у меня растут невидимые крылья для полета» (цит. по: Мережковский 2000а, с. 226)), а также в сцене вознесения в Эмпирей, когда поэт взлетает «выше сфер высочайших» (там же), устремив свой взор в глаза Беатриче. «Живые крылья Данте, — пишет автор XX в., — это победа над смертью. <...> Никогда не упадет и не опустится тот, кто летит на этих внутренних крыльях» (там же).

В 1900-х гг. Мережковский сосредоточивается на публицистике, чувствуя себя трибуном своей эпохи. Говоря о духовном обнищании современности, он замечает, что слова Христа: «...и познаете истину, и истина сделает вас свободными» (Ин. 8: 32) — до сих пор остаются неслышанными и непонятыми. Однако познать истину, по мнению Мережковского, означает понять сущность высшей, евангельской любви. Писатель «всегда настаивал, что любовь стоит выше всего, выше разума, даже выше веры» (Пахмусс 1999, с. 303). Этой теме посвящена статья «Грядущий Хам» (1905), в которой Мережковский постулирует: «Христос открыл людям, что Бог — не власть, а любовь» (Мережковский 1991б, с. 26). Ключевая метафора Грядущего Хама воплотила в себе авторское понимание прагматичного мира «сплоченной посредственности», «беспорывной и непрерывной жизни от предков к потомкам» (там же, с. 23). Путь спасения от того, что он называл «серединным царством» вечной пошлости, писатель видит в обретении не только «внешней, общественной, но и внутренней, личной [свободы]» (там же, с. 27). По мнению Е.А. Андрущенко, «речь идет о религиозной свободе, в основе которой лежит признание не только существования Бога, но и того, что Он есть “совершенная” свобода и любовь» (Андрущенко 2016). О христианском основании свободы пишет Мережковский в открытом письме Бердяеву: «Любовь, которую дал Христос, потому и новая, что она не только любовь, но и свобода» (Мережковский 1991б, с. 98). Писатель замечает, что человеческий разум

не способен соединить любовь к ближнему и личную свободу: «Страшная антиномия между тем, что люди называют “любовью”, и тем, что они называют “свободой”» (Мережковский 1991б, с. 98). В контексте грядущих революционных событий эта антиномия будет осмыслена им как в художественном, так и в публицистическом творчестве.

Роман «14 декабря», законченный в 1918 г., отражает неоднозначную позицию Мережковского относительно возможного соединения «Христа с вольностью» (Мережковский 1990/4, с. 218). Эволюция революционной мифоидеологии Мережковского — от веры в «свободу с Богом» до отождествления народной «вольности» со стихией хаоса и разрушения — подробно прослежена в статье О.А. Богдановой (Богданова 2017, с. 185). В романе в виде стихии представлен революционный народ: «Тогда-то поняв я, — признается Сергей Муравьев-Апостол, — самое страшное: для русского народа вольность значит буйство, распутство, злодейство, братоубийство неутолимое; рабство — с Богом, вольность — с дьяволом» (Мережковский 1990/4, с. 288). Убежденность Мережковского в том, что Октябрьская «контрреволюция» (Богданова 2017, с. 181) — это «рабский бунт», мнимая свобода «против Христа» (Мережковский 2007, с. 196), в годы эмиграции только усилилась.

Понимание свободы в творчестве Мережковского полностью раскрывается в контексте его неохристианских идей, центральное место среди которых занимает концепция Третьего Завета: «В первом царстве Отца, Ветхом Завете, открылась власть Божья как истина; во втором царстве Сына, Новом Завете, открывается истина как любовь; в третьем, и последнем царстве Духа, в грядущем Завете, откроется любовь как свобода. И в этом последнем царстве произнесено и услышано будет последнее, никем еще не произнесенное и не услышанное имя Господа Грядущего: Освободитель» (Мережковский 1991а, с. 97). Эта религиозная доктрина имеет глубокие корни в западном христианстве — иоакимитстве, францисканстве и пр. (подробнее см.: Матич 1999, с. 106–118; Полонский 2005, с. 562–575; Исупов 2006, с. 60–88; Евлампиев 2008, с. 33–44; Цыпина, Янишевская 2010, с. 18–25). Писатель, которому факт незавершенности «исторического христианства» был очевиден, с готовностью воспринял средневековую идею о трех ступенях религиозной эволюции человечества. По мнению Мережковского, историческая церковь не вмещает всей полноты христианского Откровения, так как приняла лишь

аскетическую сторону религии, отрицая плоть, т. е. общественную жизнь, культуру, науку. Стремясь уничтожить это историческое разделение, писатель провозглашает наступление новой религиозной эпохи — грядущей «Церкви Святого Духа», которая освятит всемирную культуру и новую общественность «в едином соборном вселенском существе — Богочеловечестве» (Мережковский 2000б, с. 197). Живя в ситуации кризиса современной ему культуры, в предгрозовой атмосфере грядущих мировых катастроф, полной апокалиптическими настроениями, Мережковский пишет о том, что церковь, изолированная от мира, не может спасти от «Грядущего Хама» — бездуховного мещанства. «Вот почему первое слово Сына, обращенное к людям, — слово о Духе Освободителе: “Дух послал Меня проповедовать пленным освобождение <...> отпустить измученных на свободу”¹» (Мережковский 2000а, с. 227). Таким образом, освобождение человека писатель видит только в великом религиозном перевороте, который соединит «небесное» и «земное», Бога с исторически-реальной плотью мира (Мережковский 2000б, с. 190).

В период зрелого творчества Мережковский обращается к религиозному опыту великих святых, отцов и реформаторов церкви, писателей и мыслителей, чьи взгляды созвучны его собственным построениям. А в книге «Иисус Неизвестный» (1932) утверждает необходимость изучения и переосмысления самого новозаветного текста: «Снять с Евангелия пыль веков — привычку; сделать его новым, как будто вчера написанным, каким не было оно с первых дней христианства, — дело это самое нужное сейчас» (Мережковский 2007, с. 87). Он считает, что живое слово Христа может быть услышано лишь при отказе от навязанных «историческим христианством» ограничений: «Воздух нужен цветку — свобода Евангелию» (там же, с. 41).

Однако свобода, дар Божий людям, нередко воспринимается ими как страшное бремя. Указывая на это, Мережковский апеллирует к словам Великого инквизитора Христу из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: «Вместо того чтоб овладеть людскою свободой, Ты умножил ее и обременил ее

1 Мережковский цитирует Священное Писание неточно — ср.: «Дух Господень на Мне; ибо Он помазал Меня благовествовать нищим, и послал Меня исцелять сокрушенных сердцем, проповедовать пленным освобождение, слепым прозрение, отпустить измученных на свободу...» (Лк. 4: 18).

мучениями душевное царство человека веками» (Достоевский 1976/14, с. 232); «...ничего и никогда не было для человека и для человеческого общества невыносимее свободы!» (там же, с. 230). Дарованная человеку свобода, по мысли Мережковского, обратилась в несвободу — неподвижный канон «тысячелетней привычки» (Мережковский 2007, с. 73). И все творчество писателя становится попыткой выйти за рамки этого канона, прочесть *agrapha*² — «незаписанное», подлинное Слово, увидеть истинный лик Христа. Писатель обращается к словам св. Климента Александрийского: «Око душевное да устремляется к внутреннему свету открывающейся в Писании, незаписанной истины» (там же, с. 70). Читая христианские апокрифы (тоже содержащие аграфы) и сравнивая их с канонами, Мережковский приходит к выводу, что это «свежий родник» (там же, с. 79) живого Слова, без которого Евангелие не может быть понято: «С мертвой точки сдвинется евангельская критика, а может быть, и все христианство только тогда, когда заглянет за черту Евангелия» (там же).

В книге «Данте» (1939) вопрос о свободе решается в контексте размышлений о смерти и бессмертии. «И всякий, живущий и верующий в Меня, не умрет вовек» (Ин. 11: 26), — сказано в Евангелии, и эта мысль ложится в основу понимания свободы как освобождения от смерти. Мотив страха смерти в творчестве Мережковского занимает значительное место. Возможно, что на рубеже XIX–XX вв. именно он определяет тенденцию к богоискательству, построению «новой религии», центральным пунктом которой становится хилиастическая идея о Царстве Божием на земле. При этом важный акцент Мережковский делает на его плотском, земном характере: «Царство не только духовное, но и плотское, не только внутреннее, но и внешнее» (Мережковский 2000б, с. 37).

В поздней книге о Данте целая глава посвящена выдвинутой еще Оригеном идее апокатастасиса — «восстановления всего». Великий флорентинец, по мысли автора, — один из тех, кто способствовал «возвращению изгнанного человечества в Рай» (Мережковский 2000а, с. 226). «Два для него святейших

2 Аграфы (αγραφα — греч. «незаписанные») — изречения, приписываемые Иисусу Христу, но не включенные в канонические Евангелия. Частично аграфы дошли до наших дней в цитатах из раннехристианской литературы.

слова: “мир” и “свобода” — пламенеют в устах одним и тем же пророческим духом» (там же, с. 199). Отражением собственных мыслей видятся Мережковскому слова итальянского поэта: «Величайший дар Божий людям — свобода. <...> В ней мы уже здесь, на земле, счастливы, как люди, и в ней же будем там [на небе] блаженны, как боги» (там же). Русский мыслитель истолковывает творчество автора «Божественной комедии» в духе собственной хилиастической теории трех Заветов, трактуя будущее Государство Данте как Царство Божие на земле. Сама фигура Данте, по точному наблюдению В.В. Полонского, имеет у Мережковского сугубо функциональное значение: «Писателя он интересует не как полноценная индивидуальность, но прежде всего как потенциальный святой церкви Третьего Завета» (Полонский 2015, с. 127).

Комментируя некоторые выдержки из третьей части «Божественной комедии» — «Рая», посвященные метафизике любви, Мережковский приходит к выводу о том, что любовь («...что движет солнце и другие звезды» (Данте 2005, с. 584)) является для Данте синонимом свободы. Дантова молитва о спасении — это молитва к Беатриче:

О, Беатриче, ты — моя надежда;
Ты для моего спасенья в ад сошла,
Ты сделала меня, раба, свободным!
Освободи же до конца,
Чтоб дух, от плоти разрешенный,
К Тебе вознесся!

(Мережковский 2000а, с. 131)

В данном контексте мотив освобождения связан не только с любовью, но и со смертью как возможным обретением рая. Смысл этого истолкования раскрывается в сцене смерти Данте, которая уподобляется первому поцелую любви, дающему вечную жизнь (Мережковский 2000а, с. 139). Религиозная миссия Данте («...вывести человека из состояния несчастного и привести его к состоянию блаженному еще в этой жизни земной» (Данте 1968, с. 389)), по мысли Мережковского, состоит в том, чтобы люди поняли Воскресение Христа как «первый шаг к Царству Божию на земле» для всего человечества (Мережковский 2000а, с. 158), ибо побежден «закон естества — смерти — иным законом — высшим, сверхъестественным, — любовью,

воскрешающей мертвых» (там же, с. 159). Итак, символический образ Данте оказался созвучным XX столетию: «Автор “Божественной комедии” трактовался Мережковским как путеводительный символ, как герой, всей своей жизнью давший урок, образец грядущим векам и насущно необходимый именно теперь, в 1930-е гг.» (Барковская 2016).

Дихотомия человеческой свободы и божественной необходимости становится главной темой размышлений в книге «Лица святых от Иисуса к нам» (1936–1938). В центре этой дихотомии — вопрос о человеке, который писатель исследует в контексте религиозного опыта величайших деятелей христианства: апостола Павла и Блаженного Августина. По мысли автора, Евангелие в истолковании апостола Павла — это учение, освобождающее от Закона. «А что такое Закон? — задается вопросом писатель. — Это отражение естественной необходимости, вечное повторение одного и того же. Главный закон природы — смерть» (Мережковский 1997, с. 31). Поэтому «Павел, как никто другой, знает, что такое свобода», — заключает Мережковский, цитируя Послание к Римлянам: «...закон духа жизни во Христе Иисусе освободил меня от закона греха и смерти» (Рим. 8: 2). Рассуждая о значении апостольского служения, Мережковский пишет, что «Павлова учения о свободе» не поняли даже ближайшие ученики, поэтому «в своем великом дерзновении» свободы ап. Павел оказался вне церкви (Мережковский 1997, с. 39).

Последняя историко-биографическая трилогия Мережковского — «Реформаторы. Лютер, Кальвин, Паскаль» (1942) — вышла в свет уже после смерти автора. Одна из основных тем книги — антиномия «двух для жизни Церкви необходимых начал — Закона и Свободы» (Мережковский 1999, с. 46). Обращаясь к истории конфессионального разделения христиан, писатель искал ответы на вопросы, которые волновали многих его современников. По мысли Мережковского, явление Реформации не что иное, как попытка примирения двух путей к истине — веры и знания. Книга о Лютере начинается с рассуждения о том, что такое личность и что такое христианство для современного человека. Святое Писание «ставит Личность во главу угла, так как сам Основатель Церкви есть явление Личности» (там же, с. 27). Духовный опыт немецкого реформатора писатель интерпретирует как спасение церкви, восстановление утраченной связи между человеческой личностью и Божественной Личностью Христа. Лютер, рассматривая свободу как дар

Божий, настаивал на утверждении личного выбора собственной судьбы и исповедания, но неизбежно столкнулся с противоречием между евангельским идеалом свободы и законами человеческого мира. Автор труда «О христианской свободе» воочию смог убедиться в том, как евангельская свобода превращается «в человеческий бунт и своеволие» (там же, с. 153). Народное восстание Мережковский описывает как хаос в умах и сердцах: «Пахари, угольщики, пастухи, дровосеки, лоскутники, нищие “ходили из города в город, из селения в селение, проповедуя Евангелие”» (там же, с. 128). Евангельские слова о свободе и равенстве: «...и никто ничего из имения своего не называл своим, но все у них было общее» (Деян. 4: 32) — в их интерпретации превращаются в бунтарские воззвания: «Мы свободны по Писанию и хотим быть свободными, потому что кровью Иисуса Христа искуплены мы все одинаково, пастух так же, как государь» (Мережковский 1999, с. 129). Видя над собой «полыхающее зарево» бунта, Лютер «делает отчаянные усилия вырвать шею из дьявольской петли, но с каждый усилием затягивает ее все туже» (там же, с. 145). Автор считает, что, отступив от прежних убеждений, Лютер предал идею «евангельской свободы». Свой тезис он подтверждает цитатами из сочинений немецкого теолога: «Я доньше думал, что можно управлять людьми по Евангелию <...>. Но теперь я понял, что люди презирают Евангелие; чтобы ими управлять, нужен государственный закон, меч и насилие» (там же). По убеждению Мережковского, идея Лютера о том, что Бог установил две власти (одну для праведников — духовную, другую для нечестивых людей — светскую), полностью противоречит евангельскому учению о спасении. История Реформации осмыслена писателем «в контексте необходимости возрождения христианства» (Савина 2016).

Актуальность идей Мережковского о духовной свободе личности, восходящих к Евангелию и многовековому духовному опыту европейской культуры, не утрачена и сегодня. Нельзя не заметить, что авторское понимание свободы раскрывается и вырастает постепенно — на протяжении всей творческой деятельности писателя. Произведения Мережковского можно рассматривать как единое целое, как «звенья одной цепи» (Мережковский 1914/1, с. 5): понятия, постулируемые и развиваемые им в поэзии и романах раннего периода, истолковываются в публицистике предреволюционных лет и получают завершающее осмысление в поздней религиозно-философской прозе. «В годы

эмиграции Мережковский пришел к переживанию современной ему эпохи как времени неминуемо приближающегося конца, за которым последует установление Царства Третьего Завета» (Савина 2016). Концепция евангельской свободы в истолковании писателя связана с вечными вопросами о становлении личности и роли христианства в «религиозно-пустом и все более опустошаемом растущей волею к рабству» мире (Мережковский 1999, с. 51). Поэтому в текстах Мережковского свобода приобретает полисемантическое звучание, обрастая дополнительными коннотациями во взаимодействии с такими понятиями, как «вера» и «знание», «любовь» и «смерть».

ЛИТЕРАТУРА

- Андрущенко 2016 — Андрущенко Е.А. Белинский, Гоголь, Грядущий Хам и желтолицые позитивисты // Toronto Slavic Quarterly: Academic Journal in Slavic Studies. 2016. № 57. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/57/Andrushchenko57.pdf> (accessed 01.02.2018).
- Барковская 2016 — Барковская Н.В. «Анти-Данте» как автопсихологическая проекция Дм. Мережковского // Toronto Slavic Quarterly: Academic Journal in Slavic Studies. 2016. № 57. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/57/Barkovskaya57.pdf> (accessed 01.02.2018).
- Богданова 2017 — Богданова О.А. «14 декабря» Д.С. Мережковского как роман о русской революции 1917 года // Studia Litterarum. 2017. Т. 2. № 2. С. 172–189.
- Брюсов 1912 — Брюсов В.Я. Далекие и близкие. М., 1912.
- Гречаник 2003 — Гречаник И.В. Религиозно-философские мотивы русской лирики рубежа XIX–XX столетий. М., 2003.
- Данте 1968 — Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968.
- Данте 2005 — Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 2005.
- Десяткова 2006 — Десяткова О.В. Идея свободы личности в культурологической концепции Д.С. Мережковского: Автореф. дисс. ... канд. культурологии. Киров, 2006.
- Достоевский 1972–1990/1–30 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 1–30.
- Евлампиев 2006 — Евлампиев И.И. Святой Франциск в русской религиозной философии XX в. // Святой Франциск и Россия: Францисканские чтения-2006. СПб., 2008. С. 33–44.
- Исупов 2006 — Исупов К.Г. Франциск из Ассизи в памяти русской литературно-философской культуры // Вопросы литературы. 2006. № 6. С. 60–88.
- Матич 1999 — Матич О. Христианство Третьего Завета и традиции русского утопизма // Д.С. Мережковский. Мысль и слово. М., 1999. С. 106–118.
- Мережковский 1914/1–24 — Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. 1–24.
- Мережковский 1990/1–4 — Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1–4.
- Мережковский 1991а — Мережковский Д.С. Акрополь. М., 1991.
- Мережковский 1991б — Мережковский Д.С. Большая Россия. Л., 1991.
- Мережковский 1997 — Мережковский Д.С. Лица святых от Иисуса к нам. М., 1997.
- Мережковский 1999 — Мережковский Д.С. Реформаторы. Лютер, Кальвин, Паскаль. Томск, 1999.
- Мережковский 2000а — Мережковский Д.С. Данте. Наполеон. М., 2000.
- Мережковский 2000б — Мережковский Д.С. Не мир, но меч. М., 2000.
- Мережковский 2000в — Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. М., 2000.

- Мережковский 2007 — Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. М., 2007.
- Пахмусс 1999 — Пахмусс Т. Вступительная статья // Мережковский Д.С. Реформаторы. Лютер, Кальвин, Паскаль. Томск, 1999. С. 301–316.
- Полонский 2005 — Полонский В.В. К проблеме «христианского кода» в творчестве Д.С. Мережковского периода эмиграции (1920–1930 годы) // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 2005. Вып. 7: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 4. С. 562–575.
- Полонский 2015 — Полонский В.В. Русский Данте конца XIX — первой половины XX в.: Опыт рецепции и интерпретации классики до и после революционного порога // Литературоведческий журнал. 2015. № 37. С. 111–130.
- Савина 2016 — Савина А.В. «Полюбить чудовище»: Д.С. Мережковский о Жане Кальвине и «деле Сервета» // Toronto Slavic Quarterly: Academic Journal in Slavic Studies. 2016. № 57. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/57/Savina57.pdf> (accessed 01.02.2018).
- Цыпина, Янишевская 2010 — Цыпина Л.В., Янишевская И.В. Апокалиптический синдром: Развитие идеи Третьего Завета в диалоге Д. Мережковского и З. Гиппиус с Иоахимом Флорским // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2010. Т. 11. Вып. 4. С. 18–25.

Понятие «евангельской свободы» в интерпретации Д.С. Мережковского (1890-е — 1930-е гг.)

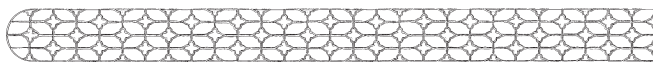
В статье анализируется понятие «евангельской свободы» в контексте религиозно-философской системы Д.С. Мережковского, выявляется его специфика в разные периоды творчества писателя. Исследуется диалогическая связь с такими культурно значимыми концептами, как любовь и познание. Показано, как смысловое наполнение понятия свободы у Мережковского варьируется в зависимости от контекста рассмотрения: социального, эстетического, духовно-религиозного. Особое значение оно приобретает в свете неохристианской концепции обожения плоти и преодоления смерти.

Ключевые слова: Д.С. Мережковский, литература русского символизма, концепция свободы, евангельский текст, неохристианство.

The Concept of “Evangelical Freedom” in the Interpretation of D.S. Merezhkovsky (in the 1890s — 1930s)

The article analyzes the concept of “evangelical freedom” in the context of the religious-philosophical system of Merezhkovsky, elucidates the specificity of this idea in different periods of Merezhkovsky’s creativity. The semantic components of this notion in dialogical connection with culturally significant concepts of love and knowledge are discussed. The article shows that the concept of freedom has a different semantic content in Merezhkovsky’s work, being refracted at the level of external forms of human existence (in the social, aesthetic sense), and also in terms of spiritual life (choice of religion), and in the light of the neo-Christian theory of the deification of the flesh and deliverance from death.

Keywords: D.S. Merezhkovsky, literature of Russian symbolism, concept of freedom, Gospel text, neo-Christian ideas.



Л. Милентиевич (Белград, Сербия)

«ЛОГАРИФМЫ ХРИСТИАНСТВА»
В ПОНИМАНИИ В.В. РОЗАНОВА



Кто разрешит мне, что тайна от века:
 В чем состоит существо человека?
 Кто он? откуда? куда он идет?
 Кто там вверху над звездами живет?

Г. Гейне

(Цит. по: Розанов 1995/6, с. 21)

Еще с античных времен человек в процессе познания сталкивается с аномалией, которая, создавая трудности понимания, тем не менее влечет человека даже больше, чем принцип мышления по аналогии. Человек, по выражению Платона, «очеловец», т. е. «уловляющий очами»: он видит, схватывает и сразу сопоставляет с ранее известным. Философ в диалоге «Кратил» исследует эти два принципа, высказывая мысль, что сущность вещей для разных людей выражена в разном: кажимость вещей для одного является разумной и истинной, для другого — неразумной, несоответственной и аномальной. Но тем не менее неподобающее и несходственное порой бывает необходимым: «И не подобающее вещам выражение может встретиться в речи, но от этого ничуть не хуже можно называть вещи и рассуждать о них, пока сохраняется основной облик вещи, о которой идет речь <...>. Пока сохраняется этот основной вид, пусть отражены и не все подобающие черты, все равно можно вести речь о данной вещи» (Платон 1990/1, с. 671–672). Однако далее разверзается бездна: все имеет переходные формы, ускользает, видоизменяется, демонстрирует отклонения от нормы, т. е. те аномалии, которыми ряд вещей только и существует. В результате — невозможность определить четкие контуры: «Но можно ли тогда что-либо правильно именовать, если оно всегда ускользает, и можно ли сначала сказать, что оно представляет собой то-то, а затем что оно уже такое-то, или же в тот самый момент, когда бы мы это говорили, оно необходимо становилось уже другим и ускользало и в сущности никогда бы не было таким, [каким мы его называли]?» (там же, с. 679–680).

Розанов — один из тех мыслителей, которых интересует аномальное, бунтующее, переходное и порывистое, противящееся любой устойчивости, которая сама по себе есть порождение традиции и устоев. Эти аномальные «пятна» Розанов называет «белым светом», который в процессе преломления становится другим, темным: «За одним “казалось” выступило другое “кажется”» (Розанов 1994/3, с. 95). Как и для древних греков, для Розанова эти образованные преломлением «темные религиозные лучи», что при очередном заходе Солнце посылает Луне, бывают и теми же самыми, и новыми, причем прежний свет остается и не теряется. Новое живет и открывается под наслоениями: «Исследованию-то этого “другого тона” и посвящена моя настоящая книга. Она вся движется в невидимом, мало ощутимом. Я называл ее мысленно отделом “после арифметики” — “логарифмами” христианства. Но теперь мне приходит на ум лучшее название. Лейбниц и Ньютон открыли в математике “бесконечно малые”, “текущие” (изменчивые) величины, “флюксии” (термин Ньютона)... Вот это имя вполне подходит к настоящей книге, выражает все ее существо, ее мысль и тему» (там же, с. 98). Такие неоощутимые течения, по мнению Розанова, насквозь пронизывают христианство, являясь при этом «бессветным», незаметным, трепетным и бездокументальным явлением. Лучи эти, как энергия, делают невозможным застой и оцепенение: в них есть «соединяющие», «разделяющие», «убивающие», но в то же время «возбуждающие» жизнь элементы. Это своеобразный гераклитовский логос, «вечно живой огонь, мерно возгорающийся, мерно угасающий» (Гераклит 1989/1, с. 217).

В этих неправильностях, неровностях и шероховатостях кроется искра, которая на первый взгляд подрывает религию, но в то же время имеет больший вес по сравнению с упорядоченностью, кажущейся или насильственной, что открывается нашему одиночному мировосприятию, отражающему лишь клочок всеобщего. Ведь обозреваемое является только частью той полной картины, которую не может охватить человеческий взгляд: «Отклонения в ходе небесных тел указывают на высшее единство, на более смелую связь, чем та, которую мы узнаем уже в правильности их пути, и аномалии и праздная игра пластической природы вынуждают нас видеть, что даже с самыми определенными своими формами она обращается со свободным, почти можно сказать, капризным произволом, как бы с фантазией, правила которой могли бы открыться нам лишь с высшей точки зрения» (Шлейермахер 1994, с. 103).

Для Розанова законы природы и человеческого знания «сут законы эмбриональности» («...всякая вещь есть часть бесчисленных других вещей, их эмбрион, потенция их образования, — и поэтому только она входит в соотношение с этими другими вещами, связывается с ними, а от других, наоборот, отталкивается» (Розанов 2008/26, с. 213)), направленные к мистике и ночи. Ночь не так ясна, как день, но, как и он, существует: «...ибо ночь не выдумана, не фикция, она есть. Оттуда летят на нас сны; есть и доля искажения от нашего воображения. И, обращаясь туда, к этой ночи, — мы молимся, испуганные, потрясенные; сердце наше сжимается робко, мы прижимаемся друг к другу...» (там же, с. 214).

Темнота в теогонии является прелюдией к свету жизни; по мнению Розанова, светлые лучи преломляются сквозь призму христианского вероучения и становятся темными. В первоначальном разделении на день и ночь проявляется свойство бинарности, лежащее в фундаменте мироздания и присущее самому человеку. Только в ночи — больше воодушевления, полет мистической части души, в чем есть космический и даже астрономический смысл, который на языке древних народов назывался астрологическим: «Тут намек на астрологию, на странное “волшебство” ночи, на то, что она будто “колдует” над нами» (Розанов 1994/3, с. 131). «Ночное» и «темное» заключено не только в мире вокруг человека, но и в нем самом; это нечто вроде апофатической теологии, неясное, недоказуемое, «но такое — в чем мы чувствуем глубину, хотя и не можем ее ни доказать, ни исследовать; далее, мистическим мы называем то, в чем подозреваем отблеск, косой, преломившийся луч Божеского; и наконец, то, в чем отгадываем перво-стихийное, перво-зданное по отношению ко всем вещам» (Розанов 2008/26, с. 213). В этой неисследимости предваряется трансцендентное чувство Божьего присутствия в человеке, в сокровенных родниках его духа.

Розанов выступает против религии, которая есть одно нагнетание страха и ощущения человеческой бренности, религии, требующей безликого человека. Он за религию, в которой человек признается не только сыном неба, но и чадом земли, ведь изначально Богом утверждена вечная диада, на которой держится все живое: «В начале сотворил Бог небо и землю» (Быт. 1: 1). Это касается и самого человека: он прилепляется к земле и миру всем своим существом, ведь земное ближе и осязаемее небесного;

порыв же к небу живет в нас как нескончаемое стремление к линии горизонта или ввысь: «Все к этому рвется: “лучше”, “лучше”, “лучше”. Есть меры и измеримость: Бог как бы изрек — “Я — безмерный, и все сотворенное мною рвется к безмерности, бесконечности, нескончаемости”» (Розанов 1994/2, с. 431). Говоря языком Достоевского, человек находится в постоянном «соприкосновении мирам иным» (Достоевский 1976/14, с. 288). Эти таинственные, темные чаяния и становятся началом религиозности, которая вначале бывает неопознанной, живет, как раннее христианство, в катакомбах. Потом они постепенно раскрываются и охватывают уже целые народы. Для исследования этих «подземных вод», считает Розанов, нужна своего рода высшая математика, особые логарифмы христианства, касающиеся разных религий и мирозерцаний и состоящие из предчувствий, «преломленных» лучами «Духовного Солнца» мыслей и спиритуалистического света, в чем, очевидно, больше тайно-«действий», т. е. истинных таинств, чем тайно-«глаголений» (Розанов 1995/6, с. 64).

Автор «Опавших листьев» не раз цитирует изречение апостола Павла, которое стало одним из краеугольных камней розановской философии: «...если законом оправдание, то Христос напрасно умер» (Гал. 2: 21). Феофан Затворник в этих словах видел Божье прощение и последующую за ним освящающую благодать, внутреннее обновление. Дополняя свой экзегезис, он с осторожностью добавлял: «Апостол, впрочем, высказывает здесь только общее положение; вывод же из него предоставляет сделать каждому самому, ради его крайней очевидности» (Феофан Затворник 2005, с. 275). В этих словах можно разглядеть аллюзию не только на закон Моисея, но и на любую темницу догматов, которая делает человека невольником, а всякую попытку духовного продвижения — невыносимой и почти невозможной. Розанов представляет человеческие поиски, вопрошания и моральные странствия как мореплавание, которое обыкновенно с христианством «“мирилось” через то, что сзади моряку как бы привешивался мешок с добрыми христианскими делами: “моряк этот был милостив к матросам, обходителен с товарищами, а посему он был христианин”» (Розанов 1995/5, с. 252). Но христианские правила и предписания часто «затушевывают» вопрос о самом моряке-путешественнике, о его сути. Это одна из причин того, что христианство, бывшее динамичным *in statu nascendi*, находившееся в брожении и этим к себе привлекавшее, постепенно перешло в статическое состояние.

Обычный человек остается один перед лицом многовековой традиции, перед авторитетом отцов церкви и Самого Христа. Его обступают обширные библиотеки с комментариями и канонами. Он как человек, на которого обрушился шкаф, и под этим шкафом он, живой, стонет. Если на весах жизнь, то нужно остановиться и броситься на помощь — вытаскивать человека из-под рухнувшего шкафа или спасти утопающего моряка. Но «ход христианского корабля» уже потому представляется странным, что «человек в море», и никто не оглянется, все его забыли. Забыли о человеке» (Розанов 1994/2, с. 458). Усомниться — значит получить клеймо еретика или восставшего, «но «начать отодвигать шкаф» и значит — «начинать опять все дело сначала». «Не приняли Христа, а он — Бог наш». Как можно нам-то колебаться в принятии Христа?» (там же). Нельзя забывать, что существует и духовное «не убий», на которое весьма часто посягал авторитет отцов церкви: Ориген писал, что «тело — это тяжесть порока и влечет вниз» (Позов 1965, с. 132). Для Розанова подобные изречения, обесценивающие земную жизнь и противоречащие человеческой природе (ведь человек не может жить, не находясь в теле, о чем писал и Аристотель, видевший в душе энтелехию тела), косны, тяжеловесны, частым цитированием и ветхостью утвердившейся традиции они тянут человека вниз. А еще присоединяются разные аргументы, исторические справки и аналогии, параллели и убедительное красноречие... «Шкаф» — это неподвижность, статичность и непоправимость слов, ставших позолотой христианства: «Но век за веком, компилятор за компилятором все ссылаются, все цитируют их; и вот мгла множества цитат выросла в гору убеждения: «святые мнения», «непогрешимые взгляды»» (Розанов 1995/5, с. 264).

На жизнь человека может подействовать только живое, а не умерщвленное слово, которое привязано к старым обычаям, защищающим свою незыблемость. Самые легкие победы — философские и филологические, как будто эти победы, пытающиеся заменить нравственными упражнениями саму нравственность, являются гарантом благочестивой жизни: «Мало найдется заблуждений более губительных, чем такое желание составить эти воспитательные упражнения чувства на место самого чувства; но только это очевидно есть заблуждение...» (Шлейермахер 1994, с. 96–97). Можно сказать, что в догматах веры порой проступает лик Великого инквизитора Достоевского, полагающего, что

только благодаря ему Царство Божие может стать осязаемым, да и то посредством религиозных одежд слов, которые часто приводили к саморазрушению христианства — ведь в них отсутствовало умиление: «...как только начали догматики “строить” с мыслью, что Христос не сумел Сам защитить Свое дело, так Христос невидимо заплакал и отошел от строящих» (Розанов 1994/3, с. 70). Здесь нельзя не вспомнить нежность и «влюбленность» Христа в человечество, проявляющиеся в Его плаче об Иерусалиме (Лк. 19: 41–44); это та разновидность любви, которую греки называли «агапе». От проникновенного евангельского чувства в словесных препирательствах и догматических формулах часто остается лишь некое его подобие.

И тогда всё начинают сваливать на человеческую слабость и самого человека, который лишь мешает выполнять святые предписания: «Но человек не умирает и все стонет. Хоть бы умер. Цивилизации легче было бы дышать. А то невозможно дышать. Все стоны, стоны» (Розанов 1994/2, с. 458). Человеческое существование шатается и этой шаткостью угрожает догматическим учениям, перечит величественному *magister dixit*, чей авторитет утверждает формулы веры и порядок спасения. Человеку не нужны рассуждения, чтобы почувствовать и принять Благоую весть, потому что он тысячелетние споры заменяет откровением Христа, которое дается в полутенях и полужвуках, в намеках и предощущениях. Это одно из важнейших доказательств адогматизма души христианской в целом: «Ведь христианство в глубине его, в чарующих особенностях создано уже никак не умами от Оригена до Лепорского, труды которых знают только академики, а оно вышло все из народных вздохов, народного умиления к Богу, из таких молитв, как Херувимская, из таких житий преподобных “авв”, трогательные примеры которых, например, разбросаны в “Луге духовном” Иоанна Мосха» (Розанов 1994/3, с. 67). Человек, считает Розанов, признает Бога не благодаря учению апостолов или под влиянием богословских практических и этических максим, а посредством собственного опыта. Прочитав Его изречения и Нагорную проповедь, чувствуя неисповедимость прочитанного, он воскликнет: «Равви! Ты Сын Божий, Ты Царь Израилев» (Ин. 1: 49).

Толкование, каким бы величественным оно ни было, есть дело человеческое, уже от себя добавляющее людское слово к Священному Писанию. И это толкование, несмотря даже на апостольский авторитет говорящего, может быть

аевангелично. Розанов восстает против пустой игры аналитическими формулами, которые вместо целостного, органического обращения к человеку предлагают хитроумную механическую схему: «И приходит на ум, что арфу Давида, лиру Аполлона и свирель Марсия, — мы окидываем весь древний мир, — отныне заменят богословствующие споры. И что, пожалуй, тайный-то ноумен Евангелия и всего “дела евангельского” и лежал в перемене — музыки молитвы на “*cogito ergo sum*” богословия» (Розанов 1994/2, с. 455; курсив В. Розанова). Вначале были «Бытие» и жизнь, им на смену пришел «Логос» в Евангелии от Иоанна, но это слово в тысячелетних богословских спорах стало холодным и далеким, а любовь — какой-то стеклянной. Однако есть и мистическое богословие, о котором писал Дионисий Ареопагит, а в нем таинства, «окутанные пресветлым мраком таинственного молчания» (Дионисий Ареопагит 2002, с. 736), и только здесь обитает живой Бог-Слово и присутствует Святой Дух, что делает возможным единение созерцающего и созерцаемого, познающего и познаваемого. Мистический опыт дает внутреннее религиозное откровение, «раскрытие вечного Слова, а не изобретение нового. Внутреннее откровение как результат самоуглубления и самопознания становится теологией только в религии Логоса, становится теологическим знанием» (Позов 1945, с. 164).

Розанов задается вопросом: «Можно ли поверить, чтобы какие-нибудь слова читались полторы тысячи лет и всегда неправильно?» (Розанов 1995/6, с. 61). Это можно объяснить сравнением с чертежом, на котором мы видим основание, и нам предлагается мысленно его дорисовывать, изучать, из расположения начатых линий предугадывать общий вид всей фигуры. Но канонический закон требует и въявь провести эти линии, дабы, видя величественный чертеж, мы могли воскликнуть: *Semper Deus major!* Человек начинает дорисовывать линии, но случается первая, пусть и небольшая, ошибка, и она приводит к искажению рисунка, ведь последующие линии проводятся уже относительно этой, неверно начерченной. Чертеж получается громоздким, с множеством перекрещивающихся прямых и штрихов, но, лишь взглянув на него с расстояния, можно увидеть и почувствовать определенное отклонение — обнаружить ошибку в густом сплетении линий уже почти невозможно. К тому же данный чертеж уже давно принят за образец. И кто теперь наберется дерзости и мужества переделывать все заново?

В этом контексте тонущий за бортом или задавленный шкафом человек как раз и сигнализирует об «ошибке», об «отклонении» в чертеже. Это то, что бывает «не по-христиански внутри самого христианства» и отсылает пытливого мыслителя к логарифмическим уравнениям. Розанов отвергает объяснение этих уравнений человеческим несовершенством и невозможностью постичь абсолютное знание и не останавливается на суждении Иоанна Златоуста в отношении апостола Павла: «хотя и Павел, однако же человек» (Розанов 1995/5, с. 263). Если святая вера в мессианство, которая сильнее всякой реальности, не исполняется, то «просто уравнивают Христа со Спенсером: и так поступают богословы-моралисты, писатели бесчисленных духовных статей» (там же, с. 488). Тут налицо неполнота и изъян некоего высшего порядка. В «Апокалипсисе нашего времени» Розанов заостряет этот вопрос. Причины религиозной катастрофы и крушения христианства он выискивает в космологических сферах, в которых «вечная история, и все сводится к Израилю и его тайнам» (Розанов 1994/2, с. 415), приходит к утверждению об акосмичности христианства.

С другой стороны, если хоть один человек выпадает из круга христианского спасения, то этим ставится под сомнение сама универсальность круга. Или же этот круг выходит за пределы человеческого познания, т. е. постижимости, в сферы ноуменологии. Этот круг, как и все великое, должен отличаться приспособляемостью. По этой причине, считает Розанов, нельзя исключать из него ни Ренана, ни Д. Штрауса, ни Вольтера, перед ученостью которых немеют даже отцы церкви: «Выступил Вольтер и его смех, Ренан и его скептицизм. Ну, поставлю я перед Вольтером младенца: он станет серьезен, нет предмета для шутки; пропою перед Ренаном колыбельную песню — он умилится; прочту Гарнаку вход в Иерусалим, и сухой немец воскликнет с израильтянами: “Благословен Грядый во имя Господне”» (Розанов 1994/3, с. 69).

В «Жизни Иисуса» того же Ренана мы видим страстное религиозное чувство, хотя и в непривычной форме, обнаруживаем сильный религиозный порыв, перед которым все догматические определения бледнеют. Здесь присутствует близкое Розанову признание, что весь христианский мир, который намного шире границ государств, рождается из Иисуса, вбирающего в Себя и раскрывающего этот мир: Он «есть “Вечность” и “Все”» (Розанов 2010/30, с. 330). Потому-то никогда не исчезнет

в человечестве потребность в Евангелии и Христе, — потребность, испытываемая каждым: «Бог открывался людям до Иисуса, будет открываться им и после Него. Проявления Бога, скрытого на дне человеческого сознания, все одного и того же порядка, хотя они бывают существенно различны между собой, и при этом носят тем более божественный характер, чем более они велики и неожиданны. Поэтому Иисус не может принадлежать исключительно тем, кто называют себя Его учениками. Он составляет гордость всякого, кто носит в своей груди сердце человеческое. Слава Его заключается не в том, что Он выходит за пределы всякой истории; истинное поклонение Ему заключается в признании, что вся история без Него непостижима» (Ренан 2016, с. 47).

В то же время инквизиция всего земного начала покушаться на человеческую плоть, предлагая образец бесстрастного Иисуса. Несмотря на то что монофизитство в христианстве формально было отвергнуто как ересь, Розанов видит его неотъемлемой частью религии Богочеловечества, в первую очередь православия. В темной интерпретации христианства в Иисусе истребили плоть, отвергли воипостазирование, абсолютную равноценность человеческой природы Божественной. Абсолютизация одной природы во Христе привела к последовательному вытраиванию человеческого как плотского, а потому и грешного, которому изначально суждено «во еже быти». Розанов видит в религии тенденцию отрицания житейского, и не просто отрицания, но признания его падшим; церковь разворачивает «реальный, действительный мир» тем, «что не допускает религиозному свету проникнуть в материю, в жизнь, в человеческие отношения. Или, точнее, она пропускает сюда свет, так преломленный, что он разрушает, а не преобразует» (Розанов 1994/3, с. 18). Произошло истребление всех человеческих черт, земного, житейского, на фоне чего возвеличивается одно небесное и божественное.

Иисус дает человечеству «росу» всепрощения: «Иисус сказал ей: и Я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши» (Ин. 8: 11). Но разве многие не найдут, что само пребывание в телесной форме, как утверждал Ориген, есть грех и что, когда человек отходит от Бога, он становится открыт злым помыслам, возвращающим его в крепость греха? Постоянное противоборство в человеке добра и зла делает возможной и неминуемой вспышку хотя бы искры злого умысла: «...смертный человек — метется, суетится,

тревожится, любит, ненавидит — и все это грех; “несть человек, иже не согрешит, аще и миг единый проживет”, — поется в одной церковной песне» (Розанов 1994/3, с. 136). Не мелькает ли в этих словах мысль о том, что если и не будет сиюминутного осуждения, которое является слабой плотиной, сдерживающей потенциальный будущий грех, то вдали маячит более тяжкое осуждение? Притом вся человеческая жизнь состоит из колебаний, и постоянство в благочестии так же невозможно, как невозможно человеку оставаться при одной мысли всю свою жизнь.

Розанов вел борьбу с мнимыми христианами, которые «всуде призывают Христа» и являются кумиропоклонниками рутинности, мертвящей буквы и обрядового благочестия, что само по себе подавляет свободу животворящего духа. Абсолютизация одной только струи в христианстве ведет к апологии скорби и страдания в земной юдоли и отрицанию мирской святости: нужны не христианские рамки, а христианская свобода, ведь в противном случае, как Розанов пишет в письме к Голлербаху, «трижды прокляты, сто раз прокляты все Иерусалимы, и, знаете ли, с ним прокляты и Афины, и Рим, и Пергам, “весь эллинизм”, а мы останемся только “с чистыми девами”» (Розанов 2004/17, с. 347). Об этой христианской свободе, о ее открытости истине и нелицеприятии говорит апостол Павел, согласно которому Бог «хочет, чтобы все люди спаслись и достигли познания истины» (1 Тим. 2: 4). Универсальность религии лучше всего показана в притче о добром самаритянине, где самым близким для другого является не человек одинаковых религиозных убеждений, а любой милосердствующий без различия его вероисповедания. Эта притча рисует христианство как истинную религию человечества. Только таким может быть здание вечной религии, — религии, не имеющей и не должной иметь ни культов, ни родины, ни эпохи. Универсальность христианства заключается в том, что человеческое братство и человечность суть высшая религия.

В поиске целостности Розанов чувствует потребность выйти из христианских рамок и войти в *sancta sanctorum* других религий, оставаясь при этом истинным христианином: «Я свободный христианин, и мне везде просторно» (Розанов 1994, с. 234). Христианство всегда будет «неудавшимся» и не сполна реализованным без языческого элемента, который в нем является не инородным телом, а, напротив, важной вехой его становления. От язычества христианство должно перенять адогматизм, оставаясь при этом свободной религией всего человечества: «...и язычество нужно

для христианства, чтобы быть ему живым, — так и плотскому язычеству нужен христианский дух, чтобы оно не было мерзкой плотью» (Тареев 1995, с. 70). Новое солнце и новая религия не мыслятся Розановым без радужного утра, мифологического равновесия природных сил. Язычество для него отнюдь не религия плоти, оправдывающая распутство. Почитаемый Розановым протоиерей Павел Светлов писал о единстве язычества и христианства, сопоставляя их адептов с «ищущими царствия Божия» и «самими “сынами царствия”» соответственно (Светлов 1905, с. 276)¹. Религиозное откровение представляется Розанову в духе введенного Аристотелем принципа *perpetuum mobile* (вечного движения): каждая религия, стремясь ввысь, является платформой для развития последующей, и каждая последующая содержит ядро предыдущей, что само по себе позволяет создать высшую форму, которая постоянно совершенствуется и видоизменяется. Этот динамизм присутствует и в человеке, который так же воздевает руки, переходя от одной формы веры к другой. Христианство помогает ему устремить взор в небо и призвать Бога, как Блаженный Августин: «Боже, Ты создал нас для Себя, и сердце наше не найдет покоя, пока оно не успокоится в Тебе» (Августин 2005, с. 3).

При всех *pro* у Розанова было и немало *contra*. После слов, изреченных Христом на все века: «...Царство Мое не от мира сего...» (Ин. 18: 36), — человек задал себе вопрос, который Розанов формулирует так: «Куда же идти? Чему следовать? Сердце христианина раздирается» (Розанов 2008/24, с. 172). Широкий аллегоризм слов Христа может привести ищущего в исступление, а здесь, на земле, как говорит Мармеладов, «ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти» (Достоевский 1973/6, с. 14). И судьба человека Розанову представляется в образе маятника, который колеблется между двумя разбойниками, между злословием одного («...аще ты еси Христось, спаси себе и наю» (Лк. 23: 39)) и славящими речами другого («...помяни мя, Господи, егда придеши в царствіи си» (Лк. 23: 42)).

1 Об этом весьма убедительно писал А. Н. Николюкин, подчеркивая непрестанную потребность Розанова в синтезе и совмещении на первый взгляд противоречивых начал, вызванную стремлением найти длинную человечность: «Всеобщность как одна из черт гуманизма Розанова сказывалась и в его религиозно-философских воззрениях. <...> В любой конфессии — христианстве, мусульманстве, иудаизме — его привлекала общечеловеческая сущность» (Николюкин 2001, с. 388).

Розанов писал об энтелехийном свойстве еврейского народа: история Израиля, а в его лице и всего человечества, по сути, начинается с борьбы Иакова с ангелом, откуда и пошло имя богоизбранного народа («И сказал: как имя твое? Он сказал: Иаков. И сказал [ему]: отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль, ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь» (Быт. 32: 27–28)). Двойственная этимология слова «Израиль» («богоборец» и «боговидец») выражает трагедию всего человечества: в человеке есть и боговидец, и богоборец (Климент Александрийский 1996, с. 73–74). Богопротивление было угодно Богу, так как Он не захотел взять к себе в *religio* арифметически расчисленного человека, механически исполняющего его заповеди: «Зачем *такой* Богу? — спрашивает Розанов. — Избирают свободное и гениальное, “привязываются” к капризному и мучительному. Человек, безверием и пороками, *измучил* Бога; но и умилил Его восторгами, жертвами и любовью. “Такого-то” и нужно было Богу» (Розанов 1995/5, с. 461; курсив В. Розанова). Тут именно логарифмическая, неисповедимая любовь, не подтверждаемая никакими доказательствами: только откровение, а не спрямленный закон, — и человек, которого находят в любви, а не в покорности. Это отношение, в котором много восторженного, любовного и по-детски наивного. Розанов выступает против слепой веры, унижающей как человека, так и Божество. Здесь можно вспомнить то, что Спиноза называл интеллектуальной любовью к Богу (*amor Dei intellectualis*) (Спиноза 1957/1, с. 610–612), которая никогда не заканчивается, а потому вечна и имеет все совершенства постоянной любви.

Говоря о неописуемости тайн христологии, Розанов стоит на страже апофатичности каждой человеческой личности. В строго христианской картине мира исходной точкой антропологии является христология. У Розанова иная взаимосвязь: отправляясь от тайны личности, он приходит к христологии, но в то же время борется против только христологичной антропологии, или, по его выражению, христотеизма. Объяснение и оправдание этому можно найти в самой личности Христа: абсолютная красота (*kalos*) Христа сделала любой человеческий подвиг и начинание недостойными Спасителя, сияние Которого затмевает все «человеческие, слишком человеческие» искорки и лучи: «Ты один прекрасен. Господи Иисусе! И похулил мир красотой Своею. А ведь мир-то — Божий» (Розанов 2000/12, с. 30). В союзе Христа и человечества много тени, падающей от света Искупителя и

сделавшей этот мир горьким, что отнюдь не снижает потребности во Христе как Исцелителе. Ревность ко Христу и распространению Его учения открыла человечеству принцип обнаженного меча: жар прозелитизма приведет к тому, что «не будет Царя, лично удерживающего, и меч, конечно, опустится» (Розанов 1994/3, с. 406; курсив В. Розанова). Продолжая мысль Розанова, нельзя не постигнуть очевидности того, что некому остановить меченосца, кроме воплощенного Бога; об этом свидетельствуют последствия страшной религиозной исступленности — кровь, которой написаны многие страницы истории. Но еще страшнее, что этот меч грозит опуститься и на Самого Единого, а ведь опускающий меч знает, Кто стоит перед ним (как у Достоевского в «поэме» Ивана Карамазова «Великий инквизитор»). В то же время Розанов отмечает особенную черту Христовой проповеди: она не стареет и не увядает, ибо Христос обращается к каждому отдельному человеку, к его личной совести, тем самым способствуя переходу от племенного и державного идеала к признанию ценности индивидуума, конкретного «я».

«Моя религия» — это категория, подразумевающая в каждом человеке существование своей, крошечной, особенной, таинственной религии, которая также говорит о сыновстве и священстве человека, находящегося *in religione*: «Богоусыновленность человечества и священство мира есть самая дорогая часть религии...» (Розанов 1994/3, с. 87). Вечность религии заключается в биении сердца каждого верующего, в его скорбях и умилении. Человек метафизичен, что позволяет ему вбирать в себя опыт разных религий и исповедовать свою; он мирянин, поскольку следует определенным указаниям, но в то же время он и священник, потому что приобщает весь мир и других людей к богатству, которым обладает: «...он раньше услышанной проповеди есть уже исповедник, священник до оформленного священства и пророк до оформившегося пророчества» (там же, с. 24).

Абсолютная идентичность типов религиозности была бы равносильна смерти религии, которая для человека есть «мое»: это бесконечная индивидуальность и интимность. С.Н. Булгаков писал, что «духовная индивидуальность, внутренний человек, субстанциональное “я” есть, если можно так выразиться, орган религиозного восприятия» (Булгаков 2010, с. 454). Религиозность является качеством, которым может обладать каждый человек: несмотря на навязанные стереотипы, духовную

темноту и суеверие, безбожие никак не заложено в человеческой онтологии. От имени всякого человека, являющегося, по выражению А. Бухарева, «досточтимой иконой Самого Бога» (Бухарев 1865, с. 97), Розанов говорит: «Каждая моя строка есть священное писание (не в школьном и не в “употребительском” смысле), и каждая моя мысль есть священная мысль, и каждое мое слово есть священное слово» (Розанов 2010/30, с. 48). Невозможно, чтобы Бог карал человека за его пытливость и настойчивость, ведь это значило бы подавление бессмертного духа; потому истинная религия предполагает бесконечное формирование и развитие.

Розанов яростно искал Христа, и мы здесь позволим себе следующее сравнение: он напоминает человека, потерявшего свою главную драгоценность. Многие после значительной потери боятся и не решаются вернуться на то место, где они видели утраченное в последний раз. Но Розанов именно возвращается вновь и вновь в надежде найти скрытое, потерянное². Создается впечатление, что если бы Единородный вновь спросил человечество: «...не хотите ли и вы отойти?» — то Розанов бы раньше самого апостола Петра воскликнул: «Господи! к кому нам идти? Ты имеешь глаголы вечной жизни» (Ин. 6: 67–68). На примере Розанова можно убедиться, что в человеке ищущем и вопрошающем живут два противоположных влечения: первое побуждает личность утвердить себя как центр, нечто особенное, опутать мир сетью своей жизни и привить ему собственное существо; другое представляет собой страстное желание слиться с целым и побороть свою отрешенность, отдаться чему-то более великому, подчиниться ему.

Для Розанова человек — в центре мироздания; это *imago imagines* (образ образа). И Розанов постоянно взывает к личности и «социальной связности», что само по себе возвышеннее, «потому что священнее Сократа и Спинозы. Тут Бог ютится. В гнездышке» (Розанов 1994/2, с. 467). Блаженный Августин писал: «Мое созерцание было моим вопросом; их [природных стихий,

2 Одно из множества подтверждений тому находим в словах Э.Ф. Голлербаха: «Предсмертные дни В.В. были сплошной осанной Христу» (Голлербах 1918). Похожую мысль встречаем у З. Гиппиус: «Любовь ко Христу, личная, верная, страстная — была куском розановской души, даже не души — всего существа его. Но было тайной для зорких глаз тайновидца: “Смотрел и не видел”. Порою близко шевелилась, скрытая» (Гиппиус 2010, с. 162).

окружающего земного мира. — Л. М.] ответом — их красота. Тогда я обратился к себе и сказал: “ты кто?” И ответил: “Человек”» (Августин 2005, с. 321). Как по-другому объяснить следующие строки из книги «Около церковных стен», которые показывают в Розанове самого настоящего христианина: «Так что, очевидно, социальное строительство может или могло бы произойти вовсе без религии и чувств к Богу. Я думаю только, что это индивидуально грустно было бы. Мне было бы грустно! Я, если бы и один остался верующим на земле, — остался бы верующим; и если бы мне сказали, что я “никому не нужен с моею верою“, все же я остался бы с нею. Может быть, оттого, что я худ? Может быть» (Розанов 1995/5, с. 466)?

ЛИТЕРАТУРА

- Августин 2005 — *Августин Аврелий, Блаженный*. Исповедь. М., 2005.
- Булгаков 2010 — *Булгаков С.Н.* Первохристианство и новейший социализм (религиозно-историческая параллель) // Булгаков С.Н. Избранное. М., 2010. С. 431-474.
- Бухарев 1865 — *Бухарев А.* О современных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской. М., 1865.
- Гераклит 1989 — *Гераклит* // Фрагменты ранних греческих философ. М., 1989. С. 176-256.
- Гиппиус 1995 — *Гиппиус З.Н.* Задумчивый странник // В.В. Розанов: pro et contra. Кн. 1. СПб., 1995. С. 143-185.
- Голлербах 1918 — *Голлербах Э.* О «двуликом» // Вестник литературы. 1918. № 8. С. 13.
- Дионисий Ареопагит 2002 — *Дионисий Ареопагит*. Сочинения. Толкования Максима Исповедника. СПб., 2002.
- Достоевский 1972-1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972-1990. Т. 1-30.
- Климент Александрийский 1996 — *Климент Александрийский*. Педагог. М., 1996.
- Николюкин 2001 — *Николюкин А.Н.* Розанов. М., 2001.
- Платон 1990-1994/1-4 — *Платон*. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990-1994. Т. 1-4.
- Позов 1965 — *Позов А.* Основы древнецерковной антропологии. Сын человеческий. Мадрид, 1965.
- Ренан 2016 — *Ренан Э.* История происхождения христианства. Полное издание в одном томе / Пер. с фр. М., 2016.
- Розанов 1994 — *Розанов В.В.* Сочинения: Иная земля, иное небо... Полное собрание путевых очерков, 1899-1913 гг. М., 1994.
- Розанов 1994-2010/1-30 — *Розанов В.В.* Собр. соч.: в 30 т. / Под ред. А.Н. Николюкина. М., 1994-2010. Т. 1-30.
- Светлов 1905 — *Светлов П.Я., прот.* Идея Царства Божия в ее значении для христианского мирозерцания (Богословско-апологетическое исследование). [Сергиев Посад], 1905.
- Спиноза 1957/1-2 — *Спиноза Б.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1957. Т. 1-2.
- Тареев 1995 — *Тареев М.М.* Розанов // В.В. Розанов: pro et contra. Кн. 2. СПб., 1995. С. 52-73.
- Феофан Затворник 2005 — *Феофан Затворник, святитель*. Толкование послания апостола Павла к Галатам. М., 2005.
- Шлейермахер 1994 — *Шлейермахер Ф.Д.* Речи о религии к образованным людям, ее презирающим. Монологи. СПб., 1994.

«Логарифмы христианства»
в понимании В.В. Розанова

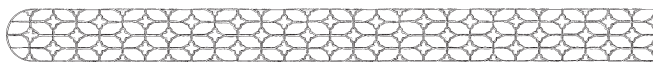
Розанов как один из мыслителей, которых влечет аномальное, не мог не пересмотреть и не переосмыслить определенные религиозные правила, часто постулируемые как общеобязательные для благочестивой жизни. Розанов ищет христианский круг, включающий всех, — иначе он недостойн называться христианским. Он ставит человека в центр мироздания, подчеркивая его апофатику, но без патетической глорификации или утверждения антропоцентризма.

Ключевые слова: Розанов, логарифмы, человек, христианство, апофатика.

The “Logarithms of Christianity”
in V.V. Rozanov’s Worldview

As one of those thinkers who are focused on everything anomalous, V. Rozanov had to revisit and reevaluate theological guidelines and religious doctrines that are often postulated as “must do” in order to achieve godly life. Rozanov searches for Christian circle that deserves to be named such only if it shelters anybody. For Rozanov, man with his apophatic deepness is the center of the universe but there is no pretentious glorification or affirmations of anthropocentrism.

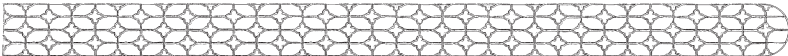
Keywords: Rozanov, logarithms, man, Christianity, apophasis.



А.В. Волков (Истра)

ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА
В ДОКЛАДАХ ДЕЯТЕЛЕЙ МОСКОВСКОГО
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОГО ОБЩЕСТВА
ПАМЯТИ ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА



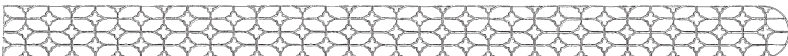


Московское религиозно-философское общество памяти Владимира Соловьева (далее МРФО) возникло в начале XX в. в непростом историческом контексте: революционные события 1906–1907 гг. волновали умы интеллигенции и пробуждали в ней тягу к поиску новых смыслов. Недавнее церковное всевластие обер-прокурора Святейшего Синода К.П. Победоносцева, по его же собственным словам, «подморозило» церковную жизнь, и православная церковь не могла динамично реагировать на быстро менявшуюся общественную ситуацию. В то же время остро чувствовалась необходимость диалога Церкви и Культуры. На заседаниях недавно образованных религиозно-философских обществ самыми частыми были разговоры о проблемах православной церкви, об историческом христианстве и о самом Христе.

Одной из первых площадок для диалога церкви и интеллигенции стали Религиозно-философские собрания 1901–1903 гг. Именно на этих собраниях перед церковью впервые были поставлены вопросы, заставлявшие ее осмысливать новые формы воплощения новозаветного откровения. Проблемы духа и плоти, отношения церкви к браку, развития христианской догматики, прозвучавшие на собраниях, позже получили свое развитие на заседаниях Петербургского религиозно-философского общества, а также в трудах В.В. Розанова, Д.С. Мережковского и близких к ним мыслителей.

Читая дневники участников, можно сказать, что цель собраний не была достигнута: церкви и интеллигенции так и не удалось найти точек соприкосновения. В 1903 г. З.Н. Гиппиус писала в своем дневнике: «Узнавали все больше, из кого состоит Церковь Православная, которая, как нам казалось, нуждается в движении, в принятии нового, в изменениях <...>. Вот из кого состоит ныне православная Церковь, учащая: из верующих слепо, по-древнему, по-детскому, с детской подлинной святостью <...>. Им наши запросы, наша жизнь, наша вера непонятны, не нужны и кажутся проклятыми» (Гиппиус 1951, с. 106–107).

Несколько в ином ключе диалог церкви и интеллигенции продолжился на заседаниях Московского религиозно-философского общества (МРФО). Неформально возникшее еще в 1905 г.



по инициативе основателей Христианского братства борьбы В.Ф. Эрн и В.П. Свенцицкого, Соловьевское общество получило официальную регистрацию только в ноябре 1906 г., заручившись поддержкой М.К. Морозовой. В совет Общества вошли уже широко известные к тому времени философы С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, Е.Н. Трубецкой, председателем был избран публицист и переводчик Г.А. Рачинский.

На данный момент мы не имеем не только протоколов заседаний МРФО, но и полного перечня докладов, над восстановлением которого трудится не одно поколение исследователей. Первая попытка восстановить этот перечень была предпринята немецкой исследовательницей Ю. Шеппер (Schepfer 1973, S. 439–442). Взяв за основу ее работы, А.В. Соболев представил дополненный список (Соболев 1994). Наиболее основательным трудом можно считать монографию К. Буркхарди, посвященную МРФО, где он собрал большое количество архивных сведений и упоминаний о докладах в других источниках (Burchardi 1998, S. 349–382). Отдельно стоит сказать о статье О.Т. Ермишина, в которой он собрал все доклады МРФО с известной датировкой (Ермишин 2011).

Чтобы наметить очертания образа Христа в докладах, зачитанных на заседаниях МРФО, стоит обратить внимание на характер постановки христианских вопросов основными деятелями Общества.

В первые годы существования МРФО тон заседаниям задавали В.Ф. Эрн и В.П. Свенцицкий, вдохновленные трудами недавних марксистов С.Н. Булгакова и Н.А. Бердяева, к тому времени уже стоявших на путях христианской мысли. В программе созданного В.П. Свенцицким и В.Ф. Эрном в 1905 г. Христианского братства борьбы одним из первых пунктов значилось: «Для “Братства” <...> идеалом всех человеческих отношений (в частности, политических, общественных и экономических) является Церковь. В ней одной возможна полная реализация свободы Христовой» (Свенцицкий 1906, с. 22). Свободу во Христе они противопоставляли различным формам государственного и идеологического порабощения. Яркая и бескомпромиссная, местами даже революционная проповедь Спасителя становится основным лейтмотивом заседаний МРФО 1906–1908 гг. Другой характерной чертой этого периода является призыв к собиранию всех сил добра в Христову Церковь, вытекавший из концепции христианского прогресса, которую Свенцицкий,

Эрн и Булгаков унаследовали от В.С. Соловьева. Основу этой концепции В.П. Свенцицкий описывает в докладе 1906 г. «Террор и бессмертие»: «Церковь — тело Христово. Вне Христа не может быть ни абсолютного добра, ни абсолютной истины, ни абсолютной красоты, и потому все, что есть в мире как истина, добро и красота, — все составляет Христову Церковь» (Свенцицкий 2010/2, с. 259).

Свенцицкий, позже ставший одним из активнейших членов движения голгофских христиан, вдохновленного идеями архимандрита Михаила (Семенова), в своих докладах старался подчеркнуть остроту выбора между Христом и Антихристом, Церковью и падшим миром, истиной и ложью. Доклады В.П. Свенцицкого, воспринявшего от С.Н. Булгакова идею христианского социализма, часто приобретали бескомпромиссный и политизированный характер.

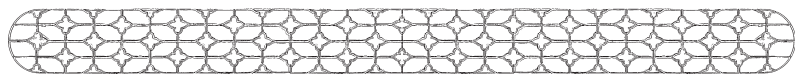
В.Ф. Эрн в своих выступлениях оставался в поле философского дискурса, противопоставляя Воскресение Христа позитивистским учениям и кантовским рациональным схемам. Только во Христе Эрн видел реальное освобождение, тем самым обличая несостоятельность популярных материалистических теорий. В докладе «Социализм и проблема свободы» (1907) он утверждал: «Из всех религий одно христианство всегда дерзало не только мечтать о будущей победе над смертью и временем, но и религиозно базировать эту величайшую из всех надежд человечества на уже свершившемся факте победы над смертью — на светлом Христовом воскресении. Победил смерть Христос» (Эрн 1991, с. 197).

В первые годы существования МРФО для его членов очень важно было осмыслить и показать необходимость отделения Церкви горней, незримой от церкви земной, которую они обвиняли в союзе с самодержавием, в отсутствии столь необходимой для нее свободы. Не случайно Н. Бердяев первый свой доклад в МРФО посвятил Великому инквизитору Достоевского — иерарху, отвергшему Мессию. По мысли Бердяева, «дух Христов равно невыносим и охранителям старого здания — древней государственности и церковности, и строителям нового здания — социально-позитивной вавилонской башни <...>. А Христос более всего дорожил свободой» (Бердяев 1907, с. 3). Характерно, что недавний марксист Бердяев ставил идеологию самодержавной власти в один ряд с построениями марксистов и позитивистов.

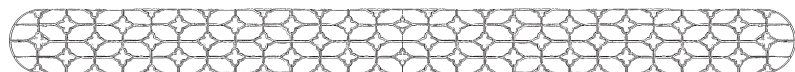
В.П. Свенцицкий занимал по отношению к церкви, находящейся в союзе с самодержавием, такую же непримиримую позицию. В докладе 1907 г. «Религиозный смысл “Бранда” Ибсена» он прямо противопоставлял ее Христу: «Народ, несмотря на все адские условия жизни, невежество и ухищрения правящей церкви отравить его душу дикими кощунственными идеями, — несмотря на все, сохранил в душе своей живое чувство к Христу» (Свенцицкий 2010/2, с. 211). При этом Свенцицкий считал себя членом Православной церкви, видя святость Церкви в ее таинствах. Он, как и В.Ф. Эрн, был убежден, что только изнутри церкви можно бороться за освобождение ее от государственной опеки. Эта позиция хорошо прослеживается в полемике Свенцицкого и Эрн с Д.В. Философовым на страницах журнала «Век» и его приложения «Церковный вестник». В начале 1907 г. активный деятель петербургских собраний А.В. Карташев в письме З.Н. Гиппиус так охарактеризовал позицию членов МРФО: «...Эрн, Булгаков и прочие не “обманывают себя”, стремясь к освобождению церкви от черносотенства, а искренно думают, что это возможно» (Взыскующие 1997, с. 134).

Образ Христа как долгожданного освободителя от всего поработавшего, мертвенного, застывшего характерен для демократической интеллигенции начала XX в. Позднее А.А. Блок в поэме «Двенадцать» поставит Христа впереди отряда красноармейцев как символическую идею народной воли и, может быть, даже пророческое видение будущего народного страдания, но этого Христа трудно представить личностью. Деятели МРФО, напротив, особенное значение придавали реальности воплощения и воскресения Христа, для них была важна сама личность Христа, в Котором раскрылась подлинная глубина любви и свободы. В.П. Свенцицкий писал об этом в докладе 1907 г. «Лев Толстой и Вл. Соловьев»: «Один Христос мог учить без доказательств. Один Христос свидетельствовал об истине, а не доказывал ее <...>. Он весь с ног до головы был живым доказательством, самым полным, самым неотразимым, какое можно только себе представить» (Свенцицкий 2010/2, с. 332). Н. Бердяев акцентировал другую грань Христова воплощения, указывая, что после Него каждая человеческая личность вознесена «на сверхчеловеческую высоту» (Бердяев 1907, с. 16).

После нескольких лет существования МРФО позиция его активнейших членов претерпела изменения. Второй период деятельности Соловьевского общества можно условно отнести к



ИЛЛЮСТРАЦИИ



Д.С. Боголюбова-Кузнецова.
Сюжеты Евангелия в творчестве художников «Маковца»



Илл. 1. С.М. Романович. Блудный сын в трактире. 1922 г.
Бумага, эстампаж. 19×24. ГТГ



Илл. 2. С.М. Романович. Свинопас. Притча о блудном сыне. 1920 г.
Бумага, эстампаж. 19х24. ГТГ



Илл. 3. С.М. Романович. Возвращение блудного сына. 1922 г.
Бумага, эстампаж. 25×19. ГТГ



Илл. 4. С.М. Романович. Притча о не имеющих брачных одежд. 1922 г.
Бумага, эстампаж. 19х24. ГТГ



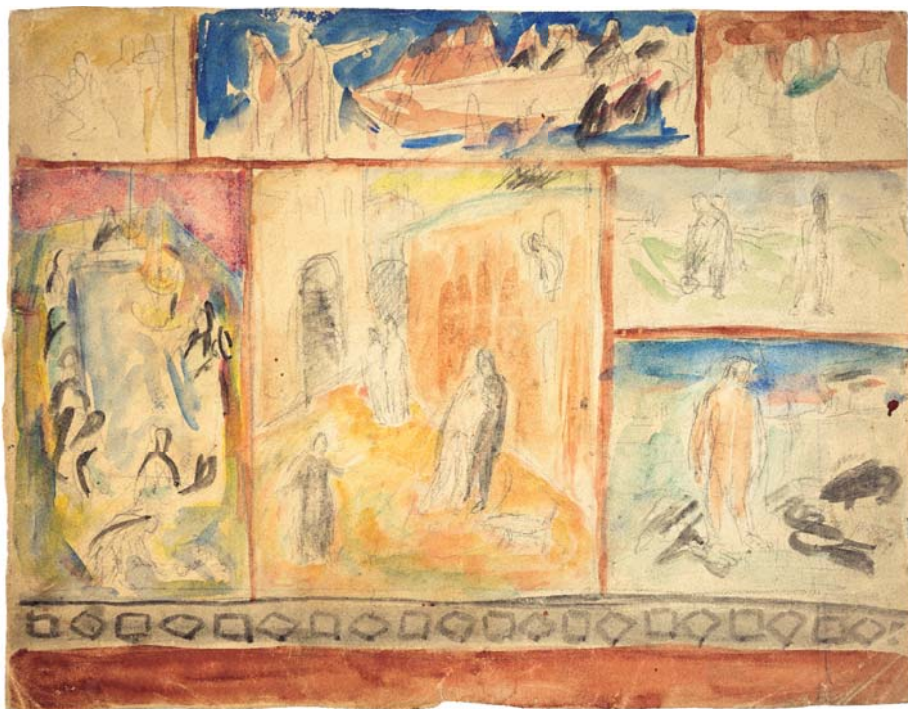
Илл. 5. С.М. Романович. Чудесный улов. 1920 г.
Бумага, эстампаж. 19х24. ГТГ



Илл. 6. В.Ф. Рындин. Благовещение. Начало 1920-х гг.
Бумага, акварель, лак. 15,2×22,5. ГТГ



Илл. 7. В.Ф. Рындин. Благовещение. Начало 1920-х гг.
Бумага, карандаш. 19×25,2. ГТГ



Илл. 8. Р.А. Флоренская. Возвращение блудного сына. 1923-1924 г.
Бумага, карандаш, акварель. 21,6×27,9. ГТГ

А.А. Медведев.

«Никто, как ты, не подошел к Евангелию близко»: рецепция Евангелия в русской францискане Серебряного века (Д. Мережковский, С. Дурылин, С. Соловьев)



Илл. 1. Джотто ди Бондоне. Сцены жития Анны и Иоакима: 5. Сон Иоакима (фрагмент). 1304–1306 гг. Фреска. 200×185. Капелла Скровеньи (Падуя, Италия)

Илл. 4. Джотто ди Бондоне. Сцены жития Христова: 24. Брак в Кане Галилейской (фрагмент). 1304–1306 гг. Фреска. 200×185. Капелла Скровеньи (Падуя, Италия)



Илл. 2. Джотто ди Бондоне. Сцены жития Анны и Иоакима:
6. Встреча у Золотых ворот (фрагмент). 1304–1306 гг.
Фреска. 200x185. Капелла Скровеньи (Падуя, Италия)





Илл. 3. Джотто ди Бондоне. Сцены жития Христова:
26. Вход в Иерусалим (фрагмент). 1304–1306 гг.
Фреска. 200x185. Капелла Скровеньи (Падуа, Италия)



Илл. 5. Джотто ди Бондоне. Сцены жития Христова:
25. Воскрешения Лазаря (фрагмент). 1304-1306 гг.
Фреска. 200x185. Капелла Скровеньи (Падуа, Италия)



Илл. 6. Джотто ди Бондоне. Сцены жития Христова:
27. Noli me tangere (фрагмент). 1304-1306 гг.
Фреска. 200x185. Капелла Скровеньи (Падуа, Италия)

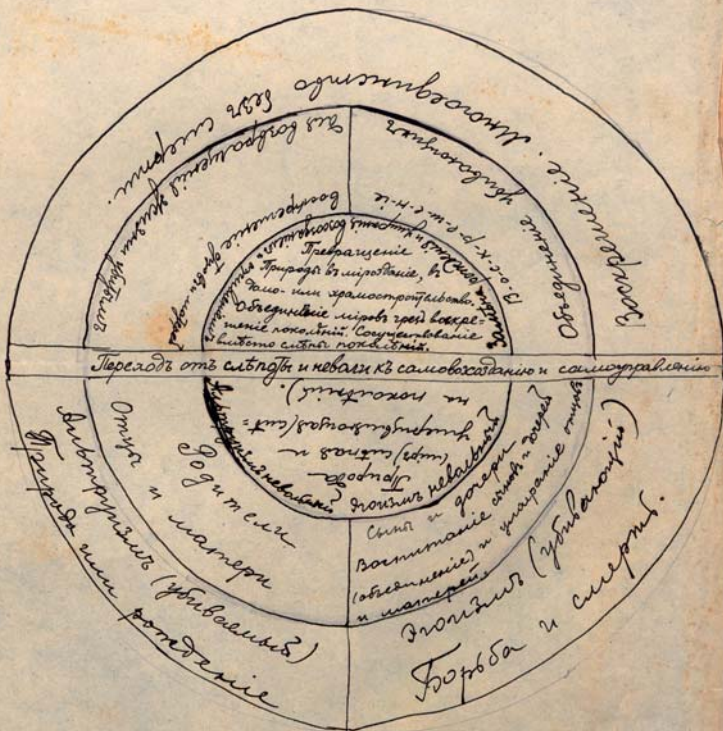
Е.М. Титаренко.
Экфрасис и новозаветные образы
в проективной эстетике Н.Ф. Федорова



Илл. 1. Л.Г. Соловьев. Эскиз иконы-картины
«Первосвященническая молитва». 1898 г. РГБ

Схема - рисунокъ.

Изображение всеобщаго гѣна воскресенія.



Илл. 2. Н.Ф. Федоров. Схема-чертеж супраморализма. 1902 г. РГБ

Г.С. Чурак.

Новозаветные сюжеты

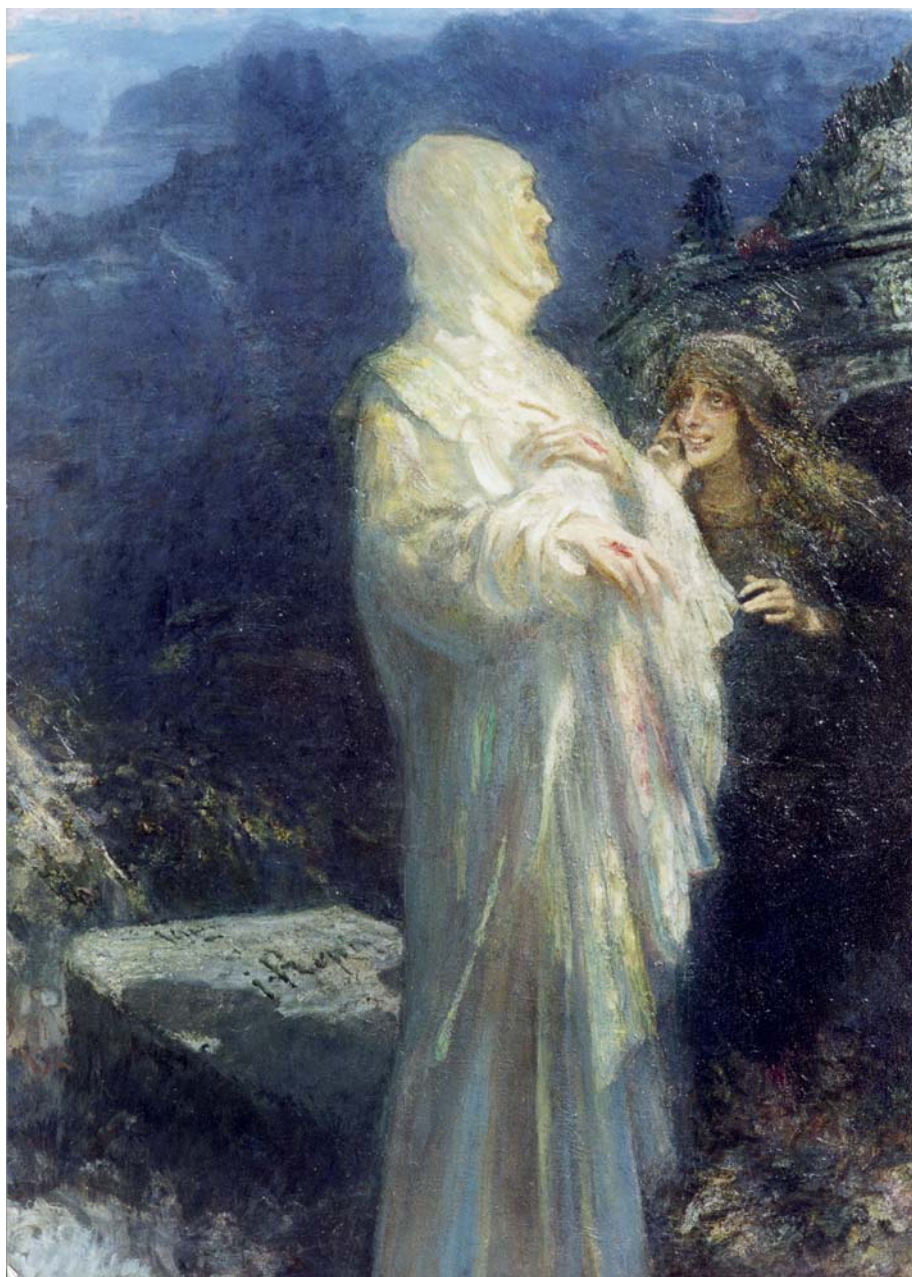
в творчестве позднего И.Е. Репина (1920-е гг.)



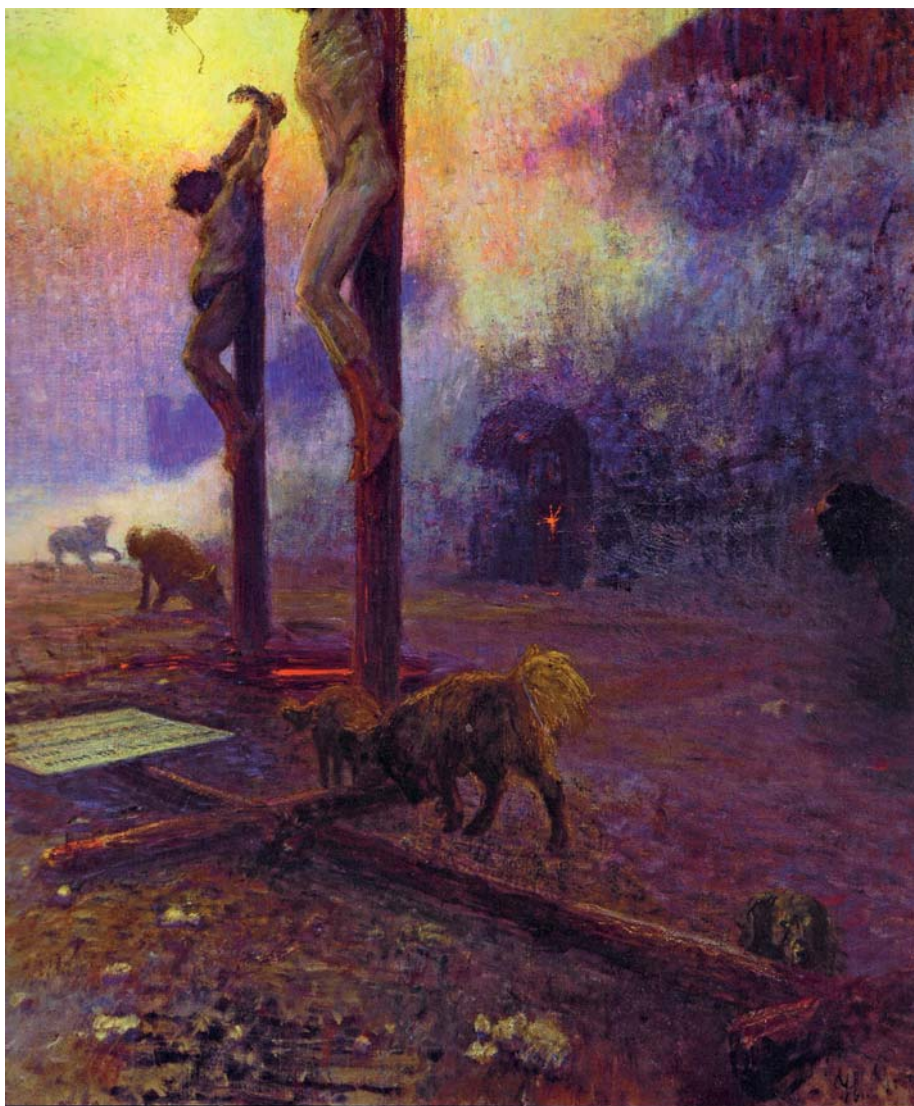
Илл. 1. И.Е. Репин. Голгофа. 1869 г. Холст, масло. 80×98,5.
Национальный музей «Киевская картинная галерея»



Илл. 2. И.Е. Репин. Автопортрет. 1920 г. Линолеум, масло. 75,5×94.
НИМ РАХ, Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты»



Илл. 3. И.Е. Репин. Христос и Мария Магдалина. 1921 г. Холст, масло. 212×141. Частное собрание. Источник изображения: ГТГ, архив отдела комплексных исследований



Илл. 4. И.Е. Репин. Голгофа. 1922–1925 г. Холст, масло. 214×176.
Музей искусств (Принстонский университет, США)

1909–1914 гг. Во многом на изменение характера заседаний повлияло исключение из членов МРФО В.П. Свенцицкого. В этот период на заседаниях преобладали доклады С.Н. Булгакова, посвященные исторической христианской проблематике, а также отдельным областям христианского богословия. В начале 1909 г. философ прочел доклады «Первохристианство и новейший социализм» и «Народное хозяйство и религиозная личность», а в марте 1910 г. — «Апокалиптика, социология, философия и история, социализм. Религиозно-философские параллели». В этих докладах Булгаков проявил себя как неординарный богослов. В первом докладе поднимался вопрос о существовании исторического Христа, а во втором философ отмечал мессианское значение Иисуса и Его влияние на формирование новой апокалиптики. Здесь уже не было яркой бескомпромиссной проповеди, характерной для первых лет существования МРФО, но взгляд на многие христианские проблемы стал более глубоким. В докладе 1909 г. «О первохристианстве» Булгаков впервые обратился к проблеме ответственности христиан за историю. Характеризуя умонастроения раннехристианской общины, он подчеркивал, что эсхатологические чаяния к концу первого столетия сильно ослабли и при этом пропало несколько наивное отношение к истории.

Изменение мировоззрения С.Н. Булгакова в этот период деятельности МРФО во многом было связано с его разочарованием в работе Государственной думы и, как следствие, с отходом от идеи христианского социализма, что, в свою очередь, повлияло и на остальных членов Соловьевского общества.

Социальной проблематикой перестал интересоваться и Н.А. Бердяев. В этот период он прочел доклады о христианской антропологии В.И. Несмелова и мистике Ж.К. Гюисманса. По сравнению с первым периодом деятельности МРФО христосцентризм в докладах Бердяева возрос. Вслед за Несмеловым он углубился в проблему христианской антропологии, ключевой темой которой было явление Богочеловека Христа. Бердяев отмечал: «Искушение мира Христом есть как бы новое творение: человек становится в то положение, в котором он находился до грехопадения, но просветленный и обогащенный испытанием. Личность Христа и есть богооткровенный ответ на загадку о человеке: Христос есть абсолютный, божественный Человек, предвечно осуществленный образ и подобие Отца. Но явление Христа в мир и крестная Его смерть сами по себе не спасают, а создают

лишь условия для возможного спасения. Спасение есть дело вольное, а не Божье насилие» (Бердяев 1909, с. 66). Во втором докладе «Утонченная Фиваида (Религиозная драма Гюисманса)» Бердяев раскрывал католический взгляд на Христа. Бердяев отмечал в католичестве чувственное, страстное влечение ко Христу, тогда как православие всегда стремилось к обожению, мистическому принятию Христа (Бердяев 1910, с. 126).

Вслед за Булгаковым и Бердяевым В.Ф. Эрн также изменил характер своих докладов и перешел к рассмотрению отдельных философских концепций. 26 февраля 1910 г. он прочел доклад «Размышления о прагматизме» (Эрн 1910), а 13 октября того же года доклад «Основной характер русской философской мысли и метод ее изучения» (Эрн 1912). В них Эрн почти не говорил о Христе, но из других источников, в частности из воспоминаний С.Н. Булгакова (Булгаков 1917), мы знаем, что его восприятие образа Спасителя не изменилось. По всей видимости, разрыв отношений с давним другом В.П. Свенцицким повлиял на его разочарование в социализме. С другой стороны, нельзя отрицать воздействие изменившихся взглядов С.Н. Булгакова, который всегда был авторитетной фигурой для молодого философа.

По-новому в этот период звучала тема взаимоотношений церкви и государства. В 1910 г. с докладом «Спор Толстого и Соловьева о государстве» выступил кн. Е.Н. Трубецкой. Известно, что в 1906–1908 гг. философ придерживался крайне левых взглядов на церковно-государственные отношения, но теперь и его позиция претерпела изменения. В своем докладе Трубецкой говорил о Христе, для Которого немислимо никакое подданичество и подчинение взамен дружбы. По мнению Е.Н. Трубецкого, в Царстве Христовом невозможна государственная тирания, но, с другой стороны, «“кесарево кесарю” — выражает собою нечто большее, чем терпимость по отношению к государству: Христос прямо вменяет в обязанность христианам участвовать в заботах о его сохранении» (Трубецкой 1912, с. 65). Трубецкой не видел в этом противоречия, так как, по его мнению, в последнем случае Христос говорил о государстве как о несовершенном, но в каком-то смысле становящемся Царстве Божиим.

С 1912 г. на заседаниях Общества активно обсуждалась проблема русской национальной идентичности. Эту проблему Е.Н. Трубецкой остро ставил в своем докладе «Старый и новый национальный мессианизм». Он критиковал как «средний

путь» (компромисс вселенского идеала и славянофильства) С.Н. Булгакова, отмечавшего в народной вере явление особенного, «русского» Христа, так и мистические интуиции Бердяева, для которого русский народ имел особенное мессианское призвание и сугубую близость ко Христу. Побуждая вернуться к соловьевскому универсализму, Трубецкой стал зачинателем спора о национальном вопросе внутри МРФО. Спор этот закончится уходом Бердяева из редакции журнала «Путь», а впоследствии и из МРФО.

В последующие несколько лет тема русского мессианства в МРФО не потеряла своей остроты. Война 1914 г. породила в России всплеск патриотических настроений. На заседаниях Соловьевского общества прозвучали патриотические доклады Г.А. Рачинского, Вяч. Иванова и С.Н. Булгакова, указывавших на особое христианское призвание России в Первой мировой войне. Е.Н. Трубецкой также говорил о христианской миссии русской армии по освобождению братских европейских народов, однако при этом предостерегал от национальной гордости, напоминая о вселенском характере христианского призвания.

С 1915 г. начался третий период деятельности МРФО, завершившийся в 1918 г., когда Соловьевское общество прекратило свое существование. В это время самым частым докладчиком был Е.Н. Трубецкой. Примечателен цикл его докладов о русской иконе и архитектуре, позже опубликованный в брошюре, получившей название по первому докладу — «Умозрение в красках». Трубецкой указывал на христоцентричность всего древнерусского творчества: «Образ Христа и есть то самое, что сообщает всей этой живописи и архитектуре ее жизненный смысл, потому что собор всей твари собирается во имя Христа и представляет собою именно внутренне объединенное Царство Христово» (Трубецкой 1916, с. 33). В годы затянувшейся войны Трубецкой обратился к самому, на его взгляд, главному — к новозаветному откровению, которое в течение всей истории Руси начиная с древних времен находилось в центре жизни и творчества русского народа. В 1917 г. на заседании Соловьевского общества прозвучал очередной доклад Е.Н. Трубецкого «Мировая бессмыслица и мировой смысл», посвященный проблеме Креста и Воскресения Христова. По мнению философа, только через тайну Креста Христова, крестных страданий Спасителя можно постигнуть мировой смысл и, только познав страдания, можно понять радость Воскресения.

Еще с конца 1912 г. в число докладчиков вошел С.Н. Дурылин, но самая большая его активность приходится на третий период деятельности МРФО. В своих выступлениях Дурылин рассуждал о народной вере во Христа, о коренной разделенности Церкви в народном сознании на государственную и «чаемую», «невидимую». 8 апреля 1915 г. он прочел доклад «Град София. Св. София и Царьград в русском народном религиозном сознании» (Дурылин 1915), а 29 ноября 1915 г. доклад «Начальник тишины. Из летних впечатлений на Светлом озере и в Оптиной» (Дурылин 1916). По мнению Дурылина, русский народ всегда верил во Христа, Который незримо исходил всю Русскую землю, понял все ее страдания.

С.Н. Дурылин был выразителем надежд того круга мыслителей, который сложился вокруг МРФО и издательства «Путь»; многие из них также входили в Кружок ищущих христианского просвещения. Христианские философы старались осмыслить свой духовный путь, посещали Зосимову пустынь, ездили на озеро Светлояр, о чем сохранились многочисленные упоминания в их эпистолярном наследии.

На последнем заседании МРФО 3 апреля 1918 г. прозвучал доклад С.Н. Булгакова «На пиру богов» — ряд философских «современных диалогов». Философ представил пеструю общественную картину революционного времени, позиции представителей основных социальных групп, их споры. Участники этих диалогов много говорят о политике, войне, печальной национальной судьбе России, свершавшейся на их глазах русской катастрофе, но упоминаний о Христе почти нет. Завершался доклад словами, которые звучали как слабый лучик надежды для самого С.Н. Булгакова: «Жива наша Россия, и ходит по ней, как и древне, русский Христос в рабьем, поруганном виде, не имея зрака и доброты» (Булгаков 2009, с. 760–761).

Рассмотрев доклады, прозвучавшие на заседаниях Соловьевского общества, мы постарались показать, как в разные периоды его деятельности менялся образ Христа. В ранних выступлениях деятелей МРФО мы видим Христа победоносного, являющего Собой всю полноту правды, истины и свободы — меч, который должен отделить добро от зла. В последние годы существования МРФО мы находим в докладах образ Христа страдающего, любящего Россию и ее народ, в чаянии о пришествии Которого только и остается надежда на спасение.

Нельзя не заметить, насколько представленная эволюция взглядов деятелей МРФО коррелирует с изменением общественных настроений в России начала XX в. Московская религиозно-философская интеллигенция переживала время первой русской революции 1905–1907 гг. и катастрофических событий 1917 г. в попытках найти евангельские ответы на вопросы, которые ставила трагическая действительность.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 1907 — *Бердяев Н.А.* Великий инквизитор Достоевского // Вопросы философии и психологии. 1907. № 86. С. 1–36.
- Бердяев 1909 — *Бердяев Н.А.* Опыт философского оправдания христианства (О книге В. Несмелова «Наука о человеке») // Русская мысль. 1909. № 9. С. 54–72.
- Бердяев 1910 — *Бердяев Н.А.* Утонченная Фиваида (Религиозная драма Гюйсманса) // Русская мысль. 1910. № 7. С. 113–131.
- Булгаков 1917 — *Булгаков С.Н.* Памяти В.Ф. Эрнэ // Христианская мысль. 1917. № 11/12. С. 62–66.
- Булгаков 2009 — *Булгаков С.Н.* На пиру богов // Манифесты русского идеализма. Проблемы идеализма. Вехи. Из глубины. М., 2009. С. 706–761.
- Взыскующие 1997 — Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках. М., 1997.
- Гиппиус 1951 — *Гиппиус З.Н.* Дмитрий Мережковский. Париж, 1951.
- Дурылин 1915 — *Дурылин С.Н.* Град Софии. Царьград и Святая София в русском народном религиозном сознании. М., 1915.
- Дурылин 1916 — *Дурылин С.Н.* Начальник тишины. Сергиев Посад, 1916.
- Ермишин 2011 — *Ермишин О.Т.* Московское религиозно-философское общество памяти Вл. Соловьева: Хроника русской духовной жизни // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 210–267.
- Свенцицкий 1906 — *Свенцицкий В.П.* «Христианское братство борьбы» и его программа. М., 1906.
- Свенцицкий 2010 — /1- — *Свенцицкий В.П.* Собрание сочинений. М., 2010-. Т. 1- .
- Соболев 1994 — *Соболев А.В.* К истории Религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьева // Историко-философский ежегодник, 1992. М., 1994. С. 102–114.
- Трубецкой 1912 — *Трубецкой Е.Н.* Спор Толстого и Соловьева о государстве // О религии Льва Толстого. М., 1912. С. 59–75.
- Трубецкой 1916 — *Трубецкой Е.Н.* Умозрение в красках. М., 1916.
- Эрн 1910 — *Эрн В.Ф.* Размышления о прагматизме // Московский еженедельник. 1910. № 17. С. 39–54; № 18. С. 31–40.
- Эрн 1912 — *Эрн В.Ф.* Основной характер русской философской мысли и метод ее изучения // Эрн В.Ф. Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение. М., 1912. С. 1–29.
- Эрн 1991 — *Эрн В.Ф.* Социализм и проблема свободы // Эрн В.Ф. Сочинения. М., 1991. С. 157–197.
- Burchardi 1998 — *Burchardi K.* Die Moskauer “Religiös-Philosophische Vladimir-Solov’ev-Gesellschaft” (1905–1918). Wiesbaden, 1998.
- Scherrer 1973 — *Scherrer J.* Die Peterburger religiös-philosophischer Vereinigungen: Die Entwicklung des religiösen Selbstverständnisses ihrer Intelligencija-Mitglieder (1901–1917). Berlin, 1973.

Образ Иисуса Христа в докладах деятелей
Московского религиозно-философского общества
памяти Владимира Соловьева

В деятельности Московского религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьева можно выделить три этапа, отражающих внутренние процессы духовной эволюции его членов. Трансформация образа Христа — от провозвестника грядущей свободы и революции до Того, Кто принял Голгофский крест, — является ключевым аспектом в определении каждого этапа.

Ключевые слова: Христос, религиозно-философские общества, философия эпохи модернизма.

The Image of Jesus Christ in the Papers
of the Moscow Religious-Philosophical Society
in Memory of Vladimir Solovyov

In the activities of the Moscow Religious-Philosophical Society in memory of Vladimir Solovyov three stages reflecting the internal processes of the spiritual evolution of its members can be distinguished. The transformation of the image of Christ from the herald of freedom and revolution to the One who accepted the Calvary Cross is the key aspect in determining each stage.

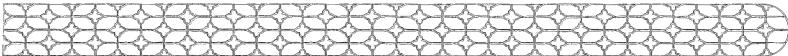
Keywords: Christ, religious-philosophical societies, modernist philosophy.



В.В. Боченков (Москва)

ГОЛГОФСКАЯ ЖЕРТВА
И ЕЕ СМЫСЛ В ПУБЛИЦИСТИКЕ
СТАРООБРЯДЧЕСКОГО ЕПИСКОПА
МИХАИЛА (СЕМЕНОВА)





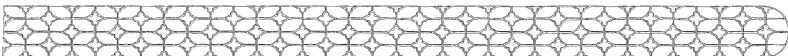
Заметным явлением в религиозно-общественных исканиях начала XX столетия был кружок так называемых голгофских христиан. В последнее время он вызывает к себе определенный интерес, но преимущественно со стороны историков, исследующих церковно-реформаторские идеи и социальные сдвиги в общественном сознании, происшедшие после первой русской революции 1905–1907 гг. (Боченков 2017; Воронцова 2012; Головушкин 2010, 2014; Серегина 2016; Фирсов 1999).

Разработка «голгофских» идей началась в публицистике старообрядческого епископа Михаила, тогда еще иеромонаха, а затем архимандрита официальной церкви. Цель настоящей статьи — раскрыть особенности понимания известным церковным публицистом начала XX в. смысла голгофской жертвы, ключевого момента христианской истории.

Система «голгофских» представлений начала оформляться в полемике о. Михаила с религиозными воззрениями Л.Н. Толстого, с идеями обновления христианства и нового религиозного сознания. Особое влияние на нее оказали этические идеи Ф.М. Достоевского и доктрина социального христианства.

В 1902 г. «голгофские» идеи прозвучали со страниц достаточно ортодоксального церковного издания — журнала «Миссионерское обозрение» — в статье «Христос на Голгофе и воскресший» и не вызвали никакой критики. Это был отклик о. Михаила на работу Л.Н. Толстого «В чем моя вера», в котором он пытался понять психологическое состояние человека, переживающего духовное возрождение через покаяние (в это же время о. Михаил работал над циклом «Психология таинств»; цикл публиковался в том же «Миссионерском обозрении» и был вынесен на обсуждение в Религиозно-философских собраниях).

Непосредственным поводом для полемики стал отрывок из 7-й главы толстовского трактата (который о. Михаил цитировал с некоторыми неточностями). Суть претензии о. Михаила к Л.Н. Толстому заключалась в том, как, по его мнению, писатель понимал законы духовной жизни: «...любовь к добру и истине, которая лежит в душе человека, все усилия его осветить разумом явления жизни, вся <...> духовная жизнь — все это не только не



важно по этому (христианскому. — В. Б.) учению, но это есть прелесть или гордость» (Михаил 1902, с. 2).

О. Михаил парировал вывод писателя, выдвинув идею о том, что голгофская жертва должна «пробудить в людях уснувшее сознание их единства между собою и Богом, восстановить между ними такие отношения, при которых каждый человек слуга всех и каждому» (Михаил 1902, с. 5). Он полагал, что смерть Христа была осуществлением Его молитвы о единстве («Отче святой! соблюди их во имя Твое, тех, которых Ты Мне дал, чтобы они были едино, как и Мы» (Ин. 17: 11)), а после голгофской жертвы «проясняется сознание человека», так как отступает рабский страх перед Богом: «Бог для человека теперь не чуждый, грозящий судом, неумолимый в Своем правосудии Бог, а любящий его Отец» (там же, с. 7). Для о. Михаила путь на Голгофу — путь возвращения к Богу, и это возвращение состоит в подражании голгофской жертве. Под «голгофской жертвой» он подразумевал не буквальное самораспятие, а душевно-духовное подражание: переживание ужаса перед грехом, личную ответственность за грехи мира.

О сущности искупительных страданий Христа о. Михаил писал так:

Он страдал сознанием грехов мира. Это чувство покаянного страдания и должно было, по мысли Голгофского Страдальца, служить средством воссоздания человека. Человек должен сознать вину свою пред Богом, и, страдая, как Христос, от такого своего удаления от Бога, он должен эту боль кающегося сердца принести в жертву искупления Богу как залог возрождения.

Христос с высоты креста призывал человека переменить прежнее настроение и снова соединиться с Богом и людьми, соединиться с Отцом небесным в чувстве покаяния и с людьми в чувстве сострадательной любви, жертвующей всем для ближнего, всем до смерти. Иначе сказать — проповедовал то, о чем Он молился перед Гефсиманией. «Да вси едино будут, якоже Ты, Отче, во Мне и Аз в Тебе». Такова была проповедь (Михаил 1902, с. 8).

Со ссылкой на епископа Сергия (Страгородского) о. Михаил добавляет далее, что, если заслуга Христа останется для душевной жизни человека событием внешним, он не может быть

спасен: «Учение об искуплении вовсе не есть какая-то правовая сделка, где один платит Богу долг за других...»; «...догмат искупления вовсе не освобождает от обязанности работать над своим спасением, а, напротив, обязывает к настоящему подвигу любви ради грядущего воскресения» (Михаил 1902, с. 11–12). Высший момент духовного жертвенного страдания для о. Михаила был и минутой возрождения, воскресения души, минутой, когда в готовую восстать для жизни душу входит Христос, принося с Собой умиленную радость, величайшее счастье от осознания победы над злом.

Пытаясь раскрыть драматическую глубину страдания Христа, о. Михаил прибегает к целому комплексу приемов. Прежде всего, это аллюзия, которая вводит в статью экфрастический сюжет. О. Михаил сравнивает страдавшего Христа с «униженным, жалким, запуганным человеком, Которого изобразила кисть Ге» (Михаил 1902, с. 18). Речь идет о картине Н.Н. Ге «Голгофа», где на переднем плане в окружении разбойников стоит Христос, в ужасе закрывший лицо руками, и на Него указывает рука неизвестного, стоящего за пределами полотна. Авторские краткие беллетризованные отступления, выражающие эмоциональное отношение о. Михаила к трагическим событиям распятия Христа, становятся еще одним приемом раскрытия глубинного смысла метафизики Голгофы. Наконец, третий способ — обращение к светским литературным произведениям (цитаты, аллюзии и т. д.). Звучание голгофской темы Христовых страданий, скорби и богооставленности усилено цитатами из не названного в тексте стихотворения И.С. Никитина («Моление о чаше»), которое о. Михаил приводит с неточностями, не соблюдая строфики.

Стремясь укоренить свою философию голгофской жертвы в контексте русской культуры, о. Михаил обращается к творческому наследию Ф.М. Достоевского и Н.А. Некрасова. Он анализирует образы двух литературных героев, которым удалось обрести счастье единства с Богом путем страдания, путем к личной Голгофе. Это Раскольников из «Преступления и наказания» и Влас из одноименного некрасовского стихотворения. О. Михаил рассматривает логику развития образа Раскольникова сквозь призму голгофского христианства: «Раскольников после своего преступления страшно страдает. Это не муки совести, а что-то сложное; боязнь кары, сознание бесполезности сделанного, ненависть к старушонке, о которую он себя запачкал. Он мучается неизмеримо,

не зная выхода, не видя спасения. И Соня указывает ему путь, как спастись, уйти от этой муки. Этот путь: *принять добровольно крест страдания*» (Михаил 1902, с. 13). Здесь о. Михаил прибегает к эмфатическим средствам, чтобы подчеркнуть необходимость добровольного страдания для духовного перерождения человека, — вывод выделяется курсивом. Далее автор продолжает детальное изложение последних эпизодов романа, сосредоточиваясь на перерождении духовного мира Раскольникова. Он подчеркивает, что путь, указанный Соней, — особый, голгофский путь, и, принимая его, Раскольников внутренне меняется. Для интерпретации вновь используется образ-символ евангельского крестного холма: «Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз. Прежнего Раскольникова не стало. В нем не стало прежних мучений, как не стало и прежнего преступления: мысленно он отделился от него, добровольно осудил его в самом себе. В муках покаяния совершилось возрождение души. Душа, отдавшая себя страданию *добровольно*, вознесла себя на Голгофу и в этой именно решимости отдается страданиям, она изменяется, совершенно, возрождаясь, как феникс» (там же, с. 14; здесь и далее курсив о. Михаила).

Этот путь покаяния «до самораспятия» мыслится не только как индивидуальный, «общий неизбежный путь для всякой падшей и страдающей души» (Михаил 1902, с. 14), но и как национальный. Снова требуется эмфаза, чтобы подчеркнуть эту мысль: «Влас Некрасова с его страстной жаждой самоспасания страданием — общерусский тип» (там же). Обобщение навеяно «Дневником писателя» Ф.М. Достоевского за 1873 г., где некрасовскому стихотворению посвящена отдельная глава.

Но Раскольников и Влас — люди, совершившие преступление. А как же остальные — те, кто не преступал закона? Ответ на этот вопрос согласуется с общим пафосом религиозно-философского поиска о. Михаила: «...не страдать здесь *так же мучительно, как Раскольников*, может только тот, для кого Голгофа с ее проповедью о страдании за других осталась далекой и безмолвной» (Михаил 1902, с. 15). Голгофская жертва мыслится как проповедь о солидарности и единении с другими людьми до такой степени, «чтобы считать всякую чужую вину своей виной и болеть этой виной, чужое страдание чувствовать, как свое» (там же).

Тогда перед автором (и читателем) встает новый вопрос: почему страдают дети? «Откуда их страдания, когда они

невиновны?» (Михаил 1902, с. 15). Ответ на этот вопрос формулируется через образ-символ Голгофы: страдания детей даны миру как продолжение прозвучавшей там проповеди. Ответ лежит в плоскости веры, а не рационального знания. Для иллюстрации этой мысли о. Михаил вновь обращается к Ф.М. Достоевскому. Он цитирует главу V («Ваал») «Зимних заметок о летних впечатлениях», где писатель говорит о впечатлениях, вынесенных им из посещения района Гай-Маркет в Лондоне. Там он увидел шестилетнюю девочку, которая «шла, как бы не помня себя, не торопясь никуда, бог знает зачем шатаясь в толпе <...>. Но что более всего меня поразило — она шла с видом такого горя, такого безвыходного отчаяния на лице, что видеть это маленькое создание, уже несущее на себе столько проклятия и отчаяния, было даже как-то неестественно и ужасно больно» (Достоевский 1973/5, с. 72).

«Кто за нее виноват? — спрашивает о. Михаил. — Все, каждый, доносится с Голгофы. Мы, говорит совесть. Перед страданиями детей мы безответны. Страдание — результат того, что каждый вносит отраву зла в мир, нарушая гармонию жизни» (Михаил 1902, с. 15). Так возникает и обретает обоснование важная для голгофского христианства концепция всеобщей вины. Там, где есть солидарность людей, должна быть и ответственность одного человека за другого: если существует несовершенство, страдание, нищета, социальная «проказа», если кто-то пропадает и гибнет — не важно, по каким причинам, — значит, распались связующая людей нить, единство, ослабела эта солидарность и, следовательно, сопряженная с нею ответственность, поэтому и не совершивший никакого преступления человек должен мучиться несовершенством мира и страдать из-за чужого страдания не меньше Раскольникова. Каждый обязан пройти через Голгофу: осознать всеобщую вину и личную муку, причиняемую осознанием несовершенства мира. В качестве очередной иллюстрации этой мысли о. Михаил пересказывает известный эпизод из «Братьев Карамазовых» — сон Дмитрия, когда он видит во сне измученных женщин и плачущего ребенка, задаваясь вопросом, отчего они страдают: «Он не получает ответа на этот вопрос, но для него стало ясно, что дите невиновно, что это делается ради какой-то чужой вины, его вины. Он понял, что эти страдания его к чему-то обязывают, и решил, что он должен отстрадать за дите. Покуда плачет дите, сердце его с болью чувствует виновность перед великим человеческим горем, и он хочет взять крест, какой дал ему Бог (идти в каторгу)» (там же, с. 16).

Голгофское «настроение» о. Михаил определяет как «живую чудотворящую силу», а «не пассивную, психопатическую жажду страдания как ощущения», как ответственность метафизического порядка: «Когда человек осознает себя ответственным за счастье и страдание каждого, виновность в чужих грехах и страданиях, он тотчас же бросится со своею любовью ко всем страдающим и обиженным, отдаст им себя от сознания вины, он будет любить, служить другому. В нем проснется любовь Христова. <...> Он создаст везде, где действует, царство Христово, атмосферу любви Христовой» (Михаил 1902, с. 16).

Раскольников спасла Соня, которая «выстрадала его грех» (Михаил 1902, с. 16–17). Иначе говоря, спасла той самой «чудотворящей силой» голгофского настроения, которое охарактеризовано выше. В качестве другого литературного примера о. Михаил приводит слова Дмитрия Карамазова, осознающего счастье грядущего воскресения (в главе «Гимн и секрет»): «...в великом горе нашем мы вновь воскреснем в радость, без которой человеку жить невозможно, а Богу быть, ибо Бог дает радость, это его привилегия, великая. <...> Да и что такое страдание? Не боюсь его, хотя бы оно было бесчисленно...» (Достоевский 1976/15, с. 31).

Здесь о. Михаил задает вопрос, вновь вступая в диалог с Л.Н. Толстым: что, если Христос — не Бог, а только великий учитель, который умер, не воскрес? В этом случае подвиг самоотверженной любви был бы невозможен: «Конечно, человек, который поставил своей задачей любить ближнего, чтобы радоваться своему добросердечию, может быть счастлив, от нечего делать складывая печку бедной бабе или благодетельствуя копейками. Но не такую серую бесцветную любовь проповедует Христос — Бог. Он зовет к полному самопожертвованию, приглашает любить врагов (по мнению Л.Н., это невозможная добродетель), страдать чужими страданиями совершенно как собственными. А это не идиллия ясно-полянкой добродетели» (Михаил 1902, с. 19). По мнению о. Михаила, любовь без веры в Крест побеждающий будет только страданием, тогда как ее задача и цель — «увеличить хотя на йоту сумму счастья на земле» (там же): «Чтобы человек мог жить и работать, он должен быть уверен, что зло вообще победимо, что и для этих невинных детских слез есть конец и примиряющий исход, что страдание каждого не есть что-то окончательное, неискупимое. Если же нет, то слез одного, всего одного ребенка достаточно, чтобы прожечь, убить сердце,

сделать бессильными всех, кто не перестал быть человеком. Поэтому прав Ив. Карамазов, говоря, что если все кончается этой жизнью, то нельзя любить и служить человеку; это служение будет бессмысленным, и человеку остается тогда одно — оргиями отдалять от себя чувство сострадания, опьянять себя, а когда погоня за наслаждениями перестанет давать наслаждение, разбить кубок об пол» (там же, с. 20).

Размышляя о теме детских страданий в произведениях Ф.М. Достоевского, о. Михаил приходит к выводу, что знание не дает ни ответа на вопрос о «слезинке ребенка», ни утешения — его приносит только вера. С этой целью он по-своему «дописывает» роман, предлагая в конце статьи эпизод, в котором Ивану Карамазову снится сон, где он видит горный Иерусалим, Голгофу, Распятие, праведников, по собственной воле желающих идти в мир на страдание, чтобы приблизить Царство Божие на земле.

Итак, изначальным фундаментом для «голгофских» идей о. Михаила стала особым образом воспринятая философия Ф.М. Достоевского. Выдержки из его произведений, а также их интерпретация будут представлены о. Михаилом в качестве аргументов в полемике с Л.Н. Толстым, В.В. Розановым и Д.С. Мережковским. Другим источником, оказавшим существенное влияние на «голгофскую» теорию, стала пьеса Г. Ибсена «Бранд». Отдельное ее издание в переводе А. и П. Ганзен увидело свет в 1904 г. Эта драматическая поэма имела в России огромную популярность и выходила еще в 1907 и 1909 гг. Ее восприятие голгофцами заслуживает отдельного исследования: о «Бранде» писали и о. Михаил, и В.П. Свенцицкий, который в 1907 г. опубликовал брошюру «Религиозный смысл “Бранда” Ибсена».

С 1903 г. иеромонах Михаил начинает активно поддерживать необходимость широкой реформы церковного управления, участвует в известной «группе 32-х» петербургских священников, отстаивает социальную роль церкви. В 1906 г. он примыкает к образовавшемуся из «группы 32-х» братству ревнителей церковного обновления. Если ранее его публицистика носила главным образом этический характер, была спором с «новыми христианами», отчасти богословско-догматическим, то теперь в ней остро звучат социальные мотивы.

Но голгофская тема в работах о. Михаила не ослабевала, получив новое звучание в продолжившейся полемике с религиозными убеждениями Л.Н. Толстого. Примером может служить

статья «Л.Н. Толстой и наше духовенство», вошедшая в сборник о. Михаила «Церковь, литература и жизнь» (1905). В ответ на толстовское заявление о том, что церковное вероучение является «вредным нравственным извращением», о. Михаил пишет, что идея искупительной жертвы, напротив, зовет к усовершенствованию человека: «Да, если бы истина троичности вошла клином в нашу жизнь, в наше разумение жизни, мир переменил бы лицо свое, царство Христово настало бы на земле». Далее следует ссылка на статью «Христос на Голгофе и воскресший». «Только при самораспятии — подвигом совлечения ветхого человека — полном нравственном перевороте при помощи Божией нас спасает “кровь Агнца”, а не механически чудотворный акт» (Михаил 1905, с. 54–55). О. Михаил остается верен прежним идеям: голгофская жертва преобразует человека, когда становится личным переживанием, императивом его действий, все люди связаны между собой, Евангелие и Голгофская проповедь должны стать морально-идейной основой социальных отношений, а человеческий труд есть «сороботничество» Христу в начатом Им деле преображения «прокаженной» земли в землю «праведную».

В 1905–1907 гг. голгофские идеи о. Михаила обретают особую социальную остроту. Один из ярких примеров — его цикл «Двенадцать писем о свободе и христианстве». Первые десять писем увидели свет в 1907 г. в журнале «Церковно-общественная жизнь», затем цикл был опубликован в журнале «Красный звон» и, наконец, в 1909 г. выпущен полностью отдельной книгой. Особенность аргументации в этой работе состоит в выстраивании самых разных видов межтекстовых связей с произведениями отечественной и зарубежной литературы: это прямые цитаты, аллюзии, обращение к образу, созданному другим писателем, собственная интерпретация чужого текста.

Прежде всего, о. Михаил оговаривается, что церковь и ее деятельность охватывают всю человеческую жизнь, «будничные труд и воскресный покой» (слова из «Бранда» Г. Ибсена) (Михаил 1909, с. 3) и, следовательно, всю сферу общественных отношений. Подлинная человеческая свобода возможна только со Христом, и она заключается в том, чтобы следовать Его путем вплоть до Голгофы. О. Михаил настойчиво возвращается к своей центральной мысли: быть свободным — значит быть «слитым с Самим Богом в каждом проявлении своей воли», поэтому стремящийся к свободе человек не может переносить общего страдания, «не может выносить эгоистически во имя своей божественной и Христовой

свободы» (там же, с. 8, 9). Если христианство призвано изменить не только частную жизнь человека, но мир как таковой, то его задача — «общественное построение на христианских началах» (там же, с. 13), иначе говоря, создание особого типа общества, в котором все отношения — экономические, правовые, моральные — исходят из евангельских принципов, являются их реализацией. Пока это не достигнуто, христианство не победило, не освободило человека.

Особенно важной в духовном поиске о. Михаила была мысль о внутренней, завещанной человеку свыше свободе. Раскрывая глубину этой мысли, о. Михаил обращается к интерпретации Послания к Филимону апостола Павла. Филимон был христианином и хозяином Онисима — беглого раба, которого апостол Павел крестил в тюрьме и затем отправил назад к владельцу. Это короткое послание — своеобразная притча; при этом оно не содержит каких-либо слов апостола Павла, которые были бы обращены к Онисиму. О. Михаил, чтобы усилить звучание мысли о внутренней свободе, приписывает апостолу Павлу слова, которых нет в Новом Завете: «“Если можешь, сделайся свободным”, — говорит Онисиму апостол Павел» (Михаил 1909, с. 10). Так собственные слова о. Михаила о свободе обретают статус манифеста: «Будьте свободны — вы должны быть свободны» (там же). Очевидно, другим новозаветным источником, повлиявшим на его концепцию духовной свободы, стало Первое послание к Коринфянам: «Рабом ли ты призван, не смущайся, но если и можешь сделаться свободным, то лучшим воспользуйся. Ибо раб, призванный в Господе, есть свободный Господа; равно и призванный свободным есть раб Христов. Вы куплены *дорогою* ценою; не делайтесь рабами человеков. В каком *звании* кто призван, братья, в том каждый и оставайся пред Богом» (1 Кор. 7: 21–24). По мнению о. Михаила, свободен тот, кто идет за Христом, человек, отошедший от этого призвания, стал рабом греха, церковь — служанкой государства.

В контрастном сопоставлении с другими типами христианства раскрывается в «Двенадцати письмах...» сущность голгофского христианства и голгофской жертвы. Христианство как таковое не вошло еще в «государственную совесть», не изменило нравы — «общественную жизнь со всею позолоченною ветошью языческого мира» и «антихристианское построение правовых отношений» (Михаил 1909, с. 13). Самые честные и сильные из христиан «капитулировали» — ушли в пустыню,

чтобы там запастись силами для борьбы за евангелизацию мира, преобразование жизни. Они были «правы и велики», но этот уход о. Михаил определяет как проявление «“святого эгоизма” брезгливой ненависти к земле» (Михаил 1909, с. 14). Эти люди, замкнувшись от мира, лежащего во зле, поставили своей задачей отгородиться от Голгофы, запереться, создали особое «христианство загородок», «законническую религию» — свод правил. Общий моральный принцип этого направления: «Оставайся лучше на старой грязи, потому что, кто знает, может, за пределами ее будет еще грязнее. Соблюдай закон, загораживайся в параграфы закона: в этом прочное, обеспеченное, “коммерчески прочное” спасение. Не смей трогать грязи общественной жизни...» (там же, с. 17–18). Для этих христиан не слышен голгофский призыв.

Второй тип в классификации о. Михаила — «благодушное» (или «благостное») христианство, «прячущееся от Голгофы в чувство сладострастно-мистической близости ко Христу», в «сладкие восторги молитвы» (Михаил 1909, с. 20). Однако для о. Михаила в этом культе собственной души сокрыто обособление человека от Бога. Ложь такого христианства состоит в отречении от «христианской общности», в проповеди любви как жалости к ближнему, которая не затрагивает «целостности жизни» с ее пороками. По мнению о. Михаила, этот тип христианства строится вокруг жалости или эгоистичного страдания, тогда как голгофское страдание Христа было иным: «Здесь не было радостного экстаза христианских мучеников. Здесь не было ничего такого, что проповедовал Достоевский и другие, рассуждая о том, как святой своими устами согревает раны прокаженного. Здесь не было похотной радости Франциска (Ассизского. — В. Б.), который ест обед с кровью, с гноем прокаженных, ест с радостью. Дело в том, что там, на Голгофе, было настоящее моральное страдание, сжимавшее сердце тупой, беспросветной (до воскресения) болью. Господь страдал, потому что жил в это время жизнью греховного мира, был близок к нему — чувствовал на Себе его позор, грех и мучился грехами мира» (там же, с. 22). О. Михаил приходит к выводу о том, что Христова боль на Голгофе — это прежде всего «общественная боль», но люди не приняли мысли об ответственности каждого за всех «и вместо боли Христовой — боли общественными недугами, греховностью человечества», вместо Христова страдания выдумали такое, «которое почти радостно» (там же).

Третий тип христианства — это так называемое «будничное» христианство «по праздникам», «христианство торжественных минут, когда льются сладостные слезы» (Михаил 1909, с. 36), но система общественного устройства остается прежней. Это обыденное христианство маленькой жалости, маленькой милостыни, христианство «по привычке» отличается от неверия только более активным кощунством и не вносит в жизнь подлинной свободы. В качестве литературных примеров указаны типы «пошлых» христиан из рассказов А.И. Куприна «Мирное житие» и Ги де Мопассана «Заведение Телье». Это «покладливое христианство» стало слугой «государственного принципа». В результате христиане третьего типа ищут свободу в отрыве от Евангелия и от веры вообще. По мнению о. Михаила, борьба «за “освобождение жизни” от ее зла и ее проказы, то движение, которое имело столько оттенков от Фурье до “Саввы” Андреева» (там же, с. 42), шло в стороне от основной евангельской задачи обновить жизнь земли и осиять все ее стороны правдой Христовой. Один из главных выводов «Двенадцати писем...» касается социалистических учений начала XX в.: о. Михаил полагает, что без Христа и вне Христа они проповедуют царство «всеобщей сытости» и будут бесплодными, хотя в них и можно расслышать «эхо Евангельского благовестия».

В «Двенадцати письмах...» о. Михаил обращается к широкому кругу произведений светской литературы, не только отечественной. В этом цикле упомянуты сочинения Л.Н. Андреева («Христиане», «Тьма», «Губернатор», «Иуда Искариот» и др.), анонимный труд «Цветочки святого Франциска Ассизского» («Фиоретти»), в котором собраны рассказы о его жизни, произведения Ф.М. Достоевского, поставленная в 1906 г. пьеса А.И. Косоротова «Коринфское чудо», стихотворная драма венгерского поэта и философа Имре Мадача «Трагедия человечества»¹, «Бранд» Генрика Ибсена, статья «Социализм как религия» Н.А. Бердяева (название в «Письмах...» не указано), «Моление о чаше» И.С. Никитина, собственные сочинения о. Михаила (пьеса «Две идеи», работы «Христианство и социал-демократия», «Как я стал народным социалистом») и многие другие произведения.

- 1 Герои этого рассказа, по мнению о. Михаила, «эстетизируют» смерть на Голгофе. Речь, в частности, идет об эпизоде, когда апостол Иоанн возражает на слова Иуды, почему никто из учеников не защитил Христа: «Молчи... Жертва Его прекрасна».
- 2 В других переводах — «Трагедия человека» и «Человеческая трагедия».

Дальнейшее развитие голгофские идеи получили в статьях о. Михаила, опубликованных в журнале «Слушай, земля», газетах «Новая земля» и «К новой земле» (Боченков 2016, с. 67–69, 46–55). Эти работы уточняют идею голгофской жертвы: согласно о. Михаилу, ее смысл заключается еще и в том, чтобы «напугать людей — выявить пред их глазами страшный лик звериной жизни, страшный облик человека, который дожил до того, что распял своего Бога — убил *себя* всего» (Михаил 1909, с. 27). Человек должен «увидеть Бога, распятого за грех мира, и возненавидеть этот грех и проказу» (там же). Распятие Христа на Голгофе — это лишь начало человеческого спасения. Само по себе распятие не дает никакого повода для радости, для успокоения, для торжества, что человечество искуплено. Дело спасения должно быть продолжено. Голгофское христианство предполагает, по мысли о. Михаила, что *«искупление не было еще совершено на Голгофе, потому что оно должно было быть совершено самим облекшимся во Христа человечеством»*. «Надеюсь, что это не ересь, — продолжает он. — Я не преуменьшаю Божественного дела моего Господа: я только зову к нему людей» (там же, с. 28). Именно эти строки, вырванные из контекста всего сказанного, впоследствии станут поводом для обвинений в ереси.

«Общественная идея Голгофы», по мнению о. Михаила, заключается в уничтожении социального зла и лживых понятий о благотворительности, слезливой жалости, всего того, что не требует социального переустройства. Три других типа христианства, в отличие от голгофского, ни к чему подобному не зовут.

Голгофское христианство было попыткой ответить на вопросы о роли церкви в современном обществе, о том, что такое подлинная свобода, «свободно ли христианство» (Михаил 1909, с. 3). За ними кроется глубинная онтологическая проблематика: «“Человек — это нечто, что нужно преодолеть”, — говорит Ницше. “Человек есть нечто, что нужно найти”, — сказал бы я» (там же, с. 8), — писал о. Михаил в «Двенадцати письмах...». Этот парафраз не случаен. Голгофа с осознанием вины каждого за всех, за все происходящее в мире зло понималась им как основа социального действия, преображения жизни, как путь к новым ценностям и средство духовного раскрепощения человека в общественной работе. Не нужно стремиться стать сверхчеловеком, не нужно искать нового религиозного сознания, а нужно вернуться к изначальному «свободному христианству» Голгофы, которое преобразило бы жизнь вокруг. «Читайте древнейшие из

Евангелий, от Марка и Луки, и вы увидите, как *тяготило* душу Христа зрелище внешней нищеты, как *страстно хотел* Он, чтобы не было проклятой бедности, чтобы здесь, а не за гробом *сыты* были алчущие и правдой, и хлебом, и стали счастливы нищие не духом, а свободой от преступления нищеты» (Михаил 1910, с. 13).

Нам представляется справедливым вывод современного исследователя, что «фактически еп. Михаила можно считать основоположником самобытного религиозного учения, которое постулирует идею о том, что распятие Христа — это всего лишь начало спасения, а само искупление должно быть совершено всем человечеством в его перманентном восхождении на Голгофу» (Головушкин 2014, с. 208). Некоторые постулаты этого учения звучали и в старообрядческой периодике, но подвергались нападкам, когда затрагивали вопрос о необходимости коренных социальных перемен или казались противоречащими христианской догматике. Перспективным направлением исследований является, на наш взгляд, сопоставительный анализ идей о. Михаила и других голгофцев — И.П. Брихничева, В.П. Свенцицкого, а также работа над научным изданием литературной критики и философских статей о. Михаила отдельным томом.

ЛИТЕРАТУРА

- Боченков 2016 — Боченков В.В. Статьи епископа Михаила (Семенова), опубликованные в нестарообрядческой периодике (1899–1916 гг.): Аннотированный библиографический указатель // Во время оно: История старообрядчества в свидетельствах и документах. Вып. 8. М., 2016. С. 3–166.
- Боченков 2017 — Боченков В.В. Михаил (Семенов Павел Васильевич) // Православная энциклопедия. Т. XLV. М., 2017. С. 652–659.
- Воронцова 2012 — Воронцова И.В. Старообрядческий епископ Михаил (Семенов) в контексте истории религиозного реформизма в России // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: История. История Русской православной церкви. 2012. Вып. 3 (46). С. 40–55.
- Головушкин 2010 — Головушкин Д.А. Апостол XX века. Жизнь и творчество о. Михаила (Семенова). СПб., 2010.
- Головушкин 2014 — Головушкин Д.А. «Голгофское христианство» старообрядческого епископа Михаила (Семенова) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып. 3. С. 202–210.
- Достоевский 1972–1990/1–30 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1972–1990. Т. 1–30.
- Михаил 1902 — Михаил (Семенов), иером. Христос на Голгофе и воскресший. СПб., 1902.
- Михаил 1905 — Михаил (Семенов), архим. Л.Н. Толстой и наше духовенство: По поводу книги Толстого «Обращение к духовенству» // Церковь, литература и жизнь. СПб., 1905. С. 21–94.
- Михаил 1909 — Михаил (Семенов), еп. Двенадцать писем о свободе и христианстве: Письма о Христе подлинном. СПб., [1909].
- Михаил 1910 — Михаил (Семенов), еп. У счастливых христиан // Новая земля. 1910. № 3, сентябрь. С. 11–14.
- Серегина 2016 — Серегина С.А. Н.А. Клюев и голгофское христианство: к истории вопроса // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М., 2016. С. 468–483.
- Фирсов 1999 — Фирсов С.Л. К вопросу о церковном реформаторстве начала века: Штрихи к портрету старообрядческого епископа Михаила (Семенова) // Проблемы социально-экономической и политической истории России XIX–XX вв. СПб., 1999. С. 322–332.

Голгофская жертва и ее смысл в публицистике старообрядческого епископа Михаила (Семенова)

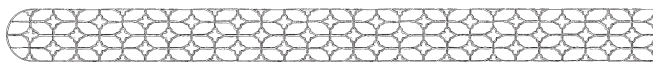
В статье показано, как понимался смысл голгофской жертвы в статьях известного публициста начала XX в. епископа Михаила (Семенова). Его идеи, поддержанные кружком так называемых голгофских христиан, были попыткой ответить на вопросы о роли церкви в современном обществе, о том, что такое подлинная свобода, «свободно ли христианство». За ними кроется глубинная онтологическая проблематика. «Человек есть нечто, что нужно найти», — сказал бы я», — провозглашает епископ Михаил, споря с известным высказыванием Ницше. Его религиозно-философский поиск подразумевает особый способ восприятия широкого круга философских и художественных произведений.

Ключевые слова: епископ Михаил (Семенов), Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Андреев, голгофское христианство.

The Golgotha Sacrifice and Its Meaning in the Journalism of the Old Believer Bishop Mikhail (Semenov)

The article shows how the meaning of the Golgotha sacrifice was explained in the articles of the well-known journalist of the early 20th century bishop Mikhail (Semenov). His ideas, supported by the group of the so-called “Golgotha Christians”, were an attempt to answer the question of the role of the church in modern society, of what true freedom is, “whether Christianity is free”. Behind them lies a deep-rooted ontological problem. “ ‘Man is something that must be found’, I would say”, bishop Mikhail proclaims, paraphrasing the famous statement of Nietzsche. His religious-philosophical inquiry implies a special way of perceiving a wide range of philosophical and artistic works.

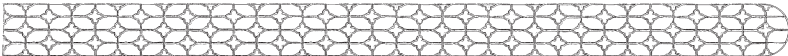
Keywords: bishop Mikhail (Semenov), Leo Tolstoy, Fyodor Dostoyevsky, Leonid Andreyev, Golgotha Christianity.



К.В. Ворожихина (Москва)

ОПРАВДАНИЕ ВЕРОЙ:
НОВОЗАВЕТНЫЕ ТЕМЫ
В ФИЛОСОФИИ ЛЬВА ШЕСТОВА

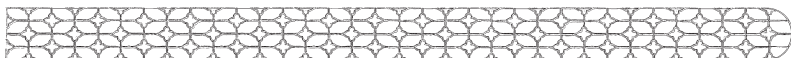




Шестова называют «философом библейского откровения» (Ловцкий 1966). Библия для него — это «философия, и самая великая» (Курабцев 2005, с. 74), самая первая «критика разума». Она полна противоречий, «несравненно чудесна», ей присущи «ни с чем не сообразная парадоксальность», и даже «чудовищная нелепость» (Шестов 2007а, с. 27), и «иммориализм» (там же, с. 312). В Библии содержится истина, которая идет вразрез со всеми навыками нашего мышления, она не требует никаких доказательств и не принимает обоснований. Закон противоречия в ней игнорируется; истина, данная в Библии, выходит за границы человеческого разума. Она — свидетельство опыта переживания единства с Богом.

Н.А. Бердяев считал, что Шестова привел к Библии Ницше. Однако в своей ранней статье «Идеализм и символизм “Северного вестника”» (1896), где Шестов высоко оценивает «шестидесятников» и резко критикует новую декадентскую направленность журнала, он пишет о христианстве: «Нет ничего более жизненного, близкого к действительности, чем учение Христа. Мистического в нем нет и следа. Спаситель учил жить на земле, понимать земную жизнь» (Шестов 1979, с. 316). И особенно восторженно он высказывается о Толстом: «Граф Толстой ищет правды <...> учит Евангельскому учению <...> выражает простые и ценные мысли сильным и смелым языком <...> на самом деле не смиряет своих требований ни перед чем, открыто указывает на язвы современного общества, смело бичует неправду. Он честно и смело проповедует Евангелие не как мистическую книгу, а как возвещенное нам свыше учение о любовном отношении к людям. В его проповеди нет и следа мистики. Ему незачем обращаться к символам и произносить таинственные слова. Он видит, что сильные обижают слабых, и напоминает нам заповедь Христа: “люби ближнего, как самого себя”» (там же, с. 322). Как видим, толстовское влияние было первичным, а Ницше Шестов прочел чуть позднее, в 1896–1897 гг., когда работал над книгой о Шекспире¹.

1 Впервые познакомившись со взглядами Ф. Ницше, Шестов, по собственному признанию, не понял их. В своей первой книге «Шекспир



Бог как воля

Шестов не делает различия между Заветами: «чистый иудаизм» для него выражается как в Ветхом, так и в Новом Завете (Шестов 1966, с. 105). Философ пишет об этом С.Н. Булгакову 26 октября 1938 г.: «Для меня противоположности между Ветхим и Новым Заветом всегда казались мнимыми. Когда Христа спросили (Мк. 12: 29), какая первая из всех заповедей, он ответил: “слушай, Израиль, и т.д.”, в Апокалипсисе (2: 7): “побеждающему дам вкушать от древа жизни”. Знание преодолевается, откровенная истина — “Господь Бог наш есть Бог единый” — в обоих заветах возвещается эта благая весть, которая одна только и дает силы глядеть в глаза ужасам жизни» (Библиотека Сорбонны. Архив Льва Шестова. Ms 2120/37).

Как отмечает Булгаков, «неразличение» Заветов (характерное также и для христианского богословия) «есть основной и важнейший факт» (Булгаков 1939, с. 318) в учении Шестова, при этом мыслитель принимает их не целиком. Шестов проводит свою «критику» Библии, акцентируя внимание лишь на тех ее частях, которые считает не зараженными эллинским духом рациональности: он устраняет из Ветхого Завета книги учительные — Псалтирь и «хокмическую» письменность (т. е. писания мудрых: книги Притчей Соломоновых, Екклесиаста и др.), кроме Книги Иова, а также, за небольшими исключениями, и пророческие книги. В Новом Завете наиболее неприемлемым для него является Евангелие от Иоанна, начинающееся антиветхозаветно. Для Шестова в начале было не слово, а творение из ничего «актом творческой воли Бога» (Лурье 2016, с. 358).

Бог для Шестова — это «великий Творец, из ничего творящий все» (Шестов 1966, с. 253); Он, как «свободнейшее существо», не выбирает между добром и злом, Он не знает добра и зла, поскольку Он вообще ничего не «знает», но Бог все творит. Воля Божья есть закон для всего. Значимость поступков человека, их ценность определяются «свободным, произвольным, ничем не связанным, решением Бога» (там же, с. 96). Значит,

и его критик Брандес» он критически пишет о Ницше, вдохновителе Г. Брандеса, как об антигуманисте, выразителе аристократических идеалов и апологете рабства, что казалось неприемлемым для философа, воспитанного на традициях «шестидесятников» с их гуманизмом, любовью к человеку и желанием полезного дела.

нравственный порядок случаен, он основан на абсолютной Божественной воле, т. е. на произволе Бога. Наши дела хороши или нехороши только потому, что Бог их считает таковыми.

Шестов утверждает, что Бог не всеблаг, не всезнающ — Он «любит, и хочет, и волнуется, и раскаивается, и спорит с человеком, и даже иной раз уступает человеку в споре» (Шестов 1993/2, с. 20), как это было в случае с Иовом. Бог нас обманывает, являясь источником человеческих заблуждений и скрывая от нас тайны мира, Он непостоянен («Бога нет постоянно. Он <...> является и исчезает. Нельзя даже про Бога сказать, что Он часто бывает. Наоборот, обыкновенно, по большей части Его не бывает» (Шестов 2007в, с. 9)), капризен и ревнив.

Живой библейский Бог «не знает ни должного, ни необходимого» (Шестов 2007а, с. 253), Он свободен от всех ограничений и не нуждается ни в почве, ни в опоре, как и человек, «пробудившийся к самому себе». Для живого Бога, утверждает Шестов, «нет невозможного», как нет ничего вечного и неизменного. Бог не подвластен никаким законам, Он может помочь человеку переступить через истину, через добро и через последнее ограничение — законы материального мира — и сделать бывшее небывшим²: «Он, этот Всемогущий Творец, стоит не только по ту сторону добра и зла, но по ту сторону истины и лжи. Перед Его лицом (*facies in faciem*) и зло, и ложь сами собой перестают существовать, превращаются в ничто, которого не только в настоящем, но и в прошлом никогда не было, вопреки всем свидетельствам человеческой памяти» (там же, с. 176).

На укорененность Шестова в ветхозаветной почве указывал его друг философ С.В. Лурье, отмечавший, что именно в силу иудейских истоков для мироощущения философа характерно восприятие жизни и действительности как «многообразной, изменчивой, текучей конкретности» (Лурье 2016, с. 357), чуждое разделению чувственного и рационального, общего и индивидуального. Мир Ветхого Завета — «непосредственно данный», познаваемый «жизнью в нем» (там же, с. 358), а не логическим мышлением. Поэтому философствование Шестова предстает как «пророчество, заменившее научное разумное предвидение», для него свойственны «лиризм, с его безудержной эмоциональной силой, не вмешивающейся ни в какую художественную форму

2 Учение католического кардинала Петра Дамиани (XI в.), выраженное им в трактате «О божественном всемогуществе».

и не знающей эллинской художественной меры», и интимная религиозность в общении человека «с Богом, с его живою, постоянно действующею волею» (Лурье 2016, с. 358).

Бог Шестова всецело трансцендентен, за пределами (в отличие от христианского взгляда, согласно которому трансцендентное становится имманентным, а Божественное и человеческое — соизмеримыми). Бог Шестова — это сокровенный, сокрытый, молчащий Бог: «Бог нас не слышит!» (Шестов 1976, с. 235) — пишет Шестов в своем «Дневнике мыслей»; шестовская философия монологична, она взывает к молчащему Богу и обращается к человеку, которому она бессильна передать в языке то, что хочет выразить (поскольку «слова мешают человеку приблизиться к последней тайне жизни и смерти. Слова отпугивают тайну» (Шестов 1966, с. 77)).

Французский мыслитель Г. Марсель, поначалу потрясенный и взволнованный идеями Шестова, позднее определил суть его религиозной позиции так: Шестов стучал туда, где не было двери. Шестов признался, что замечание французского философа не лишено тонкости: действительно, двери нет, но надо продолжать стучать (вероятно, это аллюзия на слова из Евангелия от Матфея: «...стучите, и отворят вам...» (Мф. 7: 7)). Дверь в этом контексте символизирует присутствие Бога, Его готовность пойти навстречу человеку; это «некий знак свыше, ориентирующий наши искания» (Визгин 2016, с. 47). Выходит, что шестовский стук в глухую стену — это зов, мольба, обращенные к молчащему Богу, «глас вопиющего в пустыне», знак безнадежности. Таким образом, возникает ситуация одностороннего диалога, общения без взаимности, которая оказывается неприемлемой для Марселя как философа диалога.

«ЧЕЛОВЕК ОПРАВДЫВАЕТСЯ ВЕРОЮ»
(Рим. 3: 28)

Шестов проводит границу между эллинизмом и иудаизмом, язычеством и христианством; их разделяет догмат о спасении верой (Шестов 1966, с. 132), что значит: своими силами человек не может спастись — только силою Божией: «Кто надеется на себя — тот отрекается от Бога» (там же, с. 208); «...человек должен не доверять делам своим; точно парализованный, лишившийся ног и рук, должен взывать он к благодати, единой творящей дела» (там же).

По мнению Шестова, дело веры не в том, чтобы исправить слабого и грешного человека. Вера не имеет ничего общего ни с нашим знанием, ни с нашими моральными чувствами (Шестов 1966, с. 243–244). Добродетели христиан и язычников суть блестящие пороки. Все, что есть у человека, — это надежда, что Бог его спасет. Философ пишет: «Напомню только одно место из Послания к Римлянам (10: 20): “А Исаия смело <...> говорит: Меня нашли не искавшие Меня; Я открылся не вопрошавшим обо Мне”» (Шестов 1964, с. 44). Чтобы добиться веры, нужно отречься от знаний и нравственных идеалов; сделать это своими силами человеку не дано.

«ВСЕ ПОД ГРЕХОМ»
(Рим. 3: 9)

Для Шестова эллин, иудей и христианин — «все под грехом» (Рим. 3: 9). Философ принимает христианскую идею о первородном грехе, трактуя ее на свой лад. Согласно Шестову, первородный грех коренится не в человеческой природе, но в человеческом сознании. Кроме того, Бог не осудил первых людей после нарушения запрета: он лишь предупреждал их о том, что плоды с древа познания таят в себе смерть. Человек погубил себя сам, поверив не Богу, а змию, духу лжи, говорящему, что знание делает человека более могущественным. Человек стал знающим, но ограниченным и смертным существом. «Сущность знания в ограниченности: таков смысл библейского сказания» (Шестов 1993/2, с. 245), — говорит Шестов. И эту истину из книги Бытия мы встречаем у пророка Исайи («...мудрость мудрецов его погибнет, и разума у разумных его не станет» (Ис. 29: 14)), апостола Павла («...погублю мудрость мудрецов, и разум разумных отвергну» (1 Кор. 1: 19)), а затем у Блаженного Августина и Мартина Лютера³.

3 Выстраивая свою религиозную философию, Шестов опирается на католическую и протестантскую теологию (Бердяев 2016а). В частности, волнующий Шестова вопрос о соотношении веры и разума на почве православия ставился и решался иначе, чем на Западе и у Шестова. Согласно А.С. Хомякову, бытие познается всецелым разумом, целостным духом, в котором воля, рассудок, любовь и вера слиты воедино; В.С. Соловьев вслед за славянофилами разрабатывает идеал «цельного знания», предполагающего единство мышления, чувства и воли и синтезирующего в себе истины философии, науки и религии. Для

Главным мотивом Библии для Шестова является Павлово «Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых...» (1 Кор. 1: 27). Вся библейская истина для него сводится к одному: «“Чтоб ваша вера, писал ап. Павел, утверждалась не на мудрости человеческой, но на силе Божией” (1 Кор. 2: 5)» (Шестов 1964, с. 44).

В восприятии Библии Шестовым, безусловно, значительную роль сыграл Ф. Ницше; Бог и истина Библии для него находятся «по ту сторону добра и зла». Так, в посланиях апостола Павла Шестов находит подтверждение имморализму: «А учение ап. Павла о том, что человек оправдывается верой независимо от дел (Рим. 3: 28), должно быть признано возмутительным и безнравственным» (Шестов 2007а, с. 293); «Он [Павел. — К. В.] приводит (Рим. 9: 15) слово Господа к Моисею: “кого миловать, помилую; кого жалеть — пожалею”, — и тут же поясняет: “Итак, помилование зависит не от желающего и подвигающего, но от Бога милующего”. И еще: “Итак, кого хочет милует, кого хочет — ожесточает”. На все возможные “возражения” у него один ответ — слова пророка Иеремии: “а ты кто, человек, что споришь с Богом?” Ссылаясь опять-таки на патриархов и пророков, ап. Павел так позволяет себе говорить о законе: “закон пришел после, дабы умножилось преступление” (Рим. 5: 20), или: “закон производит гнев, ибо где нет закона, там нет и преступления” (Рим. 4: 15)» (там же, с. 293–294). Шестов толкует закон не как основу иудейского благочестия, а расширительно — как любые моральные предписания и нормы, которые, согласно Шестову (как и закон у Павла), имеют чисто внешний характер; вера, напротив, — это внутреннее преобразование.

В иудаизме место человека в мире определяется Заветом — договором между Богом и людьми. Послушание Завету, соблюдение закона означают принадлежность к группе, на которую распространяется божественная благодать. То есть не дела ведут к благодати,

Шестова единство веры и разума невозможно: Афины (умозрение, рациональная философия) «никогда не договорятся» с Иерусалимом (библейской верой), повторяет он вслед за Тертуллианом, создавшим, по мнению русского мыслителя, истинную теорию познания. В средневековой католической философии вопрос о соотношении веры и разума был одним из основных; средневековые мыслители противопоставляли веру и разум (Тертуллиан), говорили об их взаимообосновании (Августин), о примирении (Фома Аквинский), а также об их расхождении как двух непересекающихся сфер — логически очевидного и основанного на морали (У. Оккам), но не об их синтетическом единстве (Шестов 1966; Соловьев 1966; Неретина 1995).

а принадлежность к народу Божьему, которая определяется Заветом. Один из водоразделов, отграничивающих иудаизм от христианства, заключается в отношении к закону: Сын Человеческий выше субботы или нет? Для Шестова Сын Человеческий является господином субботы. «Человек, — считает Шестов, — должен быть мерой всех вещей» (Шестов 1993/2, с. 182), как человеческих, так и божественных, и в этом — «высшая цель» и новая заповедь⁴. Такое отношение к соблюдению предписания он преподносит как «чистый иудаизм», чистую веру и противопоставляет ее мудрости Афин.

Для Шестова, как и для апостола Павла, особую роль играет Авраам. Библейский патриарх является фигурой, символизирующей преодоление этического и разумного, а главное — отцом веры. С ним был заключен завет веры: Авраам, вверившись Богу, «пошел, не зная, куда идет» (Евр. 11: 8), и повел на заклание сына, с которым связывал свои надежды. Иисус для Павла — семя Авраамово; желая подчеркнуть преемственность иудаизма и учения Христа, Павел утверждает, что Он наследник отца веры, Он выступает против неверия. Для Шестова Иисус — человек, который через свою веру приобщился божественному всемогуществу. Чудеса, творимые Иисусом, и Воскресение для Шестова являются не подтверждением Его божественности, но свидетельством Его веры и аргументом в пользу могущества Бога, попирающего законы природы и человеческого мышления.

В целом отношение Шестова к Иисусу «остаётся уклончивым, колеблющимся, нерешительным. Чаще всего Шестов закрывается от этого вопроса, как бы не замечая в “Св. Писании” самого Христа» (Булгаков 1939, с. 318). По мнению Булгакова, «Христос для Шестова не воплотившийся Бог, как это говорит “Писание”, но “совершеннейший из людей”» (там же), гениальный человек, пророк. Таким образом, Шестов в этом вопросе придерживается, скорее, иудейской точки зрения и одновременно сближается с Толстым, выступавшим против христианского учения о Богочеловечестве Иисуса Христа и признававшим в Нем лишь человека⁵.

4 Шестов утверждает: «...и Бог ждет, как каждая живая человеческая душа, последнего приговора» (Шестов 1993/2, с. 153). Возникает вопрос: кто выносит здесь приговор? По всей вероятности, последнее решение остается для Шестова не за Богом, а за человеком, и именно человек, его выбор определит, что победит — жизнь или смерть, реальное или идеальное.

5 При этом Толстой, в отличие от Шестова, отрицает первородный грех, событие Воскресения и, подобно Маркиону, преемственность

«ЦАРСТВИЕ БОЖИЕ ВНУТРЬ ВАС ЕСТЬ»
(Лк. 17: 21)

Шестов пишет, что Иисус не смог спасти людей от греха, — они так и остались грешниками (Шестов 1966, с. 257). Философ ищет спасения, которое состоит в возвращении в райское состояние близости к Богу; оно индивидуально, как в христианстве, и посясторонне, как в иудаизме: «Бывшее становится небывшим, человек возвращается в состояние невинности и той божественной свободы, свободы к добру, пред которой меркнет и гаснет наша свобода выбора между добром и злом или, точнее, пред которой наша свобода обнаруживается как жалкое и позорное рабство. Первородный грех <...> с корнем вырывается из бытия» (Шестов 2007а, с. 27). Шестов полагает, что вера и непосредственные отношения между Богом и человеком суть «конец человеческой трагедии, конец борьбы, конец страданиям, наступление неограниченных возможностей и райской жизни» (Бердяев 2016б, с. 410).

Отношения человека и Бога, согласно мысли Шестова, не нуждаются в посредниках. По его мнению, нет необходимости в собраниях верующих, в общине, поскольку процесс спасения, который для Иисуса Христа был обращением души к Богу, превратился «в сложную систему со всякого рода перегородками между Богом и человеком: церковь взяла на себя роль искупителя» (Шестов 2007б, с. 249). Церковь водрузилась на том месте, где должен быть Бог: «...вместо идеальной величины — кучка грешных людей» (там же). Она признает верующими только тех, кто ей принадлежит. Церковь оказывается для Шестова «специальным учреждением для спасения», которое, как и все учреждения, функционирует на основе эллинской морали. Шестов устраняет медиатора, который оберегает верующего от прельщения враждебными Богу силами, что понимает и сам философ: «Ничем не ограниченный экстаз, безумный, не знающий пределов

Нового Завета по отношению к Ветхому. По мнению Шестова, Толстой оказался одним из немногих, кто (в отличие от Соловьева и Достоевского) действительно услышал и «*рискнул* принять загадочные и явно опасные слова евангельских заповедей»; «только Толстой смело и решительно пробует испытать не в мыслях только, а отчасти и в жизни истинность христианского учения. Безумно не противиться злу с человеческой точки зрения <...>. Но в Евангелии он именно ищет божественного безумия — ибо человеческий разум его не удовлетворяет» (Шестов 1996/2, с. 222, 223).

эрос — были источником творчества иудейских пророков» (Шестов 1966, с. 146). Но при этом неизбежно возникает вопрос, как можно быть уверенным в том, «что выдающий себя за пророка есть действительно глашатай истины и посланец Бога, а не дьявола» (там же). Отрицая необходимость культа и церкви, выводящих человека из замкнутой обособленности, Шестов приходит к предельно суженному пониманию Бога: Он редуцируется до субъективного переживания божественного; а вера становится сугубо частным делом.

Религиозность Шестова необъяснима и непонятна вне христианства, однако ему осталась чужда христианская догматика; следуя «злой и неверной формуле Гарнака» (Зеньковский 2016, с. 434), он видел в христианстве эллинизацию библейского благовестия. Как пишет Шестов, люди, считающие себя христианами, исказили учение Христа. По мнению мыслителя, христианство пытается соединить Афины и Иерусалим, умозрение и откровение: «Даже религия распятого Бога старается подражать метафизическим системам, и последователи этой религии, хоть и носят крест на груди, всегда забывают, что с креста Спаситель мира возопил: Господи, отчего ты меня покинул?» (Шестов 2007а, с. 379). Историческое христианство, согласуясь с разумом, «отменило» Бога и превратилось в назидание и морализаторство, вместо истины оно дало человечеству понятие о «послушании и благочестии» (там же, с. 151)⁶.

В отличие от христианства, у Шестова нет путей преображения жизни, путей к раю для мира. Спасение для него остается в «интимных катастрофических переживаниях» отдельных людей. Шестов верит во внутреннее преображение, когда открывается второе измерение мышления и происходят «психологические чудеса» (Бердяев 2016а, с. 376), так как «Царствие Божие внутри вас есть» (Лк. 17: 21).

6 Основным объектом шестовской критики христианства является понятие власти ключей, т. е. права духовенства «вязать и решать». Это понятие существует и в православии, и в протестантизме, но только в католичестве, согласно Шестову, оно приобретает смысл неограниченной власти человека — папы. Работу Шестова «Potestas clavium (Власть ключей)» можно рассматривать как продолжение, с одной стороны, критики католицизма Лютером, с другой — «легенды» о Великом инквизиторе Достоевского.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 2016а — *Бердяев Н.А. Древо жизни и древо познания* // Л.И. Шестов: pro et contra: Антология. СПб., 2016. С. 361–377.
- Бердяев 2016б — *Бердяев Н.А. Лев Шестов и Киркегор* // Л.И. Шестов: pro et contra: Антология. СПб., 2016. С. 408–414.
- Булгаков 1939 — *Булгаков С.Н. Некоторые черты религиозного мировоззрения Л.И. Шестова* // *Современные записки*. 1939. № LXVIII. С. 305–323.
- Визгин 2016 — *Визгин В.П. Лица и сюжеты русской мысли*. М., 2016.
- Зеньковский 2016 — *Зеньковский В.В. Памяти Л.И. Шестова* // Л.И. Шестов: pro et contra: Антология. СПб., 2016. С. 431–436.
- Курабцев 2005 — *Курабцев В.Л. Миры свободы и чудес Льва Шестова*. М., 2005.
- Ловцкий 1966 — *Ловцкий Г.Л. Философ библейского откровения (К 100-летию со дня рождения Льва Шестова)* // *Новый журнал*. 1966. Кн. 85. С. 207–230.
- Лурье 2016 — *Лурье С.В. Истина Библии и истина философии (К шестидесятилетию рождения Льва Шестова)* // Л.И. Шестов: pro et contra: Антология. СПб., 2016. С. 355–360.
- Неретина 1995 — *Неретина С.С. Верующий разум. К истории средневековой философии*. Архангельск, 1995.
- Соловьев 1966/1–12 — *Соловьев В.С. Собр. соч.:* В 12 т. Брюссель, 1966. Т. 1–12.
- Шестов 1964 — *Шестов Л. Умозрение и Апокалипсис. Религиозная философия Вл. Соловьева* // *Шестов Л. Умозрение и откровение. Религиозная философия Владимира Соловьева и другие статьи*. Paris, 1964. С. 23–91.
- Шестов 1966 — *Шестов Л. Sola fide — только верою: греческая церковь и средневековая философия, Лютер и церковь*. Paris, 1966.
- Шестов 1976 — *Шестов Л. Дневник мыслей* // *Континент*. 1976. № 8. С. 235–252.
- Шестов 1979 — *Шестов Л. Идеализм и символизм «Северного вестника»* // *Russian Literature Triquarterly*. 1979. Vol. 16. P. 310–330.
- Шестов 1993/1–2 — *Шестов Л. Сочинения: В 2 т.* М., 1993. Т. 1–2.
- Шестов 1996/1–2 — *Шестов Л. Сочинения: В 2 т.* Томск, 1996. Т. 1–2.
- Шестов 2007а — *Шестов Л. Афины и Иерусалим*. М., 2007.
- Шестов 2007б — *Шестов Л. Великие кануны*. М., 2007.
- Шестов 2007в — *Шестов Л. Potestas clavium (Власть ключей)*. М., 2007.

Оправдание верой:
новозаветные темы в философии Льва Шестова

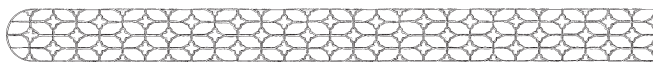
Статья посвящена новозаветным темам в философии Л. Шестова. Несмотря на иудейские корни мировоззрения философа, Священное Писание для него включает как Ветхий, так и Новый Завет, которые он при этом принимает не целиком. В Новом Завете особое значение для философа имеют послания ап. Павла. Шестов усваивает учение апостола о первородном грехе и об оправдании верой, но трактует его по-своему. Интерпретируя послания в ницшеанском духе, философ сводит Павлово благовестие к имморализму и иррационализму.

Ключевые слова: Л. Шестов, оправдание верой, первородный грех, ап. Павел, иррационализм, имморализм.

Justification by Faith:
New Testament Themes in Lev Shestov's Philosophy

The article is devoted to New Testament themes in Lev Shestov's philosophy. Despite the Jewish roots of the philosopher's worldview, the Holy Scriptures include for him both the Old and New Testaments, which he nevertheless does not accept in their entirety. In the New Testament, the Pauline epistles are of special importance to him. Shestov accepts the apostle's teachings about original sin and justification by faith but understands them in his own way. Interpreting the epistles in a Nietzschean spirit, the philosopher reduces Paul's teachings to immorality and irrationalism.

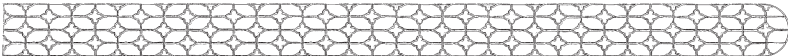
Keywords: L. Shestov, justification by faith, original sin, Paul the Apostle, irrationalism, immoralism.



О.А. Казнина (Москва)

ЕВАНГЕЛЬСКИЕ МОТИВЫ
В ПЕРСОНАЛИСТИЧЕСКОЙ
ГНОСЕОЛОГИИ Н.А. БЕРДЯЕВА



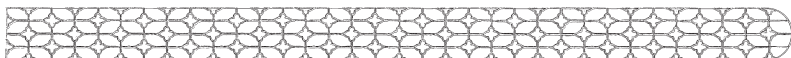


В гносеологии представителей русского религиозного персонализма важное место занимает идея синтеза религии, философии и искусства, а также соответствующих им типов познания: мистического, рационального и эстетического. Призывая к восстановлению единства всех сил души в познании, мыслители этого направления противостояли господству отвлеченного рационализма и наукообразия в философии. В повороте философии к интуитивным методам познания, господствующим в сфере религии, искусства, литературы, нашли продолжение традиции европейской романтической эстетики и русского любомудрия, идеи А.С. Хомякова и И.В. Киреевского, Ф.М. Достоевского и Вл. Соловьева.

Идее возрождения верующего разума, ориентированного на христианское Откровение, которая вдохновляла новое религиозное сознание, сопутствовало обращение к символическому языку Нового Завета, к образам и притчам Евангелий, к апостольским Посланиям, святоотеческой антропологии и православному богословию. В этих вечных источниках религиозный персонализм черпал идею о богатстве познавательных сил. При этом заповеди, символы и образы получали новый смысл, обогащая эстетику и философскую критику. Осмысление евангельских истин и образов в произведениях Н.А. Бердяева, Л. Шестова, С.Л. Франка, Н.О. Лосского, Б.П. Вышеславцева и других мыслителей являлось плодом свободной философской мысли, а не сознательного стремления создать новое богословие. Решимость «восполнить», «обогащать» и «обновить» христианство в действительности вела к более углубленному пониманию природы творчества, гениальности, духовности¹.

Н.А. Бердяев рассматривал творчество как религиозное задание человека в мире и обозначал его религиозными понятиями: «Третий Завет», «Третье Откровение творчества», «завет

1 Эстетический характер религиозного персонализма Бердяева, а также родство его гносеологии с русской классической литературой раскрывается в следующих работах: Бычков 2007, с. 635–711; Гайденок 2001, с. 301–322; Гальцева 2012, с. 203–326; Евлампиев 2000, с. 297–337.



Св. Духа». По его учению, воплощение Третьего Завета в жизни предполагает слияние энергии культурного делания с религиозной духовностью, синтез разума и интуиции, гениальности и святости. В работах Бердяева разрабатывается идея теургического творчества, способного преображать человека, создавать новое небо и новую землю: «Теургия есть творчество с Богом, творчество божественного в мире, продолжение творения Бога» (Бердяев 2007, с. 216). В его учении «новая теургия» является в большей степени культурным творчеством, чем делом личного спасения: «Религиозная миссия нашей эпохи не есть уже отрицание истории, а новое ее утверждение, не есть отрицание земли, а новое ее утверждение, новое творчество» (там же). «Новое религиозное сознание есть прежде всего освящение творчества» (там же, с. 167).

Философов соловьевского круга нередко обвиняли в модернизации христианства. В ответ на эти обвинения Бердяев раскрывал положительный смысл понятия «модернизм», в котором он видел «защиту жизни, движения, творчества, свободы, мысли» (Бердяев 1991, с. 233). Русскую религиозную мысль начала XX в. он характеризовал как «русский модернизм на православной почве» (там же, с. 224, 229) и подчеркивал, что «модернизмом» можно уже назвать религиозные идеи Хомякова, Вл. Соловьева, Достоевского, А.М. Бухарева. «Русский православный модернизм», утверждал Бердяев, решительно отличается от модернизма западного, католического и протестантского: православная мысль ставит целью раскрытие религиозного смысла человеческого творчества, является мечтой о преobraжении тварного мира, об утверждении правды «о земле». Для философа очевидно, что это задачи не «теодицеи», но «антроподицеи» — оправдания и освящения человеческой культуры. Ценность православного модернизма он видел в обновлении религиозного мироощущения, наполнении его энергией культурного творчества: познания, искусства, жизнестроительства.

Бердяев и его современники были свидетелями глубокого кризиса церковной религиозности, с одной стороны, и кризиса культуры, порвавшей со своими религиозно-духовными истоками, — с другой. Тяготение философии к новым возможностям постижения бытия и духовной природы человека было вызвано разочарованием в научной «школьной» философии: «Никогда еще не было такого разочарования в научности, такой жажды иррационального» (Бердяев 2002а, с. 38), — характеризует Бердяев

философское самосознание своего времени. Выход из этого кризиса философы искали на путях критики отвлеченного рационализма, в восстановлении цельности духовной жизни, возрождении «верующего разума». Поиск «цельного» и «живого» знания был продолжением импульса, заданного романтизмом первой трети XIX в. и символизмом.

Бердяев осмысливал опыт возвратного движения философии «от марксизма к идеализму», от философского идеализма к православной вере и идее «верующего разума» в духе евангельской притчи о блудном сыне (Лк. 15: 11–31). Он писал: «Мы живем в переходную эпоху духовных кризисов, когда многие странники возвращаются к христианству, к вере отцов, к Церкви, к православию» (Бердяев 2003а, с. 16). В этом возвращении к религиозным корням он видел универсальное культурное движение, господствующую тенденцию эпохи. В новую эпоху христианство не «передается по наследству», не приобретает в качестве готовой традиции, но добывается личным опытом, в том числе трагическим опытом сомнений, богоотступничества и богоборчества. Однако возвратившегося блудного сына (т. е. интеллигенцию) во времена Бердяева встречал строгий голос «старшего сына» (иерархов церкви), гордого тем, что он всегда оставался при Отце.

В возвращении к вере Бердяева, как и других мыслителей соловьевского круга, особую роль сыграл Достоевский. Бердяев писал в «Самопознании»: «В мое сердце вошел образ Христа “Легенды о Великом инквизиторе”, я принял Христа “Легенды”» (Бердяев 1983, с. 160). Мыслители возвращались к вере, пережив опыт безблагодатной свободы, искушений человекобожеством. Возвращение к вере шло «через горнило сомнений». В духе Достоевского пишет Бердяев о собственных религиозных исканиях: «Я через свободу, через имманентное изживание путей свободы пришел к Христу. Моя христианская вера не есть вера бытовая, родовая, традиционно полученная по наследству, она есть вера, добытая мучительным опытом жизни, изнутри, от свободы. <...> Свобода привела меня ко Христу, и я не знаю других путей ко Христу, кроме свободы. Я не один в этом опыте. Те, которые ушли от *христианства авторитета*, могут вернуться лишь к *христианству свободы*» (Бердяев 2003а, с. 17; курсив Н. Бердяева). Временное богоотступничество возвратило и его самого в «наследственное родовое имение Отца». Философ признается, что ценит опыт своих сомнений, заблуждений и страданий, так

как духовные и жизненные испытания раздвинули его духовный горизонт: «В обретенную мной истину входит испытанное мной» (Бердяев 2003а, с. 16).

Необходимость обновления христианства Бердяев обосновывал историческим изменением экзистенциальной ситуации. В мире появились новые, трагические души, из которых нельзя искоренить последствий пережитого исторического опыта. Ход цивилизации наложил на них свою печать. Аскетический и церковный опыт прошлого, как считает Бердяев, уже не разрешает проблем современной души: «На мучения и вопрошания Ницше нет ответа в катехизисах и поучениях старцев, они требуют творческого восполнения в христианстве. Все наше русское религиозно-философское движение последних десятилетий прошло через опыт, который неизгладим и который не может не обогащать христианства» (Бердяев 2003а, с. 17).

Бердяев придает познанию религиозный характер, раскрывает познавательную деятельность как теургическое творчество, сотворчество с Богом. В познании мира он видит путь к его освобождению от рабства у материи, от последствий грехопадения. Связь истины и свободы он находит в евангельском завете: «и познаете истину, и истина сделает вас свободными» (Ин. 8: 32); и далее: «Итак, если Сын освободит вас, то истинно свободны будете» (Ин. 8: 36). На протяжении всего своего творчества Бердяев защищает идею «освобождения бытия» через его постижение и внесение в него смысла. В книге «Смысл творчества» (1916) он пишет: «Истина есть осмысливание и освобождение бытия <...>. Истина делает нас свободными <...>. Истина есть творческий свет, освобождающий и осмысливающий бытие» (Бердяев 2002а, с. 43). Он развивает эту мысль и в итоговом труде «Опыт эсхатологической метафизики» (1938): «Философия ищет прорыва из рабства этого мира к иному миру, к совершенной, свободной жизни, к избавлению от муки, от уродства мировой данности» (Бердяев 2003б, с. 411); «Познание носит освобождающий характер. Философское познание призвано освободить человека от власти объективированного мира, от его нестерпимого рабства» (там же, с. 412); «Познание истины делает меня свободным» (там же, с. 416).

Воплощением единой истины Откровения для Бердяева является личность Богочеловека, Сына Божия. Молчание Христа в ответ на вопрос Пилата «что есть истина?» (Ин. 18: 38) в истолковании Бердяева имеет «абсолютный философский,

гносеологический смысл. Абсолютный Человек есть Истина» (Бердяев 2002а, с. 43). Слова «Я есмь путь и истина и жизнь...» (Ин. 14 :6) имеют для него тот же смысл, что и для всех христианских толкователей: «...Бог есть Истина...» (Бердяев 2003б, с. 413). Но для философа главное — то, что постижение этой истины имеет освобождающее значение для познания: истина не является изобретением или открытием человеческого разума, это живое и личное Божество. Бердяев раскрывает смысл этого поворота сознания в комментарии к парадоксальному высказыванию Достоевского о выборе между Христом и истиной². Переводя этот парадокс в философский план, Бердяев пишет о необходимости для философии пройти через «героический акт отречения от “истины”» (Бердяев 2002а, с. 44), «пожертвовать мертвой истиной пассивного интеллекта во имя живой истины целостного духа» (там же). С такой же страстью и Л. Шестов призывал «освободиться от гипноза математической истины, которую философы <...> поставили на место Бога» (Шестов 1975, с. 293).

Бердяев, как и другие персоналисты, остро чувствовал, что между живой истиной Откровения и ее человеческими интерпретациями пролегает бездна. Искажающее влияние человеческого разума Бердяев ощущает и в самом Новом Завете: «Даже в Евангелии чистота Откровения Духа замутнена человеческой социальной средой, человеческим языком, человеческой ограниченностью» (Бердяев 2003в, с. 269). Философ призывает очистить идею Бога «от искажающих человеческих привнесений» (там же, с. 371), отречься от множественных «истин», порожденных мнениями и представлениями человеческого рассудка. Он ведет спор с историческим приспособлением христианства к миру сему, «к социальной обыденности, к средне-нормальному сознанию» (там же, с. 373). Он верит в возможность возродить подлинный дух учения: «Христианство в своих евангельских и пророческих истоках не аскетично, а мессианично, революционно» (там же). И в то же время предупреждает, что «Чистая Истина христианского Откровения <...> привела бы к концу мира» (там же, с. 269).

2 В письме Ф.М. Достоевского к Н.Д. Фонвизиной от конца января — 20-х чисел февраля 1854 г. (Достоевский 1985/28, с. 176). См. также роман «Бесы» (Достоевский 1974/10, с. 198) и черновые материалы к «Дневнику писателя» за 1881 г. (Достоевский 1984/27, с. 57).

Философ признает истинной не только божественную (трансцендентную) реальность, но также и реальность смыслов и ценностей (трансцендентальную реальность), платоновских эйдосов и кантовских ноуменов, вещей в себе. В отличие от представителей рационализованного идеализма, он мыслит сферу идеалов не отделенной от мира явлений непроницаемой стеной, а пронизывающей его, связанной с ним. «Мир ноуменов» для него — это «мир творческих существ», способных прорываться в мир сей и воплощаться в нем: «Возможен прорыв ноуменов в феномены, мира невидимого в мир видимый, мира свободы в мир необходимости, и с этим связано все самое значительное в истории. <...> Пророки, творческие гении приходят в этот мир из мира нуменального, это — посланники Духа» (Бердяев 2003б, с. 430). Через этих посланников высшая истина освобождает дух из плена материи, спасает человека от власти мира сего, от принуждающей необходимости законов природы и законов социума, от низших психофизических стихий. Философ акцентирует гносеологическое освобождение — от «идолов» и «кумиров», множественных «истин», порожденных падшим человеческим разумом. В свободном познании происходит прорыв к божественному — «сверхчеловеческому».

Творчество человека является главным аргументом «антроподицеи» Бердяева — оправданием истории и культуры, стремления к освобождению и преображению. Как завет творчества Бердяев понимает евангельский призыв: «...будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф. 5: 47). «Человеческая природа — творческая, потому что она есть образ и подобие Бога-Творца» (Бердяев 2002а, с. 101). Бог — Творец, Художник, значит, творчество является главным путем к Богу, раскрытием в себе Его образа и подобия, делом обожения (теосиса). Образ христианского Бога возводит человека и его дух на небывалую высоту: в земном мире нет ничего столь же близкого к Богу-Творцу, как познающий и творящий человек, и столь же близкого к Святому Духу, как человеческая духовность.

В опыте творчества и познания философ видит аналогичный религиозному путь к совершенству: «...задачей философии всегда был трансцензус, переход за грани», «познавательное противление миру данному и необходимому», а не «приспособление к нему» (Бердяев 2002а, с. 31). Как пишет мыслитель, «в творчестве, особенно в искусстве, в поэзии, есть что-то от воспоминания об утерянном рае» (Бердяев 2003б, с. 511). Творчество

рождается из невозможности довольствоваться данным миром, из потребности преодолеть свою подавленность и приниженность им. «Творчество есть трансцендирование», «победа над небытием», «победа над миром, освобождение от тяжести и рабства этого мира» (там же, с. 507). Сверхсознание, пробуждающееся в процессе творчества, сродни религиозному озарению: оно может изменить прошлое, сделать бывшее небывшим. Как и аскеза, творчество освобождает от «травмированности грехопадением» (там же, с. 512).

В определенном смысле человек, подобно Богу, может «творить из ничего», из своей свободы — вносить в мир свое понимание смысла и ценности, воссоздавать идеальное состояние мира и человека: «В творческий акт человека привносится новое, небывшее, не заключенное в данном мире, в его составе, прорывающееся из иного плана мира <...> из просветительной свободы» (Бердяев 2003б, с. 506). Силой мысли и воображения из хаоса и безобразия мира добывается красота, создается идеал — человеческий образ высокого достоинства.

Профетическая природа творчества, по Бердяеву, сближает его с религиозным созерцанием и озарением: «...в творческой гениальности есть что-то пророческое» (Бердяев 2003б, с. 516). Прозрение идеального, должного состояния человека и мира обличает старый мир и ветхого человека и возвещает о новой земле и новом небе: «Гений — несвоевременный человек...» (там же, с. 517); он вскрывает ложь и фарисейство своего времени, бросает ему вызов. Творчество эсхатологично, его результаты входят в Царство Божие. Гениальность и религиозный профетизм имеют одну природу — способность видеть выше и дальше этого мира, прозревать века грядущие: «Творчество упреждает преобразование мира» (там же, с. 518). В нем кончается старый мир и начинается новый.

Тесная связь религиозного персонализма с литературой и поэтическим типом познания обусловлена характером персоналистической гносеологии, присущим ей интуитивизмом. Персоналистическое учение о познании подводит к постижению природы художественного творчества, оно основывается на признании участия всей личности в акте познания. Бердяев пишет: «...философское познание есть духовный акт, в котором действует не только интеллект, но и совокупность духовных сил человека, его эмоциональное и волящее существо» (Бердяев 2003г, с. 33). Источником этой идеи является евангельский

призыв любить Бога всем существом: «...возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим, и всею крепостию твоею...» (Мк. 12: 28; см. также: Мф. 22: 37–39; Лк. 10: 27–28). Эта евангельская заповедь восходит к книгам Ветхого Завета — Второзаконию и Книге Иисуса Навина (Втор. 6: 5, 10: 12, 11: 13; Нав. 22: 5).

Раскрывая родство религиозной философии с поэзией и искусством, Бердяев показывает, какую роль в познании играют любовь, творческое вдохновение и духовно-душевная близость людей. Подобно поэзии, пишет он, «религиозная философия — это объяснение в любви», ее слова полны реального содержания и смысла только для людей, близких по духу: «Выражение любви есть изречение высшего и подлинного познания. Любовь к Богу и есть познание Бога, любовь к миру и есть познание мира, любовь к человеку и есть познание человека» (Бердяев 2007, с. 75). Нередко, передавая эту же мысль, Бердяев прибегает к платоновскому образу «эроса истины» и «эроса познания».

Возможность познания, по Бердяеву, зависит от общей системы ценностей и взаимопонимания. У братьев по духу слова наполняются одним и тем же содержанием и смыслом, тогда как люди разобщенные, люди разной веры и разного духа вынуждены доказывать друг другу каждую добытую ими истину. Споры о значении слов не оставляют места для обсуждения существенных проблем, не позволяют «поговорить по душе». Ученника, решившего войти в жилище философии, как пишет Бердяев, «слова не пускают дальше передней»; истинная философия, утверждает он, должна быть не спором о словах, а «объяснением в любви влюбленных» (Бердяев 2007, с. 75).

Экзистенциальная философия, по Бердяеву, «питается интуициями жизни» (Бердяев 1983, с. 97). Интуиция же всегда «не только интеллектуальна, но и эмоциональна. Мир не есть мысль, как думают философы <...> мир есть страсть и страстная эмоция» (Бердяев 2007, с. 102). В философии, а не только в искусстве, считает мыслитель, должно быть признано «эмоциональное познание»: «Через чувства мы познаем гораздо больше, чем через интеллект. <...> познанию помогает не только любовь и симпатия, но иногда также ненависть и вражда» (там же).

Раскрывая эмоционально-интуитивную природу персоналистической философии, Бердяев сближает и даже отождествляет ее с искусством. Он проводит водораздел между философским прозрением и дискурсивными видами научного мышления:

«Философия ни в каком смысле не есть наука и ни в каком смысле не должна быть научной. <...> Не должны быть научны искусство, мораль, религия» (Бердяев 2002а, с. 27). Философия является искусством еще и потому, что «на ней запечатлевается личность творца не менее, чем на поэзии и живописи» (там же, с. 31-32); «...философское познание покоится на интуиции, т. е. на симпатическом, любовном проникновении в сущность вещей, а не на научном анализе...» (там же, с. 40).

В гносеологии Бердяева, как и в учениях других персоналистов, звучат аллюзии на евангельскую заповедь: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 5: 8). В святоотеческом учении о боговидении чистота сердца не только открывает путь познания Бога, но является условием различения добра и зла, познания глубины человеческого сердца. В согласии с аскетической антропологией Бердяев считает, что качество познания, подлинность и истинность познавательного опыта в значительной мере определяются нравственным состоянием личности: «Степень проникновения Логоса в сознание зависит от духовного состояния людей» (Бердяев 2003б, с. 393).

Критерий различения истины и лжи заключается не в отвлеченном разуме (рассудке, интеллекте), а в сердце, которое является органом целостного духа. Вся оценочная сторона познания принадлежит к сфере чувств, эмоций, интуиций. Познание ценности прежде всего дается сердцу. В акт познания неизбежно привходят и религиозная вера, и суеверия, и социальные внушения, а также и «предрассудки философов». Логически доказать или опровергнуть суждение в сфере ценностей невозможно, правильный выбор совершает интуиция сердца, свободного от страстей. Сердце и совесть являются в персоналистической гносеологии верховными органами познания ценностей, и эту гносеологию правомерно называть и этической, и эстетической.

В создании картины мира также участвует вся совокупность познавательных сил человека, его экзистенциальный опыт, глубина личности: «Целостный человек, а не разум, создает метафизику» (Бердяев 2003б, с. 409). «Выбор типа философии определяется целостным духом философа, волеием и эмоцией более, чем интеллектом. Но и самый интеллект человека неотделим от существования всего человека, от его волевого выбора и эмоционального опыта» (там же, с. 420). Однако, по убеждению Бердяева, нравственное состояние познающего

человека — философа или художника — все же не может быть решающим в его деятельности. На этом повороте мысли эстетическая гносеология Бердяева особенно явно расходится с традиционной аскетической антропологией и встает на путь оправдания человека и его культуры.

Бердяев отстаивает мысль, что «путь гениальности», философской или поэтической, не тождествен «пути святости», но при этом он утверждает «равноценность и равнодостоинство» путей святости и гениальности, религии и культуры. Гениальность не может быть привязана к аскезе, к достижению нравственного совершенства, творчество предполагает иную этику: «Творец оправдывается своим творчеством, своим творческим подвигом» (Бердяев 2003д, с. 195). Творческое горение само по себе побеждает зло, освобождает познавательную и творческую страсть от влияния низших стихий, от эгоистических мотивов, оставляя чистую творческую энергию. Подлинное творчество и познание требуют такой же самоотдачи, такой же дисциплины, как духовный подвиг. Творчество предполагает духовную аскезу, самоотречение и жертву, победу над властью «мира», над его искушениями. Познание истины обязывает человека жертвовать безопасным положением и обеспеченным спасением души и при этом не дает никаких гарантий благополучия в этом мире. «Гениальность есть “мир иной” в человеке, нездешняя природа человека» (Бердяев 2002а, с. 156), сверхчеловеческое начало в нем. Главной целью философа, поэта или художника является не спасение души, а подвиг эстетического познания — поиск идеала, должного состояния мира и человека. Гениальный мыслитель или художник, как и подвижник, стяжающий святость, преодолевает в себе мир сей, побеждает в себе ветхого человека. Но, с другой стороны, аскеза такого рода — задача каждого человека, явившегося в мир: «...каждый человек должен идти путем очищения, путем борьбы со своей низшей природой, путем аскезы и жертвы. Никакое творческое деяние, никакое познание, никакое искусство, никакое открытие нового и небывалого невозможно без самоограничения, без возвышения над низшей природой человека» (Бердяев 2003а, с. 226).

В гениальности есть нечто такое, что необходимо в любом творчестве, в том числе религиозном. Философ предрекал, что церковный культ святости будет дополнен культом гениальности, что «творческий опыт гениальности будет признан

религиозно равноценным аскетическому опыту святости» (Бердяев 2003а, с. 157). Путь культуры, считал он, не менее демократичен, чем путь религии: потенциал гениальности, как и потенциал святости, есть у всякого человека, в нем проявляются образ и подобие Божие. «И подобно тому как воля к святости давно уже была признана религиозным императивом, будет признана религиозным императивом и воля к гениальности» (там же), — заключает он.

Бердяев призывал христианскую церковь раскрыть религиозный смысл культуры и освятить ее путь, дать ему «религиозную санкцию» (Бердяев 2003а, с. 225), ответить на вопрос: «Что означает для христианского сознания существование наряду со святыми, с подвижниками, со спасающими свою душу — гениев, поэтов, художников, философов, ученых, реформаторов, изобретателей, людей, занятых прежде всего творчеством?» (там же, с. 226). Философ не отрицает того факта, что творческое вдохновение, горение духа возвышают и преображают художника только временно: он иллюстрирует это наблюдение пушкинским «Пока не требует поэта...». Но это временное состояние, считает Бердяев, способно повести человека дальше, просветить его дух светом религиозной истины.

Размышления о соотношении путей гениальности и святости приводят Бердяева к пересмотру понятия «духовность». Различение душевного и духовного человека дается в посланиях апостола Павла: «...живущие по плоти о плотском помышляют, а живущие по духу — о духовном» (Рим. 8: 5); «...духовный судит о всем, а о нем судить никто не может» (1 Кор. 2: 14). Исходя из представления о трехчастной природе человека как существа духовного, душевного и телесного, святые отцы определяют духовность как обращенность сознания к Богу, к первопричине вещей. Сферу культуры, искусства и науки, в том числе философию, церковные авторы относят к области «душевности». Бердяев согласен с противопоставлением духовности и душевности как двух разных структур сознания и нередко пользуется этим различием, например критикуя «душевный» характер буржуазной культуры. Однако ограничение «духовности» сферой богопознания и богообщения представляется ему слишком ригористическим. Церковь, считает он, признает наличие духовности только в человеке, идущем путем аскезы, но не видит действия духа в человеке познающем и творящем. Сознание себя духовным существом считается гордыней. На этой почве, как

пишет философ, выработался своеобразный «христианский позитивизм»: «христианство души» признается более истинным и более правоверным, чем «христианство духа». По мнению Бердяева, необходимо расширить и дополнить церковную пневматологию новым, вынесенным из культурного опыта представлением о духовности человека — о структуре личности, о свободе и творчестве. Понятие духовности у Бердяева охватывает не только область интеллектуального и художественного творчества, но также и творчество жизни. В него входят и философское познание, и вдохновение поэта, и плоды исканий гения науки, и государственная мысль, и отдельные стороны политической и общественной деятельности.

Бердяев видит возможность обновления христианства не только в его сближении с культурой, но и в возрождении ранних форм христианской духовности. В духовном опыте ранних христиан творческая сторона аскезы уравнивала послушническую: святые не только спасались, «они также творили, были художниками человеческих душ» (Бердяев 2002б, с. 650). Основная идея святоотеческой аскетики, считает философ, не только не отрицает творчества, но призывает к нему: высшим искусством является теосис, обожение человека, искание Царствия Небесного. Через аскетический подвиг раскрывается высшее знание — боговидение. В мистике Исаака Сирина и Симеона Нового Богослова, к высказываниям которых особенно часто прибегает Бердяев, он видит творческое состояние духа, духовный подъем, «отрыв от земли».

Философ ставит вечно возникающий в религиозном сознании вопрос: если для спасения достаточно искупления греха, то нужна ли культура, нужны ли муки познания и творчества? Если в свете религиозного спасения культура не имеет ценности, то не прав ли ветхозаветный мудрец: все суета сует и ничто мирское не ценно и не нужно? Бердяев не хочет верить, что Творец предписал человеку бытие, религиозный смысл которого исчерпывается искуплением греха. Он убежден, что «жизнь и бытие имеют положительные, творческие задачи» (Бердяев 2002а, с. 96). Человек должен не только спастись *от*, но и жить *во имя* чего-то. В культурном творчестве человека есть частица божественного духа, возможность прорыва в иной мир.

По Бердяеву, религиозное спасение должно играть служебную роль — создавать нового человека; послушание, смирение и аскеза лишь ступени, ведущие к высшим творческим целям

преображения мира. «Цель человека — не спасение, а творческое восхождение, но для творческого восхождения нужно спасение от зла и греха» (Бердяев 2002а, с. 97). Философ верил, что принципы христианской духовности могут быть соединены с творчеством и внесены во все области культуры, определять ход истории, государственное строительство, политику и экономическое развитие: «В святых происходило индивидуальное обожение человеческой природы; это обожение должно начаться в истории, чтобы привести мир к обществу святых — благому результату мировой истории» (там же, с. 171).

Помимо решения других задач, гносеология Бердяева, обращенная к Священному Писанию, ищет ответа на вопрос о возможности познания природы гениальности, о средствах оценки создаваемых гением культурных и духовных ценностей. Эти средства он находит в познании-любви, вживании и проникновении, «эмоциональном познании», восстановлении духовной связи с гениями и святыми прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 1983 — *Бердяев Н.А.* Самопознание: Опыт философской автобиографии. Париж, 1983.
- Бердяев 1991 — *Бердяев Н.А.* Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» (К десятилетию «Пути») // *Бердяев Н.А.* О русской философии: В 2 т. Свердловск, 1991. Т. 2. С. 217–235.
- Бердяев 2002а — *Бердяев Н.А.* Смысл творчества: Опыт оправдания человека // *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. М., 2002. С. 15–334.
- Бердяев 2002б — *Бердяев Н.А.* Спасение и творчество: Два понимания христианства // *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. М., 2002. С. 629–654.
- Бердяев 2003а — *Бердяев Н.А.* Философия свободного духа: Проблематика и апология христианства // *Бердяев Н.А.* Диалектика Божественного и человеческого. М., 2003. С. 15–338.
- Бердяев 2003б — *Бердяев Н.А.* Опыт эсхатологической метафизики: Творчество и объективация // *Бердяев Н.А.* Дух и реальность. М., 2003. С. 381–564.
- Бердяев 2003в — *Бердяев Н.А.* Дух и реальность: Основы богочеловеческой духовности // *Бердяев Н.А.* Дух и реальность. М., 2003. С. 229–378.
- Бердяев 2003г — *Бердяев Н.А.* Я и мир объектов: Опыт философии одиночества и общения // *Бердяев Н.А.* Дух и реальность. М., 2003. С. 25–156.
- Бердяев 2003д — *Бердяев Н.А.* О назначении человека: Опыт парадоксальной этики // *Бердяев Н.А.* Опыт парадоксальной этики. М., 2003. С. 25–422.
- Бердяев 2007 — *Бердяев Н.А.* Философия свободы // *Бердяев Н.А.* Философия свободы. М., 2007. С. 5–241.
- Бычков 2007 — *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М., 2007.
- Гайденко 2001 — *Гайденко П.П.* Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001.
- Гальцева 2012 — *Гальцева Р.А.* Николай Бердяев // *Гальцева Р., Роднянская И.* К портретам русских мыслителей. М., 2012. С. 203–326.
- Достоевский 1972–1990/1–30 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1972–1990. Т. 1–30.
- Евлампиев 2000 — *Евлампиев И.И.* История русской метафизики в XIX–XX веках. Русская философия в поисках абсолюта. Ч. 1. СПб., 2000.
- Шестов 1975 — *Шестов Л.* Гефсиманская ночь: Философия Паскаля // *Шестов Л.* На весах Иова. Странствование по душам. Париж, 1975. С. 265–312.

Евангельские мотивы в персоналистической гносеологии Н.А. Бердяева

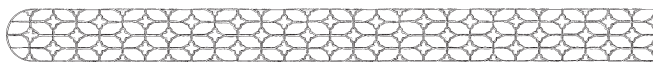
В гносеологии Н.А. Бердяева как представителя русского религиозного персонализма нашла продолжение зародившаяся в европейском романтизме и германском идеализме идея синтеза религии, философии и искусства, а также концепция «верующего разума» и «цельного знания», характерная для русской религиозно-философской мысли. Ведя борьбу с отвлеченным рационализмом и позитивизмом в гуманитарной сфере, Бердяев развивал идею философии как искусства и познания как теургического творчества, охватывающего все силы души и освобождающего дух от догм и внушений дискурсивного рассудка. Идее возрождения верующего разума сопутствовало обращение к притчам и образам Евангелия, к апостольским посланиям, святоотеческой аскетике и православному богословию. Из этих вечных источников Бердяев позаимствовал идею о богатстве познавательных сил человека, но при этом он дал новозаветной символике новое осмысление, обогатив эстетику и философскую критику литературы.

Ключевые слова: Новый Завет, русский религиозный персонализм, Н.А. Бердяев, гносеология, творчество, философская критика.

New Testament Motifs in N.A. Berdyaev's Personalist Theory of Knowledge

N.A. Berdyaev's personalist theory of knowledge furthered the idea of synthesis of religion, philosophy, and art which originated in the European Romanticism and German philosophical idealism, on the one hand, and the concepts of "faithful reason" and "integral knowledge", that are characteristic for the Russian religious thought, on the other hand. While opposing rationalistic and positivist abstraction in the humanities, he developed the idea of philosophy as art and knowledge as "theurgic" activity embracing the wholeness of spirit and liberating the spirit from the dogmas of discursive reasoning. The idea of reviving the "faithful reason" went along with references to the parables and images of the New Testament, to the Christian ascetical writers and Orthodox theology. It is from those sources that Berdyaev acquired the idea of the unity of all of the powers of cognition but he re-conceptualized the New Testament symbols, thereby enriching the aesthetics and philosophical approach to literature.

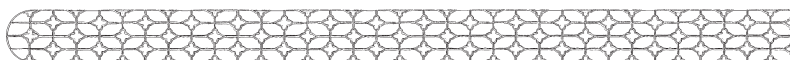
Keywords: New Testament, Russian religious personalism, N.A. Berdyaev, theory of knowledge, epistemology, creativity, philosophical approach to literature.

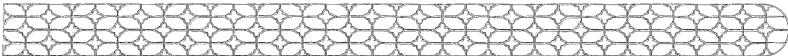


М.Л. Спивак (Москва)

«ПИСЬМО, НАПИСАННОЕ
В СЕРДЦАХ НАШИХ»:
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — РУДОЛЬФ
ШТЕЙНЕР — АПОСТОЛ ПАВЕЛ

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН



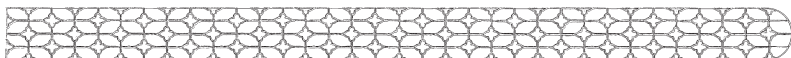


Андрей Белый впервые встретился с австрийским философом и мистиком, создателем антропософии Рудольфом Штейнером в мае 1912 г. в Кёльне, куда он вместе с А.А. Тургеневой неожиданно даже для себя бросился из Брюсселя, движимый неясными интуициями и мистическими знаменами (Белый 2014, с. 737–788). В Кёльне Штейнер принял московских гостей (беседа велась через М.Я. Сиверс, игравшую роль переводчика) и пригласил их на лекцию «Христос и XX век».

Вскоре Белый стал постоянным слушателем курсов Штейнера и начал заниматься под его руководством эзотерической практикой. В письмах оставшимся в России друзьям (воспринявшим эти изменения, мягко говоря, неоднозначно: «Штейнера все христиане подозревают в люциферизме и предвзятом толковании Христа»¹) Белый был вынужден объяснить прошедшие с ним перемены. Среди приводимых доводов главным стал тот, что Штейнер (тогда руководитель немецкой ветви Теософского общества) оказался, по мнению Белого, не обычным теософом, а истинным христианином (Белый — Морозова 2006, с. 199), а потому принятие антропософии — не измена прежнему духовному пути Белого-символиста, а его логичное и счастливое продолжение: «...я был, емь и буду исповедующим имя Христово и реально чувствующим *Его Приближение*. <...> И потому я теперь иду к Штейнеру: Христос и Россия!» (Белый — Метнер 2017/2, с. 302; здесь и далее выделено А. Белым), — писал он Э.К. Метнеру 7(20) мая 1912 г.

О впечатлении, произведенном на него первой лекцией, само название которой, как кажется, уже сыграло решающую роль в выборе Штейнера на роль Учителя, Белый неоднократно писал «по горячим следам», например в письмах матери в конце мая (Белый — Бугаева 2013, с. 153), А.А. Блоку от 1(14) мая (Белый — Блок 2001, с. 460) или Н.П. Киселеву от 7(20) мая 1912 г.:

1 Письмо Белого Н.П. Киселеву, Э.К. Метнеру, А.С. Петровскому, М.И. Сизову от 7(20) мая 1912 г. из Брюсселя (Белый — Метнер 2017/2, с. 303).



Я должен заявить, что слышал лекцию Штейнера «Христос и XX век». Эта лекция была точно нарочно для меня прочитана: все мои сомнения в его понимании Христа *рассеяны* этой лекцией. Его понимание не посягает на *символ веры*, ни на православное *раскрытое в разуме* учение, а углубляет, говорит о еще не раскрытом в истории... (Белый — Метнер 2017/2, с. 303).

Обращался Белый к впечатлениям от этой лекции и после. Так, в «Записках чудака» Белый писал, что «в Кёльне, на лекции, озаглавленной на афишах: “Христос и наш век”», он услышал внутренний «Голос», который «рассказал обо мне: повернул на себя самого» (Белый 1997, с. 302). А в поздних мемуарах, вспоминая характер воздействия на него Штейнера-лектора и Штейнера-учителя, подчеркивал: «...первый миг встречи поднял тот тезис, который остался последним во мне: “Штейнер говорит в сердцах тогда именно, когда все уж слова исчерпались”» (Белый 2000, с. 260). Это впечатление от первой встречи оказалось, как настаивал Белый, самым верным: «Теперь, после лет, ряды встреч подытожены лозунгом этим» (там же).

Вступление Белого на путь антропософского ученичества пришлось на то время, когда новозаветные темы, и прежде всего осмысление роли Христа в истории человечества («Христов импульс»), стали занимать ведущее место в лекциях Штейнера. Его «христологию» с середины 1910-х гг. можно рассматривать как основу и автобиографических практик Белого, и его творчества, художественного и публицистического².

Наиболее полно «христология» Штейнера представлена в «Истории становления самосознающей души» (1926–1931; НИОР РГБ. Ф. 25. К. 45. Ед. хр. 1 – том 1; ед. хр. 2 – тома 2, 3), самом фундаментальном философском и культурологическом сочинении Белого (Мишке 2010; Одесский 2011; Спивак 2011; Шмитт 2011; Шталь 2011) и самом крупном из до сих пор не опубликованных (далее — ИССД; ссылки даются на 1-ю главу 1-го тома «Христианство, как сверт истории» с указанием номера листа и названия подглавки).

Объект исследования в первом томе «Истории становления самосознающей души» можно определить как процесс зарождения христианства. Белый подробно анализирует проблески

2 Эту важнейшую для понимания «позднего» Белого тему данной статьей мы лишь начинаем.

христианских интуиций в античности, разбирает учения гностических сект, затем переходит к Евангелиям, рассматривая их первоначально «как исторические документы». В посвященной этому вопросу подглаве приводятся мнения историков церкви по вопросам текстологии и датировки Евангелий: авторство и время создания, источники новозаветных текстов, их первоначальные пласты и позднейшие вставки... Белый кратко пересказывает концепции авторитетных ученых, однако делает это вовсе не для того, чтобы присоединиться к какой-нибудь из точек зрения. Его цель прямо противоположна: заклеить евангельскую критику как вопиющим образом неадекватную сути предмета. Чтобы писать так, как пишут ученые-буквоеды, надо, по резкому определению Белого, «быть <...> совершенной дубиной <...> или почтенными гробокопателями без глаз и уха, или остроумниками от рассудочной абстракции, или полуманьяками, как бы убедительно маньячество ни звучало...» (ИССД, л. 46. «Стиль Евангелий»):

Растаскиватели Евангелий на составные части <...> не видят того, что видит более развитой, ибо упражнявшийся в зрении, глаз: не видят стиля, который единственен в Евангелиях, на какие бы части мы ни разложили их; не слышат звука, который тоже единственен, которому советует внимать апостол: «Духов различайте»³. Передвигающие время появления христианства на несколько столетий совершенно не имеют дара различать *времен*, на который тоже ссылается апостол: «*имейте ухо, глаз, дух, ритм времени*»⁴ — вот лейтмотив, проходящий сквозь ранние памятники христианства... (ИССД, л. 43. «Стиль Евангелий»).

Доводам «растаскивателей Евангелий» Белый противопоставляет не факты и научные доктрины, а аргументы иного свойства. По его мнению, для верного восприятия Евангелий нужна «апелляция к стилю, к глазу, к уху, к духу, к времени, к краскам образов, не встречаемых ни до, ни после (ни в поэзии, ни в “поэмах” гностиков, ни в системах мысли)» (ИССД, л. 43. «Стиль Евангелий»). В исследованиях «ученых мужей» перед читателем предстают «Евангелия, умершие в растаске цитат»,

3 Ср.: 1 Кор. 12: 10; 1 Ин. 4: 1-3.

4 Ср.: Мф. 13: 14-16.

но в душах владеющих «искусством *видеть и слышать*» они, «как погибающее горчичное зерно, начинают приносить плод»⁵. Ибо, как безапелляционно заявляет Белый, «доказано по пунктам», что Евангелий «нет на бумаге, они восстанавливаются <...> в нас и становятся “сердечным” письмом, а не буквенным» (ИССД, л. 58. «Евангелист Иоанн»). Согласно утверждению Белого, Евангелия — это «живая традиция, даже не слова, а жеста, ритма, интонации: из уст в уста, от уха к уху, от блеска глаз к блеску глаз» (ИССД, л. 48. «Стиль Евангелий»).

Истинное христианство, по Белому, принципиально отличается от его понимания «гробокопателями» от науки и веры («догмат, культ, обычай, ритуал и т.д.»). По определению писателя, гораздо важнее «христианство в христианстве — то, что проницало образы христианства, данные в Евангелиях» (ИССД, л. 50. «Стиль Евангелий»). Он настаивает на том, что «существующие на бумаге Евангелия» являются лишь отражениями некоего «живого Евангелия», которое «писалось» как «*письмо, написанное в сердцах*» (там же).

Получается, что Белый, с одной стороны, отсылает к известной, даже расхожей цитате из Второго послания апостола Павла к Коринфянам:

Вы — наше письмо, написанное в сердцах наших, узнаваемое и читаемое всеми человеками; вы показываете собою, что вы — письмо Христово, через служение наше написанное не чернилами, но Духом Бога живаго, не на скрижалях каменных, но на плотяных скрижалях сердца. Такую уверенность мы имеем в Боге через Христа... (2 Кор. 3: 2-4).

С другой же — связывает «“сердечное письмо”, о котором говорит Павел», с неким источником, не только не входящим в новозаветный канон, но и вообще не явленным в материальном мире: это — «Евангелие Евангелий», «внутреннее Евангелие к четырем написанным — Евангелие из глубин пережития себя в событии Сошествия Духа» (ИССД, л. 104. «Апостол самосознания Павел»).

Таково изумительное, по моему личному мнению, объяснение события сошествия Святого Духа, данное Рудольфом Штейнером, как ключ подхода к взятию тональности темы

5 Ср.: Ин. 12: 24.

Евангелий; ключ к ним — один: *Евангелие* от Святого Духа, как *Пятое* четырех их; ключ же к пятому Евангелию — опыт жизни во Христе тех, которые <зачеркнуто: опытно> развили в себе эту жизнь, как свидетельство опыта о том, что жизнь «Я» во Христе — внутренняя достоверность (ИССД, л. 127. «Христос Иисус»).

О «Пятом Евангелии» Штейнер начал говорить в цикле лекций, прочитанных в Христиании (Осло) 1, 2, 3, 5 и 6 октября 1913 г. (Штейнер 1967)⁶. Белый подчеркивал, что «оказался в числе очень немногих из присутствовавших при *откровении*», которые «удостоились видеть доктора в этот момент первого обнаружения венца всех слов его о Христе Иисусе» (Белый 2000, с. 507). С первой лекции он воспринял выступление Штейнера как особый символический «жест», как «шаг» к «установлению по-новому связи с нами (наш “Новый Завет” с ним)» (там же, с. 515).

В христианских лекциях говорилось, что «Пятое Евангелие», или «евангелие антропософии», является столь же древним, что и четыре остальных, но оно не существует в написанном виде, а открывается только взору ясновидящего. Как рассказ визионера и был воспринят писателем весь курс. Штейнер запомнился Белому бледным, взволнованным, потрясенным, как «человек, за миг до того имевший Видение» (Белый 2000, с. 508) и «впервые дающий отчет об увиденном» (там же, с. 510): «...он расставлял факты курса <...> не так, как он расставлял их обычно, их оформляя, а так, как они видны в астрале: в обратном порядке по отношению к обычному восприятию» (там же, с. 510).

Отправной точкой изложения увиденного «в астрале» стал для лектора момент пробуждения апостолов ото сна. Согласно Штейнеру, этот сон длился гораздо дольше, чем сказано в канонических Евангелиях: начался он, когда происходило моление Христа о Чаше, и закончился только в момент сошествия Святого Духа, т. е. в день Пятидесятницы (Штейнер 1967). Впрочем, это был не сон в бытовом понимании. Он, как описывал Штейнер, не мешал апостолам «заниматься обычными повседневными делами, уходить и приходить <...>. Так что те, которые жили вместе с ними, казалось, не замечали, в каком состоянии сознания они находились» (Штейнер 1967).

6 Подробно см. главу «Я отдал жизнь письмом 13 года»: ответ на «Пятое Евангелие» Рудольфа Штейнера» в изд.: Спивак 2006, с. 58–68.

Но сознание апостолов было смутным, и жили они, как сомнамбулы, не воспринимая адекватно, что происходило перед их взором. Они как бы проспали то, что случилось на Голгофе и после нее: смерть на кресте, положение во гроб, Воскресение, Вознесение и пр. Все эти события виделись им как образы сновидений. «Но пришло мгновение, когда апостолам показалось, что после долгого пребывания как во сне они проснулись от этого сна. Пятидесятница отмечает это пробуждение. <...> Они были разбужены первою силой любви, которая наполняет и согревает вселенную, точно эта первою сила любви погрузилась в душу каждого из них» (Штейнер 1967). И «понемногу, как сны, всплывающие на поверхность нашего сознания, нашей души, воспоминания о прожитых днях поднялись в сознании, в душе апостолов. <...> Они вновь пережили весь этот период день за днем». Но «теперь они нормально осознавали все, что они видели прежде». Вспомнить и осмыслить события, свидетелями которых явились, апостолы смогли только потому, что в день сошествия на них Святого Духа они были «оплодотворены космической любовью» (там же), или «импульсом Христа», к ним спустившегося, их сердца пронзившего и осветившего.

В «Воспоминаниях о Штейнере» Белый отметил главные моменты курса:

Лекция первая: мы — в Импульсе; и поэтому: озирающие историю импульса в обратном порядке: от себя — до апостолов, т.е. видящие <...> вслед за Христом Иисусом и сердца апостолов: сердце — Круглый Стол, за которым все 12 апостолов с Христом меж ними <...>.

Лекция вторая — основа такой возможности: сошествие Св. Духа, источника Импульса; 12 апостолов в Святом Духе и 13-й Павел в Дамаске (а ведь каждый из нас теперь «Савл», могущий стать Павлом); связь «12» с «13-м» — связь «12» в Импульсе с каждым из нас. <...> Вот — источник 4-х Евангелий: земные воспоминания сквозь призму проспавшего, открытого потом, — в регионах, где и 13-й, разбойник-гонитель, из Дамаска, уже видит тот же свет события; в наши дни потенциально дан в каждом «воспоминатель», участник Голгофы, разбойник-гонитель; это ему сказано: «Нынче будешь со Мною!»

И уже отсюда (лекция 3-я) из точки «воспоминания» взгляд впервые на суть Голгофы, — не гнозис, а зрение мига осознания Импульса. <...>

Биография Иисуса — последние лекции, проведенные в тунусе: «В себе расслушайте!» <...> К началу, лежащему до крещения, до истории, христианства, ведет конец курса; но «конец» — мы и XX век <...>.

Мы, показанные в неизбежном Пришествии, — вот удар курса! (Белый 2000, с. 510–511).

Самым важным для понимания евангельской «текстологии» стал для Белого тезис о том, что «“Пятое Евангелие” — реальность свидетельств апостолов, взятая не в миге написания, а в миге сознания, охваченного сошествием Св. Духа» (Белый 2000, с. 510). В «Истории становления самосознающей души» специально оговаривается, что «этот факт подчеркнул Рудольф Штейнер <...> противоречия Евангелий надо брать из внутреннего реализма восприятий в Святом Духе — не из учета свидетельских <зачеркнуто: внешних> показаний». Оговаривается и то, что этот клубок «не расплести без глубочайшего духовного опыта; в критерии понимания остается свидетельством не свидетельское показание в обычном смысле, а — опыт гнозиса, которому учил Павел; Евангелия вскрываемы в нем, а не только в Евангелиях четырех Евангелистов, рассудочно прочтенных» (ИССД, л. 105. «Апостол самосознания Павел»).

Павла, «апостола самосознания» (Mischke 2011) и идеолога «сердечного письма», Белый противопоставляет апостолу Петру, символизирующему прошлое (традиционную церковь), и апостолу Иоанну, символизирующему будущее. Свидетельства Павла о Христе оказываются наиболее важны и актуальны для современности («Павел учит подходу к Евангелиям» (ИССД, л. 103. «Апостол самосознания Павел»)), так как Павел, в отличие от других апостолов и так же, как человек XX в., «личности Иисуса не знал», но знал «облиставший его свет Христа; он потом открыл Христа и внутри своего “Я”; и узнал Его как уже ведущего человечество <...>» (там же).

Об этом Белый пишет в «Кризисе сознания»: «Павел не видел Христа, но он знал: Христос — был; он увидел пришествие в сердце своем; и он знал: человечество стало свободно...» (Белый 1996, с. 31). И более развернуто — в «Истории становления самосознающей души»:

7 Заключительная часть эссе Белого «Кризис сознания» (1920) была опубликована под заглавием «Евангелие как драма» (Белый 1996).

Подчеркнем: о Христе мы знаем более всего из опыта Павла; опыт был опыт внутренний: к Павлу Христос приходил из глубины его сердца, раскрытого ключом <зачеркнуто: в него сошедшего> Разума; Павел более всего понимал, что Христос Иисус — свет миру, хлеб жизни, ключ, отпирающий сердечную дверь, самая дверь, выход из нее или путь, воскресение жизни, истина и лоза⁸; от умного света, брызнувшего в его открытое, как дверь, сердце, шел он к уразумению и личности Иисуса... (ИССД, л. 125. «Христос Иисус»).

Фактор «сердца» при описании миссии апостола Павла подчеркивается Белым постоянно, с неизменными отсылками к его Посланиям: «У Павла расширено солнечно сердце: “сердце наше расширено” (2 Кор. 6:11)» (Белый 1996, с. 69). Или: «Церковь Павла есть связь через сердце; иль — сердечная переписка: “Вы — наше письмо, написанное в сердцах”...» (там же, с. 34).

Известная цитата в трактовке Белого приобретает совершенно неожиданное значение⁹. Так как «другие Апостолы избранны в мир человеческим образом: чрез Иисуса пошли они в церковь, а Павел — чрез Духа», то Павел — «избранный» в особом смысле (Белый 1996, с. 40). Штейнер неоднократно подчеркивал, что прошедший «иудейскую пророческую школу своего времени» (Штейнер 1967) апостол Павел получил «посвящение, дарованное как благодать», так как Христос «пришел к нему не в правильном обучении в древних мистериях, но по благодати на пути в Дамаск, когда ему явился Воскресший Христос <...>. Он узнал Воскресшего Христа. И с тех пор он возвещает о Нем» (Штайнер¹⁰ 1993).

Белый идет дальше, утверждая, что «сердечное» прочтение Евангелия апостолом Павлом объясняется тем, что он — «эзотерик» и по сути — «антропософ»:

8 Ср.: Ин. 8: 12; 10: 7–9; 14: 6; 15: 1.

9 Анализ другой часто употребляемой Белым цитаты из Посланий апостола Павла «Не я, но Христос во мне» (Гал. 2: 20) см.: Мишке 2011.

10 Андрей Белый и его современники писали «Штейнер» (в статье мы следуем этой традиции). Сегодня более распространена форма «Штайнер», хотя изредка встречается и «Штейнер». Отсюда различное написание фамилии основателя антропософии в ссылках на литературу.

Павел здесь — эзотерик <...> ключ к Мудрости «*мудростей*» мира сего, с *антропизма* (язычества) и *софизма* (закона иудейского) Павлом подобран; он — подлинный *антропософ*... (Белый 1996, с. 59).

В этой связи именно как опыт эзотерический надо понимать приведенные ранее слова из «Истории становления самосознающей души» о том, что «опыт Павла <...> был опыт внутренний» и что Евангелия не «вскрываются» «без глубочайшего духовного опыта <...> которому учил Павел» (ИССД, л. 105. «Апостол самосознания Павел»). Как призыв к антропософской оккультной работе над органами человеческого тела, и прежде всего над сердцем, трактует Белый и слова Павла из Послания к Римлянам (Рим. 12: 2):

...Апостол советует: «Преобразуйтесь обновлением ума». Обновление ума есть путь медитации, йога познания; мысль, укрепляясь, вводится в тело сквозь сердце... (Белый 1996, с. 63).

Эзотерический и антропософский смысл обретает и семантика «сердца» в излюбленной цитате Белого из Второго послания к Коринфянам:

Естественно показывает нам Павел, что мы огневая «*сердечная переписка*» с Христом: «Вы... письмо Христово, написанное... Духом Бога Живаго...» «на скрижалях сердца». «Скрижали» — сердечные... (Белый 1996, с. 68).

В «Воспоминаниях о Штейнере» Белый рисовал своего учителя как преемника апостола-эзотерика и продолжателя его дела: «“Несправедливого” сердцем горячего Павла всем сердцем любил, понимал доктор Штейнер»; «Говорил, как Павел; молчал — как Иоанн» (Белый 2000, с. 272, 497). Несомненно, Штейнер уподобляется в мемуарах и другим евангельским персонажам (Лагутина 2015), но преемственность по отношению к Павлу идет именно по линии «сердца». Так, Белый подчеркивает «сердечность» как важнейшую черту Штейнера: «Лучше отмечу я только *сердечность* в докторе, на силу которой порою нечем было ответить...» (Белый 2000, с. 296). Вряд ли здесь и в ряде других примеров можно говорить о «сердечности» как об исключительно

психологическом свойстве. Штейнер у Белого — это тот, «кто читает в сердцах» (Белый 2000, с. 365), «слушает сердца» (там же, с. 343), «говорит всюю силою мысли со всем жаром сердца: от *сердца к сердцу*» (там же, с. 495), стремясь «высечь в сердцах свет» (там же, с. 338). «Он был сердцем гораздо более, чем головою» (там же, с. 496), — характеризует его Белый-мемуарист.

Особенно явственно слова «от сердца к сердцу» звучали, как следует из мемуаров, в лекциях Штейнера о Христе:

...Обращался он в миги другие к *сердцам*; выраженье: «от сердца к сердцу» — с какой ясной, любовной улыбкой он говорил это, когда говорил о «младенце» Иисусе <...> был — сердце; вернее: ум его был в месте сердца; и *умное сердце* — цвело; «сердце», а не «сердечный ум» (Белый 2000, с. 496; также см.: там же, с. 343).

В ряде описаний у Белого «просвечивает» тот комплекс посвященных методик, которые практиковал сам Штейнер и которым обучал своих учеников (Казачков 2015; Шталь 2015):

Медитация над Именем — путь <...>. Взывал к большему: к умению славить Имя дыханием внутренним с погашением внешнего словесного звука: к рождению — *слова* в сердце (Белый 2000, с. 497).

А порой прямо говорится, что источником «сердечных» сведений Штейнера о Христе было «духовно-научное исследование», т. е. ясновидение:

Он был — инспирация: не имагинация только! И слова о *Христе* — инспирации: сердечные мысли <...>. Доктор молчал о Христе — головой; и говорил *солнцем-сердцем*; слова его курсов о Христе, — выдох: не кислород, а лишь угольная кислота, намекающая на процесс тайны жизни. <...> не при *этих* дверях стоял он — при других <...> сознание мутилось. Была иная дверь — *сердце!* Он звал к *этой* двери... (Белый 2000, с. 496).

В курсе лекций 1923 г. «Современная духовная жизнь и воспитание» Штейнер говорил о том, что «новое посвящение», уже доступное современному человеку, приобщившемуся к

антропософии, «внесет с ясным светом в человеческое сердце то, что ведет к пробуждению духа в человеческом сердце и душе, к религиозности познания» (Штайнер 1996). Этот процесс требует от антропософов создания нового средства общения — «сердечного»:

Язык для связи между людьми нуждается в посредстве воздушной, чувственной среды. Если же мы умеем понимать друг друга через более глубокие элементы души, через мысли, несущие с собой чувство и сердечную теплоту, то мы находим средство общения помимо языка. Но для этого международного средства взаимного понимания нужно иметь сердце (Штайнер 1996).

Речь в данном случае идет, как кажется, о языке посвященных, который «будет функционировать <...> в чистом элементе света, идущего от души к душе, от сердца к сердцу» (Штайнер 1996).

Символично, что именно эти слова Штейнера о языке, к которому стремится антропософия, Белый поставил в «Воспоминаниях...» эпиграфом к главе «Рудольф Штайнер в теме “Христос”» (Белый 2000, с. 493). Тем самым, очевидно, объясняется смысл и «сердечного языка», которым Штайнер говорил о Христе, и слов апостола Павла, использованных в данном контексте:

...Не при этих дверях стоял он — при других <...> сознание мutilось. Была иная дверь — *сердце!* Он звал к этой двери... <...> Вне *сердечного* языка («вы — письмо наше, написанное в *сердцах*» — говорит нам апостол) — молчание (Белый 2000, с. 496).

Антропософский эзотерический праксис, описанный применительно к Штейнеру и «апостолу самосознания» Павлу, был хорошо знаком и самому Белому, принятому еще в 1913 г. в эзотерическую школу («*Esoterische Stunde*»), ученики которой обучались специальным техниками медитации (Белый 2016, с. 137).

В письме П.А. Флоренскому из Дорнаха от 17 февраля 1914 г. Белый сравнивает «школу опыта» в православии с «опытом современно<енного> Тайноведения», т. е. антропософии, отмечая, что «обе школы, признавая сердце — духовным Солнцем и жизненным центром, разнятся в способе “погружения ума в сердце”» (Белый — Флоренский 2004, с. 479). Естественно, Белый доказывает

преимущество антропософского пути как в методике («...не тренировка ума противопоставляется здесь сердцу, а свободное погружение себя сознающего ума в сердце <...>; вот правило той школы, которая стала близка моему существу...») (Белый — Флоренский 2004, с. 479)), так и в целеполагающих установках:

Сердце — Солнце <...> внутри сердца познаешь блеск солнца; оно становится Христовым сердцем. Но *Христос* пришел не для земли только <...> для всего Космоса: Церковь не указала на космический смысл Христа <...>. Надо развить ему крылья: провести *звездность* сквозь солнце в земное наше сердце (Белый — Флоренский 2004, с. 481; здесь и далее в цитатах курсив автора).

В «Материале к биографии» отмечено, что именно с лекций о Пятом Евангелии, прочитанных в столице Норвегии, Белому «стал ведом» «Христов импульс» (Белый 2016, с. 140), в «Воспоминаниях о Штейнере» — что «в Христианстве был показан момент Сошествия Духа» (Белый 2000, с. 529). Тогда же, как следует из признаний писателя, в нем родилось убеждение, что в скором времени «будет надо мной сошествие Св. Духа <...> и голос Божий зазвучит из меня...» (там же, с. 141). Слова Штейнера о мистической роли Пятидесятницы и «Христовом импульсе», пронзившем апостолов, Белый воспринял как руководство если не к действию, то к мироощущению и даже причислению себя к кругу апостолов, к отождествлению себя с Павлом: «...в “Пятом Евангелии” я сам — “апостол” среди “апостолов”...» (там же, с. 514).

Белый рассказывал о том, что работал над данной Штейнером медитацией о Христе (Казачков 2015) и опускал «Слово» в «сердце», следуя советам опытных оккультистов: «...надо уметь произносить вам известные слова, не двигая ни губами, ни языком, ни гортанью; тогда слова опускаются в сердце; и приобретают огромную силу!» (Белый 2016, с. 144).

Результатом экспериментов стали видения, в которых происходящее осмыслялось как путь посвящения (Глухова 2015; Oboleńska 2009; Серегина 2015; Спивак 2006):

...Кто-то (кажется, д-р) не то ножичком сделал крестообразный, какой-то сладкий разрез на моем лбу <...> отчего не то капля крови со лба, не то капля елея, не то мое «я»

капнуло в чашу, в Грааль; но эта чаша была уже не чашей, а моим сердцем, а капля была моим сознанием, канувшим в сердце <...> и когда капля коснулась Чаши, то Христос соединился со мной: и из меня, во мне, сквозь меня брызнули струи любви несказанной и Христова Импульса; тут я проснулся <...>. Мне стало ясно: нет, не сон, а подлинное посвящение (Белый 2016, с. 145).

Вскоре, впрочем, на пути посвящения возникли непреодолимые препятствия. Упорные медитации не только перестали давать желаемый результат, но привели, напротив того, к тяжелому недугу: «Сердечный невроз — имя дикой болезни» (Белый 1997, с. 363). Белому пришлось искать иной смысл и путь в антропософии — не оккультный. Однако полученного мистического опыта оказалось достаточно, чтобы помнить эзотерический и антропософский смысл апостольских слов о «сердечном письме», обыгранных в «Кризисе сознания», «Истории становления самосознающей души» и «Воспоминаниях о Штейнере».

Следует отметить, что полюбившуюся цитату из Второго послания к Коринфянам Белый употреблял и в ином контексте, как эпистолярную формулу. Например, в письме Иванову-Разумнику от 18 марта 1926 г.:

...Переписка меж нами всегда, т. е. я всегда Вам пишу, в сердце, — по выражению апостола Павла: «Вы — письмо, написанное в сердцах». (Может, цитирую не так, — на «память»); я хожу всегда как бы с письмом в сердце к Вам <...> огромная есть потребность превратить *сердечную переписку* в *сердечный разговор*... (Белый — Иванов-Разумник 1998, с. 346).

Или — в письме Федору Gladкову от 17 июня 1933 г.:

...Я был радостно взволнован Вашим письмом; но эта радость, радость отклика (со-вестия: «сердце сердцу весть подает», «вы — письмо, написанное в сердцах», ап<остол> Павел)¹¹ тут же стала переходить в горечь... (Белый — Gladков 1988, с. 765).

11 См. трактовку этой цитаты из письма Ф.В. Gladкову в контексте теории слова у Белого: Торшилов 2015.

В обоих случаях слова апостола Павла, как кажется, не имеют эзотерического «измерения». Они психологизированы: выражают теплое расположение к корреспонденту, далекому от антропософского дискурса и потому не способного его распознать. Другое дело — использование той же цитаты в автобиографическом эссе «Почему я стал символистом...» (1928). Эссе адресовалось прежде всего антропософам и содержало резкую критику самого института Антропософского общества. Понимая полемический запал своего сочинения и, очевидно, предупреждая возможную реакцию со стороны «своих», Белый закончил его демонстративным выпадом против тех, кто не захочет принять его «сердечное письмо»:

Пора написаний прошла; наступает пора прочтений уже в сердце написанного; нет ничего тайного, что не стало бы явным. Но кто не имеет *письмян* в сердце и откажется от понимания слов апостола («Вы — *письмо*, написанное в сердцах»), тот меня не поймет.

Мне это хорошо ведомо (Белый 1994, с. 493).

Однако не исключено, что и здесь Белый пытался следовать заветам Штейнера, обосновавшего в курсе «Современная духовная жизнь и воспитание» необходимость нового языка, «идущего от души к душе, от сердца к сердцу». «В таком средстве общения и нуждается современная цивилизация», — полагал Штейнер, подчеркивая, что «оно будет применяться не только для вопросов высших порядков, но и для повседневной жизни» (Штайнер 1996). Так использован образ «сердечного письма» и у Белого. Если в «Кризисе сознания», «Истории становления самосознающей души» и «Воспоминаниях о Штейнере» слова апостола Павла служат прояснению вопросов «высшего порядка», то в письмах друзьям и работе «Почему я стал символистом...» — для выражения чувств и мыслей «повседневной жизни».

ЛИТЕРАТУРА

- Белый 1994 — *Белый А.* Почему я стал символистом... // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 418–495.
- Белый 1996 — *Белый А.* Евангелие как драма. М., 1996.
- Белый 1997 — *Белый А.* Записки чудака // Белый А. Собр. соч.: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 280–494.
- Белый 2000 — *Белый А.* Воспоминания о Штейнере // Белый А. Собр. соч.: Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М., 2000. С. 256–535.
- Белый 2014 — *Белый А.* Начало века. Берлинская редакция (1923). СПб., 2014.
- Белый 2016 — *Белый А.* Материал к биографии // Литературное наследство. Т. 105: Белый Андрей. Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов. М., 2016. С. 29–328.
- Белый — Блок 2001 — *Андрей Белый и Александр Блок.* Переписка. 1903–1919. М., 2001.
- Белый — Бугаева 2013 — «Люблю тебя нежно...»: Письма Андрея Белого к матери. 1899–1922. М., 2013.
- Белый — Гладков 1988 — Переписка Андрея Белого и Федора Гладкова // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 753–772.
- Белый — Иванов-Разумник 1998 — *Андрей Белый и Иванов-Разумник.* Переписка. СПб., 1998.
- Белый — Метнер 2017/1–2 — *Андрей Белый и Эмилий Метнер.* Переписка. 1902–1915: В 2 т. М., 2017. Т. 1–2.
- Белый — Морозова 2006 — «Ваш рыцарь». Андрей Белый. Письма к М.К. Морозовой. 1901–1928. М., 2006.
- Белый — Флоренский 2004 — Переписка <П.А. Флоренского> с Андреем Белым // Павел Флоренский и символисты: Опыты литературные. Статьи. Переписка. М., 2004. С. 434–498.
- Глухова 2015 — *Глухова Е.* Фауст в автобиографической мифологии Андрея Белого // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики. СПб., 2015. С. 230–250.
- Казачков 2015 — *Казачков С.* «Медитацией укрепленные мысли...»: на подступах к пониманию внутреннего развития Андрея Белого // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики. СПб., 2015. С. 27–79.
- Лагутина 2015 — *Лагутина И.* Между «тьмой» и «светом»: воспоминания о Блоке и Штейнере как автобиографический проект Андрея Белого // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики. СПб., 2015. С. 7–26.
- Мишке 2010 — *Мишке Е.М.* «Душа самосознающая — только символ, иль дух в душе»: Философия символа у позднего Андрея Белого // Symbol w kulturze rosyjskiej. Kraków, 2010. S. 561–575.

- Одесский 2011 — *Одесский М.П.* Стратегия «символизаций» в «Истории становления самосознающей души» // *Russian Literature. LXX* (2011). Vol. I/II. P. 49–60.
- Серегина 2015 — *Серегина С.* Штейнерианство Андрея Белого: путь к религиозной культуре // *Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики*. СПб., 2015. С. 102–115.
- Спивак 2006 — *Спивак М.Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006.
- Спивак 2011 — *Спивак М.Л.* Андрей Белый в работе над трактатом «История становления самосознающей души» // *Russian Literature. LXX* (2011). Vol. I/II. P. 1–19.
- Торшилов 2015 — *Торшилов Д.О.* «Письмо, написанное в сердцах» в теории слова Андрея Белого и в стихах О. Мандельштама на его смерть // *Живое слово: Логос — голос — движение — жест*. М., 2015. С. 128–136.
- Шмитт А. — *Шмитт А.* Истории становления самосознающей души Андрея Белого: Самосознающая душа сквозь призму души рассуждающей // *Russian Literature. LXX* (2011). Vol. I/II. P. 207–222.
- Шталь 2011 — *Шталь Х.* Генезис понятия самосознающей души и «История становления самосознающей души Андрея Белого» // *Russian Literature. LXX* (2011). Vol. I/II. P. 21–37.
- Шталь 2015 — *Шталь Х.* Медитативный опыт Андрея Белого и «История становления самосознающей души» // *Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики*. СПб., 2015. С. 80–102.
- Штайнер 1993 — *Штайнер Р.* Бхагавадгита и Послания апостола Павла. Калуга, 1993. URL: http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga_Book&Id=142 (дата обращения 28.01.2018).
- Штайнер 1996 — *Штайнер Р.* Современная духовная жизнь и воспитание / Пер. с нем. Д. Виноградова. М., 1996. URL: http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga_Book&Id=307&Bid=1 (дата обращения 28.01.2018).
- Штейнер 1967 — *Штейнер Р.* Из области духовнонаучных исследований / Пер. О. Погибина. Дорнах, 1967. С. 410–470. URL: http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga_Book&Id=148 (дата обращения 28.01.2018).
- Mischke 2011 — *Mischke E.M.* «Apostle of (Self-)Consciousness»: The figure of Saint Paul in Andrej Belyj's «Istorija Stanovlenija Samosoznajuščej Duši» // *Russian Literature. LXX* (2011). Vol. I/II. P. 89–108.
- Oboleńska 2009 — *Oboleńska D.* Путь к посвящению: антропософские мотивы в романах Андрея Белого. Gdańsk, 2009.

«Письмо, написанное в сердцах наших»:
Андрей Белый — Рудольф Штейнер — апостол Павел

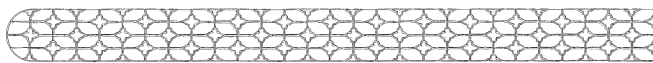
Статья посвящена взглядам Рудольфа Штейнера на евангельскую историю и их влиянию на творчество Андрея Белого. Писатель, бывший эзотерическим учеником Штейнера, особенно ценил его лекции о Христе и Пятом Евангелии (евангелии антропософии), сведения о котором были получены визионерским способом. Белый часто цитировал слова апостола Павла из Второго послания к Коринфянам «письмо, написанное в сердцах наших»: в философских трактатах («История становления самосознающей души», «Кризис сознания»), автобиографической прозе («Воспоминания о Штейнере», эссе «Почему я стал символистом...»), письмах (Иванову-Разумнику, Федору Gladkovу). В статье рассматривается тот антропософский и эзотерический смысл, который писатель вкладывал в это известное изречение.

Ключевые слова: Андрей Белый, Рудольф Штейнер, апостол Павел, Пятое Евангелие, антропософия, «История становления самосознающей души», «Кризис сознания».

“Ye are our epistle written in our hearts,
known and read of all men”:
Andrey Bely — Rudolf Steiner — Apostle Paul

The article focuses on R. Steiner's opinions on the Gospel history and its impact on Bely's works. Bely who was one of Steiner's esoteric pupils had always maintained a great appreciation for his lectures on Christ and the Fifth (“anthroposophical”) Gospel, the knowledge of which had been received in a vision. Bely often quoted the words from the Second Letter of St. Paul to the Corinthians: “Ye are our epistle written in our hearts, known and read of all men”. This quote occurs in his philosophical works (“The History of the Evolution of the Self-knowing Spirit”, “The Crisis of Consciousness”), autobiographical prose (“Reminiscences of Steiner”, the essay “How I Became a Symbolist”), and letters (to Ivanov-Razumnik, Fyodor Gladkov). This paper considers the anthroposophical and esoteric meaning of Apostle Paul's words for Andrey Bely.

Keywords: Andrey Bely, Rudolf Steiner, Apostle Paul, the Fifth Gospel, anthroposophy, “The History of the Evolution of the Self-knowing Spirit”, “The Crisis of Consciousness”.

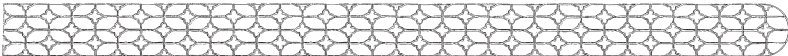


Е.А. Есенина (Москва)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗОВ
БОГА ОТЦА И БОГА СЫНА
В ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКОЙ
ПРОЗЕ А. ЦВЕТАЕВОЙ И В. РОЗАНОВА

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект №14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН

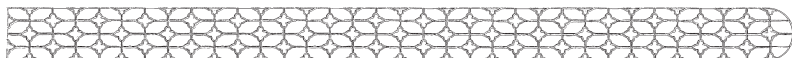




Анастасия Цветаева вступила в литературу как прозаик, и одним из главнейших литературных авторитетов был для нее Василий Розанов. Открыв для себя в 1914 г. «Уединенное», она писала автору: «Я потрясена этой Вашей книгой <...>. Я узнаю, что человек на 40 лет старше меня, слушая шум вентилятора, чувствует смерть. Глядит вдаль и знает, что это — общее религии» (цит. по: Николукин 2001, с. 307–308). Вскоре от знаменитого философа пришел ответ, в котором он признавал Цветаеву духовно родственной личностью и удивлялся, насколько глубоко она проникла в суть его книги. Так началась их переписка¹, которая перейдет в личное знакомство. После «Уединенного» Цветаева-младшая прочитала «Опавшие листья», и эти тексты стали ключевыми для формирования ее писательского мастерства: «розановский» стиль особо проявился в ее книгах «Королевские размышления» (1914) и «Дым, дым и дым» (1916).

Начинающая писательница и знаменитый философ быстро пришли в своих дискуссиях к вопросам веры и религии. Именно в это время, в 1914 г., во время общения с Розановым, были начаты «Королевские размышления» — дебютное произведение Цветаевой. Осенью того же года, после получения ответного письма, А. Цветаева приехала к адресату своего послания в Петроград. Спустя десятилетия она вспоминала: «Он слушает мой рассказ о моей будущей книге, я ее перепишу, пришлю, и он не прерывает поток моего утверждающего отчаяния, что нет Бога, мое полное отвержение веры. Все знакомо ему. Понятно. И корни видны. Он не ополчается на мой протест против веры, не спорит. Он берет мои руки и смотрит в глаза, и его усталый, живучий, старый и молодой, дряблый и закипающий голос говорит мне о том, какие еще перемены меня ждут...» (Цветаева 2008/2, с. 589). За время пребывания в северной столице Цветаева трижды встретила с Розановым, побывала у него дома и успела пересказать замысел своего первого произведения. Философ показал госте

1 Переписка В. Розанова и А. Цветаевой пропала при ее аресте в 1937 г., но три письма Розанова сохранились (опубл.: Дядичев 2009, с. 102–109).



дом Ф.М. Достоевского в Кузнечном переулке, стал для нее «проводником» в творчество любимого писателя. Расставшись на два с половиной года, Розанов и Цветаева встретились в Петрограде уже в беспокойном 1917 году, и поводом для новой поездки стала необходимость выбора крестного отца для новорожденного сына Анастасии Ивановны — Алеши. В конечном счете Розанов был назначен крестным заочно из-за невозможности поехать в Москву, но еще одним результатом дружбы именитого писателя и юной амбициозной дочери основателя Музея изящных искусств стала книга Цветаевой о Розанове (оставшаяся без названия). Она создавалась в период с 1914 по 1917 г., и во время последней встречи Анастасия Цветаева зачитывала главы из нее своему вдохновителю. Согласно воспоминаниям, он восхитился написанным: «Сколько вздору обо мне писали: Розанов — циник, Розанов — то, другое, а ты в 19 лет подошла и все поняла. Этой книгой ты утрешь нос всем непонявшим» (Цветаева 2008/2, с. 354). Однако тексту не суждено было сохраниться: его уничтожила сама создательница во время смертельной болезни сына, в припадке отчаяния, вместе с рукописными дневниками за пять лет. Таким образом, «Королевские размышления» остались единственным текстом, отражающим непосредственные впечатления от общения Цветаевой с Розановым.

Дебютное произведение Анастасии Цветаевой не является типичной апологией атеизма, несмотря на то что позже она охарактеризовала свой текст как «книгу отчаяния и безверия» (Цветаева 2008/2, с. 231). В первую очередь юная мыслительница пытается осознать Бога как явление, определить Его ипостаси и выстраивает сложную концепцию, в которой сопоставляются Бог и сверхчеловек, Бог и связанное с Ним существование Вселенной. Попытки рационально подойти к этим вопросам приводят автора к утверждению: «...если бог не есть вечное углубление, то тогда люди несомненно дойдут до него. И будут боги» (Цветаева 1996/1, с. 10). Эту божественную ипостась, достигаемую для смертных, Цветаева называет «богом-абсолютом». И в таком случае над людьми никого не будет, что, по сути, означает неограниченную свободу. «Бог должен быть вечным углублением; бог должен быть для нас тем же, чем переднее колесо телеги есть (*sic!*) для заднего колеса, — вечная недостижимость. Только тогда люди могут упасть ниц перед богом» (там же, с. 10). Но, согласно мысли автора, должна существовать и другая ипостась высшей силы — «бог-движение». Однако и в

этом образе Цветаевой не удается найти успокоения, поскольку «если бог есть вечное движение <...> то тогда за ним есть другой бог, тысячи богов, хоть бы и не в лицах, а лишь в представлении», и человечество лишается духовной опоры, «божий промысел становится не последним проявлением божеской воли» (Цветаева 1996/1, с. 10).

Несмотря на то что современниками и впоследствии самой Цветаевой «Королевские размышления» воспринимались как гимн атеизму, юный автор говорит лишь о том, что Бог существует, но забыл людей и больше не следит за жизнью на земле. Божественное начало сравнивается с метеором, появившимся на миг и улетевшим в бесконечность. Речь заходит о правомерности создания человечества Высшим Разумом. Цветаева утверждает, что «долг бога был бы создать нас богами» (Цветаева 1996/1, с. 11). В этом кроется причина трагичности человеческого существования, ибо мир, с которым мы имеем дело, перевернут, и то, что является ясным для Бога, предстает людям в искаженном виде: «Тьмы он напустил там, где для него сияет свет. Неразрешимым сделал то, что для него ясно. Все, что он имел, дал нам перевернутым и неоконченным. Это ли — благо?» (там же, с. 11). Ошибка заложена в самой основе мироздания. Для Высшего Разума нет «процесса существования», он «глубокая и чистая мысль». Как некий абсолют он статичен. Человек же, находясь в непрерывном движении, может испытать и прелести жизни, и ее тяготы. Цветаева определяет существование Бога как «безнадежное и ужасное» и приходит к мысли, что Он по сути своей «бессердечен», «холоден». Он вне категорий добра и зла, Он где-то выше, вне нравственных законов: «Таинственен и темен бог, ничего не имеющий общего с вопросом добра и зла. Не есть ли это одна неизмеримая холодная сила, не знающая ничего от края до края кроме своего “я”. И почему мы должны верить в добро и зло, когда бог стоит от этого бесконечно — далеко!» (там же, с. 12).

От сопоставления Бога и людей Цветаева переходит к сопоставлению более масштабному — Бога и мира. Самым мучительным для нее является вопрос о «беспричинности» Высшего Разума, т. е. невозможности проследить его генезис. Само же мироздание и законы жизни, на которые ориентируется человечество, писательнице представляются «карточным домиком», «пустотой», ибо они не мотивированы, не имеют под собой осязаемой, божественной, осмысленной подосновы. При этом

автор допускает, что другие люди видят мир иначе: устроенным, структурированным, в то время как ей он представляется абсолютно хаотичным. И религия не способна дать вразумительного ответа. Поэтому и эсхатологические мотивы — великий потоп и труба архангела как символы Страшного Суда и Второго пришествия Иисуса Христа — лишаются своего грозного значения: «Архангелова труба, воскрешение мертвых — не это кажется мне объяснением земли, всех звездочек мигающих и неподвижных и бездны кругом нас! Не эта сила, кажется мне, напрягает в геометрической верности все оси и орбиты планет» (Цветаева 1996/1, с. 7–8).

Через год после выхода книги Цветаевой в газете «Новое время» появилась небольшая заметка Розанова под названием «Задумалась...». Это не рецензия в обычном понимании, а скорее личное послание. В нем философ отеческим тоном обращается к девушке, которая «забезумствовала» о неразрешимых вопросах: «Есть домики, семейства, есть город, а вы взобрались на колокольню. Это не дело, это озорство. Спуститесь, войдите в церковь и помолитесь» (Дядичев 2009, с. 107).

Розановское неприятие скептических рассуждений юного автора органично следует из его мировоззрения, которое насквозь проникнуто сознанием неотделимости жизни от Божественного начала. Присутствие Бога для Розанова непреложно и всеощутимо. Он никогда не мыслил себя вне религиозного сознания: «В конце концов, Бог — моя жизнь. Я только живу для Него, через Него. Вне Бога — меня нет» (Розанов 1990, с. 229). Бог-Творец в прозе Розанова предстает всемогущим, но и проявляющим сострадание к слабым и «маленьким»: «Бог со мной, потому что я особенно мал, слаб, дурён, злокознен...» (Розанов 2015, с. 63).

Однако, как известно, Розанов не следовал за догматическим церковным вероучением. Его критическое отношение к христианству и предпочтение ему религии Ветхого Завета определили сущность образов Бога Отца и Бога Сына в его текстах. В художественно-философской прозе Розанова («Уединенное», «Темный лик. Метафизика христианства», «Апокалипсис нашего времени») между двумя ипостасями Божества проведена резкая черта: Бог Отец ассоциируется с животворящим, плодородным началом жизни, Бог Сын — с немощью и «небытийственностью». Отсюда вытекает тезис о неосновательности христианства как религии, о его недостаточно космологичной

подоснове: «С рождением Христа, с воссиянием Евангелия все плоды земные вдруг стали горьки. Во Христе прогорк мир...» (Розанов 1911, с. 265). Эти слова, сказанные философом в его книге «Темный лик. Метафизика христианства», вызвали волну негодования; в частности, их прокомментировал К. Чуковский в своем открытом письме: «...Вы отвернулись от такого Христа, ибо Вам, жизнелюбцу, был мил “март месяц мироздания”, месяц брожения жизненных соков, рождения и сладострастия. Вам не нужна была эта религия пустыни, религия Голгофы, Вам была близка религия Вифлеема, где Богородица рождала Ребенка... Вас всегда влекла к себе Библия — универсальный родильный дом, — и, совсем не замечая Бога-Духа и убегая от Бога-Сына, Вы знали, и видели, и ощущали в этом мире, в этом родильном доме — только Бога-Отца, Бога-Акушера, Бога Сарры, Авраама, Иакова» (Чуковский 1995, с. 129).

Бог Отец, по Розанову, символизирует природное единство, соединение духа и плоти. Он «всемогущий», «всеволящий». Бог Сын — прекраснодоушный человеколюбец, земной человек, «монах». Фигура Христа, по Розанову, самим своим существованием должна вызывать вопрос о полноценности Бога Отца: «...чтобы родиться сыну — необходимо и неизбежно, чтобы отец нечто не довершил; чтобы он что-то недоделал и вообще не имел полноты в себе» (Розанов 2000, с. 344). Самое же главное, что отталкивает Розанова от личности Христа, — это что «“дела плоти” он [Христос] объявил грешными, а “дела духа” праведными» (там же, с. 22). Для философа это краеугольный камень его учения. Вопросы пола, брака «суть главное, а “дела духа” — так, одни разговоры» (там же). Именно поэтому Христос представляется вторичным по отношению к Богу Отцу, как и Евангелие представляется вторичным по отношению к Ветхому Завету.

Кроме того, в учении Христа Розанову видится причина трагических поражений России в начале XX в. Философ считает, что Христос не оправдал назначения Спасителя: «Мы вопияли Христу, и Он не помог» (Розанов 2000, с. 16). Народные страдания расшатывают идею богочеловеческого воплощения, поэтому философ метафорически называет Христа «Таинственной Тенью», которая навела «отошание на всю землю» (там же). Не только Россия, но и весь мир, все земное теряет свои силы в соприкосновении с Иисусом, с евангельским учением.

Истинный розановский Бог не получает конкретных характеристик, как у Анастасии Цветаевой («бог-абсолют»,

«бог-движение»). Он разлит в бытии (не случайно Н. Бердяев в эссе «Христос и мир» называл мировоззрение Розанова «имманентным пантеизмом» (Бердяев 1995, с. 29)), поэтому философ не принимает «богочеловеческого <...> воплощения Христа» (Розанов 2000, с. 16). Богу всеобъемлющему в прозе Розанова дают такие характеристики, как «Кто-то», «Лицо», «душа мира». Христос же описывается с помощью слов «Утешитель», «Судия мира», «монах».

Сближает позиции Розанова и Цветаевой признание того, что в основе мира, несомненно, присутствует дисгармоничский элемент, который осознается и самим Богом-Творцом. Розанов говорит об этой дисгармонии как о «недоразумении, которое, может быть, неясно и самому Богу» (Розанов 2000, с. 17), и Сам Творец не в силах исправить ошибку. Он «тоскующий отец», который печально смотрит на свое детище, рожденное с пороком. По А. Цветаевой, Бог считает людей Своими детьми, но остается равнодушным к их гибели: «Лучшие из этих детей — Христос, Штейнер, Толстой — не останавливают даже и на мгновение его взгляд» (Цветаева 1996/1, с. 14). Он предпочитает оставаться в безвестности, не объясняя людям исходной причины существования зла на земле.

«Ася, ты права, но это все пройдет, и в старости ты, конечно, скажешь иное. Поверишь в Творца — нельзя не верить» (Цветаева 1996/1, с. 44), — удивительным образом эти слова Василия Розанова, обращенные к юной Анастасии Цветаевой, пророчески связаны не только с ее дальнейшей жизнью, проведенной в добровольной религиозной аскезе. Слова об обретении веры предвещали и тот переворот, который произошел с самим философом на пороге смерти. Если в приведенной фразе еще крайне важным являлось слово «Творец», т. е. Бог Отец, Бог всемогущий, первопричина всего сущего, то на пороге смерти Розанов уверовал во Христа — Бога Сына, Того, о Ком он когда-то говорил как о «духе небытия» (Бердяев 1995, с. 27). Ценные свидетельства о конце земного существования философа оставил Эрих Голлербах в статье «Последние дни Розанова»: «Предсмертные дни Василия Васильевича были сплошной осанной Христу. <...> Обнимитесь, все, все, — говорил он, — поцелуемся во имя Воскресшего Христа. Христос Воскресе!» (Голлербах 1995, с. 312–313). И богоборчество Цветаевой, и отрицание Сына Божия Розановым в итоге уступили место православной вере, вере убежденной и искренней — ибо «нельзя не верить». «Монахиня в миру» (Последний луч 2010,

с. 305) — так называли современники Анастасию Ивановну Цветаеву. Проведя шестнадцать лет в сталинских лагерях и сибирской ссылке, утратив значительную часть своего писательского архива, она говорила, что «вынесла множество испытаний только благодаря вере» (там же, с. 444). Бунт против несовершенного мироустройства сменился христианским смирением и приятием жизни. Подавляющее большинство произведений Цветаевой, относящихся к позднему периоду ее творчества, в основе своей имеют христианские сюжеты, образы и мотивы (достаточно вспомнить сборник новелл «О чудесах и чудесном», рассказы «Таинственный старец», «Светлой ночью», «Чудо»). Наставник ее, друг и учитель, настолько поздно воспевавший осанну Спасителю, так и остался в истории литературы одним из главных критиков «метафизики христианства».

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 1995 — *Бердяев Н.* Христос и мир // В.В. Розанов: pro et contra. Кн. II / Сост. В.А. Фатеев. СПб., 1995. С. 25-40.
- Голлербах 1995 — *Голлербах Э.* Последние дни Розанова // В.В. Розанов: pro et contra. Кн. II / Сост. В.А. Фатеев. СПб., 1995. С. 309-315.
- Дядичев 2009 — *Дядичев В.И.* В.В. Розанов и Анастасия Цветаева // Анастасия Ивановна Цветаева: жизненный путь и творческое наследие: Материалы Междунар. конф. (Москва, 27 сентября 2009 г.) / Сост. И. Белякова, Л. Викулина. М., 2010. С. 96-110.
- Николюкин 2001 — *Николюкин А.* Розанов. М., 2001.
- Последний луч 2010 — Последний луч Серебряного века: Воспоминания об Анастасии Цветаевой / Сост. Г. Васильев, Г. Никитина. М., 2010.
- Розанов 1911 — *Розанов В.* Темный лик. Метафизика христианства. СПб., 1911.
- Розанов 1990 — *Розанов В.* Уединенное. М., 1990.
- Розанов 2000 — *Розанов В.* Собр. соч. Апокалипсис нашего времени. М., 2000.
- Розанов 2015 — *Розанов В.* В Сахарне. Перед Сахарной. М., 2015.
- Цветаева 1996- /1- — *Цветаева А.* Собрание сочинений. М., 1996- . Т. 1- .
- Цветаева 2008 — *Цветаева А.* Воспоминания: В 2 т. М., 2008.
- Чуковский 1995 — *Чуковский К.* Открытое письмо В.В. Розанову // В.В. Розанов: pro et contra. Кн. II / Сост. В.А. Фатеев. СПб., 1995. С. 126-134.

Трансформация образов Бога Отца и Бога Сына
в художественно-философской прозе
А. Цветаевой и В. Розанова

Статья посвящена рассмотрению образов Бога Отца и Бога Сына в произведениях двух близких по духу писателей — А. Цветаевой и В. Розанова. И Цветаева, и Розанов по-своему отталкивались от религиозных доктрин, и образ Всевышнего в их художественно-философских работах приобретал резко индивидуальные черты. У Цветаевой это «бог-абсолют» и «бог-движение», у Розанова — резко противопоставленные друг другу Бог Отец как воплощение витальности и Христос, земной человек, основатель «религии смерти», которая «навела отошание» на весь мир и на Россию в частности.

Ключевые слова: А. Цветаева, В. Розанов, вечные образы, Бог Отец, Бог Сын, Христос, религиозные концепции.

Transformation of God the Father and God the Son Personas
in the Philosophical Prose
of Anastasia Tsvetaeva and Vasily Rozanov

The article is devoted to the analysis of God the Father and God the Son personas in the works of two like-minded writers — A. Tsvetaeva and V. Rozanov. Both of them interpreted the religious doctrine in their own way, and the figure of God acquires highly individual features in their philosophical prose. Tsvetaeva wrote about “God the absolute” and “God the movement”, Rozanov contrasted God the Father as the embodiment of vitality with Christ as an earthly man, founder of the “religion of death” which is to blame for the miserable state of the whole world and Russia in particular.

Keywords: A. Tsvetaeva, V. Rozanov, eternal images, God the Father, God the Son, Christ, religious concepts.

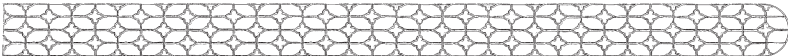


В.В. Полонский (Москва)

ХИЛИАСТИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ
НОВОЗАВЕТНОЙ ОБРАЗНОСТИ
В ПОЗДНЕЙ ИСТОРИОСОФИИ
Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН



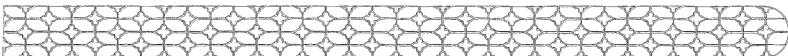


Творчество Мережковского второй, пореволюционной эмиграции (1920–1941) представляет собой весьма любопытный и своеобразный феномен. В этот период актуализируются те потенции, которые, зачастую в свернутом виде, присутствовали уже в раннем творчестве писателя. Как следствие, возникает экспансия двух жанровых образований — метаисторической публицистико-философской прозы («Тайна Трех. Египет и Вавилон», 1925; «Тайна Запада. Атлантида — Европа», 1930; к этой же группе текстов следует отнести и книгу «Иисус Неизвестный», 1932–1934) и биографии в широком понимании термина («Наполеон», 1929; «Данте», 1939; «Маленькая Тереза», 1941; циклы «Лица святых от Иисуса к нам», 1936–1938; «Реформаторы» и «Испанские мистики», 1940–1941).

При этом писатель на основе единого новозаветного кода четко разводит, тематизирует и концептуализирует понятия *истории*, *мифа* и *мистерии*. История — эмпирическая действительность, обреченная на крушение в апокалиптической бездне всеобщей гибели, если человечество окажется неспособным подняться до постижения мистерии — универсального действия, вечного архетипа динамичного бытия, которым зиждется домостроительство Божественного спасения (Мережковским осмысляемое в рамках идеологии трех заветов Иоахима Флорского) и которое предопределяет собой смысл всего происходящего во времени. Путь из тумана истории к онтологической ясности откровения последних истин в мистерии пролегает через ее иконический знак, символ, каковым в человеческой культуре и является миф: «...под оболочкою мифа скрыта мистерия <...>. Истина мифа — в мистерии» (Мережковский 1999, с. 14); «...пророки знают, что миф не ложь, а прообраз божественной истины, воплощаемой в мистерии» (там же, с. 174).

Практически все произведения писателя реализуют цельную неорелигиозную доктринальную парадигму модернизированного хилиастического христианства.

Попытка синтеза «нового язычества», утверждающего панэстетические культурные ценности, но нарушающего принцип



религиозного универсализма (т. е. «отрицающего Бога»), с «историческим христианством», «принимающим Бога», но аскетически пренебрегающим «плотью мира», вполне логично привела Мережковского к хилиазму в изводе того же Иоахима Флорского, к идее тысячелетнего царства на земле вторично пришедшего Христа (Откр. 20: 2–6). Развернутое публичное теоретическое обоснование этот историософский аппарат получил в написанной в 1908 г. книге «Не мир, но меч». Тем не менее удача подобного рода синтеза была сразу поставлена под сомнение современниками (Базаров 1910; Лундберг 1914), отказывавшими антиномиям Мережковского в диалектических потенциях. И все же именно хилиазм, закономерно окрасившись в сугубо эсхатологические тона, стал центральной концепцией в эмигрантский период творчества писателя, истоком ряда зависимых идейных импликаций (неорелигиозного христоцентризма, вселенской церкви, бисексуализма, женственности-материнства-духа и т. п.), определив содержательную сторону практически всех произведений позднего Мережковского.

Карл Ловит писал: «Хорошо известно, сколь глубокое влияние оказали на русских мыслителей девятнадцатого века Гегель и Шеллинг, и неудивительно, что между их концепциями можно провести столько параллелей — к примеру, “Царство Святого Духа” Красиньского и “Христианство Третьего Завета” Мережковского» (Lowith 1949, p. 120). Однако очевидно, что своим неохристианским учением в иоахимовской транскрипции Мережковский обязан не только и не столько немецкому идеализму, сколько непосредственному знакомству с профетическими сочинениями калабрийского аббата, обильно цитируемого русским писателем в качестве непререкаемого духовного авторитета. Это не отменяет наличия посредников в усвоении подобных идей. Но иных. Одним из них, безусловно, стал Г. Ибсен — автор хилиастской дилогии «Кесарь и Галилеянин» (1873), с которой Мережковский был уже, несомненно, знаком в период работы над романом о Юлиане Отступнике в начале 1890-х гг. (Фридендер 1995). Другим — эсхатология Вл. Соловьева (Гайденко 2001, с. 327–355; Мозговая 1996) и весь «соловьевский ландшафт» русской интеллектуальной культуры рубежа веков начиная со скандально известной А.Н. Шмидт, которая еще в 1886 г. изготовила курьезный опус «Третий Завет» (Козырев 1996). Эта линия двойной преемственности была вполне очевидной для современников писателя. Свидетельством

тому — слова А. Белого: Мережковский «переплетал Ибсена с Владимиром Соловьевым в признании: Третий Завет — Завет Духа» (Белый 1997, с. 31).

И все-таки Мережковский, в отличие от младосимволистов, по-настоящему глубоко не впитал главных мифотворческих идей Соловьева — софиологических. В его построениях нет той имманентной потребности в Софии как мистическом медиуме, которой пронизано переживание Соловьевым метафизической драмы раздвоенности мира и без которой немислима концепция «положительного всеединства». Соловьеву также совершенно чужд словесный формализм, который характеризует мышление Мережковского, часто делая его построения схоластически-безжизненными. Неоплатонический генезис соловьевской мифологемы очевиден. Мережковский же был одним из немногих мыслителей рубежа веков, кто воспринял Софию в отвлечении от ее гностико-мистических корней. Его Вечная Женственность более рационалистична, истоки ее нужно искать в гётевско-ницшеанском образе Венеры-Афродиты из трилогии «Христос и Антихрист» (1895-1905), пониматься она должна скорее аллегорически — как одномерное воплощение синтеза неба и земли в Церкви Второго Пришествия. Это понятие распадается у Мережковского на целый ряд двоящихся и перетекающих друг в друга дериватов — от хтонической «великой Матери» до Богородицы: «Великая богиня-Мать, может быть, не только нашего второго человечества, но и первого, — крито-эгейская Бритомартис, эллинская Афродита Небесная, Урапия, вавилонская Иштар, ханаанская Астарта, иранская Анагита, — вечная Дева-Мать, с Младенцем на руках» (Мережковский 1996, с. 160). Синтезируя затем свои производные, оно становится символом Святого Духа¹.

1 Подобного рода пневматологические воззрения чужды Иоахиму. Однако следует заметить, что в традиционной софиологии присутствуют две относительно независимые тенденции, которые в самом общем виде можно охарактеризовать как пневматологическую (отождествляющую Софию со Святым Духом) и мариологическую (представляющую софийным воплощением Богородицу; наиболее ярко подобного рода воззрения выражены у о. С. Булгакова в книге «Купина Неопалимая» (Булгаков 1927)). Оба эти смысла присутствуют в построениях Мережковского и свободно перетекают друг в друга, что в очередной раз свидетельствует о его стремлении к концептуальному синтетизму.

Концептуальные историософские воззрения Иоахима Флорского и Мережковского чрезвычайно близки, практически идентичны. Особое эсхатологическое напряжение видения истории приводит их обоих к переживанию современной им эпохи как времени неминуемо приближающегося конца, апокалиптической гибели «зона века сего», за которым воследуют «Суд над миром» и установление «Царства Третьего Завета», сообщества святых, обновление неба и земли зиждительной силой Святого Духа. Нумерологическая символика числа «три» и тринитарная диалектика лежат в основе историософского прамифа Мережковского, а следовательно, и содержания практически всех поздних прозаических произведений писателя. В книге «Тайна Трех. Египет и Вавилон» он так представляет читателю свой концепт «Трех в Одном»: «Орфики называли Кабиров тремя именами или одним в трех: Аксиер, Аксиокерса, Аксиокерс: Отец Небесный Зевс, Мать Земля Деметра и Сын Земли и Неба Дионис. И в Елевзинских таинствах те же Трое, только в ином сочетании: Отец Дионис, Мать Деметра и Сын Иакх» (Мережковский 1999, с. 20).

Воплощением Мистерии Трех предстала в сознании Мережковского и поэма Гераклита. Понятие бога-пастыря распространилось, по толкованиям писателя, из Вавилона до Израиля через триипостасное божество Таммуз-Адонис-Адонай и в лице Христа достигло современной цивилизации. К. Бедфорд так описывает суть тринитарной системы писателя: «Бог-Мать — понятие, обеспечивающее цельность христианства, поскольку Бог-Отец не мог родить сына без участия женской божественной субстанции. Мережковский признавал значимость земной Матери Христа, но видел в Ней лишь символ, отсылающий к Небесной Матери, которая одна может восполнить и исполнить Троицу: Троица в Боге начинается и кончается Матерью-Духом» (Bedford 1975, p. 161).

Исследователь считает, что связь представлений Мережковского о Святом Духе с концептом вечного материнства прежде всего обусловлена апокрифическим Евангелием от евреев, в котором в уста Господни вложены слова о «Моей Матери, Духе Святом» (Bedford 1975, p. 161). Спорить не приходится, учитывая, что данный источник неоднократно цитируется писателем в самых разных контекстах. Эта апокрифическая молитва подвергнется символизации и станет одним из лейтмотивов большинства его историософских сочинений. Мережковский представляет

тринитарный принцип основным законом, управляющим миром и человеком: триипостасно время, включающее в себя прошлое, настоящее и будущее, триедины пространство, химические реакции, органическая жизнь и всемирная эволюция, в которых диаметрально противоположные процессы — интеграции и дифференциации — слиты воедино.

Мистерия, сакральный метасюжет саморасточения Божества, Его кенозиса, жертвоприношения во имя спасения твари и последующего восстановления ее единства с Творцом, по Мережковскому, задает прамиф истории — код символистского описания внутренней закономерности пути мира во времени. Осью этого прамифа выступает Боговоплощение — рождение Иисуса Христа, знаменующее собой срединный этап тринитарного историко-мистерияльного сюжета. В этом писатель как христианский мыслитель более чем традиционен. Индивидуальный оттенок в подобные построения Мережковский вносит тогда, когда подвергает сакральной символизации исторический хронотоп: Средиземноморье, связывающее три части света, представляет собой в его концепции сердце земли, а две линии, проведенные от Мемфиса до Константинополя и от Вавилона до Рима, образуют крест, прообраз голгофского Креста, под знаком которого и свершается всемирный путь во времени.

Культурная история дохристианского человечества выступает «тенью», платоновским анамнезисом, «припоминанием» будущей мистерии Воплощения и Искупления. В начале первой части трилогии Мережковский с формульной афористичностью представляет свой взгляд на значение дохристианской истории как мифа-прообраза по отношению к приходу в мир Спасителя: «Содержание всемирной мистерии-мифа о страдающем Боге есть событие, не однажды происшедшее, а всегда происходящее, все вновь и вновь переживаемое в жизни мира и человечества. “Это не однажды было, но всегда есть” (Salust. De diis et mundo, IV²). “Всемирная история есть эон, чье содержание вечное, начало и конец, причина и цель — Христос” (Шеллинг). Христос таится в язычестве, в христианстве открывается. Христианство есть Откровение, Апокалипсис язычества. Слепые солнца не видят, но теплоту его чувствуют. Христос язычников — солнце слепых. Всемирная история

2 Саллюстий. О богах и о мире (лат.).

есть геометрическое пространство, в котором строится тело Христа» (Мережковский 1999, с. 18).

Подобный взгляд на взаимное соотношение язычества и христианства (лейтмотив основных религиозно-философских интуиций Серебряного века, предопределяющий пафос всей Дионисовой темы в творчестве и научных штудиях того же Вяч. Иванова) у Мережковского уже достаточно четко представлен в «Юлиане Отступнике» (1895) и обусловлен знакомством с мощной традицией ранней христианской апологетики от Иустина Мученика до Климента Александрийского (трактат «Строматы», II в. н. э.) — пожалуй, наиболее часто им цитируемого из отцов церкви. Эти идеи были отрефлексированы христианской традицией первых веков нашей эры благодаря необходимости объяснить внешнее сходство между мистерией Бескровной Жертвы Спасителя и церковной евхаристией, с одной стороны, и оргиастическими (прежде всего озиризовыми, дионисийскими и проч., предполагающими жертвенное разъятие божества) таинствами — с другой. Мастер цитат, Мережковский постоянно испытывает потребность в ссылках на авторитеты, дабы утвердить свое место в преемственной линии «христианского гнозиса»: «“Бесы, узнав через иудейских пророков о скором пришествии Господа, поспешили изобрести басню о боге Дионисе, чтобы распространить ее среди эллинов и других народов, особенно там, где, как они знали, поверят этим пророчествам”, — думал св. Юстин Мученик, живший в половине II века <...>. Этого “Сына Божьего”, Диониса растерзанного, вместо Иисуса распятого, проповедали “бесы” дальше и раньше, чем думает Юстин, — от первых дней человечества до явления Христа, от Египта и Вавилона до Перу и Мексики. Несколько иначе думает св. Климент Александрийский: “И эллинская, и варварская мудрость видит вечную истину в некоем растерзании, распятии, — не в том, о коем повествует баснословие Дионисово, а в том, коему учит богословие вечного Логоса”» (Мережковский 1999, с. 506–507).

Объясняя последовательность написания книг своей историко-философской трилогии, мыслитель отмечает, что «Тайна Востока» (тайна Начала) привела его к «Тайне Запада» (тайне Конца). А так как Иисус Христос есть «Альфа и Омега, начало и конец», то тайна Востока и Запада сводится к тайне Христа, разгадка которой высветит смысл истории. Мережковский заявляет о «забвении» историческим христианством «истинного смысла» Мистерии,

а потому задача нового эсхатологического откровения — явить истории Иисуса Неизвестного, раскрыть содержание «евангелия от Спасителя», даровать миру благовестие о «тайне трех».

Первая часть трилогии «Тайна Трех» — это попытка неизменно мыслящего антитезами Мережковского найти корни одной из базовых дихотомий — веры и знания, мистики и рациональности — в религиях Древнего Египта и Вавилона.

Египетские культы в представлении русского писателя несут семантику солярной озаренности, гармоничного космоса и Любви. Заметим, что подобные смысловые акценты в общем чужды основному руслу восприятия Египта в отечественной литературе — при всем многообразии его «притоков»³. Гармоничную лучезарность никак нельзя отнести к числу основных атрибутов «русского Египта». Однако и сам Мережковский осознает проблематичность эсхатологических категорий применительно к цивилизации с берегов Нила. Писатель подчеркивает, что религия Египта не имела опыта проникновения в метафизику зла и, соответственно, диалектического вкуса к эсхатологии.

Вавилон — противоположность Египту. Его религия — религия ночи, а Гильгамеш в описаниях мыслителя предстает фаустианским героем, постигшим, что знание не ведет ни к счастью, ни к бессмертию. И хотя вавилонский герой-символ открыл, что путь к Спасению лежит через страдания, но дать миру истинную веру он не смог. Синтезом антитезы Египет / Вавилон становится ветхозаветный Израиль, чей духовный опыт вместил правду веры и разума, дня и ночи, Любви и Страдания. Так завершается диалектический круг смыслопорождения и формируется триада мистического откровения дохристианской эпохи.

Принцип тройственности проецируется и на концепцию пола, которая в духе религиозно-модернистского панэротизма рубежа XIX–XX вв. сублимируется и связывается с целостной религиозной доктриной. К. Бедфорд и Т. Пахмусс справедливо подчеркивают, что категория пола приобретает для Мережковского (и З.Н. Гиппиус) особое значение именно в эмиграции, когда теоретизирования писателя по поводу метафизики эроса сближаются с фаллическо-неорелигиозными идеями его давнего друга-врага В.В. Розанова (Bedford 1975, p. 104; Rosenthal 1975, p. 92).

3 Подробный обзор египетской темы в русской литературе, а также антологию избранных текстов см.: Панова 2006.

Однако эротический уклон «философствования» Мережковского уходит своими корнями еще в 1890-е гг., когда в концептуальном аппарате писателя оформилось понятие «святой плоти».

Влиянию розановского физиологизма по времени все же предшествовало знакомство с философией эроса Вл. Соловьева. Как было и с софиологией, воздействие соловьевских идей на Мережковского — в данном случае знаменитой статьи 1892–1894 гг. «Смысл любви» — если и имело место, то сугубо формальное. Была воспринята общая установка на спиритуализацию пола без проникновения в глубинную соловьевскую мистику утверждения личности через ее саморасточение в любви к другому. В начале нового века «святая плоть» Мережковского уже крепко утвердилась в концептуальном словаре «богоищущей» интеллигенции, сквозным сюжетом проходя, к примеру, через обсуждение едва ли не всех основных тем на петербургских Религиозно-философских собраниях 1901–1903 гг. А само имя писателя в сознании современников-младосимволистов крепко связалось с тенденцией к эротической экспансии в религиозные сферы и замутнению духовных горизонтов. В силу того что каждое ключевое понятие в системе мыслителя по логике внутренней антитезы разворачивается в свою противоположность, «святость пола» несет в себе «бездну пола», за которой мерцает уже «бездна *Содома*».

Красноречиво по этому поводу высказывается молодой С. Соловьев в письме к А. Блоку от 1 июля 1902 г.: «Дмитрий Сергеевич <Мережковский> талантлив здорово, но он забывает, почему собак не пускают в церковь, а кошек пускают. Он не прочь напустить в церковь и блаженной памяти Изиду, забывая ее предосудительное поведение в самом раннем возрасте, и Федора Павловича Карамазова в виде обратной стороны Христа и т. д. Вообще, я боюсь, чтобы будущие историки русской литературы не разделили ее так, в хронологическом порядке: романтизм, натурализм, фаллизм... Не дай, Господи. Будем надеяться, что термин “половые”, теперь ставший столь обычным в изящной литературе, станет опять употребляться преимущественно в трактирном смысле» (Литературное наследство 1980, с. 330).

В эмигрантский период, канонизировав в рамках собственной хилиастской концепции образ и наследие Розанова, Мережковский переосмысляет и берет на вооружение ряд его основных идей, к которым раньше относился с резким неприятием. Так,

розановский концепт пола, интерпретированный в религиозно-космологической перспективе, становится лейтмотивом историософии Мережковского; тайна пола, «вскрытая Розановым», претворяется у него в «Тайну Двух», мистически подготавливающую явление «Тайны Трех», наступление эры Святого Духа. Рефлексируя над категорией пола, Мережковский при этом лишает ее неизбежной у Розанова физиологической заземленности и по законам своего «антинатального» мышления превращает в холодный концепт, за которым не пульсация крови и трепет плоти, а игра интерпретациями различных литературных памятников и текстов древности.

Подобно Розанову, поздний Мережковский провозглашает «святость» дохристианских фаллических культов. Но если первый предлагал сделать христианству «прививку плоти», опыт которой, по мнению писателя, этой религии свойствен не был, то второй трактовал этот вопрос сообразно со столь близким ему триадологическим принципом: изначально иудео-христианство владело полнотой «тайны пола»; затем, в эпоху исторического пути Церкви, это знание было потеряно, поглощено аскетическим модусом духовного опыта; наконец, в «Царстве Божиим на земле, как и на Небе», эта полнота вновь «обрящется» в исполнении Третьего Завета.

Пол связывается в неохристианской идеологии Мережковского с мистически осмысляемым концептом Любви таким образом, что она семантически сопрягается со всеми греческими словами, обслуживающими соответствия этому русскому понятию и традиционно различаемыми библейскими экзегетами и богословами: и словом *eros* (романтическое и плотское влечение), и словом *philia* (душевная привязанность, нежность), и словом *agape* (созидающая, всепрощающая, жертвенная любовь, в пределе — любовь Божественная). Из концепции Мережковского напрямую вытекает, что пол в своей метафизической явленности имманентен предвечному опыту Бога Троицы. Тайна Одного исполняет Личность, тайна Двух — «пол», тайна Трех воплощает Общество (*tres faciunt collegium*).

«Пол» также лежит в основе эпистемологических построений в «Тайне Трех». Святость пола являет собой «трансцендентную мистерию», в которой человек «обретает сопричастность миру горнему»: «половая жажда есть жажда познания, любопытство к трансцендентному» (Мережковский 1999, с. 108), «пол есть единственно возможное для человека, кровнотелесное “касание

к мирам иным”, к трансцендентным сущностям. Тут, в половой любви, — рождение, и тут же — смерть, потому что умирает все, что рождается; смерть и рождение — два пути в одно место, или один путь туда и оттуда» (там же, с. 29). «Пол» виделся Мережковскому эпифанией Троицы в человеческом теле, изначальным плотским опытом приобщения к онтологическому нераздельному и неслиянному единству Трех в Одним.

Из этих утверждений проистекала характеристика всего языческого периода истории с ее оргиастической физиологичностью как эры «Завета Отца». Нет нужды цитировать бесконечное число приводимых Мережковским примеров дохристианских манифестаций святости пола — от «божественной» проституции служительниц Иштар до египетских бестиалий, которые грезились писателю, вслед за Розановым, «истинным опытом» понимания животных как существ, в большей мере причастных «божеству», чем человек, утративший способность к «небесной радости земли». И все же с наибольшей очевидностью святость пола в дохристианскую эру воплощается для Мережковского, как и для Розанова, в ветхозаветном обрезании: «Обрезание есть жениховство человека Богу, кровное, плотское. Завет брачный, брачный союз, половое совокупление человека с Богом. Это странно и страшно. И как об этом говорить нашими проклятыми словами, бесстыдно-дикими или анатомически-трупными? Тут, в самом деле, “язык прилипает к гортани, и бумага под чернилами горит, тлеет, проваливается” (В. Розанов). Но разве менее страшно и странно Боговкушение, питание человека Телом и Кровью Бога? “Какие странные слова! Кто может это слышать?” — ужаснулись ученики Его, когда услышали об этом впервые» (Мережковский 1999, с. 106). Для эры «Завета Отца» это ужасающее таинство по глубине проникновения в мистериальные глубины подобно тому, чем в эпоху «Сыновнего Завета» стала евхаристия. Обрезание и Причастие взаимно отражаются как мистические сердцевины двух последовательных Заветов. И таинство Бескровной Жертвы, которое ознаменовало победу над зараженной грехом и смертью плотью «мира сего», своим прообразом имеет самую огненную точку возвышенного утверждения даже не просто плоти, а пола.

Понятно, что концепция Мережковского при всей ее неортодоксальности не позволяла принять мысли Розанова 1900-х гг. и особенно периода «Апокалипсиса нашего времени» (1917–1918) о том, что Христос был отрицанием Отца, а Новый Завет порывал с

Ветхим. Следуя логике своих рассуждений, писатель-историкосиф заявлял, что Спаситель, обрезанный по всем требованиям Закона, кровью этого таинства окончательно и вполне скрепил союз Человека с Богом. В обрезании, следовательно, воедино сливаются полнота утверждения пола и преемственность между двумя Заветами. В подтверждение тезиса об изначальном приятии Христом пола Мережковский постоянно ссылался на символическое библейское изображение Господа Женихом, а Церкви Невестой. Именно этот аспект выделяется в его экзегезе Нового Завета. Пример тому — толкование писателем евангельского эпизода об исцелении кровоточащей женщины (Мк. 5: 25–28), которая «сзади подошла, потому что стыдилась болезни своей, таила ее от людей, так же как все таят друг от друга вечную “стыдную рану” свою — пол» (Мережковский 1996, с. 228). Мережковский разъясняет этот эпизод следующим образом: через исцеление Христос взял на Себя «постыдную рану» пола, а значит — целиком принял «Завет Отца».

По Мережковскому (и здесь он близок Розанову 1900-х — первой половины 1910-х гг.), язычество всегда выявляло глубинную связь пола с Воскресением. Таким образом писатель дополняет свое понятие о «Тайне любви в Воскресении». Развитие эта мысль получает не только посредством многочисленных примеров из языческих культов (воскрешения Озириса Изидой, Таммуза Иштар и т. д.), но и особой трактовки собственно Воскресения Христова. Ключевое значение Мережковский придает тому факту, что первой восставшего из гроба Спасителя увидела женщина, Мария Магдалина. Далее писатель разворачивает ряд суждений о том, что любовь Марии оказалась сильнее смерти и само Воскресение Господне явилось чудом этой любви, в котором — и тут ощутима эпигонская схема соловьевской софиологии — раскрывается «тайна Вечно-Женственного в Вечно-Мужественном» (Мережковский 1996, с. 324–325).

Любовь же может пониматься «антиномично», т. е. в том числе и с «плотским» оттенком, что, как это вообще свойственно Мережковскому, выражено, скорее, прикровенно, являясь характерным примером «метафизической двусмысленности» понятийного аппарата писателя. Двусмысленности и размытости понятия любви по Мережковскому, вполне сносно знавшему греческий язык, способствует и то, что он совершенно сознательно не различает *agape* и *eros* (слово, отсутствующее в новозаветных текстах). У Мережковского «эрос» выступает чем-то вроде

познавательной эманации «агапэ». В статье «Блаженства» он пишет: «Столь непонятное, страшное для нас, в Его не испытанной нами любви, небесно-земной, *agape*, становится простым, легким и радостным в нашей любви, только земной — эросе» (Мережковский 1933, с. 208).

В связи с этим П.П. Гайденко замечает: «Христородец Розанов в определенном смысле последовательнее и “со своей бесстрашной и почти бесстыдной, цинической пытливостью” прямее и честнее Мережковского: во имя “астартического” культа “святого пола”, “святого семени” он отвергает христианство, “религию бессеменного зачатия”, объявляя его религией смерти, небытия. Противопоставляя Новому Завету — Ветхий, христианству — иудаизм, Розанов в то же время сближает ветхозаветную религию с фаллическим культом Кибелы, который в реальности глубоко чужд и Завету Моисея, а не только Завету Христа» (Гайденко 2001, с. 371).

Что до концепции трех заветов по Мережковскому, то одна из тайн ее «последнего откровения» — соединение Кибелы как языческого предзнаменования «Вечной Мистерии» не только с верой Моисея, но и с благой вестью Христа. Из этой двусмысленности проистекает «освящение» демонического опыта язычества. Но она же помогает на уровне логической конструкции избежать типично гностической альтернативы, которая присутствовала в подтексте сочинений того же Розанова в 1900-х гг., а в «Апокалипсисе нашего времени» была заявлена почти откровенно: если между «физиологичным» Ветхим и «спиритуальным» Новым Заветом пролегает бездна, а Христос отвергает мир с его «мистической» фаллическостью и вкусом к «плоти», то либо творец (демиург) этого мира отнюдь не Всеблагий Бог, либо Иисус — «единородный сын» совсем *другого* отца⁴.

Эротико-модернизированная христология Мережковского, пропитанная мифопоэтическими парами, при всей своей фундированности классическими источниками древности непосредственно вырастает из популярных упражнений «начала века» на тему «мистики пола». Писатель пытается механически согласовать между собой *образы идей* Ф. Ницше, Вл. Соловьева,

4 На логическую неизбежность в розановской картине мира этой альтернативы писатель указывал еще в 1900-х гг. См.: Мережковский 1908, с. 95.

В. Розанова, О. Вейнингера и свести их в идейный монолит теологической историософии, которая держится на неизбежной семантической «коррекции» — по сути вполне радикальной — церковных догматов и богословских построений. Так синергийное соединение человека с Творцом через Божественный кенозис, «истощение», явленное в Воплощении «от Духа Свята и Марии Девы», едва ли не подменяется обрезанием, а таинство искупления «заземляется» тем, что Господь воскресает не Божественной силой, свершившей тем самым предвечную волю Троицы, а несколько спиритуализированной (в первую очередь за счет двоющейся «софиологической» мысли) тварной любовью обычной женщины. Многочисленные и пространнейшие размышления писателя на сотериологические сюжеты резюмируются Б.Дж. Розенталь следующим образом: «Пол абсолютно необходим для спасения <...> пол должен раскрыть тайну самого творения» (Rosenthal 1975, p. 107, 109).

Своеобразным синтезом философов «женско-мужского начала в Боге» и «пола в любви» явилось учение об *андрогине*⁵ в духе платоновского «Пира» и последующей гностической традиции. Правда, непосредственные предпосылки к особо активному усвоению Мережковским этой темы были заданы гораздо более близкими по времени источниками — концепциями биполярности и бисексуальности О. Вейнингера. В целом же андрогинность вполне логичное производное от тотальной антитетичности вырабатываемой мифологизатором-историософом картины мира и человека.

Писатель постулирует наличие в каждом существе метафизических черт противоположного пола. Причем в сознании Мережковского начала полов находятся в платонически-вертикальном соотношении: «В каждом мужчине есть тайная женщина. Неземная прелесть мужчины — женственность, женщины — мужественность. Эмпирический пол противоположен трансцендентному» (Мережковский 1999, с. 112). Он выводит это понятие даже за пределы универсального принципа тварного мира. Двуполость, по Мережковскому, — сущность божества. Ее проявления он находит не только в языческих культах (Изида

5 О культурологической роли мифологема андрогина в неоромантизме и символизме см.: Crouzet 1984. Конспективное рассмотрение того же вопроса на материале мотивных реминисценций и аллюзий см.: Козлов 1994.

и Озирис, Иштар и Таммуз, изображение единого существа с ликами Геры и Зевса на античных монетах), но и в ветхозаветном Боге Израиля. Тот факт, что на библейском иврите слово ЕЛОНІМ стоит в Пятикнижии во множественном числе, писатель толкует именно в указанном смысле — как проявление мужеско-женственной дуальности Божественной природы⁶. Все тот же концепт лежит и в основе интерпретации «образа и подобия Божия» в акте творения человека с его имманентной двуполостью: «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему». Три Бога — Два в Одним — создают человека по образу Своему — двух в одном. “И сотворил Бог человека; по образу Своему, по образу Божию, сотворил его; мужем и женою сотворил их” (Быт. 1: 26–28). Сначала — “его”, Мужеженщину, а потом — “их”, мужчину и женщину: два пола в одном существе — вот что значит “образ Божий” в человеке. Кажется, нельзя яснее выразить догмат божественной двуполости: Андрогин создает Андрогина» (Мережковский 1999, с. 460). Следовательно, Адам в предвечном замысле Творца о своем творении был «божественным существом» — андрогинном, и андрогинность есть неотъемлемый и обязательный атрибут Личности. Анализируя мифологический корпус языческих культов, схематически упрощая реальный процесс мифогенеза и никак не оговаривая такую важную составляющую архетипической дуальности, как близнячное двойничество (по большей части однополое), Мережковский пытается подчеркнуть, что едва ли не во всех этиологических системах древности первозданный человек был андрогинном, «расщепившимся» на два противоположных пола в результате грехопадения и разрыва богообщения.

Мужеско-женское начало «раскрывалось» не только в языческих божествах и Яхве, но и, разумеется, в воплотившемся Слове — Иисусе Христе. С характерной вольностью в выборе и интерпретации источников Мережковский, говоря об этой стороне личности Спасителя, без обиняков отвергает евангельские свидетельства по причине их «бесполости» и обращается

6 Традиционная христианская экзегеза интерпретирует эту грамматическую форму как прикровенное указание на триипостасность Единого Бога (глагол в этой конструкции стоит в единственном числе). Примечательно, что Мережковский, захваченный богословием «Трех в Одним», достаточно хорошо знакомый с соответствующей литературой и безусловно знавший об этом общепринятом толковании, не находит нужным даже вскользь о нем упомянуть.

к апокрифическим текстам, из которых черпает сведения о «неземной красоте» Христа. Истоки ее, по Мережковскому, именно в том, что это красота не только мужчины и не только женщины, но «сочетание мужского и женского в прекраснейшей гармонии» (Мережковский 1996, с. 231) — по гераклитовскому принципу «противоположное — единое». «Отец и Мать в Сыне — простейшая геометрическая фигура Двуполости и Троичности в божественном Эросе-Логосе, как бы увиденный глазами Нумен Пола. Ибо в нашей земной геометрии трех измерений пол разделяется пространством на мужской и женский, а в четвертом измерении — вечности — он был, до рождения, и будет, после смерти, соединен, восстановлен в первичном единстве» (Мережковский 1999, с. 377).

Как видим, тезис о наличии мужского и женского начал во Христе необходим Мережковскому и для того, чтобы логически довершить свое учение о воскресении как возвращении в первозданное состояние личной полноты — андрогина. Для подтверждения собственных мыслей писатель лейтмотивом дает цитату из окрашенного очевидным гностическим влиянием апокрифического Евангелия от Фомы (ссылки на которое встречаются в произведениях особо ценимого Мережковским Климента Александрийского), где речь идет о том, что Царство Божие придет тогда, «когда два будут одно <...> мужское будет как женское, и не будет ни мужского, ни женского»⁷. Тень этого «третьего», «целокупного» пола в современности Мережковский видит в гермафродитизме и однополой любви, в розановском комплексе «людей лунного света»: «Мужчины любят мужчин, женщины — женщин, потому что для тех в мужском просвечивает женское, а для этих в женском — мужское; как бы золотая россыпь первичной двуполости — целого Человека, Андрогина,

7 Примечательно, что Мережковский значительно чаще цитирует именно апокрифический источник, а не послание ап. Павла к Галатам, где мысль о том, что во Христе «несть ни мужеский пол, ни женский» (Гал. 3: 28), традиционно понимается Церковью в евхаристическом контексте. Перед нами еще один характерный пример того, как Мережковский, в концепции которого восходящее к Вл. Соловьеву учение о «всеединстве» в Царстве Божием занимает столь важное место, несколько дистанцируется от новозаветных слов вплоть до цитирования их неканонического содержательного коррелята, тем не менее отсылающего «традиционного» христианина к словам апостола.

большого, чем нынешний человек, расколотый надвое, на мужчину и женщину, сверкает в темной руде двух отдельных полов. Все это-то возможно-большее, первично-целое, совершенное, и пленяет “людей лунного света” в однополю любви» (Мережковский 2007, с. 199).

Разумеется, никаким апологетом «содомских игрищ» интеллектуально-суховатый и вполне «благочестивый» Мережковский никогда не был. Тайна «людей лунного света», как и иные пугающе «пронзительные глубины» вроде ритуальной проституции или антропофагии, становились предметом его возвышенных поэтических афоризмов-медитаций потому, что в концепции писателя ей отводилась роль мифологических предзнаменований истинной Мистерии. В мире протейных антитез Мережковского они могли становиться замутненным окном в вечность, а могли служить и сатанинским извращением истинных смыслов. И даже процитированные выше слова на «гомозротическую» тему тут же подвергаются интеллектуалистской сублимации — и писатель рьяно выступает против физических проявлений однополю любви, которые он противопоставляет духовной двуполости. Мысль Мережковского вновь тяготеет к антагонизму ноумена и феномена: библейское воплощение однополю «любви» в Священной, но и вполне земной истории (Содом) видится ему символом искажения Божественной истины в дьявольском зеркале. Писатель заявляет: «Европа — это Содом» (Мережковский 2007, с. 36), так как в ней господствует принцип однополости. На востоке Европы, в СССР, коммунизм с его стадной псевдособорностью «пришедших хамов» насаждает сугубо женское начало, в своей единичности безличное и бесплодное. На Западе те же безличность и бесплодность воплощены в самодовлеющем мужском начале — милитаризме. Апокалиптическим результатом столкновения этих полюсов может стать вторая всемирная война, окончательная гибель человечества. Так мифопоэтика писателя начинает пробиваться к иным семантическим сферам и путем легкого перебора шифра перекидывает свой смысловой код из сферы мистики пола в область чистой историософии, где работают, однако, те же мифологемы.

В «Иисусе Неизвестном» Мережковский наиболее детализированно разрабатывает концепт Царства Божия, в понимании которого он видит основное противоречие между Христом и христианством. Убыль эсхатологии в христианстве, болезнь

«ка́жения» (т. е. восприятия Бога и дьявола в качестве мифов) привели его, по мнению писателя, к потере опыта переживания нерасторжимого единства Бога и мира, к разделению земного и небесного, плотского и духовного. Для образного углубления своей мысли Мережковский вводит этносимволы «иудейского» (синкретического) и «арийского» (платонизирующего это понятие) начал в постижении Царства Божия. «Третий Завет» исполнится в плотски-духовном Царстве Божиим, где претворится во «Вселенскую Церковь Богочеловечества», преодоленный Любовью Закон окончательно сменится Свободой, в которой совершится «Неизвестная Евхаристия Иисуса Неизвестного» и каждая конкретная личность в бессмертии станет реально частью Тела Христова. Однако любопытно, что именно в главе «Царство Божие», одной из самых полемичных по отношению к ортодоксии в «Иисусе Неизвестном», писатель приходит к вполне православным, в духе Халкидонского собора, выводам о том, что Царство Божие, существуя в вечности, свершается, постепенно прорастая во времени и в истории.

Настоящее и время истории в целом предстают «опрокинутой» цитатой третьезаветного будущего. Такое настоящее все находится в поле парадокса, оно зеркальная противоположность Царства Божьего: «...выйдите из этого мира, из трех измерений, и войдите в тот мир, в измерение четвертое, где нижнее становится верхним, и верхнее — нижним, правое — левым, и левое — правым; где все наоборот. Только “перевернувшись”, “опрокинувшись”, только “вниз головой”, к ужасу всех, как будто твердо на ногах стоящих, “здравомыслящих”, можно войти, влететь, упасть, из этого мира в тот, из царства человеческого в царство Божье, из печали земной в блаженство небесное» (Мережковский 1996, с. 262). Пафос настоящего и состоит в том, что на своих провиденциальных вершинах — а других вершин историзм Мережковского вообще не знает — оно испытывает трагическое противоречие между зреющим в нем «предзнанием» истины и обреченностью на долгие «здесь и сейчас».

История для Мережковского, как и для многих других русских модернистов, — драма и театр символов, в котором человек то игрок, то игрушка. Для писателя совершенно несущественно совпадение его концепции с «исторической правдой», как и с внешней логикой мифологических концепций, поскольку *историческое* вообще приобретает смысл только в

соотношении с *мистериальным*. Мистериальное и историческое вполне слились в плане уже состоявшейся реальности лишь в служении Иисуса Христа, во всех же прочих случаях они в той или иной степени трагически разведены. Говоря о нерасторжимой связи истории и мистерии в одном из канонических Евангелий, Мережковский отмечает: «Эти-то два металла и сплавлены Матфеем на огне жарчайшем в крепчайший сплав, так что они уже не два, а одно; то, что было однажды во времени, в истории, есть и то, что было и будет в вечности, в мистерии: первый день Господень есть уже наступившее царство Божие» (Мережковский 1996, с. 259).

Анализ бытования новозаветной топики в дискурсе Мережковского служит дополнительным основанием к выводу о том, что к 1920-м гг. окончательно оформляется такая характерная черта культурной роли писателя-мыслителя, как компилятивность по отношению практически ко всему «тексту» русской культуры рубежа XIX–XX вв.: философия всеединства, «русский космизм» и собственно символизм в разных его ипостасях, «физиологизм» Розанова и «христианизированное» ницшеанство, преобразенная софиология и сексуальные теории Вейнингера, равно как и множество иных мировоззренческих систем, предоставляют материал для доктринальной мозаики писателя. Мережковский становится едва ли не наиболее последовательным выразителем *couleur locale*⁸ символистского историзма, о котором современный исследователь пишет: «Эстетизация жизни, с одной стороны, и превращение эстетики в жизненно-бытовую программу — с другой, отразились ярче всего в историческом мироощущении: мировая история предстала художественным произведением. История мира как целое есть эстетический артефакт, “текст”. Соотношение одного события с другим осознается как цитатность. Символическое “цитирование” одного события через другое — это акт перехода от значения события к событию значения» (Исупов 1992, с. 89).

Восходящая к романтизму символистская мифологема художника-демиурга последовательно транспонировалась Мережковским в область религии. И все же глубинная роль писателя прежде всего состояла в ценностно-метафизической возгонке символистского глобального эстетизма, в придании ему онтологического значения. Г. Адамович в общем-то имел все основания

8 Местный колорит (фр.).

отметить: «Без Мережковского русский модернизм мог оказаться декадентством в подлинном смысле этого слова, и именно он с самого начала внес в него строгость, серьезность и чистоту. <...> Тут было возвращение к величайшим темам русской литературы, к великим темам вообще» (Адамович 1996, с. 27).

ЛИТЕРАТУРА

- Адамович 1996 — *Адамович Г.* Одиночество и свобода. М., 1996.
- Базаров 1910 — *Базаров В.* Христиане Третьего Завета и строители башни Вавилонской // *Базаров В.* На два фронта. СПб., 1910. С. 167–211.
- Белый 1997 — *Белый А.* О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997.
- Булгаков 1927 — *Булгаков С.Н.* Купина Неопалимая. Париж, 1927.
- Гайденко 2001 — *Гайденко П.П.* Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001.
- Исупов 1992 — *Исупов К.Г.* Русская эстетика истории. СПб., 1992.
- Козлов 1994 — *Козлов С.Л.* Любовь к андрогину: Блок — Ахматова — Гумилев // *Тыняновский сборник. Пятые Тыняновские чтения.* Рига, 1994. С. 155–172.
- Козырев 1996 — *Козырев А.* Владимир Соловьев и Анна Шмидт в чайнии «Третьего Завета» // *Россия и гнозис: Материалы конференции.* М., 1996. С. 23–42.
- Литературное наследство 1980 — *Литературное наследство.* Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 1. М., 1980.
- Лундберг 1914 — *Лундберг Е.* Мережковский и его новое христианство. СПб., 1914.
- Мережковский 1908 — *Мережковский Д.С.* Не мир, но меч: К будущей критике христианства. СПб., 1908.
- Мережковский 1933 — *Мережковский Д.С.* Блаженства // *Числа.* 1933. № 7/8. С. 195–209.
- Мережковский 1996 — *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. М., 1996.
- Мережковский 1999 — *Мережковский Д.С.* Тайна Трех. М., 1999.
- Мережковский 2007 — *Мережковский Д.С.* Тайна Запада: Атлантида — Европа. М., 2007.
- Мозговая 1996 — *Мозговая Э.Я. В.С.* Соловьев и Д.С. Мережковский // *Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования.* Вып. 19. М., 1996. С. 112–125.
- Панова 2006/1–2 — *Панова Л.Г.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 кн. М., 2006. Кн. 1–2.
- Фридлендер 1995 — *Фридлендер Г.М. Д.С.* Мережковский и Генрик Ибсен (У истоков религиозно-философских идей Мережковского) // *Фридлендер Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век».* СПб., 1995. С. 411–434.
- Bedford 1975 — *Bedford C.H.* The Seeker: D.S. Merezhkovsky. Kansas, 1975.
- Crouzet 1984 — *Crouzet M.* Monstres et merveilles: poétique de l'Androgyne. A propos de *Fragoletta* // *Romantisme.* 1984. № 45. P. 25–42.
- Lowith 1949 — *Lowith K.* Meaning in History. Chicago, 1949.
- Rosenthal 1975 — *Rosenthal B.C.* Merezhkovsky and the Silver Age: The Development of a Revolutionary Mentality. The Hague, 1975.

Хилиастическая трансформация новозаветной образности в поздней историософии Д.С. Мережковского

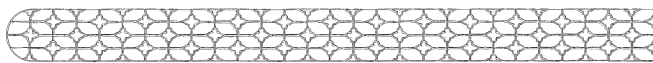
В статье анализируется перекодировка, которой Мережковский в 1920-х — 1930-х гг. подвергает образно-понятийный ряд Нового Завета и традиционные постулаты христианской экзегезы в соответствии с восходящей к Иоахиму Флорскому хилиастской концепцией трех заветов. Реконструируется целостная система христологических, антропологических и историософских идиомифов и метасимволов Мережковского. Исследуется богословский, философский и эстетический генезис этой системы. Делается, в частности, вывод о том, что в ее основе лежит семантическая трансформация традиционных теологических построений, обусловленная доктринальной компилятивной мозаикой из доминантных элементов «текста» русской культуры Серебряного века: преображенной софиологии, «физиологизма» В. Розанова, «христианизированного» ницшеанства, концепции пола О. Вейнингера и др.

Ключевые слова: Мережковский, хилиазм, Третий Завет, историософия, русский символизм, мистерия.

Chiliastic Transformation of the New Testament Imagery in the Later Historiosophic Works by D.S. Merezhkovsky

The article deals with the analysis of the recoding of the New Testament imagery and concepts as well as of the traditional postulates of the Christian exegesis realized by Merezhkovsky in the 1920s — 1930s in accordance with the Chiliastic concept of three testaments which goes back to Joachim of Fiore. The author reconstructs an integrated system of Christological, anthropological, and historiosophic idiomyths and meta-symbols of Merezhkovsky, examines the theological, philosophical, and aesthetic genesis of this system. In particular, it is concluded that it is based on the semantic transformation of the traditional theological constructs due to the compilative doctrinal patchwork of the elements which were dominant in the “text” of Russian culture of the Silver Age, i. e. transformed Sophiology, “physiologism” of V. Rozanov, “Christianized” Nietzscheism, the concept of sex by O. Weinger, etc.

Keywords: Merezhkovsky, Chiasm, the Third Testament, historiosophy, Russian Symbolism, mystery.

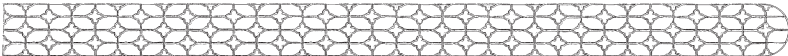


А.Г. Гачева (Москва)

**АКТИВНАЯ АПОКАЛИПТИКА:
ОБРАЗЫ НОВОГО ЗАВЕТА
В ТВОРЧЕСТВЕ А.К. ГОРСКОГО,
Н.А. СЕТНИЦКОГО, В.Н. МУРАВЬЕВА**

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН

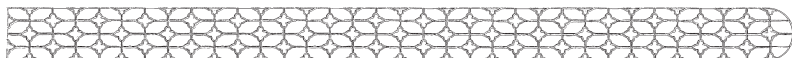




Философ, критик, поэт Александр Константинович Горский (1886–1943), экономист и философ Николай Александрович Сетницкий (1888–1937), философ и дипломат Валериан Николаевич Муравьев (1885–1930) занимают особое место в кругу представителей отечественного космизма 1920-х — 1930-х гг. Их сотрудничество, пришедшее на первую половину 1920-х гг., стало значимым фактом «неофициальной» истории двух первых послеоктябрьских десятилетий, а творческие идеи, которыми они делились в живом общении с современниками и которые излагали в докладах на литературно-философских заседаниях Москвы и Петрограда, а также в философских, художественных, публицистических текстах¹, вошли в сферу рефлексии культурных деятелей Советской России и эмиграции: М.М. Пришвина, А.М. Горького, Б.Л. Пастернака, Вс.В. Иванова, поздней А.А. Ахматовой, А.И. Несмелова, В.С. Яновского, К.А. Чхеидзе и др. (Hagemeister 1989, S. 318–342, 368–380, 392–403; Гачева, Казнина, Семенова 2003, с. 320–374; Сетницкий 2003; Бочарова, Гачева 2005; Берковская 2008, с. 320–322, 364–380, 589–618; Константинова 2011).

Творческая зрелость пришла к этим мыслителям в 1920-х гг., однако духовно и мировоззренчески они сформировались в эпоху Серебряного века и во многом наследовали его темы, актуализируя их в новом контексте, заданном революционной эпохой с ее пафосом активности человека в истории, устремленностью к радикальному преобразованию мира. Представляя религиозно-философскую ветвь ноосферной космической мысли (Гачева, Казнина, Семенова

-
- 1 Некоторые из этих текстов увидели свет. Н.А. Сетницкий, уехавший в конце 1925 г. на службу в Харбин, за десятилетие жизни в Маньчжурии сумел опубликовать ряд собственных философских и поэтических книг (Сетницкий 1927; Сетницкий 1928; Сетницкий 1931; Сетницкий 1932; Сетницкий 1933; Сетницкий 1935), работы Горского (Горский 1928а; Горский 1928–1932; Горский 1929), а также написанный совместно богословский трактат «Смертобожничество» (Горский, Сетницкий 1926) и эстетический очерк «Заметки об искусстве», составленный им на основе заметок Горского (Горский, Сетницкий 1933). Что касается Муравьева, то он участвовал в знаменитом сборнике «Из глубины» (Муравьев 1991) и опубликовал книгу «Овладение временем» (Муравьев 1924).



2003, с. 79–125), Горский, Сетницкий и Муравьев, в отличие от многих литературных и философских собратьев, готовых «восславить» «молот и Совнарком мировой» (Пролетарские поэты 1959, с. 240), не редуцировали представление о действии человека в мире до однобокого прометеизма, опирающегося только на человека и не учитывающего божественное измерение истории. Напротив, подчеркивали богочеловечность исторического процесса и стремились «дорастить» «дробный идеал»² социализма, представляющий собой одну из версий идеи «земного рая», до того «конечного идеала», который дан в последних главах Откровения Иоанна Богослова — в образах «тысячелетнего» царства Христова и Небесного Иерусалима, сходящего с неба на землю (Откр. 20: 4–8, 21: 1–2).

Стержневой темой, от которой векторно расходились и к которой сходились основные линии их философствования, была тема оправдания истории, тесно связанная с эсхатологической темой, непосредственно с ней граничившая, задававшая движение от эмпирической, секулярной истории к той, чье начало положено в первых главах Книги Бытия рассказом о сотворении Адама и его спутницы Евы, о грехопадении и изгнании из рая, а завершение манифестировано в проповеди Спасителя о соединении всех в «едино стадо» (Ин. 10: 16) и слове апостола «да будет Бог все во всем» (1 Кор. 15: 28). Две эти темы, эсхатологическая и историософская, в их глубинном единстве были восприняты Горским, Сетницким и Муравьевым от Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева и С.Н. Булгакова, которые трактовали их в «активно-христианском» ключе, выдвигая вместе с идеей истории как «работы спасения» идею «активно-творческой эсхатологии», утверждая, что «конец истории и мира не только совершается над человеком, но и совершается человеком» (Бердяев 1940, с. 7), все живущие призываются к соучастию в обновлении мира, земля не сгорает в огне гнева Божия, но преобразуется в «новую землю, любовно обрученную с новым небом» (Соловьев 1988/2, с. 731; подробнее см.: Гачева 2016).

«Активное и проективное понимание апокалипсиса» (Бердяев 1928, с. 93), наиболее развернуто представлено у Н.Ф. Федорова в его концепции «теоантропоургии» («богочеловекодействия»), согласно которой человеческий род становится соработником Бога

2 Понятие «дробного идеала» как построения, представляющего собой частичную и в той или иной степени искаженную проекцию «целостного идеала», который предполагает полноту преобразования мира и всеобщность спасения, введено Н.А. Сетницким (Сетницкий 2010, с. 121–134).

в исполнении конечных христианских обетований вплоть до воскресения умерших и «преображения природы мира» (Семенова 2004, с. 253; Sawicki 2008), оказалось в центре религиозно-философских дискуссий Горского, Сетницкого и Муравьева в 1923–1925 гг., когда трое мыслителей регулярно встречались то в библиотеке ВСНХ, где служил Муравьев, то на руководимом им семинаре по изучению «истории русской дореволюционной культуры» (Сергий (Савельев) 1998, с. 19), то на имяславческих собраниях, то просто в частных домах. Опираясь на построения Федорова и Соловьева, а также на те работы отечественных богословов и церковных историков конца XIX — начала XX в., в которых присутствовала идея обновления земли и человечества, намечалась оптимистическая перспектива истории (она не обрывается катастрофически, но, преобразя реальность, вырастает в вечность), поднимался вопрос об апокатастасисе (Сергий (Страгородский) 1895; Светлов 1905; Евдоким (Мещерский) 1911; Кановский 1912; Оксюк 1914; Светлов 1915), они развивали свою версию «активной апокалиптики». Против страдательного ожидания эсхатологической катастрофы выдвигали на первый план творческое действие человечества, становящегося Церковью и призванного в этом качестве «привести мир к окончательному и полному преобразению» (Муравьев 2011/1, с. 460) не только в масштабах земли, но и всего универсума.

Противопоставление пассивной и активной апокалиптики, т. е., с одной стороны, эсхатологического катастрофизма, неразрывного с перспективой «суда», «осуждения», вечной «геенны», а с другой — идеала преобразования, соединенного с чаянием всеобщего спасения, опиралось у этих мыслителей на выдвинутую Н.Ф. Федоровым идею условности апокалиптических пророчеств. Основываясь на апостольском свидетельстве о Христе, «Который хочет, чтобы все люди спаслись и достигли познания истины» (1 Тим. 2: 4), на Книге пророка Ионы, содержащей рассказ об отмене пророчества о гибели Ниневии после покаяния ее жителей, на трудах каппадокийцев Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Нисского, Н.Ф. Федоров подчеркивал, что пророчество о «воскресении гнева» и «Страшном суде», запечатленное в елеонской речи Христа (Мф. 24: 3–51) и Откровении Иоанна Богослова, является угрозой, предостережением людям, погрязшим в грехе. Видение грешной земли, пораженной рознью, болезнью и беззаконием (Мф. 24: 6–12), пожинаяемой «острым серпом» (Откр. 14: 16–17), казнимой гневом Божиим, что изливается на людей, и почву, и источники вод (Откр. 16: 1–21), равно как и образы «тьмы внешней» (Мф. 25: 30) и «озера

огненного», где будут мучиться грешники (Откр. 20, 15), с точки зрения философа, выражает тот сценарий свершения судеб мира, который будет осуществлен лишь в случае избрания противобожеских, ложных путей. Но человеческий род в любой момент времени может отклониться от зла, как блудный сын евангельской притчи, как благоразумный разбойник, стать соратником Творца в деле «восстановления мира в то благолепие нетления, каким он был до падения» (Федоров 1995, с. 401), и тогда его ждет не наказание, как «лукавого раба и ленивого», скрывшего в землю талант (Мф. 25: 26), а радость и полнота Царства Христова.

Идея условности апокалиптических пророчеств, утверждавшая вариантность движения истории и возможных сценариев разрешения конечных судеб мира, была подхвачена современником Федорова В.С. Соловьевым, а затем Н.А. Бердяевым, Г.П. Федотовым и др. (Гачева 2016, с. 174–176). В текстах Горского, Сетницкого, Муравьева она зазвучала с новыми обертонами: «Быть катастрофою явлению Новой эры / Иль дуновеньем Тишины?» (Горский 1928б, с. 4) — так обозначал ее Горский в поэтическом сборнике «Лицо эры», символика и лирические сюжеты которого тесно связаны с Новым Заветом. А в цикле эстетических и критических статей и набросков 1910-х — 1920-х гг. (о Скрябине, Ребикове, «Германизме и музыке») он противопоставил синтезу искусств в музыкальной трагедии, проникнутому духом пессимизма и катастрофизма, литургический синтез искусств, основанный на вере в возможность «умопремены», выстраивания человеком себя и мира. Что касается Н.А. Сетницкого, то в книге «О конечном идеале», хотя и вышедшей в свет в Харбине лишь в 1932 г., но задуманной еще в начале 1920-х, философ особым образом интерпретировал федоровскую мысль о вариативности финальных судеб истории. Апеллируя к Книге пророка Ионы и к обетованиям, которые Господь дал Моисею, он указывал на смысловую разницу между предопределением и пророчеством. Если предопределение фатально, неотменимо и не оставляет человеку свободы, то пророчество допускает вариативность сценариев будущего. Оно не предполагает фатальности развития событий, будь то природные бедствия («землетрясения, язва, мор») или «общественно-политические катастрофы (войны, мятежи и т. п.)», напротив — является побуждением к действию, взывает к свободе и активности личности, требует от нее выбора и решения (Сетницкий 2010, с. 219). При этом религиозное пророчество — а именно оно интересует философа — так или иначе «работает» на утверждение и осуществление идеала: или методом от

противного, как пророчество Ионы о гибели Ниневии, или прямым свидетельством, как главы 20–22 Откровения, рисующие «тысячелетнее царство» Христово и Новый Град.

Два эти образа — тысячелетнее Царство Христово и Небесный Иерусалим — становятся у Горского, Сетницкого и Муравьева главными опорами их идеи «активной апокалиптики». Они знаменуют обновленное состояние твари («преображенная природа», «богоподобное и боговластное общество», «преображенное, исцеленное человечество» (Сетницкий 2010, с. 238)). Однако если в тысячелетнем Царстве Христовом преобразование не выходит за пределы земли, совершается в историческом времени и охватывает только избранных, то в Новом Иерусалиме обновляется все мироздание. При этом явление «нового неба и новой земли» (Откр. 21: 1) вовсе не предполагает сгорания прежних. В письме Сетницкому от конца января — 2 февраля 1928 г. Горский апеллирует к мнению прот. П. Светлова, утверждавшего, что «новое небо и новая земля» не суть новое творение: «Это те же наши небо и земля по своему существу, только обновленные, преобразованные, исправленные» (Светлов 1915, с. 146), — и приводит из его статьи «Будущность земли по учению христианской религии» (1915) ряд подтверждающих выписок из отцов церкви (Ириней Лионского, Кирилла Иерусалимского, блаж. Иеронима, Григория Нисского, Ефрема Сирина) (Литературный архив Музея национальной письменности (Прага). Ф. 142. Fedoroviana Pragensia. I.3.27).

Что касается Н.А. Сетницкого, то в книге «О конечном идеале» он дает уточняющий комментарий к словам «се, творю все новое» (Откр. 21: 5), которые помещены в Откровении вслед за видением Небесного Иерусалима, как будто убеждая в том, что «новое небо и новая земля» являются совершенно «новым творением». Русский перевод, подчеркивает Сетницкий, упускает из виду «двойной винительный» церковнославянского текста, который «должен переводиться творительным»: «Вот делаю все новым», — а это уже ставит «под большое сомнение вопрос о новом миротворчестве взамен якобы в корне уничтоженного старого, и более правильным тогда будет истолковывать его не как новый творческий акт, а как акт обновления и преобразования: “вот обновляю все”» (Сетницкий 2010, с. 239).

Обсуждая идею всемирного обновления и тесно связанную с ней идею апокатастасиса, Горский, Сетницкий и Муравьев опирались на широкий круг текстов Нового Завета. В этом они также следовали за своими предшественниками. Н.Ф. Федоров и В.С. Соловьев, отстаивая идею «всеобщности спасения»,

апеллировали к притчам Христа о заблудшей овце и потерянной драхме (Лк. 15: 3–10) и подкрепляли их символизм прямым высказыванием Иисуса: «Сын человеческий пришел не губить души человеческие, а спасать» (Лк. 9: 56). А среди притч о Царствии Небесном выделяли те, которые в иносказательной форме передавали идею «перерождения человечества и мира в духе Христовом» (Соловьев 1988/2, с. 339), становления Царствия Божия внутри земной истории, а именно притчи о закваске и о горчичном зерне (Мф. 13: 31–33) (подробнее см.: Семенова 2000, с. 216–218).

Те же образы и сюжеты выделяли в Новом Завете и представители христианского космизма 1920-х — 1930-х гг., присовокупляя к ним и другие, акцентирующие тему обновления естества: сюжет о превращении Христом воды в вино на брачном пире в Кане Галилейской (Ин. 2: 1–11), разговор с Никодимом о «рождении свыше» (Ин. 3: 1–21)³, прощальную беседу Спасителя с учениками и Первосвященническую молитву (Ин. 17: 1–26). Еще Н.Ф. Федоров Христову молитву о единстве: «Да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино» (Ин. 17: 21) — полагал в центр активно-христианской проповеди и даже предлагал изобразить ее в виде иконы-картины, вдохновив этим проектом воронежского художника Л.Г. Соловьева (Федоров 1999/4, с. 343). Продолжая мысль Н.Ф. Федорова, космисты 1920-х — 1930-х гг. прочерчивали линию связи между образом единства, явленным в молитве «Да будут все едино...», и тем строем отношений, что, по слову Откровения Иоанна Богослова, воцаряется сначала в «тысячелетнем царстве Христовом», а затем в Небесном Иерусалиме: «...святое, новое общежитие, в котором царствует подлинный, небесный, совершенный и божественный мир» (Сетницкий 2010, с. 236).

Всецелое и всемирное обновление, новый, высший тип связи, который В.С. Соловьев называл то «всеединством», то «всемирной сизигией», заступающей место «двойной непроницаемости» вещей и существ (Соловьев 1988/2, с. 540–547), представляли у трех философов манифестацией «конечного идеала». Это понятие Н.А. Сетницкий вводит в одноименной книге, вся вторая часть которой посвящена трактовке Откровения Иоанна Богослова. Причем начинается он не с первых глав Откровения, как все толкователи, а с двух последних — с указания

3 На этот сюжет А.К. Горский в 1933–1937 гг. написал поэму «Ночь Никодима», сохранившуюся в его архиве (Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого. Данный архив является частным собранием и далее при ссылках обозначен аббревиатурой «МА»).

цели движения, с попытки понять, что представляет собой нарисованный в этих главах образ совершенного мира.

Среди условий *sine qua non*, без которых невозможна полнота Царствия Божия, философ называет не только братски-любовное единство живущих, требующее от личности нравственного усилия и труда любви, но и «упразднение смерти», воскрешение умерших», всецелое «обновление природы» (Сетницкий 2010, с. 243), соединяя тем самым этическое и онтологическое измерения будущего совершенного строя. Обращая внимание на свидетельство апостола, что в составе «новой земли» отсутствует море (Откр. 21: 1), он так интерпретирует эту деталь: «Море — это знак и образ стихийно-хаотического начала в природе, и с этой точки зрения “новое небо и новая земля”, на которой “и моря нет уже”, являются новыми именно в силу очищенности их от хаотического, беспорядочно-стихийного начала» (там же, с. 240). И далее подводит к мысли о том, что «полное воплощение социального идеала» предполагает полноту регуляции (там же, с. 241), что Новый Иерусалим есть не просто обетование, но задание, побуждающее человечество к действию, к творческой активности в истории и природе. Детали этого задания, линии его исполнения, по убеждению Сетницкого, также символически представлены в Откровении, и поэтому он обращается к толкованию целого ряда сюжетов и образов последней книги Нового Завета, стремясь раскрыть и утвердить активно-христианский сценарий движения мира к полноте Небесного Иерусалима, в одних случаях следуя каноническим толкованиям, а в других — смело раздвигая границы канона и осмысляя Откровение в контексте федоровской «Философии общего дела», его идеи «внехрамовой литургии», вовлекающей в «работу спасения» всех людей и все сферы человеческой практики.

Образ «внехрамовой литургии», расширяющейся на все пространство земли, а затем и Вселенной, гармонизирующей природу, претворяющей прах умерших в живые плоть и кровь, — один из постоянных в творчестве собратьев Сетницкого: Горского и Муравьева. Характерно с этой точки зрения стихотворение Горского «Излучения» (1916), символика которого построена на чинопоследовании Литургии Преждеосвященных Даров. При этом само литургическое действие представлено так, как будто оно совершается не в стенах храма, а в пространстве мира, преображая и обновляя его:

Лучи, в пространствах разлученные,
Помчали в разные миры

Единством прежде освященные
Животворящие дары.
И, вечно помня время выхода,
С блаженной кротостью спешат
Звучащей вестью света тихого
Упасть на облачный закат.

(Горский 1916, с. 18)

В 1914 г. Горский печатает в сборнике «Вселенское Дело» стихотворение «Новое Небо», посвященное памяти русского физика и биолога П.И. Бахметьева, теоретически и практически доказавшего возможность выхода из состояния анабиоза, в чем Горский и И.П. Брехничев, искавшие практических путей реализации идей Федорова, видели начальный, предварительный шаг к будущей победе над смертью. Стихотворение построено на тех образах Нового Завета, которые связаны с темой преображения, с идеалом «нового неба и новой земли»: «И видно Все... И Все Единым стало... / Сбылись мечты... / Уж наяву целуются кристаллы, / Поют цветы» (Горский 1914, с. 92). Но идеал этот, с точки зрения Горского, нужно не только чаять, но и осуществлять, объединяя усилия веры и знания, искусства, науки, религии: «Но все, нося святое Имя Сына, / Обручены. / Исполнив Правду, начинают Дело...» (там же, с. 94).

Тема «активной апокалиптики» достигает своей кульминации в цикле апокалиптических поэм А.К. Горского, написанных в ноябре 1922 г. Как сообщал философ М.М. Шкапской, он сделал практически полное поэтическое переложение Откровения Иоанна Богослова (РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 1. Ед. хр. 280. Л. 1), однако до наших дней дошла лишь та часть, которая была послана Сетницкому в Харбин и включена последним в поэтический сборник Горского «Лицо эры» (Горский 1928б, с. 26–44). В четырех поэмах («Филадельфия», «Лаодикия», «Скиния свидетельства», «Небесный Город») Горский воспроизводит послания Филадельфийской и Лаодикийской церквям (Откр. 3: 7–22), представляет символический сюжет явления Жены, облеченной в солнце, которая бежит в пустыню от дракона, ищущего пожрать ее дитя (Откр. 16: 1–16), описывает видение зверя, выходящего из моря, и зверя, появляющегося из земли (Откр. 13: 1–10), а вслед за этим вводит образы 144 тысяч праведников, стоящих пред престолом Агнца, и «гуслистов», поющих «Новую песнь» (Откр. 14: 1–12). Обозначая представленный в Откровении образ апостасийных путей человечества («В неровной сумеречной мгле / Смешались идол и икона... / Власть наступила на земле /

Рассвирепевшего дракона»; «А зверь взрастал, как снежный ком, / Власть простирая год за годом / Над всем коленом, языком, / Над племенем и над народом» (Горский 1928б, с. 31, 33)), поэт и философ демонстрирует не менее мощно звучащую в пророчестве Иоанна тему преображения, которая в главах 21–22 разрешается в образ мира обновленного, исцеленного от греха и смерти.

Этому образу Горский посвящает последнюю поэму цикла — «Небесный Город». При этом мыслитель в одних случаях точно и прикровенно, а в других — настойчиво и прямо делает в тексте поэм активно-христианские акценты, заостряет проблему выбора пути, действенного, сыновнего ответа человека Богу. Этот ответ предполагает не просто «чаяние воскресения мертвых и жизни будущего века», но и соработничество с Творцом в осуществлении чаемого. Более того, Горский разворачивает видение динамической, творческой вечности, где человечество не покоится в Боге, но продолжает быть делателем, подобно Небесному Отцу, Который «дныне делает» (Ин. 5: 17):

А храма не было. К чему же
Здесь мог понадобиться храм?
Здесь людям вечным храмом служит
Господь Творец и Агнец Сам.
Ведь каждое свершая дело,
Кончая, начиная вновь,
Они Его слагают тело,
Его готовят кровь.
И дружная людей работа
Казалась литургией мне,
Их все стремленье, вся забота
Была о хлебе и вине;
Сквозь них причастны силе млечной,
Дыханьем проницая твердь,
Постигли тайны жизни вечной,
Забыли, что такое смерть.

(Горский 1928б, с. 43)

Параллельный опыт переложения Откровения Иоанна Богослова, но уже белым стихом делает в 1924 г. Н.А. Сетницкий. До печати этот текст так и не дошел, однако в московском архиве философа (МА) сохранились черновики к нему, беловая рукопись и чистовая машинопись. Сетницкий разбил текст на 22 главы — по числу глав Откровения, причем каждая строфа соответствовала

одному стиху новозаветного текста, и это соотношение строго выдерживалось от первой до последней строки. Такая организация произведения давала автору гораздо меньше свободы, чем Горскому в его апокалиптических поэмах, которые содержали и отступления, и «перескоки» от одной главы Откровения к сюжетам другой — как в финале поэмы «Скиния свидетельства», где от картины падения «Вавилона, великой блудницы» (Откр. 18: 2), представленной в главе 18, перебрасывалась нить к началу главы 20, где появляется образ ангела, держащего в руке ключ от бездны (Откр. 20: 1), а оттуда — к видению смерти и ада, поверженных в озеро огненное (Откр. 20: 14). Тем не менее переложение Апокалипсиса, сделанное Н.А. Сетницким, и поэмы Горского внутренне близки своей установкой: не просто внимать откровению о будущих судьбах человечества, а исполнять предреченное. Именно этот действенный смысл акцентирует Сетницкий уже в начальных строках Откровения Иоанна Богослова (Откр. 1: 3):

Блажен читающий и всякий, кто
Услышит слово всех пророчеств этих,
И выполнит написанное, ибо
Приблизились сроки.

Сетницкий как философ и одновременно поэт, чуткий к слову и образу, стремится передать символизм и внутреннюю метафоричность текста Откровения, его потенциальную художественность. На этом свойстве Священной книги он будет настаивать в работе «О конечном идеале», подчеркивая, что «эсхатологические писания и предания христианства» «являются не чем иным, как художественными произведениями» и что их «символика и образы» могут быть «расшифрованными точно так же, как образы любого художественного произведения» (Сетницкий 2010, с. 191, 192).

Среди таких символических, требующих расшифровки образов Откровения — Невеста Агнца, приутоволившая себя для Небесного Жениха (Откр. 21: 2, 9–10). Обращаясь к этому образу, Горский и Сетницкий прямо опираются на святоотеческое толкование: Невестой Агнца является Церковь Христова, обоженное человечество, открытое тому полному и окончательному воссоединению со своим Творцом, о котором пророчествует ап. Павел и свидетельствует автор Откровения: «...да будет Бог все во всем» (1 Кор. 15: 28); «...и Сам Бог с ними будет Богом их» (Откр. 21: 3). И в то же время мыслители вносят в трактовку образа Невесты Агнца новые смысловые

акценты. Для Горского, развивавшего свою версию этики преображенного Эроса и концепцию «магнитно-облачной эротики» (Горский 1995, с. 212–218, 271), он выступает в ряду образов Вечной Женственности, явленных Я. Бёме, М. Экхартом, И.В. Гёте, немецкими романтиками и культурой Серебряного века — от «Подруги вечной» В.С. Соловьева до Прекрасной Дамы А.А. Блока. В образе Невесты Агнца проступает тот лик софийности, совершенной, духоносной красоты, которая влечет творение к совершенству и во всей полноте раскрывается в Небесном Городе:

Прозрачным облаком магнитным
Спаявшись с тихой вышиной,
Он ясписом кристалловидным
Сияет на груди земной.
В нем каждое смеялось место
В сиянии чудной чистоты,
Выглядывая, как невеста,
Из белооблачной фаты.
И шел я в голубом тумане,
И пил блаженный эфир,
Нося в видении заране
Уже преображенный мир.
О, мира светлая столица,
Единственная в градах ты!
Какие сны, какие лица!
Какие очи и черты!
В ней каждое стены обличье
И каждой старой башни вид
Все чем-то новым и девичьим,
Все чем-то розовым сквозит.
Все светом внутренним богато,
Напоено до края там...
Казалось, солнечное злато
Разбросано по площадям.

(Горский 1928б, с. 41–42)

В свою очередь, Н.А. Сетницкий, размышляя о символическом браке между Божественным Агнцем и Его Невестой — очистившим и обновившим себя человечеством, — подчеркивает, что «это брак особого рода, где отсутствует женственная пассивность, с одной стороны, и мужская активность и агрессивность — с другой»

(Сетницкий 2010, с. 289). Брак Агнца символизирует участие в синергическом делании не только Божественного, но и человеческого естества и в то же время являет такой образ взаимодействия личностей, где одно «я» не подавляет и не умаляет другое, но свободно-любовно взаимодействует с ним (принцип соборного целого). Полнота применения этого принципа требует «спасения всех, вплоть до последней заблудившейся овцы» (там же, с. 292), и это расширение объема спасения Сетницкий ставит необходимым условием всецелого торжества в мире Христова закона.

Что касается В.Н. Муравьева, то он, обращаясь к новозаветному образу Невесты — Церкви Христовой, радикально расширяет его рамки. Церковь, «новый религиозно освященный организм» (Муравьев 2011/1, с. 498), включает в себя уже не только «верных» и не только все человечество, но и все существа и все элементы сотворенной вселенной: от явлений микромира, растений, животных, созданий человеческих рук до планет, звезд, туманностей. Церковь обретает вселенское, космическое измерение, становится «мировой соборностью», «связью всех миров, всех иерархий существ» (там же, с. 499).

Образ этой «космической церковности» (Муравьев 2001/1, с. 499) присутствует у Муравьева не только в философских сочинениях, но и в мистерии «София и Китоврас». Главная ее героиня, искательница правды София, вместе со своим спутником Китоврасом обходит царства, воплощающие в себе идеалы, выдвинутые человечеством в разные эпохи истории, но нигде не находит того истинного, совершенного царства, которого взыскует ее душа. Идеал безбожного, атеистического социализма, рая на непретворенной земле, и спиритуалистический идеал исторического христианства, стоящий на дуализме земли и неба, плоти и духа, оказываются в равной степени несовершенны. И лишь в финале мистерии, когда от этих исторических царств остаются одни обломки, а сама София попадает в «выжженную солнцем» пустыню, граничащую с «развалинами Вавилона-града» (там же, с. 342), ей является видение «Царства пресвитера Иоанна», символически воплощающее образ «тысячелетнего царства» Христова из главы 20 Откровения. Причем по сюжету мистерии, придающему теме конца истории активно-христианский поворот, пропасть, отделяющая пустынную, опаленную солнцем и огнем землю от «новой обетованной земли» (там же, с. 352), уничтожается не мгновенным чудом, но общей работой людей, к которой присоединяются и другие обитатели планеты вплоть до растений, животных, птиц, насекомых, деревьев и даже стихий — ветра, солнечного света, дождя. А завершающая глава мистерии, в самом названии которой

(«Новый Бенсалем») образ бэконовской «Новой Атлантиды» соединился с образом Нового Иерусалима из главы 21 Откровения, манифестирует проект уже не только земной, но и космической работы, «вселенской литургии», созидающей «новое небо и новую землю».

Вводя в свою интерпретацию Откровения тему регуляции природы, философы-космисты выявляют в его тексте те образы, которые, с их точки зрения, демонстрируют способность и возможность человечества осуществить задачу управления миром, обуздания слепых, смертоносных стихий. Ключевым здесь становится образ гусяров, которые стоят на стеклянном море, «смешанном с огнем», держа «гусли Божии», и поют «песнь Моисея, раба Божия, и песнь Агнца» (Откр. 15: 2-3). Эти праведники, пишет Горский, «являются победителями (организаторами) мира. Хаотическое море мира для них устойчиво, огнестеклянно. Все волны повинуются их гусям и голосам» (Горский А.К. Борьба делом // Литературный архив Музея национальной письменности. Ф. 142. 1.3.32). В образе гусяров философ видит не только полноту регуляции, которую обретает род людской, сознавший себя орудием Творца в деле преобразования мира, но и образ подлинного, «совершеннолетнего» искусства и его деятелей, включенных во «внехрамовое» действо (Горский А.К. Борьба делом).

В то же время в текстах А.К. Горского, Н.А. Сетницкого, В.Н. Муравьева возникает и серия образов, связанных с иным, антихристианским выбором мира, причем образы падения и воскресения образуют символические пары. Так, Великая блудница, которая у толкователей Апокалипсиса соотносилась с образом «царства земного» (Андрей Кесарийский 1901, с. 139), а у Достоевского являла собой воплощение секулярной, неязыческой цивилизации, «обоготворившей Ваала», «принявшей существующее за свой идеал» (Достоевский 1973/5, с. 70), осмысливается философами-космистами в широком смысле как символ социума, основанного на «дробном», а не «целостном» идеале (Сетницкий 2010, с. 305), на разъединенности, экономическом и политическом эгоизме и т. п., и противопоставляется Невесте Агнца, воплощающей человеческую соборность (там же, с. 304). Подчеркивая, что оба типа устройства жизни символизированы женскими образами, Горский и Сетницкий делают это соответствие предметом рефлексии: «проституированию и блуду» как выражению «частичного и частного отношения» внутри социального целого противостоят «полнота и цельность и любовь творческого зачинательного акта» (там же, с. 308).

Не обходят вниманием Горский и Сетницкий и образ Армагеддона — последней битвы, описанной в видении ап. Иоанна (Откр. 16: 13-16; 19: 19). Свое время они, как и многие их современники, осмысливают как стоящее под знаком последних сроков. Но в отличие от тех, кто в богоотступничестве видел симптомы близящегося конца истории и Божия суда над миром, они настаивают на возможности и необходимости выбора, метаноии, поворота истории на Божии пути, как это описано в главе 20 Откровения, где после финального столкновения сил света и тьмы наступает «тысячелетнее царство» Христово.

При этом последняя битва в их сочинениях обретает вид как реальной апокалиптической схватки, которая проецируется в современность, соотносится с перспективой грядущей Второй мировой войны (Горский 1932/4), так и столкновения ложных моделей истории с «конечным идеалом», воплощенным в образах тысячелетнего Царства и Небесного Иерусалима. Философы обращают внимание на образ «острого меча», исходящего из уст Сидящего на коне «Верного и Истинного», имя Которому «Слово Божие» (Откр. 19: 11, 13, 15). Опираясь на этот образ, они затрагивают тему «словесного боя», в котором защитники активно-христианской перспективы истории должны одержать верх над «катастрофистами» и «пессимистами» всех мастей (Горский, Сетницкий 1994; Горский А.К. Борьба делом). Ареной «словесного армагеддона» виделась им современность, и свое творчество — философское, богословское, художественное — они рассматривали как участие в этой последней битве⁴. А противниками, над которыми друзья-философы стремились одержать верх, оказывались как атеистические идеологи большевизма, строящие рай на земле, так и представители религиозно-философских кругов: одни прямо защищали катастрофический историософский сценарий, апеллируя к кровавым событиям революции и Гражданской войны как к доказательству того, что история апостасийна и иной быть не может (П.И. Новгородцев, Г.В. Флоровский), а другие были недостаточно смелы и последовательны, чтобы, отстаивая идею истории как работы спасения, принять ее в том радикальном варианте, который был предложен Н.Ф. Федоровым.

Включаясь в апокалиптический «словесный бой», А.К. Горский и Н.А. Сетницкий создают «Тезисы об имяславии» с четко

4 См. письма А.К. Горского Н.А. Сетницкому от 13 (26) ноября 1926 г., 31 мая 1927 г., 26 августа 1927 г., 18–21 декабря 1927 г. и др. (Литературный архив Музея национальной письменности. Ф. 142. 1.3.27).

обозначенным в них вектором перехода от «имяславия» к «имядействию» (Nagemeister 2009; Гачева 2015) и «Тезисы о тайне беззакония», представляющие собой опыт толкования Второго послания ап. Павла к Фессалоникийцам. В центре их внимания — слово апостола о «тайне беззакония», т. е. о грядущем явлении Антихриста, его утверждение, что «тайна беззакония» уже «в действии» (2 Фесс. 2: 7). Присоединяясь к выраженному у ряда представителей русской христианской философии толкованию Антихриста не как персоны, а как состояния мира, погрязшего во зле, как персонификации ложных идей и учений, затемняющих и искажающих полноту христианской истины (Федоров 1995/1, с. 86; Бухарев 1916), они полагали «тайну беззакония» и тайну Антихриста в обожествлении смерти, в утверждении пессимистической эсхатологии, в навязывании идеи конечной «гибели» мира.

Составляя своеобразный диптих с «Тезисами об имяславии» (1924), «Тезисы о тайне беззакония», широко ходившие по рукам, стали своего рода прологом к созданному годом спустя трактату «Смертобожничество» (1925), где «тайна беззакония», сопряженная с убежденностью в «законности» и непреодолимости смерти, разоблачалась через историю Вселенских соборов. Что касается В.Н. Муравьева, то образ «словесного боя» определил для него саму форму мистерии «София и Китоврас», разворачивавшейся в последовательности диалогов. София и Китоврас выступали против «частичных», «дробных», а то и «ложных» идеалов истории, носителями которых оказывались строители царств, получавшие в разных редакциях текста имена героев древнерусских былин и переводных повестей, библейских и исторических персонажей.

Судьба философов, настойчиво заявлявших о религиозном измерении истории и делавших это открыто, подчас вступая в прямой диалог с представителями властных кругов (см. письма Муравьева Л.Д. Троцкому (Муравьев 2011/2, с. 345–374)), в Советской России конца 1920-х — 1930-х гг. оказалась predetermined. Все трое прошли через репрессии и приняли мученический конец, к которому внутренне были готовы, воспринимая мученичество как подвиг свидетельства. Горский и Сетницкий отчасти проецировали на себя апокалиптический образ «двух свидетелей» Откровения, которым будет дано пророчествовать пред людьми во дни царства Антихриста, а затем быть убитыми «зверем, выходящим из бездны» и брошенными на поругание (Откр. 11: 3–8), и внутренне укреплялись в своем духовном самостоянии формулой: «Преследуют — значит, научатся следовать» (Горский А.К. Крест над выгой: О «Двенадцати» Блока // МА).

ЛИТЕРАТУРА

- Андрей Кесарийский 1901 — Толкование на Апокалипсис св. Андрея, архиепископа Кесарийского. М., 1901.
- Бердяев 1928 — *Бердяев Н.А.* Три юбилея (Л. Толстой, Ген. Ибсен, Н.Ф. Федоров) // Путь. 1928. № 11. С. 76–94.
- Бердяев 1940 — *Бердяев Н.А.* Война и эсхатология // Путь. 1940. № 61. С. 3–14.
- Берковская 2008 — *Берковская Е.Н.* Судьбы скрещенья: Воспоминания. М., 2008.
- Бочарова, Гачева 2005 — М. Горький и мир философских идей Н.Ф. Федорова (переписка с А.К. Горским и Н.А. Сетницким) / Вступ. ст., публ., подгот. текста, примеч. И.А. Бочаровой и А.Г. Гачевой // М. Горький: Материалы и исследования. Вып. 7: Горький и его корреспонденты. М., 2005. С. 501–563.
- Бухарев 1916 — *Бухарев А.М.* Исследования Апокалипсиса. Сергиев Посад, 1916.
- Гачева, Казнина, Семенова 2003 — *Гачева А.Г., Казнина О.А., Семенова С.Г.* Философский контекст русской литературы 1920–1930-х гг. М., 2003.
- Гачева 2015 — *Гачева А.Г.* От имяславия к имядействию: А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев в кругу споров об Имени // Вопросы философии. 2015. № 3. С. 122–136.
- Гачева 2016 — *Гачева А.Г.* Идея оправдания истории и активно-творческий эсхатологизм русской религиозно-философской мысли конца XIX — первой трети XX в. // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М., 2016. С. 161–183.
- Горский 1914 — *Горностаев А.* [А.К. Горский]. Новое небо // Вселенское дело. Вып. 1. Одесса, 1914. С. 92–94.
- Горский 1916 — *Горностаев А.* [А.К. Горский]. Излучения // Седьмое покрывало. Одесса, 1916. С. 18.
- Горский 1928а — *Горностаев А.К.* [А.К. Горский]. Перед лицом смерти: Л.Н. Толстой и Н.Ф. Федоров. Харбин, 1928.
- Горский 1928б — *Горностаев А.К.* [А.К. Горский]. Лицо эры. Харбин, 1928.
- Горский 1929 — *Горностаев А.К.* [А.К. Горский]. Рай на земле: К идеологии творчества Ф.М. Достоевского. Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров. Харбин, 1929.
- Горский 1928–1932/1–4 — *Остромиров А.* [А.К. Горский]. Николай Федорович Федоров и современность. Вып. 1–4. Харбин, 1928–1932.
- Горский, Сетницкий 1926 — [*Горский А.К., Сетницкий Н.А.*]. Смертобожничество: Корень ересей, разделений и извращений истинного учения церкви: Догматические очерки. Ч. 1: Борьба словом. Харбин, 1926.
- Горский, Сетницкий 1933 — *Гежелинский Г.Г.* [А.К. Горский, Н.А. Сетницкий]. Заметки об искусстве. Харбин, 1933.
- Горский, Сетницкий 1994 — *Горский А.К., Сетницкий Н.А.* Тезисы о тайне беззакония: Тезисы об имяславии // Русская философия: зарубежные исследования: Реферативный сборник. М., 1994. С. 92–100.

- Достоевский 1972–1990/1–30 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1972–1990. Т. 1–30.
- Евдоким (Мещерский) 1911 — *Евдоким (Мещерский), архиеп.* Св. Апостол и Евангелист Иоанн Богослов. Его жизнь и благовестнические труды: Опыт библейско-экзегетического исследования. Сергиев Посад, 1911.
- Кановский 1912 — *Василий Кановский, свящ.* Эсхатология св. Ириныя Лионского в связи с современными ему эсхатологическими воззрениями (хилиазм и гностицизм) // *Вера и разум.* 1912. № 16. С. 431–453.
- Константинова 2011 — *Константинова Е.Ю.* Идея творческого воздействия на мир в дневниках М.М. Пришвина 1926–1929 гг. в контексте диалога с Н. Федоровым и А. Горским // *Литературоведческий журнал.* 2011. № 29. С. 129–147.
- Муравьев 1991 — *Муравьев В.Н.* Рев племени // *Вехи. Из глубины.* М., 1991. С. 402–423.
- Муравьев 2011/1–2 — *Муравьев В.Н.* Сочинения: В 2 кн. М., 2011. Кн. 1–2.
- Оксиюк 1914 — *Макарий (Оксиюк).* Эсхатология св. Григория Нисского: историко-догматическое исследование. Киев, 1914.
- Пролетарские поэты 1959 — *Пролетарские поэты первых лет советской эпохи.* М., 1959.
- Светлов 1905 — *Светлов П.Я.* Идея Царства Божия в ее значении для христианского мирозерцания: Богословско-апологетическое исследование. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1905.
- Светлов 1915 — *Светлов П.Я.* Будущность земли по учению христианской религии // *Миссионерское обозрение.* 1915. № 2. С. 145–152.
- Семенова 2000 — *Семенова С.Г.* Глаголы вечной жизни: Евангельская история и метафизика в последовательности Четвероэвангелия. М., 2000.
- Семенова 2004 — *Семенова С.Г.* Философ будущего века — Николай Федоров. М., 2004.
- Сергий (Савельев) 1998 — *Сергий (Савельев), архим.* Далекий путь: История одной христианской общины. М., 1998.
- Сетницкий 1927 — [Сетницкий Н.А.] Эпафродит: Эпопея. Харбин, 1927.
- Сетницкий 1928 — *Сетницкий Н.А.* Эксплоатация: Очерк // *Известия юридического факультета.* Т. 5. Харбин, 1928. С. 215–258.
- Сетницкий 1931 — *Кормчий Я. [Сетницкий Н.А.].* Валаам: Поэмы. Шанхай, 1931.
- Сетницкий 1932 — *Сетницкий Н.А.* О конечном идеале. Харбин, 1932.
- Сетницкий 1933 — *Сетницкий Н.А.* СССР, Китай и Япония: Начальные пути регуляции // *Известия юридического факультета.* Т. 10. Харбин, 1933. С. 187–247.
- Сетницкий 1935 — *Яхонтов З.Г. [Сетницкий Н.А.].* Высказывания и картины: Поэма: В 3 ч. Харбин, 1935. Ч. 1–2.
- Сетницкий 2003 — *Из истории философско-эстетической мысли 1920–1930-х годов.* Вып. 1: Н.А. Сетницкий. М., 2003.
- Соловьев 1988/1–2 — *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 1–2.

- Федоров 1995–2000/4 — Федоров Н.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1995–2000. Т. 1–4.
- Hagemeister 1989 — *Hagemeister M.* Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung. München, 1989.
- Hagemeister 2009 — *Hagemeister M.* Imjaslavie — Imjadejstvie. Namensmystik und Namensmagie in Rußland (1900–1930) // *Namen: Benennung — Verehrung — Wirkung. Positionen der europäischen Moderne.* Berlin, 2009. S. 77–98.
- Sawicki 2008 — *Sawicki A.* Poprzez bunt i pokorę. Zagadnienie cierpienia i śmierci w eschatologicznych koncepcjach myślicieli rosyjskich. Fiodorow — Bułgakow — Niesmiełow — Karsawin — Bierdiajew. Białystok, 2008.

Активная апокалиптика: образы Нового Завета
в творчестве А.К. Горского, Н.А. Сетницкого, В.Н. Муравьева

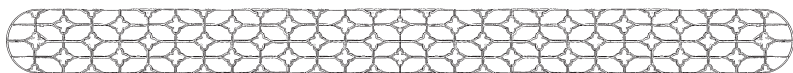
В статье рассматривается трансформация новозаветных образов в философском и художественном наследии представителей отечественного космизма 1920-х — 1930-х гг. Будучи продолжателями той линии русской мысли, которая связана с идеей оправдания истории (Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев и др.), А.К. Горский, Н.А. Сетницкий и В.Н. Муравьев предложили свою версию «активно-творческой эсхатологии», противостоящей эсхатологическому пессимизму и катастрофизму и основанной на идее постепенного преображения мира в Царство Христово. В статье показано, как образы Откровения Иоанна Богослова (Жена, облеченная в солнце, гуслиры на огнестеклянном море, тысячелетнее царство, Новый Иерусалим и др.) становятся у этих мыслителей частью концепции активной апокалиптики.

Ключевые слова: А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев, активная апокалиптика, активно-творческая эсхатология, тысячелетнее царство, Новый Иерусалим.

Active Apocalypitics: Images of the New Testament
in Works by A.K. Gorsky, N.A. Setnitsky, V.N. Muraviov

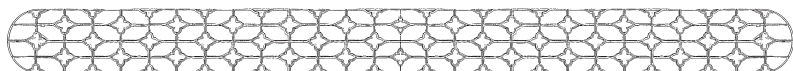
This article deals with the transformation of the New Testament imagery in the philosophical and artistic heritage of the representatives of Russian cosmism of the 1920s — 1930s. As continuers of that line of Russian thought which is associated with the idea of the justification of history (N.F. Fedorov, V.S. Soloviev, S.N. Bulgakov, N.A. Berdyayev, etc.), A.K. Gorsky, N.A. Setnitsky, V.N. Muraviov offered their version of “active creative eschatology” resisting eschatological pessimism and catastrophism and based on the idea of the gradual transfiguration of the world into the Kingdom of God. The article shows how the images from the Apocalypse of John (Woman clothed with the Sun, harpists standing by the sea of glass, the Millennial Kingdom, the New Jerusalem, etc.) are integral to the concept of the active apocalypitics proposed by the thinkers.

Keywords: A.K. Gorsky, N.A. Setnitsky, V.N. Muraviov, active apocalypitics, active creative eschatology, the Millennial Kingdom, the New Jerusalem.



НОВОЗАВЕТНЫЕ
ОБРАЗЫ И СЮЖЕТЫ И
ИХ ТРАНСФОРМАЦИЯ
В РЕВОЛЮЦИОННУЮ
И ПОСТРЕВОЛЮЦИОННУЮ
ЭПОХУ

О.А. Богданова
С.А. Серегина
Е.Ю. Кнорре
А.А. Николаева
Я.Д. Чечнёв
И.В. Кочергина
А.В. Святославский
А.А. Григорьева
О.В. Быстрова
Б.Н. Борисов
С.В. Алпатов
Е.А. Осьминина
Н.Н. Примочкина





О.А. Богданова (Москва)

НОВОЗАВЕТНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ
В ЖУРНАЛЕ «НАРОДОПРАВСТВО»
(1917–1918 гг.): ТЕМАТИКО-
АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН



Настоящая статья — один из первых подступов к системному литературоведческому изучению целостного художественно-публицистического дискурса журнала «Народоправство», издававшегося в Москве с весны 1917 по февраль 1918 г. как «хроника идей и событий русской революции» от «падения самодержавия» до «Брест-Литовского соглашения»¹. Близкий партии конституционных демократов, сочетавших великодержавный патриотизм со стремлением к правовой культуре и западноевропейским демократическим нормам, этот независимый еженедельник собрал под своей обложкой крупные литературные и культурные силы современности: его авторами стали Н.А. Бердяев, Б.П. Вышеславцев, В.В. Зеньковский, Вяч. И. Иванов, Г.И. Чулков, А.М. Ремизов, Б.К. Зайцев, А.Н. Толстой, М.М. Пришвин, В.Ф. Ходасевич, С.М. Соловьев, И.Г. Эренбург, И.А. Новиков, В.Н. Муравьев, С.С. Кондурушкин и др. Удивительно, что такое значительное явление революционных лет до сих пор почти не привлекало к себе исследовательского внимания². В разножанровых и стилистически экспериментальных публикациях «Народоправства» в течение судьбоносных месяцев 1917–1918 гг. выработывался новый литературно-художественный язык, релевантный катастрофически изменявшейся действительности.

Библия — базовый прецедентный текст русской литературы с ее зарождения в XI в. Поэтому в эпоху катастроф, когда рушились основы тысячелетней государственности, религии и культуры, обращение к их истоку — ветхозаветным и новозаветным текстам — казалось естественным и оправданным. Помимо историко-национального, библейские аллюзии также задавали вечный, онтологический ракурс восприятия происходивших в стране событий.

1 См.: Народоправство. Второй том. 1917–1918. Обложка.

2 Из известных нам работ см.: Толстая 2006, с. 57–61, 70–83; Михайлова 1999, с. 782–786; Любомудров 2017, с. 183–185. При этом Е.Д. Толстая сосредоточена лишь на анализе публикаций А.Н. Толстого и члена его семьи А.Р. Крандиевской; заметки М.В. Михайловой касаются исключительно роли Г.И. Чулкова в «Народоправстве» и носят конспективный характер; предисловие А.М. Любомудрова кратко характеризует только печатавшиеся в «Народоправстве» материалы об орфографической реформе русского языка.

Включение непонятных, пугающих и неприемлемых фактов окружающей действительности в многовековой контекст христианской веры давало возможность интеллигенции революционных лет сохранять определенный историософский оптимизм относительно судеб родной страны и собственной участи, побуждало следовать за идеалами смирения и жертвенности, признавать приоритет непостижимой и в конечном счете благой Божьей воли над близорукими человеческими устремлениями. В конце концов, просто помогало выживать и сберечь свой личностный и творческий потенциал под прессом неслыханных обстоятельств.

Необходимо отметить, что ряд авторов «Народоправства» были православно верующими и в эпоху революции 1917–1921 гг. уже практически воцерковленными людьми. Достаточно вспомнить религиозных философов В.В. Зеньковского, Н.А. Бердяева (Половинкин 2017, с. 143), а также ставшего в 1916 г. священником Русской православной церкви С.М. Соловьева³. В жизни и творчестве других — Б.П. Вышеславцева, Вяч. И. Иванова, Г.И. Чулкова, Б.К. Зайцева — вопросы христианской веры, пусть зачастую и в неортодоксальном ключе, тоже играли ведущую роль.

Так как литературоведческое изучение художественно-публицистического корпуса журнала «Народоправство» (всего 24 номера, из них два сдвоенных) только начинается, перед постановкой и решением каких-либо исследовательских задач и формулировкой выводов необходимо провести классификацию имеющихся здесь материалов. Уже сделан краткий обзор идей и образов русской литературы на страницах этого еженедельника (Богданова 2018); новый этап исследования — выявление и первичный анализ обращений к Новому Завету — станет главным содержанием настоящей работы.

В первую очередь следует отметить, что этих мотивов и образов сравнительно немного — около 70, тогда как обращений к идеям и образам русской литературы — более 150, т. е. в два с лишним раза больше. Даже в материалах, посвященных реформе Русской православной церкви и заседавшему в Москве с 15 августа 1917 г. Поместному собору, отсылки к Библии в целом и Новому Завету в частности практически не встречается, если, конечно, не

3 В октябре 1915 г. С.М. Соловьев был принят в Московскую духовную академию (окончил в июле 1918 г.), в ноябре был рукоположен в диаконы, а 2 февраля 1916 г. — в сан священника. Однако в 1920 г. Соловьев перешел в общину русских католиков восточного обряда и вскоре ее возглавил.

считать новозаветными аллюзиями каждое упоминание Христа, христианства и церкви. Приведенная выше простейшая статистика заставляет задуматься о реальном соотношении собственно христианской и культурно-гуманистической, эстетической, политико-идеологической составляющих в ментальности даже тех представителей русской интеллигенции начала XX в., которых мы относим к религиозно-философскому крылу.

Сначала перечислим в хронологической последовательности (т. е. по мере их появления на страницах журнала) тех авторов «Народоправства», которые в своей публицистике, художественной прозе и поэзии обращались к новозаветным образам и мотивам, вкпе с теми их произведениями, где содержались указанные отсылки: *Новиков Иван*. В эти дни. Очерк первый. Накануне (1917. № 3. 17 июня. С. 10–13); *Бердяев Н.А.* Правда и ложь в общественной жизни: <Статья> (1917. № 4. 24 июля. С. 7–9); *Пришвин М.М.* Отец Спиридон: <Рассказ> (1917. № 8. 1 сент. С. 4–5); *Кремнев Б. [Г.И. Чулков]*. Письма со стороны. I: <Статья> (Там же. С. 6–7); *Аркин Д.* Судьба языка: <Статья> (Там же. С. 7–9); *Чулков Г.И.* Вчера и сегодня. Листки из дневника: <Очерк> (1917. № 9. 15 сент. С. 2–4); *Федорченко С.З.* Солдатские беседы: <Записи> (Там же. С. 6–8)⁴; *Крандиевская А.Р.* Непримириное: <Статья> (Там же. С. 8–9); *Ремизов А.М.* Всеобщее восстание. Временник. IV. V. VI: <Рассказы-эссе> (1917. № 10. 25 сент. С. 4–7); *Соловьев С.М.* К церковному собору: <Статья> (Там же. С. 7–8); *Кремнев Б. [Г.И. Чулков]*. Самоопределение России и Максим Горький. Письма со стороны. II: <Статья> (Там же. С. 10–12); *Чулков Г.И.* Вчера и сегодня. Листки из дневника: <Очерк> (1917. № 12. 16 окт. С. 8–10); *Федорченко С.З.* Солдатские беседы: <Записи> (Там же. С. 10–11); *Иванов Вяч. И.* Молитвы. I, II: <Стихотворный цикл> (1917. № 13. 23 окт. С. 2); *Бердяев Н.А.* Объективные основы общественности. I–III: <Статья> (Там же. С. 7–9); *Федорченко С.З.* Солдатские беседы: <Стилизация под фольклор> (Там же. С. 11–12); *Рысс П.*

4 Регулярно появлявшиеся на страницах «Народоправства» «Солдатские беседы» С.З. Федорченко по форме представляют собой стилизованные под фольклор солдатские разговоры на фронтах Первой мировой войны в 1915–1916 гг. Хотя сама Федорченко первоначально утверждала документальную аутентичность этих материалов, уже в 1919 г. их фольклорная достоверность вызвала сомнения у видных ученых из Московского лингвистического кружка (Топорков, Панченко, с. 91). То, что эти «беседы», пусть и основанные на реальных фронтовых впечатлениях и наблюдениях автора, все же плод художественного творчества, стало окончательно ясно в 1927 г. после ее собственного признания (Трифонов 1990, с. 9–10).

Емелькина Русь: <Статья> (Там же. С. 13–14); Бердяев Н.А. Об истинной и ложной народной воле. I–III: <Статья> (1917. № 14. 30 окт. С. 4–6); Иванов Вяч. И. Революция и самоопределение России. I–VII: <Статья> (Там же. С. 7–10); Чулков Г.И. Вчера и сегодня: Листки из дневника. I–III: <Очерк> (1917. № 15. 19 нояб. С. 7–9); Иванов Вяч. И. Песни смутного времени. I, II, III, IV: <Стихотворный цикл> (1917. № 18/19. 25 дек. С. 2–3); Соловьев С.М. В октябрьские дни (Памяти барона А.А. Врангеля). I, II: <Стихотворный цикл> (Там же. С. 3); Крандиевская А.Р. Кошмар: <Статья> (Там же. С. 4–6); Бердяев Н.А. Мир буржуазный и мир социалистический. I–III: <Статья> (Там же. С. 6–9); Ремизов А.М. Всеобщее восстание. X–XII: <Рассказы-эссе> (Там же. С. 16–20); Бердяев Н.А. Класс и человек. I–III: <Статья> (1918. № 20. 8 янв. С. 2–4); Соловьев С.М. Демон сентиментализма и бесчестия. I–II: <Статья> (Там же. С. 6–8); Иванов Вяч. И. Памяти Ф.Ф. Кокошкина: <Стихотворение> (1918. № 21/22. 21 янв. С. 24); Иванов Вяч. И. Песни смутного времени. V, VI, VII: <Стихотворный цикл> (1918. № 23/24. 1 февр. С. 2); Бердяев Н.А. Духовные основы русского народа. I. Народ и культура. I–III; II. Народ и церковь. I–III: <Статья> (Там же. С. 3–7); Кремнев Б. [Г.И. Чулков]. Торжествующий коммунизм: <Статья> (Там же. С. 23–24); Б.К. [Г.И. Чулков]. Начало или конец?: <Статья> (Там же. С. 30–32).

Даже при беглом взгляде на этот список можно сделать некоторые значимые выводы. Во-первых, обращения к новозаветным образам и мотивам весьма немногочисленны в июне–июле 1917 г., когда были еще живы надежды на либерально-демократическое правление в России. Затем их число заметно возрастает в сентябрьских номерах, и, по-видимому, не столько в связи с началом работы Поместного собора Русской православной церкви в Успенском соборе Московского Кремля, сколько из-за возросшей тревоги по поводу бессилия Временного правительства остановить сползание страны в анархию и разруху и противостоять рвавшимся к власти большевикам, которые, в глазах практически всех авторов «Народоправства», были изменниками, агентами «реакционной германской империи» (Чулков 1918, с. 24) и способствовали гибели своей родины. Номера, вышедшие уже после Октябрьского переворота в условиях новой большевистской власти, буквально пронизаны новозаветными образами и мотивами, которые становились все более востребованными для осмысления пугающей повседневности.

Во-вторых, можно выделить авторов, которые в своих произведениях обращались к Священным текстам постоянно, и тех, для которых это было не столь характерно. Многократно упомянуты в нашем списке Г.И. Чулков (7 раз), Н.А. Бердяев (6 раз), Вяч. И. Иванов

(4 раза); меньше обращений у С.М. Соловьева (3 раза), С.З. Федорченко (3 раза), А.М. Ремизова (2 раза), А.Р. Крандиевской (2 раза), по одному — у Д. Аркина и М.М. Пришвина. Неожиданно для их последующей репутации ни одного обращения к новозаветным мотивам и образам на страницах «Народоправства» не обнаружено у Б.К. Зайцева, В.В. Зеньковского, Б.П. Вышеславцева. Однако для создания адекватной картины необходимо учитывать различное количество публикаций этих авторов на страницах еженедельника: если Чулков и Бердяев печатались практически в каждом номере, то, например, Пришвин — всего в двух.

Кроме того, стоит обратить внимание на жанровый состав перечисленных материалов: это публицистические статьи (17), художественная проза — рассказы и очерки (7), стихотворения (12) — и оригинальный жанр имитации устной речи (3). Как видим, с бесспорным отрывом лидируют статьи, на втором месте — лирические высказывания, а художественная проза сравнительно редко нуждалась в Священном Писании. Думается, полученную статистику можно объяснить так: публицистика быстро и непосредственно реагирует на текущие события, поэтому она первая приспособила один из бывших в распоряжении культуры «петербургского периода» русской истории кодов для осмысления сгущенности, масштабности и катастрофичности происходившего в России. Стихи — это тоже, как правило, скорый отклик на жизненные вызовы. Неудивительно, что для медитативного освоения фактов страшной современности поэтами «Народоправства» — С.М. Соловьевым и Вяч. И. Ивановым — был выбран традиционный для русской культуры язык евангельских образов и мотивов⁵. Ну, а

5 По сути, одним из авторов «Народоправства» можно назвать и М.А. Волошина. 18 января 1918 г. поэт, вдохновленный напечатанной в № 18/19 от 25 декабря 1917 г. первой частью стихотворного цикла Вяч. И. Иванова «Песни смутного времени», выслал из Коктебеля Г.И. Чулкову собственный цикл из шести стихотворений под заглавием «Из книги «Демоны глухонемые»». 1 февраля 1918 г. Чулков из Москвы ответил Волошину: «Стихи твои — чудесны, и мне очень жаль, что я не мог включить их <...> в <...> последний номер и напечатать рядом со стихами Вячеслава Ивановича» (Волошин 2013/12, с. 40–41). Так как № 23/24 с окончанием ивановских «Песен смутного времени» к этому моменту уже был сверстан, а издание журнала прекращено, то насыщенные новозаветными реминисценциями стихи Волошина на страницах «Народоправства» так и не появились. Состав присланного Волошиным цикла, за исключением стихотворения «Петроград», в точности неизвестен (там же, с. 41).

художественная проза в революционные месяцы не торопилась с оценками и суждениями. Действительно, немало писателей в своем художественном творчестве рубежа 1910-х — 1920-х гг. реализовывали «идею молчания, предполага[вш]ую неспешное вызревание слова о революционной эпохе» (Спивак 2015, с. 19). Обращение к опыту «субъективных восприятий» и «анализ минувших эпох» (там же, с. 20–21) в обход бурлящей современности можно заметить не только у Андрея Белого (эссе «Революция и культура», статья «Дневник писателя», роман «Котик Летаев»), но и у Б.К. Зайцева (книга рассказов «Улица святого Николая», «итальянские» новеллы и очерки), И.С. Шмелева (повесть «Неупиваемая чаша»), Г.И. Чулкова (рассказы «Посрамленные бесы», «Мученица Анастасия», «Возлюбленный Луизы Жели», «Медвежье озеро»), А.Н. Толстого (рассказы «Наваждение», «День Петра», повести «Граф Калиостро» и «Детство Никиты»), И.А. Бунина (рассказы «Соотечественник», «Готами», «Ночь отречения», «Темир-Аксак-Хан») и др.

Вернемся к теме нашего исследования. Для удобства анализа назовем, по мере их появления на страницах журнала, сначала мотивы (т. е. то, что имеет процессуальный характер, связано с разворачивающимся во времени действием), а затем образы (как в целом статичные изображения в составе сравнений, метафор, перифразов и т. п.).

Итак, в результате сплошного прочтения художественного и литературно-публицистического корпуса исследуемого еженедельника обнаружены следующие новозаветные мотивы: **Апокалипсиса** (Мк. 13: 35–36; Ин. 4: 35; Откр. 6: 8), его внезапности, разрушительности и эсхатологичности — у И.А. Новикова в одном очерке (№ 3), М.М. Пришвина в одном рассказе (№ 8), А.Р. Крандиевской в двух статьях (№ 9, 18/19), П. Рысса в одной статье (№ 13); **идолопоклонства** (1 Пет. 4: 3; 1 Кор. 8: 1–10; 1 Кор. 10: 7) как народопоклонства, а также преклонения перед новыми кумирами: демократией, республикой, социализмом — у Н.А. Бердяева в трех статьях (№ 4, 14, 23/24); **искушения «малых сих»** (Мф. 18: 6; Мк. 9: 42; Лк. 17: 1–2), темных народных масс — у Н.А. Бердяева в одной статье (№ 4); **«Божьей правды» и «дьявольской лжи»** (Мф. 6: 33; Ин. 3: 21; Ин. 8: 44) — у Н.А. Бердяева в трех статьях (№ 4, 14, 18–19), а также в стихах у Вяч. И. Иванова (№ 13); **свободы во Христе и в истине** (Ин. 8: 31–32) и рабства у лжи — у Н.А. Бердяева в двух статьях (№ 4, 14), С.З. Федорченко в одной записи (№ 12), Вяч. И. Иванова в одном из стихотворений (№ 13); **скопчества** (Мф. 19: 12) как безжизненности, бесплодия — у Г.И. Чулкова в одной статье (№ 8);

хриstopродавчества (Мф. 26: 14–16; Мк. 14: 10–11; Лк. 22: 3–6; Ин. 18: 2–5), предательства Христа — у Г.И. Чулкова в одной статье (№ 8); **хулы на Бога**, в том числе на Святого Духа (Откр. 13: 6; Лк. 12: 10) — у Г.И. Чулкова в одной статье (№ 8); **рождения слова в его Божественном достоинстве** (Ин. 1: 14) — в статье Д. Аркина (№ 8); **бесовской одержимости и избавления от нее** (Лк. 8: 2–3, 26–36) — у Г.И. Чулкова в одной статье (№ 9); **человеческой греховности** (Мф. 26: 27–28; Мк. 1: 4–5; Лк. 3: 3; Деян. 2: 38; Деян. 3: 19; 1 Пет. 2: 24; Ин. 1: 9) — у С.З. Федорченко в одной из записей (№ 9); **приоритета небесного над земным** (Мф. 6: 31–33; Мф. 16: 26; Мк. 9: 36; Лк. 9: 25; Ин. 6: 33; Ин. 17: 5–24; Ин. 18: 36–37) — у С.З. Федорченко в одной из записей (№ 9); **покаяния и совести как залогов спасения** (Мф. 4: 16–17; Рим. 9: 1) — у А.М. Ремизова в одном из рассказов (№ 10), Вяч. И. Иванова в одной статье (№ 14), Н.А. Бердяева в одной статье (№ 23/24); **чудесного насыщения голодных** (Мф. 14: 16–21; Мф. 15: 33–38) — у С.М. Соловьева в одной статье (№ 10); **искупления от грехов**, спасения страданием и кровью Самого Христа и святых праведников и мучеников (Мф. 20: 28; Мф. 26: 27–28; Мк. 10: 45; Еф. 1: 7; 1 Пет. 3: 14–18; 1 Пет. 5: 8–10; Рим. 8: 17; Флп. 1: 29; Евр. 9: 15; 1 Кор. 6: 19–20; Деян. 7: 55–60) — у Н.А. Бердяева в двух статьях (№ 13, 14), Г.И. Чулкова в одной статье (№ 23/24); **рабства у греха** (Мф. 26: 27–28; Ин. 8: 34; Рим. 6: 16) — у С.З. Федорченко в одной записи (№ 12), Н.А. Бердяева в одной статье (№ 14); **«страстей», страданий Христовых** (Мф. 16: 21; Мк. 8: 31; Лк. 9: 22; Деян. 1: 3; Деян. 26: 23; 1 Пет. 2: 19–23; Евр. 9: 22–28) — у А.М. Ремизова в одном из рассказов (№ 18/19), Вяч. И. Иванова в двух стихотворениях (№ 21/22, 23/24); **братства** (Лк. 6: 41–42; Лк. 8: 19–21; Лк. 17: 3; Ин. 20: 17; Деян. 13: 26), кровно-этнического и духовного — у Н.А. Бердяева в одной статье (№ 20), С.М. Соловьева в одной статье (№ 20); **милосердия** (Лк. 6: 36; 1 Пет. 3: 8; Гал. 5: 22–23) — у С.М. Соловьева в одной статье (№ 20); **приоритета Божьей воли над волей человеческой** (Лк. 12: 16–21) — у Вяч.И. Иванова в одном стихотворении (№ 23/24); **Пасхи как Воскресения Христова** и спасения «падшего» мира (1 Пет. 1: 3–5; 1 Кор. 15: 20–26) — у Вяч. И. Иванова в одном стихотворении (№ 23/24), Г.И. Чулкова в одной статье (№ 23/24); **возрастания человека в вере, во Христе** (Деян. 19: 18–20; 1 Пет. 2: 2; 2 Пет. 3: 18; 2 Кор. 10: 15; Еф. 4: 13; Кол. 1: 10; Кол. 2: 19) — у Н.А. Бердяева в одной статье (№ 23/24); **истинного евангельского Христа** (Мф. 7: 15; Мф. 24: 24; Мк. 13: 22; 2 Пет. 2: 1; Ин. 4: 1) в противоположность гуманистическому и гностическому искажению Его образа в культуре XIX — начала XX в. — у Г.И. Чулкова в одной статье (№ 23/24).

Также обнаружены следующие новозаветные образы: **царства кесаря** (Мф. 22: 17–21; Мк. 12: 14–17; Лк. 20: 22–25) — у Н.А. Бердяева в двух статьях (№ 4, 14); **антихриста** (1 Ин. 2: 22; 2 Ин. 7) — у М.М. Пришивина в рассказе (№ 8); **Святой Троицы** (Мф. 3: 13–17; Мк. 1: 9–11; Лк. 3: 21–22; Ин. 1: 32–34) — у М.М. Пришивина в рассказе (№ 8); **бесов, вошедших в свиней** (Мф. 8: 30–32; Мк. 5: 11–13; Лк. 8: 32–33) — у Г.И. Чулкова в очерке (№ 9); **пустыни как места встречи с духовным миром** (Мф. 4: 1; Мк. 1: 35; Лк. 5: 15–16) — у А.М. Ремизова в рассказе (№ 10); **камней, которые «возопиют» об истине** (Лк. 19: 40) — у Г.И. Чулкова в статье (№ 10); **искусства (в Новом Завете — танца), служащего греху** (Мф. 14: 6–11; Мк. 6: 21–28) — у Г.И. Чулкова в очерке (№ 12); **Христа как солнца** (Мф. 17: 2; Откр. 1: 16; Откр. 21: 23) — у Вяч. И. Иванова в стихотворении (№ 13); **путеводной звезды** (2 Пет. 1: 19; Откр. 22: 16) — у Вяч. И. Иванова в стихотворении (№ 13); **созревших к жатве колосьев** (Мф. 13: 24–30; Мк. 4: 26–29; Откр. 14: 15) — у Вяч. И. Иванова в стихотворении (№ 13); **града — Небесного Иерусалима** (Откр. 21: 10–27) — у Вяч. И. Иванова в стихотворении (№ 13); **Голгофы** (Мф. 27: 31–36; Мк. 15: 22–24; Ин. 19: 17–18) — у Н.А. Бердяева в статье (№ 13); **«зверя» из Апокалипсиса** (Откр. 11: 7–8; Откр. 13: 1–6, 11–15) — у П. Рысса в статье (№ 13); **«гробов повапленных»** (Мф. 23: 27) — у Вяч. И. Иванова в стихотворении (№ 18/19); **Христовых лица** (Мф. 18: 10; Мф. 17: 2; Ин. 1: 18) — у Вяч. И. Иванова в стихотворении (№ 18/19); **Страшного суда** после Второго Пришествия Христа (2 Тим. 4: 1; Ин. 5: 22, 27; Откр. 20: 11–15) — у Вяч. И. Иванова в стихотворении (№ 18/19); **тридцати серебряников** — несправедного богатства, полученного ценой предательства высших ценностей (Мф. 26: 14–16) — у Вяч. И. Иванова в стихотворении (№ 18/19); **голубя — Святого Духа** (Мф. 3: 16; Мк. 1: 10; Лк. 3: 22; Ин. 1: 32) — у С.М. Соловьевы в стихотворении (№ 18/19); **белого ангела на отваленном камне у гроба воскресшего Христа** (Мф. 28: 2–3; Мк. 16: 4–5; Ин. 20: 11–12) — у С.М. Соловьевы в стихотворении (№ 18/19); **Лазаря из Вифании**, которого воскресил Иисус (Ин. 11: 39–44), — у А.М. Ремизова в рассказе (№ 18/19); **камня, на котором воздвигнута Христова церковь** (Мф. 16: 18), — у А.М. Ремизова в рассказе (№ 18/19).

Стоит отметить, что оба приведенных выше списка (авторов с их произведениями и мотивов и образов с указанием как на новозаветный источник, так и на локализацию в журнале) взаимодополнительны и вместе создают базу для дальнейших исследований. На их основе можно, к примеру, проследить интерпретацию определенных мотивов и образов Нового Завета теми или иными авторами еженедельника, включить полученные выводы в более широкий контекст их творчества и т. д.

Структурированный таким образом материал предоставляет возможность не только многоаспектного анализа текстового корпуса журнала «Народоправство» для решения самых разнообразных научных задач, но и сравнительно-сопоставительного изучения русской периодики революционных лет различной политической и идейно-эстетической направленности. Его значимость «для будущего построения новой научной истории русской литературы революционной поры» (Полонский 2017, с. 4) неоспорима. Однако проведение указанных исследований предполагает написание отдельных, специальных работ.

Симптоматично, что уже после закрытия в феврале 1918 г. резко оппозиционного новой советской власти «Народоправства» его главный редактор Г.И. Чулков, намереваясь объединить свои напечатанные там статьи в так и неизданном сборнике «Страдные дни», в предисловии к нему писал: «Ничего в этом мире нельзя понять и с должной справедливостью оценить, если не примем во внимание тех таинственных сил, светлых и темных, которые влияют на многообразии нашей жизни. От влияния этих сил не свободны — и быт, и политика, и культура» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 36. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 3; Михайлова 1999, с. 783). Пережитые им в революционные месяцы 1917–1918 гг. события только теперь, в середине 1918 г., писатель стал системно воспринимать как «возник[шие] на путях истории по воле Провидения» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 36. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 3; Михайлова 1999, с. 784).

Возможно, что, задним числом осмысляя революционную реальность России 1917–1921 гг., мы экстраполируем на ряд писателей и публицистов, выступавших в 1917 г. на страницах «Народоправства» и других журналов и газет, то отношение к религии и церкви, которое возникло у них уже после опыта Октябрьского переворота и Гражданской войны. А в месяцы нарастающей революции они еще относительно редко обращались к библейскому языку, лишь постепенно привлекая его синтагматику и мотивно-образные ресурсы для освоения резко менявшейся реальности, лишь постепенно осознавая громадность происходивших на родине и в мире перемен. Таким образом, на данном этапе наше небольшое исследование как бы застаёт, улавливает и отражает сам процесс углубления чувств и мыслей современников революции, перехода от психологических, идеологических и сугубо эстетических реакций к переживаниям и прозрениям онтологического порядка.

ЛИТЕРАТУРА

- Богданова 2018 — Богданова О.А. Идеи и образы русской литературы в революционной публицистике журнала «Народоправство» (1917–1918) // Литературный факт. 2018. № 8.
- Волошин 2003–2015/1–13 — Волошин М.А. Собр. соч.: В 13 т. М., 2003–2015. Т. 1–13.
- Любомудров 2017 — Любомудров А.М. «Утилитаризм и плебейство — вот основы преобразования» // Москва. 2017. № 3. С. 183–185.
- Михайлова 1999 — Михайлова М.В. [Комментарий] // Чулков Г.И. Годы странствий. М., 1999. С. 661–808.
- Половинкин 2017 — Половинкин С.М. Н.А. Бердяев и православие // Вестник РХГА. 2017. Т. 18. Вып. 3. С. 142–148.
- Полонский 2017 — Полонский В.В. [Предисловие] // Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы: Исследования и материалы. М., 2017. С. 3–4.
- Спивак 2017 — Спивак М.Л. Андрей Белый и Иванов-Разумник в альманахе «Скифы»: о революционном и тенденциозном // Вестник РГГУ. 2015. № 5. С. 15–23.
- Толстая 2006 — Толстая Е.Д. «Деготь или мед?»: Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель (1917–1923). М., 2006.
- Топорков, Панченко 2015 — Фольклорные темы на заседаниях Московского лингвистического кружка / Вступ. ст. и подгот. текста А.Л. Топоркова; коммент. А.Л. Топоркова и А.А. Панченко // Неизвестные страницы русской фольклористики. М., 2015. С. 56–141.
- Трифонов 1990 — Трифонов Н.А. Несправедливо забытая книга // Федорченко С.З. Народ на войне / Подгот. текста и вступ. ст. Н.А. Трифонова. М., 1990. С. 3–23.
- Чулков 1918 — Чулков Г.И. Торжествующий коммунизм // Народоправство. 1918. № 23/24. 1 февр. С. 23–24.

Новозаветные образы и мотивы
в журнале «Народоправство» (1917–1918 гг.):
тематико-аналитический обзор

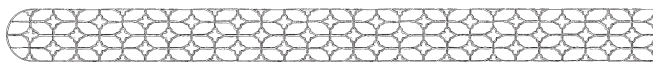
Журнал «Народоправство», издававшийся под редакцией известного писателя-символиста Г.И. Чулкова в 1917–1918 гг., служил «хроникой идей и событий русской революции» от «падения самодержавия» до «Брест-Литовского соглашения» и объединял авторов религиозно-философского и либерального крыла русской интеллигенции (Н.А. Бердяев, Б.К. Зайцев, Вяч. И. Иванов, А.Н. Толстой, В.Ф. Ходасевич, И.А. Новиков, А.М. Ремизов, С.М. Соловьев, В.Н. Муравьев и др.). Для осмысления катастрофической современности они зачастую обращались к мотивам и образам Нового Завета. В статье даются список и первичный анализ этих обращений.

Ключевые слова: Новый Завет, Апокалипсис, русская революция 1917 г., журнал «Народоправство», публицистика, проза, поэзия, интеллигенция.

New Testament Images and Motifs in the Journal
“Narodopravstvo” (“Democracy”, 1917–1918)

The journal “Narodopravstvo” published by the well-known Symbolist writer G.I. Chulkov in 1917–1918 served as the “chronicle of ideas and events of the Russian revolution” from “the fall of autocracy” to the “Treaty of Brest-Litovsk” and united the authors of the religious-philosophical and liberal wing of Russian intelligentsia (N.A. Berdyaev, B.K. Zaitsev, V.I. Ivanov, A.N. Tolstoy, V.F. Khodasevich, I.A. Novikov, A.M. Remizov, S.M. Soloviev, etc.). They often turned to the motifs and images of the New Testament to reflect on catastrophic modernity. The article provides the list and analysis of these cases.

Keywords: New Testament, Apocalypse, the Russian revolution of 1917, the journal “Narodopravstvo”, journalism, prose, poetry, intelligentsia.

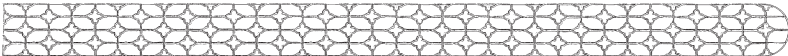


С.А. Серегина (Москва)

«ЖИВОТВОРНЫЕ КЛЮЧИ
“НОВОГО НАЗАРЕТА”:
К ИСТОРИИ «СКИФСКОГО МИФА»
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

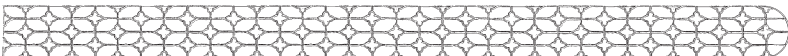
Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН





В 1913 г. прот. И.И. Восторгов вспоминал о событиях шестилетней давности: «В начале 1907 года мне пришлось ехать по железной дороге вместе с новоизбранными членами Второй Государственной Думы, которые открыто называли и называют себя социалистами <...>. На всех более или менее видных станциях они держали речи к народу, призывая слушателей поддержать их в Думе сочувствием, а в случае роспуска Думы ответить вооруженным восстанием против самодержавного правительства. “Товарищи, мы идем на Голгофу, — говорил один из них, — но мы вам достанем землю, волю и свободу”... Эти речи, столь несвойственные для тех, кто уподобляет себя Голгофскому Страдальцу, обыкновенно произносились с площадки вагона 3-го класса, очевидно, для того, чтобы ораторы могли казаться народу истыми плебеями» (Восторгов 1913, с. 150).

Упоминание в политическом контексте трагической кульминации новозаветной истории закономерно вызывало у протоиерея категорическое неприятие: сораспятие — это тайное тайных христианской жизни, духовный акт, скрытый от посторонних глаз. Однако эта спекулятивная манифестация со стороны членов Второй Государственной Думы была вполне в духе эпохи: образ индивидуальной Голгофы как сораспятия становится одним из центральных образов культуры модернизма — не только в ее рафинированном изводе, но и в общественно-политическом бытовании. В литературе и философской мысли этого времени Голгофа символизирует экстатическое переживание нравственного перелома («И челн твой — будет ли причален / К моей распятой высоте?» (Блок 1960/2, с. 263)) и духовное восхождение к Небесному Иерусалиму («Мы в раю вкушаем ягод грозди, / На земле же терпим крест и гвозди» (Клюев 1999, с. 177)). Одновременно Голгофа — это образ катастрофы, катастрофы социальной, исторической, культурной и метафизической, которая должна завершиться кардинальной перестройкой бытия. Ближайшее будущее мыслится как «катастрофическая картина взрывов», после которых произойдет «последний взрыв, последнее напряжение — и тогда конец этому миру, начало Нового, Вечного, Абсолютного Царства Божия» (Эрн 1907, с. 244).



Голгофа (наряду с Женой, облеченной в солнце, и Небесным Иерусалимом) становится важнейшим евангельским образом, востребованным культурой модернизма, и входит в историко-софский язык описания в 1900-х — 1910-х гг.: именно в этот период оформляются те смыслы, которые определяют содержание «скифского мифа».

«Скифский миф» — это система представлений, в основе которой лежит вера в мессианскую роль России в деле преображения духовного лика человечества, а также всего общечеловеческого устройства. Важной составляющей «скифского мифа» является концепция народа как носителя тайного знания, к которому интеллигенция должна приобщиться. В историко-культурном контексте скифство может рассматриваться как неоромантический (оппозиции «мещанство — интеллигенция», «пассивное большинство — творческое меньшинство», «посвященные — непосвященные» и т. д.) и неославянофильский феномен (доминирующая роль России в историческом процессе). О «скифском мифе» можно говорить применительно к конкретному историческому периоду — первым годам Октябрьской революции, которые являются временем его воплощения. Жизнетворческий императив «скифов» восходит к младосимволистскому представлению о теургической роли искусства. Он требует особого языка описания, что обусловило обращение всех «скифов» к евангельским образам и сюжетам. Оправдание исторических и социальных реалий через апелляцию к Евангелию — основная черта скифства.

Размышляя о генеалогии скифства, нужно принимать во внимание, что вектор философского поиска начала XX в. во многом определялся сближением двух плоскостей: социальной (общественно-политическая деятельность) и метафизической (религиозно-философский поиск). Сам идеолог скифства Р.В. Иванов-Разумник в 1907 г. обозначил это сближение понятием «духовная революция». Он определил интеллигенцию как группу, девиз которой — «борьба за народное освобождение», а цель — «политическая, социальная и духовная революция» (Иванов-Разумник 1997/1, с. 18). Скифство ответило на запрос эпохи — разрешить социально-политический, «физический» конфликт через обращение к метафизическому: «На языке социализма — “да здравствует Интернационал!”; на языке философском — “проблема вечного мира”; на языке религиозном — “чаем Града Новаго»» (Иванов-Разумник 1918б, с. 203).

Мысль о религиозной основе социальной жизни, породившая феномен скифства, вызревала еще в культуре XIX в., освещая творчество Ф.М. Достоевского, который, по словам Н.О. Лосского, «по-видимому, был сторонником своего рода “христианского социализма”» (Лосский 1953, с. 400). А.В. Лавров, комментируя доклад Иванова-Разумника «Достоевский, К. Леонтьев и идея всемирной революции», сделанный 13 ноября 1921 г. в Вольфиле, приходит к выводу, что идеолог скифства видел в Достоевском «тайного друга революции и социализма (трактуемых <...> в их идеальных потенциях, а не в реальном осуществлении)» и обнаруживал «черты сходства между идеалом Достоевского и социализмом, понимаемым как конкретное преломление творческой воли к совершенствованию и преобразению мира» (Лавров 2000, с. 411).

В начале 1900-х гг. решать социально-политические задачи, используя язык и систему смыслов Евангелия, стали голгофские христиане. Как показывает В.В. Боченков, идеи голгофского христианства с его пафосом добровольного страдания и устремленностью к переживанию внутренней Голгофы оформились у епископа Михаила (Семенова) уже к 1902 г., а к 1905–1907 гг. обрели особую социальную остроту (см. статью В.В. Боченкова в настоящем издании). Эти идеи войдут в состав «скифского мифа», прежде всего через Н.А. Ключева (Семенова 2004/1, с. 323–326; Серегина 2016) и С.А. Есенина, явственно обозначив в их творчестве 1917–1918 гг. «голгофские акценты» — «через страдание и распятие — к воскресению и преображению» (Семенова 2004/1, с. 326).

Установку на сближение религиозно-философского поиска с поиском решений конкретных социально-политических задач последовательно демонстрировал В.П. Свенцицкий, выступивший в ноябре 1905 г. в Московском религиозно-философском обществе памяти Вл. Соловьева с основными положениями устава «Христианского братства борьбы», которое было «первой попыткой создать в России христианскую политическую организацию» (Свенцицкий 1906, с. 3; Серегина 2016, с. 471–474).

На собраниях Религиозно-философского общества в Санкт-Петербурге практические задачи рассматривались как частный случай задач метафизических, а религиозное обновление мыслилось как следствие обновления жизни. В 1907 г. на первом заседании С.А. Аскольдов утверждал: «...современные стремления к обновлению и переустройству жизненных и

религиозных форм на основах христианства первых веков должны быть приняты целиком всеми, кому дорого христианство» (Аскольдов 1907, с. 38).

В широком смысле истоком «скифской» идеологии следует считать философию всеединства Вл.С. Соловьева с ее пафосом преображения действительности через нравственное усилие отдельного человека. Сам Иванов-Разумник называл Соловьева «метафизическим индивидуалистом» и «характерным романтиком» (Иванов-Разумник 1997/3, с. 202). Однако не только пафос преображения делает скифство явлением, восходящим к соловьевству. Именно «рыцарь-монах» видел в «нравственной организации человечества» прежде всего социальную задачу: «Требуется нравственная, сознательная и добровольная организация человечества во имя и в силу всеединого Добра, и она становится прямой целью и задачей мысли с тех пор, как в срединный момент истории это Добро открылось в своей безусловности и полноте» (Соловьев 1990/1, с. 484–485). «Срединный момент истории» — это Голгофа и Воскресение Христа, которые оказываются одновременно и залогом определенного хода истории, и его обоснованием. Именно о такой «нравственной организации человечества» — «“новом вознесении” человеческого духа» (Иванов-Разумник 1920, с. 7) — будет писать Иванов-Разумник в революционные годы, а вместе с ним и другие «скифы»: Андрей Белый, Сергей Есенин и Николай Клюев. Осмысливая революцию в евангельских образах, «скифы» следуют центральному направлению русской религиозно-философской мысли: для них «история религиозна, ее Божественный, метафизический план столь же реален, как те события, которые являются предметом исторического описания» (Гачева 2016, с. 161). И *vice versa*: на исторические реалии «скифы» смотрят сквозь призму своей религиозной историософии, в ее центре — Евангелие как метаистория.

Несмотря на признание Иванова-Разумника, сделанное им в 1920-х гг. о «непартийности» (Иванов-Разумник 1923, с. 225) «скифов», его риторика революционных лет не была лишена политической окраски. Сборник «Год революции. Статьи 1917 года» (1918), посвященный борьбе с «политическим либерализмом» (Иванов-Разумник 1918а, с. VII), идеолог скифства подарил С.А. Есенину с примечательным инскриптом: «Дорогому Сергею Александровичу Есенину на память о годе совместной борьбы. Р. Иванов. Март 1918. СПб.» (Летопись 2005/2, с. 103). В этот «год

борьбы» не только новокрестьянские поэты «зажигаются»¹ около Иванова-Разумника, но и он делает их образную систему частью своей мифологии революции.

В «скифском» кругу интерпретация социально-политических событий на языке евангельских образов начинается именно у Есенина. Однако этот вектор интерпретации был задан, очевидно, уже в начале формирования «скифской» идеологии, когда Есенин и Клюев встречались с А. Белым на квартире Иванова-Разумника в Царском Селе в январе-марте 1917 г. В письме от 29 марта 1917 г. Иванов-Разумник обратился к А. Белому: «Просьба к Вам большая: двиньте литературную Москву мне на помощь. Мне нужен *литературный* материал для газет — стихи, очерки, рассказы, письма» (Переписка 1998, с. 96; курсив Р. Иванова-Разумника). Скорее всего, подобную просьбу Иванов-Разумник напрямую адресовал и Есенину в марте 1917 г. во время частых встреч в редакции левозеро-вской газеты «Дело народа».

В марте 1917 г. Есенин заканчивает поэму «Товарищ», открывающую цикл «Стихослов» во втором выпуске альманаха «Скифы». В поэме «младенец Иисус» падает, сраженный пулей, когда за окном «спокойно звенит» «железное слово» «Пре-эс-пуу-ублика!» (Есенин 1997/2, с. 34). Этот первый опыт поэтического осмысления революции под знаком Христа нельзя назвать удачным с художественной точки зрения. В последующих поэмах библейского цикла² Есенин уходит от плоскости социально-политических событий в метафизическую глубину своего евангельского мифа, где Русь переживает Голгофу как акт восхождения к совершенству, вступления в *иное* бытие — Инонию (Серегина 2015).

- 1 См. признание С. А. Есенина в письме А. В. Ширяевцу (24 июня 1917 г.): «Но есть, брат, среди них [“питерских литераторов”. — С. С.] один человек, перед которым я не лгал, не выдумывал себя и не подкладывал, как всем другим, это Разумник Иванов. Натура его глубокая и твердая, мыслью он прожжен, и вот у него-то я сам, сам Сергей Есенин, и отдыхаю, и вижу себя, и зажигаюсь об себя» (Есенин 1995/1, с. 96). О Есенине и Иванове-Разумнике см. также: Карохин 1998.
- 2 В есениноведении к библейским поэмам традиционно относят следующие тексты: «Товарищ» (1917), «Певущий зов» (1917), «Отчарь» (1917), «Октоих» (1917), «Пришествие» (1917), «Преображение» (1917), «Иорданская голубица» (1918), «Инония» (1918), «Небесный барабанщик» (1918), «Сельский часослов» (1918), «Пантократор» (1919).

У Иванова-Разумника образ «крестного пути русской революции» возникает в статье «Либо — либо»: «Так или иначе — перед нами тяжелый крестный путь великой русской революции. Твердо верим в конечную победу подлинного революционного социализма» (Иванов-Разумник 1918а, с. 16). Однако в целом сборник «Год революции» написан в мажорной тональности. Ею окрашена переписка Иванова-Разумника с А. Белым³ в первой половине 1917 г. и статья А. Белого «Революция и культура» (июль 1917 г.), в центре которой — концепция революции как «акта зачатия творческих форм» (Белый 1994, с. 299). Эта концепция вызревала у Белого под знаком антропософии, на новом витке его жизнетворческих устремлений, которые обретают особую силу благодаря общению с Ивановым-Разумником. «Читаю Вашу статью “Вольга и Микюла”; и — радуюсь ей; верю — в “чудо” русской революции» (Переписка 1998, с. 98; курсив А. Белого), — писал Белый Иванову-Разумнику 4 апреля 1917 г. Эта вера определяет эмоциональный настрой статьи «Революция и культура», изобилующей образами и символами, которые в мифопоэтике Белого означают духовное преображение («золото солнца», «нега лазури», «голубые цветы романтики» (Белый 1994, с. 299))⁴.

В это же время, в мае 1917 г., с мажорной интонацией выступает в петроградской газете «Земля и воля» Ключев (Субботин 2009, с. 28). В стихотворении «Красная песня» (за подписью «Крестьянин») Ключев, как и Есенин, говорит о социальном на языке метафизического; здесь возникает не только образ Христа, но и образ рая, который должен воплотиться после того, как «оборвались цепи насилья»:

Оку Спасову сумрак несносен,
Ненавистен телец золотой;
Китеж-град, ладан Саровских сосен —
Вот наш рай вожделенный, родной.

(Ключев 1999, с. 353)

Образ «золотого тельца», очевидно, отсылает к идее революционного противостояния «врагов» и «народа-Святогора», идущего «за Хлебом трудовым» и стремящегося обрести «рай

3 О диалоге А. Белого и Р.В. Иванова-Разумника в годы революции см.: Серегина 2008; Спивак 2017.

4 О мифологии революции А. Белого см. также: Глухова 2015.

вождеденный» на земле. Образ Богородицы в стихотворении соединен с языческим образом земли: «Богородица наша Землица, / Вольный хлеб мужику уроди!» (Клюев 1999, с. 353). «Вольный хлеб» — глубокий и сложный символ послереволюционной действительности, с одной стороны, репрезентирующий идею свободы (ср. фразеологизм «на вольные хлеба»), а с другой — несущий в себе евхаристические смыслы: хлеб, рожденный Богородицей, — это Христос. Этому «хлебу» «народ-Святогор» причащается, т. е. получает новое откровение и единство в Боге — «вольном» Боге и Боге вольных.

Контаминация евангельских и языческих образов и смыслов характерна и для «скифской» поэтики Есенина. Один из ярких примеров — образ Руси, являющейся для Есенина «Приснодевой, поправшей смерть» (Есенин 1997/2, с. 47), и объектом его утопических и религиозных чаяний, к которому поэт обращается в «Октоихе»:

О родина, счастливый
И неисходный час!
Нет лучше, нет красивей
Твоих коровьих глаз.

(Есенин 1997/2, с. 41)

Образ коровы в мифологической картине мира, как известно, символизирует изобилие, процветание и благоденствие. В мифопоэтике Есенина он наполняется дополнительными религиозными смыслами. В поэме «Преображение» поэт обращается к Богу:

Пою и взываю:
Господи, отелись!

<...>
Звездами спеленай
Телицу Русь.

(Есенин 1997/2, с. 52)

Глубинное значение образа «телицы Руси» раскрывается в признании самого Есенина: «“Отелись” — значит, “воплотись”» (Есенин 1926, с. 163). Образ Руси, поднятый на метафизический уровень, становится воплощением сложных смыслов:

Русь-Россия — это «прозревшая Руссия» (Есенин 1997/2, с. 46), в которой разворачиваются события онтологического характера: рождается «младенец нежный» (Есенин 1997/2, с. 37) (поэма «Отчарь») и повторно распинают Христа («Пришествие»). В то же время распинаемая Русь сама уподобляется Христу («Сельский часослов») и являет собой образ рая, данный в реальности скрытыми знаками и ждущий своего окончательного воплощения, которое прозревают избранные: «И в том раю я вижу / Тебя, мой отчий край» («Октоих») (там же, с. 44).

В образе Руси у Есенина также прочитываются апокалиптические смыслы: Русь — это и Жена, облеченная в солнце, имеющая младенца «во чреве» («Она имела во чреве, и кричала от болей и мук рождения» (Откр. 12: 2)). В цикле библейских поэм образ младенца возникает в поэмах «Отчарь» (июнь 1917 г.) и «Сельский часослов» (1918).

Образ младенца является одним из центральных в мифологии революции А. Белого: социально-политическую катастрофу поэт мыслил как апокалиптическую мистерию. Из письма Белого Иванову-Разумнику от 2 мая 1917 г.: «Россия инсценирует мистирию, где *Советы* — участники священного действия <...> внутри России мы услышим Голос — не партий, а Самой Народной Души <...> Россия рождает “дитя”» (Переписка 1998, с. 107; курсив А. Белого). Образ «Народной Души» здесь имеет антропософский исток — представление Р. Штейнера о том, что «подлинная [культура будущего] заключена в пробуждающихся народных элементах Восточной Европы» (Штайнер 1997, с. 148).

Посредством сложной контаминации смыслов Белый поднимает образ революционной России на онтологический уровень: она и апокалиптическая Жена, облеченная в солнце, имеющая младенца во чреве, и Мария, у которой «выиграл младенец во чреве» (Лк. 1: 41). 5 мая 1917 г. Белый писал Иванову-Разумнику: «...тезис моей мысли: “Выигрался младенец во чреве”... России. Может умереть мать: младенец будет жив на удивление всему миру; может умереть он; и — выживет мать. Может быть, будут живы и мать, и младенец. Младенец — “мировой”: новая культура <...> в случае жизни матери и смерти новорожденного — старая культура (Нео-Китай, Нео-Атлантида); в третьем случае: Россия, как ряд федераций, явит миру новые формы жизни, вплоть до социальной» (Переписка 1998, с. 111; курсив А. Белого).

Образ младенца символизировал для Белого воплощенную реальность новой духовной культуры. Однако Белый,

как становится понятно из его письма Иванову-Разумнику, осмысливал революцию как онтологическое действие, которое в любом случае приведет к тектоническим сдвигам во всех сферах жизни, и даже «смерть» «матери» и «младенца» виделась Белому как один из возможных вариантов метафизического торжества России, хотя основным его чаянием было то, чтобы «из соединения бесплодной доктрины с плотью народа родилось в России иное, живое сознание: Манас, Дух» (Переписка 1998, с. 113).

У Есенина, воспринявшего антропософские смыслы и теургическую концепцию искусства в транскрипции Белого, евангельский образ младенца также наделен особыми смыслами. Он возникает в поэме «Отчарь»: здесь «чудотворец» Отчарь (гиперболизированный образ русского народа) принимает в свои «корузные руки» «младенца нежного» (Есенин 1997/2, с. 37). Затем — в поэме 1918 г. «Сельский часослов»: «Пой и шуми, Волга! / В синие ясли твои опрокинет она / Младенца» (Есенин 1996/4, с. 176). Она — «Дева-Русь». Так в библейских поэмах Есенина переплетаются две линии — переосмысление евангельского сюжета Распятия (как уже совершающегося в страшной революционной действительности) и визионерское апокалиптическое предчувствие рождения младенца, образ которого отсылает к сюжету о Жене, облеченной в солнце. В поэме «Сельский часослов» имя младенца, которого должна родить «Дева Русь», — Израмистил (Есенин 1997/2, с. 176). Комментаторы ПСС С.А. Есенина обращают внимание на то, что Есенин частично расшифровал это имя в неотправленном письме Иванову-Разумнику в мае 1921 г. (там же, с. 403): «И даже в поэме “Сельский часослов” назвал это мое брожение “Израмистил”. Тогда мне казалось, что это мистическое изографство» (Есенин 1999/6, с. 126). Из содержания письма становится понятно, что под «мистическим изографством» Есенин понимал «преображение мира посредством образов» (там же). Так Есенин соединяет евангельские смыслы с собственным житнетворческим сюжетом, кульминацией которого должно стать воплощение Руси как новой духовной реальности. Приближению этой кульминации поэт способствует актом творчества, окрашенного визионерскими предчувствиями и ощущением особой миссии.

Мотив избранности, посвященности в подлинные смыслы революционных событий во многом обуславливает поэтику скифства:

За Евхаристией шаманов
Я отпил крови и огня,
И не оберточный Романов,
А вечность жалует меня.

(Клюев 1999, с. 355)

Традиционный символ Евхаристии, вино, в стихотворении «Меня Распутиным назвали...» замещен образом огня, который указывает на приобщенность к христианской вере и потаенному знанию, что позволяет поэту прозревать подлинный смысл революционных событий. В стихотворении «Уму — республика, а сердцу — Матерь-Русь...» Клюев осмысливает себя не только как сына Руси (а значит, и наследника традиционных смыслов национальной культуры), но и как ее «свата» на свадебном пиру:

О тысяча девятьсот семнадцатый Февраль!
Под вербную капель и под грачиный грай
Ты выпек дружкин хлеб и брачный каравай,
Чтоб Русь благословить к желанному венцу...
Я запоздалый сват, мне песня не к лицу,
Но сердце — бубенец под свадебной дугой —
Глодает птичий грай и воздух золотой...

(Клюев 1999, с. 356)

Образы «дружкина хлеба» и «брачного каравая» вводят семантику изобилия и солярную символику, маркируют «Февраль» 1917 г. как сакральное время, а его события — как вселенский праздник. Одновременно здесь актуализирован пласт новозаветных смыслов, связанных с сюжетом притчи о брачном пире (Мф. 22: 1-14; Лк. 14: 16-24) и образом Жены, облеченной в солнце. Однако эти смыслы трансформируются в рамках «скифской» мифологии: невеста Русь здесь замещает Церковь («невесту» в притче), революция (брачный пир) поднимается до статуса подлинного духовного пиршества и соединения с Христом, сам поэт («запоздалый сват») — это пророк, который прозревает тайный смысл метафизического действия, скрытого за реальными событиями. Такая интерпретация возможна сквозь призму притчи о брачном пире. В то же время образ Руси восходит к образу Жены, облеченной в солнце: ее атрибут — венец (ср.: «...явилось на небе великое знамение: жена,

облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд» (Откр. 12: 1)). Русь ожидает венец «желанный», т. е. предназначенный, предначертанный всем ходом христианской истории.

Вышедший в конце июля 1917 г. первый выпуск альманаха «Скифы» в концептуальном отношении был дореволюционным⁵. Однако заключительная статья «Социализм и революция» выводила традиционную для Иванова-Разумника оппозицию «скифы (новый мир) — мещане (старый мир)» на новый уровень: творческое подлинно революционное меньшинство и «социалистическое большинство», которое, «перегорая в огне первых бурных недель революции, вновь не выдержало испытания огнем» (Иванов-Разумник 1917, с. 307). Евангельский мотив искушения и крещения огнем появляется в статье Иванова-Разумника «Испытание огнем» 1914–1915 гг. В Евангелии человек, преодолевая огненное искушение, «участвует в Христовых страданиях»⁶. «Крещение огнем» воплощает мучительное обретение новой веры, а также противостояние Нового и Ветхого Завета. Себя и своих духовных соратников Иванов-Разумник мыслил как тех, кто прошел «испытание огнем» и готов к «борьбе за новый мир» (там же, с. 308).

Однако сомнения в этом «новом мире» и его пресуществлении одолевали «скифов» уже в первой половине 1917 г. Есенин в апрельской поэме «Певущий зов» восклицал: «Она загорелась, / Звезда Востока!» (Есенин 1997/2, с. 27) — и здесь же отказывался от жертв во имя «нового мира»: «Ты не нужен мне, бесстрашный, / Кровожадный витязь» (там же, с. 28). Клюев в стихотворении «Уму — республика, а сердцу — Матерь-Русь...» задавался вопросом о духовном векторе изменений, охвативших Россию, и сам не находил на него ответа:

Твоя ль, о родина, потáйная судьба?!
Твои сыны-волхвы — багрянородный труд
Вертепу Господа иль Ироду несут?
(Клюев 1999, с. 355)

5 Сборник формировался в конце 1916 — начале 1917 г.

6 «Возлюбленные! огненного искушения, для испытания вам посылаемого, не чуждайтесь, как приключения для вас странного, но как вы участвуете в Христовых страданиях, радуйтесь, да и в явление славы Его возрадуетесь и восторжествуете» (1 Пет. 4: 12–13).

В мае 1917 г. Белый написал Иванову-Разумнику: «Я часто физически болен от этого существования двух нот в себе <...> ты мечтаешь о прорезях культуры Духа в России, а пока... солдаты завладевают Саратовом» (Переписка 1998, с. 114). 26 августа 1917 г. Иванов-Разумник ответил своему собеседнику в унисон: «...плохо то, что революция гибнет в болоте; и не одна *эта* революция, внешняя, видимая, а и другая, более глубокая, внутренняя, духовная» (Переписка 1998, с. 128; курсив Р. Иванова-Разумника). И все-таки имагинативная жизнетворческая и обольстительная сила скифского мифа оказалась настолько мощной, что Иванов-Разумник, Белый, Клюев и Есенин, передавая ее друг другу, наделяли миф о Новом Назарете «плотью и кровью» своего творческого опыта.

9 ноября 1917 г. Иванов-Разумник пишет Белому, что он провел с большевиками «все дни “октябрьской революции” — с 26 по 28 октября» и «был безвыходно в Смольном» (Переписка 1998, с. 137). В этом же письме идеолог скифства отправляет посвященную Белому поэму Есенина «Пришествие» со своим комментарием: «И снова революция, как Крестный путь, как Голгофа» (там же, с. 138). Для Белого это произведение станет фактом его духовного опыта и одним из источников поэмы «Христос воскрес» (Серегина 2015) и стихотворения «Родине».

В ноябре 1917 г. Иванов-Разумник завершает статью «Две России»: ее отрывки будут опубликованы в газете «Знамя труда» (1917. № 77, 78, 89), целиком она увидит свет во втором сборнике «Скифы». Если в апреле 1917 г. в статье «Либо — либо» слова о «Крестном пути русской революции» были метафорой, то к ноябрю 1917 г. они обретают другой вес: написанные к этому времени произведения Есенина, Клюева и Белого (в известной степени инспирированные Ивановым-Разумником) организуют «скифский» миф о Голгофе русской революции.

Оправдывая революцию, Иванов-Разумник объясняет трагический ход ее событий внутренним метафизическим смыслом, тем же, которым наполнено Рождество: «Но ведь и радостное рождение Сына Человеческого (“Христос рождается — славите!”) подготовлялось веками человеческих мук» (Иванов-Разумник 1918б, с. 201).

Устремляясь к надмирному и надвременному пониманию революции, Иванов-Разумник не отказывается от своих неонароднических идеалов: «...революция крестьянская, рабочая,

народная, родилась подлинно в пастушьих яслях, родилась бескровно, безболно, беззлобно — подлинно к миру всего мира» (там же). Образ яслей Христовых⁷, «вифлеемских яслей» (там же, с. 202) очень важен в его мифологии революции: ясли воплощают собой добровольное принятие Христом стези лишений с самого рождения, т. е. не только его близость к каждому человеку, но и определенную социальную ориентированность. Не случайно Иванов-Разумник уже в начале статьи обращается к «народным поэтам», расслышавшим евангельские слова «на земле мир, в человеках благоволение»⁸, а сам образ «пастушеских яслей» восходит к «мужичьим яслям» из поэмы Есенина «Певущий зов», которую Иванов-Разумник цитирует.

В революционное время совершаются события, повторяющие евангельскую историю: «Снова болотная вода тушит пламя, охватившее было мир. Снова засыпают ученики. Снова Иуда предает Сына Человеческого. Снова Симон Петр, в последний час, безвольно отрекается от своей веры» (Иванов-Разумник, с. 204). Этот пассаж восходит к поэме Есенина «Пришествие»: «Снова пришествию Его / Поднят крест. / Снова раздирается небо» (Есенин 1997/2, с. 48). Образная система поэм Есенина составляет основу языка, на котором написаны «Две России».

Очевидно, что Иванов-Разумник, Белый, Клюев и Есенин видят не только «болото», в котором может погибнуть революция, но и бездну, разверзающуюся перед всей нацией. Евангелие становится способом преодоления этой бездны. Утверждая неизбежность бездны, идеолог скифства утверждает и ее безусловное преодоление. Это движение мыслителя от неонародничества и «духовного максимализма» первого сборника «Скифы» к метафизике Голгофы второго было результатом как его внутренней работы, так и влияния новокрестьянского Евангелия Клюева и Есенина и мистерии революции Белого.

-
- 7 О яслях упоминается у апостола Луки («Когда же они были там, наступило время родить Ей; и родила Сына своего Первенца, и спеленала Его, и положила Его в ясли, потому что не было им места в гостинице» (Лк. 2: 6–7)) и в апокрифах.
- 8 Иванов-Разумник цитирует Евангелие от Луки — возглас воинства небесного, возвещающего рождение Спасителя: «И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение!» (Лк. 2: 13–14; курсив мой. — С. С.).

Одна из главных идей Иванова-Разумника — противостояние духовных максималистов и мещан, обретая евангельское звучание, остается центральной. Теперь мир делится на «людей Ветхого Завета» («обитателей Старого Мира») и «людей Нового Завета» («чающих Мира Нового») (Иванов-Разумник 1918б, с. 205). Эти «люди Нового Завета», «Града Новаго възскующие», — Клюев, Есенин и Белый: «И видит Андрей Белый, что “мужичьи ясли”, над которыми утиное стадо подымает гомон, раскрыты в сердце русского народа: “сердце его — ясли, а в яслях — Христос, соединитель народов”... Так перекликаются “глубиннейшие” народные поэты наши с “нагорнейшим” русским поэтом» (Иванов-Разумник 1918б, с. 230). Иванов-Разумник цитирует здесь статью Белого «Песнь Солнценосца», предваряющую публикацию одноименного стихотворения Клюева во втором выпуске «Скифов» (Серегина 2015). О соединении двух полюсов русской поэзии Иванов-Разумник будет писать и в статье «Россия и Инония» (1918), называя поэму Белого «Христос Воскрес» свидетельством того, что «в глубинах русской поэзии текут животворные ключи “нового Назарета”» (Иванов-Разумник 1920, с. 9).

Цитатой из статьи Белого о Клюеве Иванов-Разумник обозначает не только связь и встречное движение «глубинного» и «нагорного» в русской культуре, но и один из основных истоков скифства. Не случайно четверостишие из стихотворения А. Белого «Родине» — один из эпиграфов к статье «Две России»:

И ты, огневая стихия,
Безумствуй, сжигая меня,
Россия, Россия, Россия —
Мессия грядущего дня.

(Белый 2006/1, с. 409–410)

Стихотворение, написанное в августе 1917 г. (и также опубликованное во втором сборнике «Скифы»), является органической частью антропософской мифологии революции самого Белого. Одновременно это отклик на поэму Есенина «Пришествие» и статьи Иванова-Разумника. В центре поэмы — образ «сошедшего Христа» как воплощения космических, вселенских, метафизических изменений, оправдывающих «столбы громового огня», «сухие пустыни позора» и «моря неизливаемые слез» (Белый 2006/1, с. 409). Обращение к России звучит как заклятие

«буревой», «огненной» стихии и желание ее усмирить, пусть даже путем самосожжения. «Безумная» стихия и безумствующая Россия своеобразно трактуются в стихотворении «Младенцу» (1918). Образ «дитяти», впервые возникающий в связи с революцией в письмах Белого Иванову-Разумнику, получает здесь новые смыслы:

Играй, безумное дитя,
Блистай летающей стихией:
Вольнолюбивым светом «Я»,
Явись, осуществись, — Россия.

(Белый 2006/1, с. 409)

Священная игра на грани безумия — так Белый начинает воспринимать послереволюционную действительность. Однако его жизнотворческие надежды послереволюционных лет все-таки зиждутся на вере в то, что Россия — это Жена, облеченная в солнце, открывающая новый эон:

Уже Небесная Жена
Нежней звездует глубинами, —

И, оперяясь из весны,
В лазури льются иерархии;
Из легких крылий лик Жены
Смеется радостной России.

(Белый 2006/1, с. 409)

Радостная Россия — это «осуществленная» Россия, Россия, воплотившая метафизический замысел о ней Творца, свой идеальный образ сделавшая реальностью. Безусловно, этот идеальный образ у каждого из «скифов» был свой. Содержание идеала обуславливалось генезисом творческих и человеческих индивидуальностей. Однако нравственный, творческий и социально-политический императив был все-таки один.

Скифство — важный духовный опыт русской культуры, опыт преодоления социально-политической катастрофы через обращение к метафизике Евангелия. С творческой точки зрения этот опыт оказался безусловно успешен. В ярких индивидуальных поэтиках Клюева, Есенина и Белого евангельские сюжеты и образы получали новое авторское звучание, сохраняя

при этом глубокий и вечный смысл. В центре их общего сюжета — Россия-Русь, преодолевающая путь от нового Назарета к новой Голгофе, а через нее — к новой культуре, новому бытию и новому небу. Новая культура и новое бытие не оправдали жизнетворческих усилий «скифов», а безоглядная вера в чудо «русской революции», в «Россию-мессию», в «Русь-Приснодеву» обернулась против них.

ЛИТЕРАТУРА

- Аскольдов 1907 — Аскольдов С.А. О старом и новом религиозном сознании // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). История в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. М., 2009. Т. 1: 1907–1909. С. 36–46.
- Белый 1994 — Белый А. Революция и культура // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 296–308.
- Белый 2006/1–2 — Белый А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.; М., 2006. Т. 1–2.
- Блок 1960–1963/1–8 — Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 1–8.
- Восторгов 1913 — Восторгов И.И. Полн. собр. соч. М., 1913–1916. Т. 5. Ч. 1.
- Гачева 2016 — Гачева А.Г. Идея оправдания истории и активно-творческий эсхатологизм русской религиозно-философской мысли конца XIX — первой трети XX в. // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М., 2016. С. 160–183.
- Глухова 2015 — Глухова Е.В. Мифология «солнечного града» в работах Андрея Белого послереволюционного периода // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М., 2015. С. 146–169.
- Есенин 1926 — Есенин: Жизнь. Личность. Творчество. М., 1926.
- Есенин 1995–2002/1–7 — Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995–2002. Т. 1–7.
- Иванов-Разумник 1917 — Иванов-Разумник Р.В. Социализм и революция // Скифы. 1917. № 1. С. 305–309.
- Иванов-Разумник 1918а — Иванов-Разумник Р.В. Год революции: Статьи 1917 года. СПб., 1918.
- Иванов-Разумник 1918б — Иванов-Разумник Р.В. Две России // Скифы. 1918. № 2. С. 201–231.
- Иванов-Разумник 1920 — Иванов-Разумник Р.В. Россия и Инония // Россия и Инония. Берлин, 1920. С. 5–31.
- Иванов-Разумник 1923 — Иванов-Разумник Р.В. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1923.
- Иванов-Разумник 1997/1–3 — Иванов-Разумник Р.В. История русской общественной мысли: В 3 т. М., 1997. Т. 1–3.
- Карохин 1998 — Карохин Л.В. Сергей Есенин и Иванов-Разумник: «Человек, перед которым я не лгал...». СПб., 1998.
- Клюев 1999 — Клюев Н.А. Сердце единорога: Стихотворения и поэмы. СПб., 1999.
- Лавров 2000 — Достоевский и К. Леонтьев: Дискуссия в «Вольфиле» / Предисл., публ. и коммент. А.В. Лаврова // Достоевский: Материалы и исследования. Вып. 15. СПб., 2000. С. 407–417.
- Летопись 2003–2013/1–5 — Летопись жизни и творчества С.А. Есенина: В 5 т. М., 2003–2013. Т. 1–5.
- Лосский 1953 — Лосский Н.О. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953.

- Переписка 1998 — Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998.
- Семенова 2004/1–2 — Семенова С.Г. Метафизика русской литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 1–2.
- Серегина 2008 — Серегина С.А. Иванов-Разумник и Андрей Белый: между социальной революцией и революцией духа // Татьяна день: Сб. ст. и материалов V республ. науч.-практич. конф. «Литературоведение и эстетика в XXI веке». Казань, 2008. С. 266–273.
- Серегина 2015 — Серегина С.А. Образ распятия в произведениях Андрея Белого, Николая Клюева и Сергея Есенина (1917–1918) // Мифологические образы в литературе и искусстве. М., 2015. С. 262–283.
- Серегина 2016 — Серегина С.А. Н.А. Клюев и голгофское христианство: к истории вопроса // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М., 2016. С. 468–483.
- Соловьев 1990/1–2 — Соловьев Вл.С. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1–2.
- Спивак 2017 — Спивак М.Л. «Мы и в самом деле станем в “разных лагерьях”»: о поэтических и политических разногласиях Андрея Белого и Иванова-Разумника // Russian Literature. 2017. Т. 92. С. 15–47.
- Субботин 2009 — Субботин С.И. Николай Алексеевич Клюев (1884–1937). Хронологическая канва жизни и творчества. Томск, 2009.
- Штайнер 1997 — Штайнер Р. Культуры пятой (арийской) расы // Штайнер Р. Из области духовного знания, или антропософии: Статьи, лекции и драматическая сцена в переводах начала века. М., 1997. С. 138–150.
- Эрн 1907 — Эрн В.Ф. Идея христианского прогресса. Заседание Религиозно-философского общества в Санкт-Петербурге 12 декабря 1907 г. // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). История в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. М., 2009. Т. 1: 1907–1909. С. 223–244.

«Животворные ключи “Нового Назарета”»:
к истории «скифского мифа» русской литературы

В статье предпринята попытка реконструкции «скифского мифа» — системы представлений Р.В. Иванова-Разумника, А. Белого, С.А. Есенина и Н.А. Клюева, которая сложилась в 1917–1918 гг. в рамках их сотрудничества в альманахе «Скифы». В основе «скифского мифа» лежат вера в мессианскую роль России, концепция народа как носителя тайного знания и представление о житнетворческой роли искусства. Скифство рассматривается в широком религиозно-философском контексте эпохи, при этом раскрывается своеобразие его содержания. Сделан вывод о том, что скифство — это творческий опыт Иванова-Разумника, Белого, Есенина и Клюева по преодолению социально-политической катастрофы через обращение к метафизике Евангелия. Кратко описаны история формирования общего для «скифов» сюжета о крестном пути русской революции и особенности его воплощения в каждом отдельном случае.

Ключевые слова: Иванов-Разумник, Есенин, Белый, Клюев, революция, миф, образ, сюжет, Евангелие, Христос, Голгофа, преображение, Новый Назарет.

“The Life-Giving Keys of the ‘New Nazareth’”:
Towards the History of the “Scythian Myth” of Russian Literature

The article seeks to reconstruct the “Scythian myth” of Russian literature, i. e. a system of ideas developed by R.V. Ivanov-Razumnik, N.A. Klyuev, S.A. Yesenin and A. Bely in 1917–1918 during their work on the almanac “Scythians” (“Skify”). The “Scythian myth” is based on the belief in the messianic role of Russia, the concept of the common people as bearers of the secret knowledge and the idea of the “life-building” role of art. The author considers the “Scythian myth” in a wide religious-philosophical context of the period and reveals its unique content. It is concluded that this myth is Ivanov-Razumnik, Bely, Yesenin and Klyuev’s artistic experience of overcoming social and political catastrophe through recourse to the metaphysics of the New Testament. The author also briefly describes the history of the idea of the Russian revolution as the Way to Calvary, which is common to all “Scythians”, and the peculiarities of its realization in each individual case.

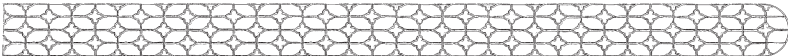
Keywords: Ivanov-Razumnik, Yesenin, Bely, Klyuev, revolution, myth, image, plot, New Testament, Christ, Calvary, transfiguration, New Nazareth.



Е.Ю. Кнорре (Москва)

СЮЖЕТ О БЛАГОРАЗУМНОМ
РАЗБОЙНИКЕ В ДНЕВНИКАХ
М. ПРИШВИНА ПЕРИОДА РЕВОЛЮЦИИ
И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ В КОНТЕКСТЕ
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ ИСКАНИЙ
«КИТЕЖАН» 1920-Х ГГ. (С. ДУРЫЛИНА,
П. ФЛОРЕНСКОГО, В. МУРАВЬЕВА)



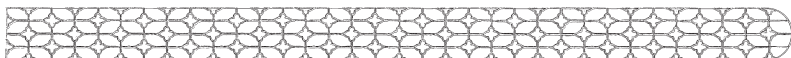


Евангельские образы и сюжеты в творчестве М. Пришвина периода революции и Гражданской войны актуализуются им в общем поле религиозно-философских исканий эпохи, становятся частью общего для русских писателей и мыслителей 1910-х — 1920-х гг. «китежского текста» (Кнорре 2017б), в основе которого — сюжет пути в Невидимый град, где град — это невидимая общая земля, чаемое Царство Божие, преображенный космос.

Сюжет пути основывается на покаянном мотиве обращения человека к Богу, идее преодоления своего малого эгоистического «я» и выхода из себя к «другому», от «я» к «мы». В творчестве П. Флоренского появляется тема невидимой завесы света: образ эгоистического «я» осмысляется как «круг бредного марева» (Флоренский 1994/1, с. 552), отделяющий мир замкнутого на себе «я» от бытия «я» в «Ты». Флоренский пишет о великой революции духа, «внесенной в мир Христом», которая осветит «тяготеющую тьму» и порвет этот круг (там же). Покаянный мотив звучит и в «Троицких записках» С. Дурылина. Мотив покаянного пути восхождения падшего человечества (падшей Софии¹) можно увидеть в эпосе В.Н. Муравьева «София и Китоврас», где изображается движение «сквозь толщу» порождений ничто и хаоса к Благобытию (миру в Боге) (Муравьев 2011/1). Покаянный мотив становится основой эстетического переживания хаоса революционных лет и в творчестве М. Пришвина. В статье мы рассмотрим ключевой сюжет революционного периода — сюжет превращения бунтующего героя в кающегося разбойника, воплощающий в творчестве Пришвина евангельскую тему творчества нового мира, ставшую альтернативой волюнтаристской идее творчества в новом советском государстве.

Как и в творчестве В. Муравьева, С. Дурылина, П. Флоренского, в дневниках М. Пришвина 1918–1919 гг. звучит мотив преодоления низшего бунтующего «я», символом которого становится образ «кровавой завесы мира», родственной образу «бредного

1 См. подробнее о «падшей Софии» в учении Вл. Соловьева: Максимов 2001, с. 54.



марева» у Флоренского. Сюжет преодоления «завесы мира» восходит к евангельскому образу «храмовой завесы», который появляется в дневниковых текстах Пришвина в период Первой мировой войны. В Евангелии образ завесы обретает особый сакральный смысл: завеса — это жертва Христова, она открывается, чтобы явить людям настоящий, вечный мир человечности. А.М. Лидов предлагает следующую трактовку символа «завесы» в христианской традиции: «Через Христа и храмовую завесу открывается Царство Небесное <...>. Это видимое воплощение слов Нового Завета о “пути новом и живом” в Святое Святых, который Христос открыл нам, когда храмовая Завеса разорвалась надвое во время Искупытельной Жертвы» (Лидов 2009, с. 216–217). В дневниках Пришвина периода революции образ храмовой завесы обретает еще одну параллель: это образ жертвенного пути на Голгофу, некое преодолеваемое человеком зло, «завеса мира», затемняющая подлинную землю — невидимый Божий град. Завеса мира — завеса греха, ассоциирующегося с «бунтом», «разбоем»; в дневниках возникает мотив покаяния разбойника, преодолевающего свое «разбойное» «я» в обращении к Христу.

Войну и революцию Пришвин переживает как два грехопадения. Тема грехопадения народа, появившаяся в дневниках периода Первой мировой войны, в годы революции звучит в новом регистре. Революционная катастрофа осмысливается как время казни Христа: «Свершилось! Окутала тьма, а что свершилось — об этом ведь потом будут рассказывать и учить, что распят был Бог, но теперь свершилось и нет ничего, живи, как хочешь» (Пришвин 1994, с. 3); «И это надо принять, что мы были свидетелями, когда не церковная завеса, а само время треснуло, и жили мы без веры, надежды и любви сколько-то времени» (там же, с. 53). Образ тьмы, окутавшей землю, становится лейтмотивом дневников этого периода, однако для Пришвина в восприятии катастрофических событий, в которые вовлечен герой — альтер эго автора, важным становится то, как он обретает во тьме новое зрение.

Включение в текст дневника новозаветного сюжета о благомысленном разбойнике позволяет осмыслить происшедшее не столько как наказание справедливого Судии («Если бы слышны были хотя бы трубы Архангела, созывающего живых и мертвых на Страшный суд!» (Пришвин 1994, с. 53)), сколько путь, открывающий для людей новый мир («Вначале была земля безвидна и пуста, а потом из ничего началось творенье» (там же)). Покаяние

дает возможность видеть мир не разделенным на своих и чужих (белых и красных), но как общение разных, как «Церковь». По словам историка Г. Великанова, тема общения в Новом Завете является одной из главных: «...“сие пишем вам, чтобы вы имели *общение* с нами” (1 Ин. [1: 3]), “...и они... пребывали... в *общении*” (Деян. [2: 42]), “общительности не забывайте” <...>. И в конце Евангелия, уходя, Христос заповедует: будьте вместе (ср. Лк. 24: 49)» (Великанов 2018; курсив Г. Великанова); «...покаяние и аскетическая дисциплина Церкви — только ради этой цели — достичь *общения* с Богом и с братьями и сестрами. Преодолеть расколотость нашего существа, очистить сердце, чтобы оно способно было в каждом человеке увидеть Бога» (там же; курсив Г. Великанова). О подобных принципах экклезиологического общения пишет и А. Шмеман в своих дневниках (Kponte 2018).

Путь к творчеству «нового мира» осмысливается в дневниках Пришвина как путь творчества «Церкви» — новых отношений людей и существ в социуме и природе. Об этом пути к общению, в основе которого лежит «схема Церкви», говорил и А. Мейер (Мейер 2009, с. 424), чьи лекции Пришвин посещал в 1919 г. (Пришвин 1994, с. 327). Пришвин прочитывает Новый Завет через призму русской религиозной философии начала XX в., продолжающей традиции богословия мирян, русской *Laientheologie* (Хондзинский 2016) в творчестве А. Хомякова, Ф. Достоевского, Н. Федорова, Вл. Соловьева с их видением идеального общества будущего — Царства Божия на земле — как церкви-общины. В христианском персонализме Мейера, Флоренского, Дурьилина и др. путь в Невидимый град осмысливается как аскетический путь к Невидимой церкви, когда человек выходит из своего эгоистического «я» к «другому». Как и мыслители христианского персонализма, Пришвин пишет о преобразении человека: открытии в личности способности любить, принимать каждое существо в мире как брата.

В дневниках периода Первой мировой войны Пришвин определяет этот путь как покаяние в грехе отчуждения, видит все случившееся как вину каждого: «Так ясно и почему мы мучимся над разрешением мировой задачи и не можем ее разрешить: просто мы не живем полной жизнью, не причащаемся ее постижению собственным подвигом» (Пришвин 2007, с. 163). Во время Гражданской войны и революции идея обнаружения посреди бойни града Невидимого звучит в контексте философии персонализма как сюжет о творчестве личности.

Действительность внешнего мира, хаос вне личности («Эти дни проходят, как ночи <...> политика и все с ней — это как тот шевелящийся хаос...» (Пришвин 1994, с. 39)), по мнению Пришвина, можно победить духовным усилием, осознав свою причастность к происходящему, взяв грех и на себя, ощущая общую со всеми вину. Пришвин здесь следует за формулой Достоевского «...всякий <...> пред всеми за всех виноват...» (Достоевский 1976/14, с. 270): «...в этой подземной тьме народной не виноваты ли и мы с вами?» (Пришвин 1994, с. 83).

Мотив обращения разбойника соединяется в дневниках Пришвина с мотивом возвращения блудного сына в общий Божий дом (Невидимый град), к Божьему домостроительству души. Как отмечает Я. Гришина, «начиная с революционных лет, все происходящее в России так или иначе соотносится Пришвиным с евангельской парадигмой, вмещающей возвращение блудного сына, покаяние, прощение и пир — продолжение жизни (“станем есть и веселиться” — Лк. 15: 23)» (Гришина 2006, с. 617). Мотив возвращения блудного сына в подлинный Дом звучит в революционные годы в «Троицких записках» С. Дурлыгина, мотив «бездомности» и мистический образ пути (возвращения к идеальному дому) появляются в романах М. Булгакова, образ восстановления раздробленного мира в мистическом движении человечества к идеальному целому, Благобытию, миру в Боге (Плероме) можно увидеть в эпопее В. Муравьева «София и Китоврас» (Гачева 2015); этот же метафизический поворот сюжета возвращения имеет место и в записных книжках В. Муравьева. Мотив поиска дома как пути духовного домостроительства, восстановления храма души становится и основным лейтмотивом творчества М. Пришвина революционных лет.

В основе мотива — ключевой для Пришвина мифопоэтический образ Всеединства (Холодова 2000; Борисова 2017). Особым образом в этой мифологеме, основанной на рецепции писателем философии Платона и Вл. Соловьева, находит выражение сюжет покаянного пути личности к преодолению «завесы мира», восходящий также и к платоновскому мифу о познании «истинной Земли» (Кнорре 2017а), рецепция которого в дневниках Пришвина до сих пор не рассматривалась в исследовательской литературе. Можно предположить, что сюжет о преодолении разбойником своего бунта включает у Пришвина платоновский мотив «прозрения», когда преодоление телесного, замутняющего «наше видение мира страстями, что становится причиной

“войн, мятежей и битв”» (Платон 1993/2, с. 17), открывает человеку «истинную Землю» — дает видеть каждое явление мира во всей полноте («И люди видят Солнце, и Луну, и звезды такими, каковы они на самом деле» (там же, с. 72, 111)).

Религиозно-философское звучание мотива возвращения в дневниках Пришвина определяется аллюзиями к образу благо разумного разбойника и связанному с ним евангельскому сюжету, в котором можно выделить три составные части: разбой, покаяние, обетование о рае. В Евангелии благо разумный разбойник — один из двух разбойников, распятых на Голгофе рядом с Иисусом Христом (по преданию, по Его правую руку): «Искренне раскаявшись во время крестных мучений, разбойник уверовал в Божественность Спасителя и получил от Господа Иисуса Христа обетование “ныне же” пребывать с Ним в раю» (Благо разумный разбойник 2018). Этот евангельский сюжет осмысливается Пришвиным в русле постановки вопроса о пути к Граду Небесному русскими религиозными философами: С. Дурылиным, С. Булгаковым, П. Флоренским, В. Муравьевым и др. Обращаясь к символике образа Оптиной пустыни в творчестве С. Дурылина, А. Резниченко пишет о пути покаяния, делающем Невидимый град зримым: «Смысл Оптиной пустыни для Д<урылина> в том, что она зрима, в снятии, всегда индивидуальном и личном и — одновременно — универсальном, общечеловеческого греха» (Резниченко 2005, с. 672). Как и в творчестве Дурылина, в дневниках Пришвина можно выявить сюжет о покаянии в личном грехе (образ разбойника как альтер эго автора), а также эпический сюжет о покаянном преображении мира — истинной революции, по Пришвину. Образ происходящего видится Пришвиным в двух основных ракурсах. С одной стороны, ад революционной России изображается как хаос внешнего мира, в который низверглась страна («Потерялся в полях русского окаянства» (Пришвин 1995, с. 105)). Вместе с тем «окаянные дни» революции показаны через призму раскаяния в «окаянстве»: автор сравнивает себя с бунтующим Евгением — героем поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник», образу которого в дневниках соответствует антитетическая параллель раскаявшегося разбойника.

Образ бунтующего героя может быть рассмотрен в составе «китежского текста» (Кнорре 2017б), объединяющего художественные миры Пришвина и Есенина. Бунт героя против мира, в котором царят смерть и страдания, у Есенина изображается в поэме «Инония» (Семенова 2001, с. 121; Серегина 2015), где главный герой

в порыве метафизического бунта стремится прокусить покров Невидимого града, силой обрести Царствие Небесное. По замечанию Пащенко, «“невидимый град Инония” — все тот же Китеж» (Пащенко 2011, с. 46). Исследователь отмечает, что в поэме «Инония» образ лирического героя коррелирует с архетипическим для китежского сюжета образом разбойника Гришки, который в опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» (либретто В. Бельского), ставшей основой русского мифа о граде Невидимом, стремится захватить Китеж. Можно предположить, что в дневниках Пришвина и угрожающий Петру Евгений ассоциируется с неверующим разбойником. Он, как и разбойник Гришка, пытающийся покорить Китеж «силой», как и герой Есенина, волевым усилием врывающийся в Невидимый град, прокусив «млечный покров», упрекает мир в своих страданиях и требует отмщения.

Бунт Евгения в дневниках Пришвина направлен против революции, новой власти, тех, кто отобрал дом писателя, разорил Россию, оторван от любви к «земле мирной». Образ личного бунта перекликается с образами бунтующих революционеров, которые злы к настоящему, стремятся силой захватить Невидимый град: «Революция зарождается в оборванных личностях, которые, не найдя своего, со злости хотят служить другим — будущим» (Пришвин 1994, с. 80). СобираТЕЛЬНЫЙ образ неверующего разбойника включает и народ, который бросил крест свой и присягнул князю тьмы. Народ без креста внутренней работы просит Христа: «Спаси себя и нас» (там же, с. 71), он не идет путем собственного творчества любви и прощения. Можно предположить, что в собирательном образе «разбойника» объединены те, кто силой стремится обрести Царствие Небесное, не пройдя тропой «подвига и покаяния». Пришвин пишет, что «православные шли этим путем вместе и в невидимый град через узкие врата смерти поодиночке. А товарищи впустили всех сразу, без всякой подготовки, чистилища» (Пришвин 1991, с. 384); «...и град невидимый стал городом Петербургом, оскверненным, загаженным, и люди стали гориллами» (там же, с. 152).

В дневниках Пришвина обращение разбойника — это покаянный путь на Голгофу, обретение мира, «новой земли», подлинного Дома. Реальный факт утраты дома² включается в

2 В 1918 г. большевики отбирают дом Пришвина, доставшийся ему в наследство после смерти матери.

сюжет об утраченной «земле»³ — когда-то едином родительском доме, появляющийся еще в дневниках периода Первой мировой войны. В годы революции и Гражданской войны, говоря о новых беженцах, Пришвин пишет о том, что нужно «не бежать по земле», а искать «новую землю». Следующая затем фраза контекстуально уточняет образ «новой земли»: это «мір», новая земля в евангельском значении — обретенная в свете веры. В дневниках 1920 г. утрата дома ассоциируется с библейским сюжетом об обретении Вечного Дома: «Снилось мне умершее Хрущево <...> я чувствую через боль красоту неописанную. Батюшка о. Афанасий входит прямо с св. дарами у чела, как будто продолжает Великий Вход из царских дверей. Я говорю ему, что приехал утвердиться во владении. “Напрасно, — отвечает батюшка, — ничего не выйдет”» (Пришвин 1995, с. 88). Великий вход со Святыми Дарами обозначает в символике литургии шествие Господа на крестные страдания. В символической реальности сна возвращение домой — это крестный путь на Голгофу, воссоединяющий разорванную связь человека и Бога, открывающий для героя новый мир. В современном Пришвину контексте этот путь осмысливается им как покаяние в своем отчуждении, желании уйти от принятия вместе со всеми «чаши мира» сего, противопоставить себя окружающим людям. В дневниках 1918 г. Пришвин пишет: «Личная задача: освободиться от злости на сегодняшний день и сохранить силу сопротивления и воздействия» (Пришвин 1994, с. 107).

По словам свящ. Афанасия Гумерова, на пути обращения к вере разбойник совершил три подвига: «В душе разбойника произошла великая перемена. Он оказался достойным рая. Исцелила его благодать Божия, но мы не должны умалять и личной его заслуги. Обратившийся разбойник совершил три подвига. Прежде всего, подвиг веры. <...> Разбойник смог в прикованном, как и он, к кресту и обреченном на смерть человеке увидеть воплотившегося Бога <...>. Он совершил и подвиг любви. <...> Когда человек мучим нестерпимой болью, он весь сосредоточен на себе. Бывший разбойник, находясь в таком состоянии, оказался способным проявить сострадание к Иисусу. <...> Благоразумный разбойник совершил третий подвиг — подвиг надежды.

3 См. также о топоге райской земли в контексте христианского персонализма: Кнорре 2016; о топоге земли в литературе революционных лет см.: Богданова 2017.

Несмотря на такое мрачное прошлое, он не отчаялся в своем спасении, хотя, казалось, уже не было времени для исправления и плодов покаяния» (Благоразумный разбойник 2018).

Мотив покаяния бунтующего героя просматривается и в другом сюжете дневника. Внутреннее смятение альтер эго автора показано как бунт против невидимого врага, лик которого изображен на завесе мира: «В голодно-холодной кровавой завесе мира вырисовывается для большинства людей лик врага (он) — кто это он? — Большевик. Обыкновенно называют “они” (вместо прежнего “он”）」 (Пришвин 1995, с. 79). Пришвин изображает собственный путь на Голгофу как покаяние в мрачном бунте, заслоняющем родственное восприятие человека, природы, зверя — того самого Китежа, который, по мысли Пришвина, обретается в повседневности, путем «родственного внимания» любви различающей. Освобождение автора от мрачной завесы, «кащеевой цепи» зла в дневниках революционных лет предстает как неожиданное откровение света и красок радостного мира: «Мрачно молюсь, чтобы помог мне Бог не простить, но вдруг душа без мысли озаряется от света солнца на дерево или блеска свежего снега, и забыта молитва... и как помнить такой пустяк, если душа озарилась, как долина в горах от восходящего солнца» (там же, с. 120); «И растерянно спрашиваю, когда нужно молиться: да кто же мой враг, кому не простить, не виноват ли я сам во враге своем? <...> Меня спасает способность души моей к расширению: вдруг расширится и я все люблю и не помню врагов своих» (там же). Бунтующий герой превращается в кающегося разбойника, в устах которого звучит молитва о принятии мира⁴, воссоединяющая его с Христом: «Помяни мя, Господи, егда приидеши во Царствие Твое!» (Пришвин 2004, с. 412).

Мотив обращения к собственному бунту, отчаянию как к некой тьме, когда и само солнце становится черным, звучит и в других записях 1918 г.: «Мужики отняли у меня все, и землю полевую, и пастбище, и даже сад, я сижу в своем доме, как в тюрьме <...>. Три дня я очень горевал и весны для меня не было, хотя солнце светило богатое, весеннее. Оно было для меня будто черное» (Пришвин 1994, с. 65). Как и в записи о мрачной молитве, здесь появляется мотив возвращения к миру через умаление своего «эго», сожалеющего о потере собственности: «...только

4 См. также о молитве мытаря в романе «Кашеева цепь»: Урюпин 2015, с. 88.

вчера с вечера сердце мое стало отходить, и, проснувшись ночью, я стал думать: “Неужели же солнце, и звезды, и весеннюю траву-цветы любил я только потому, что солнце и звезды светили мне на моей собственной земле и травы-цветы росли в моем собственном саду?” Утром я почувствовал, что в сердце моем восходит богатое солнце, открыл ставню, и солнце мое встречается с солнцем небесным: так мне стало радостно, так весело. Я напился чаю, взял железную лопату и стал в чужом саду раскапывать яблоньки» (там же). Этот же мотив просветления тьмы звучит затем и в евангельском контексте, где раскаяние в страхе и отчаянии вознаграждается обетованием райской радости. В дневниковой записи от 29 апреля 1918 г., обращаясь к воображаемому другу, Пришвин пишет о том, как тяжело сейчас в деревне человеку образованному, идеалисту, всю жизнь трудившемуся бескорыстно для своего народа: «...вы будете здесь смешон, вас встретят: “Распни, распни его!” Я знаю, вы не посмеете увидеть в себе распятого Бога, но разбойник будет шептать: “Господи, милостив буди мне, грешнику!” И наверно услышите голос: “Истинно говорю тебе, ныне со Мною ты будешь в раю»» (там же, с. 71).

В рецепции Пришвиным сюжета о раскаявшемся разбойнике прочитываются основные черты евангельской притчи: он уверовал во время крестных страданий (Гражданская война осмысляется Пришвиным как крест), принял «чашу мира» сего; обращение к вере — приятие мира — совершается в прощении своих врагов, в сострадании другому; покаяние открывает и «мрачную завесу» мира: повествователь без всяких на то оснований (в мире не прекратилась война) способен радоваться Божьему миру, видеть бытие в свете родственного внимания — «вечно любить мир и не умирать в нем» (Пришвин 2004, с. 228), что в художественном сознании Пришвина означает не умирать духом.

Обетование разбойнику о рае прочитывается Пришвиным в контексте христианского персонализма «китежан», где рай — это новые братские отношения людей и существ в природе, преображенный космос, в основе которого — «схема Церкви» (Мейер 2009, с. 424). Альтер эго автора в дневнике, отказавшись от бунта, открывает райскую землю — град под невидимым покровом пряжи Богородицы⁵. 29 сентября 1918 г. Пришвин пишет

5 См. также о мотиве ткачества в символике Серебряного века: Петров 2017.

о райском пространстве тишины града Невидимого: «Была такая тишина в Семиверхах, мы стояли с Петей у дуба и вслушивались, что это гудит: не то жук, не то молотилка, не то праздничный звон из невидимого города» (Пришвин 1994, с. 179). Покаяние, освобождающее человека для любви к миру, Пришвин, как и П. Флоренский, называет революцией: человек начинает видеть сквозь «завесу числа» мир «вечных имен», выявляя в хаосе имя «человек»: «Нет, я человек, я за человека стою, у меня ни белое, ни красное, у меня голубое знамя» (там же, с. 288); «...я на Святой горе в вечном сиянии под голубым знаменем неба» (там же, с. 287). В этой перспективе разделенный мир оказывается спасен покровом Богородицы, Которая шьет пряжу имен: «Скажешь имя, и животное выходит из стада, а что из стада пришло, то имеет лицо отдельное, оттого что его вызвала из стада человеческая сила любви раз-личающей, заложенная в имени. Будем же записывать имена деревень, животных, ручьев, камней, трав и под каждым именем писать миф, быль и сказ, песенку, и над всеми земными именами поставим святое имя Богородицы: это она прядет пряжу на всех зайцев, лисиц и куниц» (Пришвин 2004, с. 374–375).

Сюжет обращения разбойника прочитывается в другом отрывке дневника (1937), где изображается путь оскорбленного «я» к «я» неоскорбляемому, путь от «я» к «мы». Если в сюжете о разбойнике 1918 г. очевидна топика Голгофы, восхождение на которую открывает райский мир Китежа («я на святой горе стою»), то во фрагменте 1937 г. это восхождение осмысляется через метафору этажей леса, чьей вершиной становится идеальная общность — райские кущи Китежа, «где живут птицы Алконост и Гамаюн» (Пришвин 2010, с. 667): «Я пишу о зверях, деревьях, птицах, вообще о природе от лица такого человека, который в жизни своей как вовсе бы не был оскорблен или преодолел бы свое оскорбление <...>. Вот отчего в своих книгах я оптимист и совсем неисправимый, потому что всего себя отдал служению неоскорбленного существа человека» (там же, с. 666–667).

Можно сказать, что Пришвин, как и Достоевский, особым образом воспринимает «повседневное» («насущенное видимо-текущее» (Достоевский 1981/23, с. 145) своей современности — в жизни Пришвина это события революционной катастрофы и хаоса Гражданской войны. Стремление освободиться от злости на сегодняшний день в дневниках 1937 г. становится мечтой «через вечные надоедливые перемены увидеть покой» (Пришвин 2010,

с. 614–615). Путь «от быта к бытию», который выявляется уже в дневниках периода Первой мировой войны, в дневниках революционного времени создает эпическое видение происходящего. Восприятие войны через призму кающегося героя формирует художественную оптику Пришвина — то особое зрение, которое Достоевский открывает русской культуре, включая евангельскую перспективу повседневной жизни и ее борений. Т.А. Касаткина пишет: «Достоевский повернул зрение эпохи. <...> Достоевский научил их (многих) видеть сквозь пленку внешних событий существо бытия...» (Касаткина 2016, с. 377–378). Речь идет о том, что поэтика Достоевского обращена к евангельской идее ответственности каждого за повседневные события своей жизни: писатель выстраивает образ так, что «внутри любой в настоящем времени протекающей сцены — сцена евангельская, причем не для того, чтобы быть повторенной (воспроизведенной) <...> но для того, чтобы в ней человек мог вновь действовать и отвечать» (Касаткина 2016, с. 379).

Сюжет о покаянном пути «разбойного» «я» к братскому «мы» становится в дневниках Пришвина частью мифопоэтики Всеединства, в основе которой — прочтение идей Вл. Соловьева о восстановлении мира (падшей Софии) в Боге. В дневниках Пришвина, как и в творчестве С. Дурылина, В. Муравьева, П. Флоренского в 1920-х гг., эсхатологическое прочтение катастрофических событий своего времени становится формой «ответственного» включения в современность — ответом на вопрос о том, как восстановить единство мира, утраченный единый космос, в любви пребывающий. Евангельский сюжет о разбойнике и молитвы, созвучные покаянному тону его, создают у Пришвина смысловое поле сюжета пути на Голгофу и одновременно составляют часть той постановки вопроса о покаянии, которая звучит в кругах персоналистов и космистов, искателей Града 1910-х — 1920-х гг. Можно сказать, что сюжет о праведном разбойнике в дневниках Пришвина обнаруживает общую для философов-«китежан» идею «небытийственности зла» в мире, что становится основой их самоопределения в советском времени.

На фоне войн и революций, разрушающих «храм души», сюжет о раскаянии разбойника оказывается частью «творчества мира» (Пришвин 1994, с. 122). Мотив обращения разбойника выявляет особую интенцию — не противостояния новой власти, но воссоздания для всех, попавших в катастрофу революции и

Гражданской войны, спасения, по формуле Ф. Достоевского и Н. Федорова, через покаяние в небратстве. Сюжет о разбойнике становится метафорой ключевой для Пришвина идеи обретения человеком «истинной Земли», Невидимого града, где град — это образ «сигизических отношений» в человеческом общежитии, восполняющий несовершенную идею солидарного социума советской республики идеалом общности «по схеме Церкви», когда человек «называет другого не официальным словом “товарищ”, а “брат”» (Пришвин 1994, с. 122).

ЛИТЕРАТУРА

- Благоразумный разбойник 2018 — Благоразумный разбойник // Православный толковый словарь «Азбука веры». URL: <https://azbyka.ru/blagorazumnij-razbojnik> (дата обращения 25.03.2018).
- Богданова 2017 — Богданова О.А. Новые референции концепта «земля» в русской литературе революционных лет (1917–1920-е) // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 2017. Т. 62. Вып. 2. С. 247–258.
- Борисова 2017 — Борисова Н.В. Михаил Пришвин: сотворение мифа. Елец, 2017.
- Великанов 2018 — Великанов Г. Церковь, община, мир: свои и чужие. URL: <https://blog.predanie.ru/article/tserkov-obshhina-mir-svoi-i-chuzhie/> (дата обращения 25.03.2018).
- Гачева 2015 — Гачева А.Г. Гностические мотивы в философской мистерии В.Н. Муравьева «София и Китоврас» // Россия и гнозис: Раннехристианский гностический текст в российской культуре. СПб., 2015. С. 15–51.
- Гришина 2006 — Гришина Я. [Комментарий] // Пришвин М.М. Дневники. 1930–1931. СПб., 2006.
- Достоевский 1972–1990/1–30 — Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 1–30.
- Касаткина 2016 — Касаткина Т.А. Явление эсхатона: феномен Ф.М. Достоевского на рубеже XIX–XX вв. // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М., 2016. С. 372–389.
- Кнорре 2016 — Кнорре Е. Путь к невидимому граду. Утопические лейтмотивы в дневниках М.М. Пришвина 1914–1922 гг. // *Colloquia litteraria sedlcensia*. Т. XXIII: Истинность и ложность утопии. Вопросы утопических дискурсов. Siedlce, 2016. S. 117–127.
- Кнорре 2017а — Кнорре Е.Ю. «Завеса бытия» в дневниках М.М. Пришвина 1916–1920-х гг. // Сад расходящихся троп: Флоренский, Розанов, Дурылин et cetera... М., 2017. С. 66–69.
- Кнорре 2017б — Кнорре Е.Ю. Образ идеальной революции: «китежский текст» в творчестве М. Пришвина, С. Есенина, Н. Клюева в период революции и гражданской войны // Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы: Исследования и материалы. М., 2017. С. 246–258.
- Лидов 2009 — Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009.
- Максимов 2001 — Максимов М.В. Метафизические основания историософии Вл. Соловьева // Соловьевские исследования. 2001. № 1. С. 47–75.
- Муравьев 2011/1–2 — Муравьев В.Н. Сочинения: В 2 т. М., 2011. Т. 1–2.
- Мейер 2009 — Мейер А.А. Новое религиозное сознание и творчество Н.А. Бердяева // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. М., 2009. Т. 3: 1914–1917. С. 409–425.

- Пащенко 2011 — Пащенко М.В. Проблема «китежского текста» и «Инония» Есенина // Вопросы литературы. 2011. № 2. С. 9–58.
- Петров 2017 — Петров В. «Разнотекущие потоки» в Сне Мелампа Вячеслава Иванова: интертекстуальный анализ // Историческое и надвременное у Вяч. Иванова: к 150-летию Вяч. Иванова. Салерно, 2017. С. 23–54. (Euroa Orientalis. 29).
- Платон 1990–1994/1–4 — Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990–1994. Т. 1–4.
- Пришвин 1991 — Пришвин М.М. Дневники. 1914–1917. М., 1991.
- Пришвин 1994 — Пришвин М.М. Дневники. 1918–1919. М., 1994.
- Пришвин 1995 — Пришвин М.М. Дневники. 1920–1922. М., 1995.
- Пришвин 2004 — Пришвин М.М. Цвет и крест: Неизвестные произведения 1906–1924 годов. СПб., 2004.
- Пришвин 2007 — Пришвин М.М. Дневники. 1914–1917. СПб., 2007.
- Пришвин 2010 — Пришвин М.М. Дневники. 1936–1937. СПб., 2010.
- Резниченко 2005 — Резниченко А.И. Сергей Николаевич Дурюлин. Прозаик, поэт, богослов, искусствовед, этнограф // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: Биобиблиографический словарь: В 3 т. Т. 1. М., 2005. С. 671–674.
- Семенова 2001 — Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — видение мира — философия. М., 2001.
- Серегина 2015 — Серегина С.А. Образы поэтической утопии в творчестве Андрея Белого и Сергея Есенина // Соловьевские исследования. 2015. № 3. С. 115–129.
- Флоренский 1994–2004/1–4 — Флоренский П., свящ. Сочинения: В 4 т. М., 1994–2004. Т. 1–4.
- Холодова 2000 — Холодова З.Я. Художественное мышление М.М. Пришвина: Содержание, структура, контекст: Дисс. ... д-ра филол. наук. Иваново, 2000.
- Хондзинский 2016 — Хондзинский П., прот. «Церковь не есть академия»: Русское внеакадемическое богословие XIX века. М., 2016.
- Урюпин 2015 — Урюпин И.С. Библейский текст в русской литературе конца XIX — первой половины XX века: Курс лекций. Елец, 2015.
- Knorre 2018 — Knorre B. The Problem of Church's Defensiveness and Reductionism in Fr. Alexander Schmemmann's Ecclesiology (Based on His Journals) // Religions. 2018. № 9(1), 2.

Сюжет о благоразумном разбойнике в дневниках М. Пришвина периода революции и Гражданской войны в контексте религиозно-философских исканий «китежан» 1920-х гг.
(С. Дурылина, П. Флоренского, В. Муравьева)

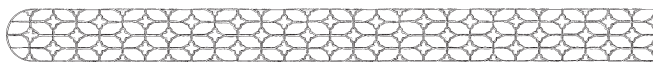
В статье исследуется рецепция евангельского сюжета о благоразумном разбойнике в дневниках М. Пришвина 1917–1920-х гг., где отразился путь превращения бунтующего «я», воплощенного в образе Евгения из поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник», в кающегося разбойника. Сюжет о раскаянии разбойника рассматривается в составе «китежского текста» русской философии и литературы (П. Флоренский, С. Дурылин, В. Муравьев и др.), строящегося на идее пути в Невидимый град. В его рецепции Пришвиным выявляется платоновский миф; анализируются топосы «новой земли» и «рая». Обетование разбойнику о рае прочитывается в контексте христианского персонализма «китежан», где рай — это новые братские отношения людей и существ в природе, преображенный космос, достигаемый посредством общности по «схеме Церкви».

Ключевые слова: благоразумный разбойник, «китежский текст», Невидимый град, Церковь, новозаветный сюжет, платоновский миф, топос «новой земли», топос рая, христианский персонализм.

The Story of the Penitent Thief in M. Prishvin's Diaries
of the Revolution and Civil War Period in the Context
of Religious-Philosophical Search of "People of Kitezh" in the 1920s
(S. Durylin, P. Florensky, V. Muraviev)

The article deals with the reception of the New Testament story about the Good Thief in M. Prishvin's diaries of 1917–1920s reflecting the transformation of the rebellious "Self" embodied in the image of Eugene from Pushkin's poem "The Bronze Horseman" into the Penitent Thief. The story of the thief's repentance is considered in the "Kitezh text" of Russian philosophy and literature (P. Florensky, S. Durylin, V. Muraviev, etc.) based on the idea of the path to the Invisible City. The author reveals the Platonic myth in Prishvin's creative reception of the story of the Good Thief, analyzes the topoi of the "New Earth" and "Paradise". The promise of Paradise made to the thief is read in the context of the Christian personalism of "people of Kitezh" perceiving Paradise as the new brotherly relationship of people and beings in nature, a transformed cosmos achieved through the "scheme of the Church".

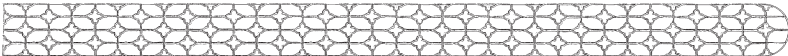
Keywords: the Penitent Thief (the Good Thief), "Kitezh text", Invisible City, Church, New Testament story, Platonic myth, topoi of the "New Earth", topoi of Paradise, Christian personalism.



А.А. Николаева (Москва)

ОБРАЗ АГАСФЕРА
В ИМАЖИНИСТСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ВАДИМА ШЕРШЕНЕВИЧА





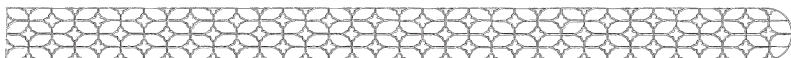
Образ Агасфера (Странствующего, Вечного жида) послужил основой для произведений словесного, музыкального, изобразительного искусства авторов различных стран и эпох. Проникнув в литературу в XIII в., апокрифическая легенда получила большое распространение не только в европейской, но и в мировой культуре (Аверинцев 1991, с. 34).

По преданию, Агасфер, сапожник из Иерусалима, отказался помочь Иисусу Христу. Как гласит легенда, во время страдальческого шествия на Голгофу Иисус остановился у дома иудея-ремесленника и попросил разрешения ненадолго прислониться к двери, чтобы отдохнуть. В ответ тот безжалостно отказал Иисусу и оттолкнул его со словами: «Ступай мимо, отправляйся на смерть». За это иерусалимский еврей был обречен на вечные скитания по земле до Второго пришествия Христа (Иисус якобы ответил ему: «Я иду, но ты будешь ждать моего возвращения»). Вечная жизнь, презрение со стороны людей воспринимаются Агасфером как мучительное наказание (Аверинцев 1991, с. 34).

Исследователи связывают возникновение предания с событиями Священного Писания: «...в легенде можно видеть реминисценцию ветхозаветного мотива проклятия Каину, которого Яхве обречает на скитания, но запрещает лишать его жизни (Быт. 4: 10–15)» (Аверинцев 1991, с. 34). В. Скуратовский пишет о христианских корнях легенды, приводя слова Иисуса из Евангелия от Матфея (Мф. 16: 28): «Истинно говорю вам: есть некоторые из стоящих здесь, которые не вкусят смерти, как уже увидят Сына Человеческого, грядущего в Царствии Своем» (Скуратовский 2001, с. 24).

Высказывалась также точка зрения, что легенда «возникла, по-видимому, при столкновении христианства с языческими верованиями; при вытеснении христианством остатков этих верований и получилось “приспособление” языческой или иудейской легенды к христианству» (Шабад 1930, стлб. 40).

В разное время к образу Агасфера обращались такие прозаики, поэты и драматурги, как К.Ф.Д. Шубарт, И.В. Гёте (XVIII в.), Э. Сю, Э. Гренье, А. Дюма-отец, П. Беранже, П.Б. Шелли,



Г.Х. Андерсен, Л. Арним, А. Шамиссо, А.В. Шлегель, Марк Твен, О'Генри, Ю.А. Стриндберг, У. Вордсворт, Б. Ауэрбах (XIX в.), Дж.Р. Киплинг, Г. Аполлинер, Х.Л. Борхес, Г.Г. Маркес, П. Лагерквист, И. Ильф и Е. Петров, братья Стругацкие (XX в.) и многие другие.

Легенда об Агасфере становится известна в России в XVII в. благодаря переводу немецкой брошюры, опубликованному в рукописной газете «Куранты» в 1663 г. (Адрианова 1915, с. 15–16), в преддверии ожидавшихся в 1666 г. конца света и явления Антихриста.

К преданию о Вечном жиде часто обращались романтики. В России В.А. Жуковский («Агасфер, Странствующий жид»), В.К. Кюхельбекер («Агасвер»), Е.А. Баратынский («Перстень»), В.Ф. Одоевский («Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi», «Русские ночи»), Н.А. Мельгунов («Кто же он?») переосмысливали этот сюжет, опираясь на опыт европейской литературы, прежде всего Шубарта, Шелли, Шамиссо, позднее — на драму Э. Кине «Агасфер» (1833). Среди русских классиков XIX столетия, обращавшихся к этому образу в своем творчестве, — Н.В. Гоголь («Страшная месть»), А.С. Пушкин («В еврейской хижине лампада...», «Евгений Онегин»), И.С. Тургенев («Рудин»), М.Е. Салтыков-Щедрин («Христова ночь») (см., например: Житкова, Пращерук 2012).

В начале XX в. легенда об Агасфере становится популярной у многих поэтов. При этом для литературы русского модернизма характерно сочувственное отношение к скитальческой судьбе этого героя. Так, М.А. Волошин («Кому земля священный край изгнанья...», 1909; «Я Вечный Жид. Мне люди — братья...», 1902) представляет Агасфера в качестве вечного странника, поэтому его образ во многом схож с лирическим героем многих волошинских произведений. Н.С. Гумилев («Пещера сна», 1906; «Пятистопные ямбы», 1915), К.Д. Бальмонт («Разлука! След чужого корабля...», 1899) в русле сложившейся в русской литературе традиции трактуют образ Вечного жиде как страдающего скитальца. М.И. Цветаева («Чародей», 1914; «Был Вечный Жид за то наказан...», 1920; «Поэма Конца», 1924) обращается к легендарному образу, чтобы показать трагизм и безысходность жизни, ощущение божественной кары.

К образу Вечного жиде обращался и поэт-имажинист В.Г. Шершеневич. Возможно, его привлекло то, что, по словам С.С. Аверинцева, «структурный принцип легенды — двойной

парадокс, когда темное и светлое дважды меняется местами: бессмертие, желанная цель человеческих усилий <...> оборачивается проклятием, а проклятие — милостью (шансом искупления)» (Аверинцев 1991, с. 34). А имажинистской эстетике в целом и поэтике В. Шершеневича в частности в высшей степени присуща парадоксальность.

В 1919 г. в издательстве «Чихи-Пихи» выходит пьеса Шершеневича «Вечный жид», на обложке которой перед именем и фамилией автор отмечает свою принадлежность к новому литературному течению — «имажинист». Авторская датировка («Осень 1915 — январь 1916») свидетельствует о том, что произведение было создано за несколько лет до его публикации, на что и указывает поэт в предисловии. Как известно, именно В. Шершеневич стал родоначальником понятия «имажинизм» в русской поэзии и использовал его еще в 1916 г. в своей теоретической работе «Зеленая улица». Отметим, что с середины 1910-х гг. Шершеневич пробует создавать не только лирические, но и драматические произведения («Быстрь», 1916), а впоследствии вообще увлечется театром и активно проявит себя главным образом в качестве театрального деятеля.

В центре пьесы «Вечный жид» — одинокая личность Поэта, противопоставляющего себя толпе и ощущающего себя лишним в этом мире. Именно с ним и ассоциируется в пьесе образ Агасфера. Напомним, что в апокрифической легенде наказание Агасфера следует за его проступком. Однако Шершеневич отступает от первоисточника. Герой пьесы не совершает ничего, за что его могла бы постигнуть кара в виде вечных скитаний. Он сразу предстает перед зрителями тоскующим и скучающим человеком. В первом действии герой посещает притон, где под воздействием кокаина он садится играть в карты, а проиграв, уходит, расстроенный неудачей. Во втором действии Поэт отправляется к другому персонажу пьесы — Богу, обвиняя его в собственных неудачах, однако все равно не находит покоя. Третье действие разворачивается на весеннем поле, где герой размышляет о любовной жажде. Поэт встречает Девушку, а затем и Женщину, которые предлагают ему себя, но отвергает их, решая «наивно и глупо искаться / С той, / Которую не должен найти!» (Шершеневич 1919, с. 30).

Если в легенде Агасфер ждет Второго пришествия Христа, то в пьесе «Вечный жид» Поэт сам решает отправиться к Богу за помощью. Автор по-своему трактует этот образ. Его Бог (на протяжении

всей пьесы этот персонаж именуется именно так) — мученик, который не только принял смерть ради спасения человечества, но и стал заложником общего представления о всегда помогающем Спасителе. В качестве собирательного образа всех людей, обращающихся в трудную минуту к высшим силам, в пьесе появляется еще один персонаж — Старушка, которая молит Бога спасти ее сына от тяжелой болезни и не оставить сиротами ее внуков.

Однако Бог в пьесе Шершеневича далек от своего новозаветного прообраза и искренне не понимает, почему именно он должен неизменно откликаться на просьбы людей. Бог предстает перед читателями не существом, наделенным божественной природой, а человеком, чья жизнь была бы обычной, если бы он не стал выполнять свою миссию: «Не знаю, что значит горе жены и невест! / Не успел я жениться, как меня сурово / Вы послали на смерть...» (Шершеневич 1919, с. 19). Он говорит с Поэтом как с другом, которому можно пожаловаться на свою тяжелую участь:

Вы сами поставили меня здесь нелепо,
Так что руки свело и язык мой затек! <...>
Поставили сюда: гляди и стой!
Ходят вблизи и жиреют крики.
Это вы мне сказали: Бог с тобой!
И без нас проживешь как-нибудь, великий.
(Шершеневич 1919, с. 16–17)

Впоследствии этот неканонический Христос, наделенный отнюдь не божественными, а чисто человеческими чертами, предстанет в теоретической работе Шершеневича « $2 \times 2 = 5$ » (1920): «...важно то, что Христос никогда не был преследуемым новатором; это был скромный рыбак, отлично уживавшийся с окружающими и делавший карьеру на буме своих учеников» (Шершеневич 1996, с. 385).

Как видим, Шершеневич демонстративно разрушает сюжет христианской легенды. Очевидный разрыв с традицией является закономерным следствием воинствующей антирелигиозности автора и проявляется, в частности, в том, что Бог в пьесе Шершеневича выступает в качестве двойника главного героя — Поэта. Божественное же начало подвергнуто ироническому переосмыслению. В соответствии с художественной логикой пьесы и Сам Бог также является Вечным жидом, несущим наказание в силу своей особой миссии. В этом он сближается с Поэтом.

В частности, Поэт и Бог совершают сходные жесты. В первом монологе Агасфер говорит о себе следующее: «И руки раскрываю, как часовые стрелки, / Когда без четверти три» (Шершеневич 1919, с. 5). В ремарке то же самое читаем про Бога: «Как только входит сюда поэт, Бог раскрывает руки, как часовые стрелки, когда без четверти три: ведь его представляют всегда именно так» (там же, с. 15). В иронической интерпретации В. Шершеневича и в том, и в другом случае у читателя должна возникнуть ассоциация с позой распятого на кресте.

Сближение образов Поэта и Бога позволяет соотнести жанр трагедии (к нему автор относит пьесу «Вечный жид») с жанром монодрамы, в рамках которого была создана первая пьеса Шершеневича «Быстрь». Действительно, в «Вечном жиде» автор последовательно придерживается принципов монодрамы, сформулированных Н.Н. Евреиновым (Евреинов 1909). Все строится вокруг центрального героя — Поэта, настраивающего читателя / зрителя на восприятие всего окружающего именно с его точки зрения. Остальные участники пьесы являются своего рода «проекциями» сознания этого главного действующего лица.

К образу Агасфера Шершеневич вновь обращается в стихотворении «Сердце частушка молитв» (октябрь 1918 г.), написанном в форме монологического высказывания от первого лица. Его герой — поэт, он боится оставить сиротами не только своих детей, но и свои стихи. Во многом герой этого лирического произведения автобиографичен и сопоставим с самим Шершеневичем. Хорошо известен тот факт, что поэты-имажинисты намеренно представляли и в жизни, и в литературном творчестве в определенных образах, а для Шершеневича была характерна маска шута, паяца: «Часто о неприглядной правде жизни он [Шершеневич. — А. Н.] рассказывает, нацепив на голову шутовской колпак. Шут, фигляр, лицедей — его любимые маски» (Дроздков 2003, с. 157). И в этом стихотворении лирический герой характеризуется как «комик святой».

Если мы сравним финал пьесы «Вечный жид» и начало стихотворения, то увидим своеобразное развитие первоначальной трактовки Шершеневичем образа Агасфера:

Мое имя попробуйте, в библию всуньте-ка.
Жил, мол, эдакий комик святой,
И всю жизнь проискал он любви бы полфунтика,
Называя любовью покой. <...>

На висках у него вместо жилок — по лилии,
Когда плакал — платок был в крови,
Был последним в уже вымиравшей фамилии
Агасферов единой любви...

(Шершеневич 1996, с. 173-174)

Герой стихотворения понимает, что именно любовь может облегчить его мучения, и не случайно называет себя «Агасфером единой любви». Здесь лежит принципиальное отличие образа Вечного жиды у Шершеневича от литературной традиции изображения этого героя. Агасфер Шершеневича мечтает о любви как об избавлении от своей трагической участи. По мнению В.А. Дроздова, название стихотворения можно поэтому толковать следующим образом: «... принять слово “сердце” за символ любви, частушку отнести к жанру фольклора, воспевающему любовное томление, а молитву рассматривать как обращение к Богу с просьбой даровать любовь» (Дроздов 2014, с. 251). Следует подчеркнуть: Вечный жид надеется на то, что истинная любовь, которой он ищет, принесет ему гармонию и успокоение (ср.: «...называя любовью покой»). Тема любви затрагивалась уже и в пьесе «Вечный жид», где герой, будучи поэтом, полагал любовь одним из источников вдохновения («Но ведь я поэт! Я должен стихами пролиться! / Я должен, должен любиться!» (Шершеневич 1919, с. 30)), но при этом отказывался принять «неидеальные», неполные чувства Девушки и Женщины.

С образом Агасфера, как правило, связаны мотивы богоборчества и скитальчества, оба они звучат и в пьесе Шершеневича. Однако в лирическом произведении ни один из них не получает развития: мотив богоборчества отсутствует, а мотив скитальчества полностью переосмысливается автором. Поэт-имажинист по-своему представляет Агасфера: его герой уже испытал множество страданий («когда плакал — платок был в крови»), утратил идеалы («если верю во что — в шерстяные материи») и перестал странствовать в мучительных поисках покоя. Агасфер Шершеневича просто сидит у окна, мечтает о любви, ждет и смотрит, «не пройдет ли по Арбату Христос».

Итак, в пьесе «Вечный жид» и стихотворении «Сердце частушка молитв» В.Г. Шершеневич дает вечному сюжету свою оригинальную и весьма спорную трактовку, в значительной степени отступая от первоисточника. Очевидный разрыв с традицией проявляется в том, что Бог в пьесе Шершеневича выступает в

качестве двойника главного героя — Поэта, при этом в образе Бога доминирует его человеческая ипостась, а божественная природа подвергнута ироническому переосмыслению, что присуще имажинизму в целом. Агасфер в пьесе в большой степени соответствует традиции — это скучающий персонаж, стремящийся понять смысл своего существования. Герой же стихотворения отличается от своих литературных предшественников тем, что у него есть цель — найти истинную любовь, которая поможет ему обрести покой.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1991 — *Аверинцев С.С. Агасфер // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 34.*
- Адрианова 1915 — *Адрианова В.П. К истории легенды о странствующем жиде в старинной русской литературе. Пг., 1915.*
- Дроздков 2003 — *Дроздков В.А. Шершеневич и Есенин: биографические и творческие параллели в контексте споров о содержании имажинистской поэзии // Русский имажинизм: История, теория, практика. М., 2003. С. 139–168.*
- Дроздков 2014 — *Дроздков В.А. Dum spiro spero: О Вадиме Шершеневиче, и не только: Статьи, разыскания, публикации. М., 2014.*
- Евреинов 1909 — *Евреинов Н.Н. Введение в монодраму. СПб., 1909.*
- Житкова, Пращерук 2012 — *Житкова Л.Н., Пращерук Н.В. Три Агасфера русской классики // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2012. Вып. 4. С. 3–8.*
- Скуратовский 2001 — *Скуратовский В. Агасфер — вечный жид // Чайка. 2001. № 2 (2). С. 24–30.*
- Шабад 1930 — *Шабад А. Агасфер // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1930. Т. 1. Стлб. 39–43.*
- Шершеневич 1919 — *Шершеневич В. Вечный жид. Трагедия великолепного отчаяния. М., 1919.*
- Шершеневич 1996 — *Шершеневич В.Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль, 1996. С. 377–416.*

Образ Агасфера в имажинистском творчестве Вадима Шершеневича

В статье исследуется интерпретация образа Агасфера (Вечно-го жида) в творчестве В.Г. Шершеневича. Поэт-имажинист, обращаясь к апокрифическому преданию в трагедии «Вечный жид» и стихотворении «Сердце частушка молитв», трактует легендарный средневековый образ острополюемически по отношению к первоисточнику и оригинально для русского модернизма.

Ключевые слова: Агасфер (Вечный жид), В.Г. Шершеневич, имажинизм, литературный архетип, русский модернизм.

The Character of the Wandering Jew in the Imaginist Work of Vadim Shershenevich

The article explores the interpretation of the character of Ahasuerus (the Wandering Jew) in the works of V.G. Shershenevich. While referring to the apocryphal legend in the tragedy “Wandering Jew” and in the poem “Heart the prayers’ chastushka”, the Imaginist poet treats this character of the medieval legends in a highly polemical fashion towards the sources and, at the same time, in an original way in the context of Russian modernism.

Keywords: Wandering Jew (Ahasuerus), V.G. Shershenevich, Imaginism, literary archetype, Russian modernism.



Я.Д. Чечнёв (Москва)

ОБРАЗЫ НОВОГО ЗАВЕТА
В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ
КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН



Революцию, по свидетельству Николая Чуковского, К.К. Вагинов воспринял «как исполинскую катастрофу, трагическую и прекрасную в своей величавости. Как катастрофу, подобную гибели язычества и античной философии в первые века христианства» (Вагинов 2016, с. 338). Следуя за мыслями кумира своей юности — историка Эдуарда Гиббона (который упоминается, например, в дебютном романе «Козлиная песнь», 1926–1927; 1929), писатель сравнивал революцию 1917 г. с эпохой крушения Римской империи.

Петербург-Петроград, колыбель этой революции, персонажами прозы Вагинова воспринимался как Вечный город: «Мы в Риме, — начал он [неизвестный поэт. — Я. Ч.]. — Несомненно в Риме и в опьянении, я это чувствовал, и слова мне по ночам это говорят» (Вагинов 1991, с. 87). Или: «Неизвестный поэт остановился. — Вспомни вчерашнюю ночь, — повернул он свое, с нависающим лбом, с атрофированной нижней частью, лицо к Сергею К., — когда Нева превратилась в Тибр, по садам Нерона, по Эсквилинскому кладбищу мы блуждали, окруженные мутными глазами Приапа» (там же, с. 23).

Вагинову близка мысль о падении Римской империи и ее столицы от нашествия варваров. Лирический герой его стихотворений, которого условно можно назвать «эллинистом», «эстетом», живущим не только в своем времени, но и в любимой им культуре прошлого, в эпохе эллинизма (Герасимова 1989), говорит, что в его стране бушует «звериная кровь» («Бегу в ночи над Финской дорогой...», 1922) и восставшие «монгольские пращурь» во главе с Лениным — «Магометом Ульяновом» — занимаются строительством «дома юридовых» («Мы хмурые гости на чуждом Урале...», 1921):

Эх, Цезарь безносый вся Азиатской России
 В Кремле Белокаменном с сытой сермягой, внемли.
 Юродивых дом ты построил в стране белопушной
 Под взвизги, под взлеты, под хохот кумачных знамен,
 Земля не обильна, земля неугодна,
 Земля не нужна никому.

(Вагинов 2016, с. 44)

В подобных условиях лирический герой оказывается изгнанником («Отшельником живу, Екатерининский канал 105...», 1922), разделяющим судьбу Овидия («Мы Запада последние осколки...», 1919–1923). Он вынужденно удаляется от мира — то на «острова вырождений» (цикл «Острова», 1919), то в монашескую обитель, жизнь и занятия которой описаны в прозаическом этюде «Монастырь господа нашего Аполлона» (1922).

Как на закате Римской империи языческую культуру победило христианство, так и теперь «европейскую» культуру «языческого Питера» побеждает большевизм — напророченный Д.С. Мережковским «Грядущий Хам», оздоравливающий нацию биологически, но губящий ее духовно. Новая власть и насаждаемые ею правила жизни воспринимаются героями Вагинова как новое христианство. Символом его является пятиконечная кремлевская звезда, именуемая «звездой Вифлеема» (Чудакова 1996). Лучи этой звезды далеко распростерлись по земле — «от Белого моря до Черного, от мертвых пруссов до длинноволосых айонов¹» (Вагинов 1991, с. 491). Вифлеемская звезда зажглась в ознаменование рождения Младенца Иисуса (Мф. 2: 1–2; 2: 7–11). Отцы церкви, несмотря на различное понимание природы звезды Вифлеема, истолковывали ее появление как событие чудесное, важное для всего человеческого рода, открывающее новую эру.

В художественном мире Вагинова Вифлеемская звезда знаменует собой появление нового Спасителя, которого писатель в стихотворении «Отшельником живу, Екатерининский канал 105...» именует «Магометом Ульяновом»: «Сегодня ты смердишь на пропалую Русь / В Кремле твой Магомет по ступеням восходит / И на Кремле восходит Магомет Ульянов...» (Вагинов 2016, с. 62).

В политической обстановке «вздыбленной» России новое христианство (большевизм) распространяется по всей территории завоеванной страны. «Большевизм огромен <...> создано положение, подобное первым векам христианства» (Вагинов 1991, с. 27). Тептёлкин, персонаж «Козлиной песни», проводит параллель

1 Речь, скорее всего, идет об айнах, древнейшем населении Японии. Видимо, Вагинов написал это слово через «о» («айоны») для благозвучности. Сходный случай имеет место в последнем романе Вагинова «Гарпагоняна» (1933), где первоначальная фамилия одного из персонажей Жулдыбин заменена в рукописи на Жулонбин и в таком виде фигурирует в печатном варианте романа (ИРЛИ, р. I, оп. 4, № 272) (подробнее о материалах К.К. Вагинова в Пушкинском доме РАН см.: Кибальник 1994).

между зарождением марксистских течений на периферии просвещенного мира (в случае с Петербургом — на городских окраинах в пролетарской среде) и христианством первых веков его существования в Иудее: «Христианство появилось на периферии греко-римского мира в Иудее нищей, печальной, узкой и косной духом» (там же).

В прозаической зарисовке «Звезда Вифлеема» следующих за Магометом Ульянов людей вагиновский рассказчик порой называет «мальчиками новой религии», порой — «новыми вифлеемцами». Вскользь упоминает он об их низком происхождении: «Помнят они городские нечистоты и смрадные углы свои...» (Вагинов 1991, с. 491). В завоеванном Питере «новые вифлеемцы» занимаются насилием, грабежом и убийствами. Их командиров рассказчик именует дьяконами: «Но знает он [граф Орлов. — Я. Ч.] дело свое и книгохранилища охраняет. И для этого на черные Вифлеемские собрания ездит и с их дьяконами в кожаных френчах пьянствует» (там же, с. 496).

Эти сближения складываются в отчетливо антиклерикальную тему. Так, в «Звезде Вифлеема» рассказчик для характеристики священнослужителя подбирает неприятный эпитет «салотелый»: «В деревянной церкви — эй-ох, эй-ох — кричат колокола. Салотелый поп в ситцевой рясе с горошком к обедне плывет» (Вагинов 1991, с. 495). В другом произведении — «Монастырь Господа нашего Аполлона» — рассказчик выступает с радикальным призывом убить оптинского старца Нектария, который «убежище для паровозов и радия изготавливает. Ночью Иисусу своему, из плоскостей и палок состоящему, кадит и молится» (там же, с. 483). Антиклерикальная тема, как кажется, вызвана противопоставлением двух систем мировосприятия: античной и христианской. Сам Вагинов, по свидетельству его жены, был к религии равнодушен: «Никакие религии его не волновали — разве только если они были красивы в литературном отношении. Вот почему он так много увлекался античностью» (Вагинова 1992, с. 151). В стихотворении «В изгнании» (1917) лирический герой размышляет над тем, как молились Аполлону и Христу:

У Аполлона были храмы и жрецы
Ласково молили бога о весне
Приносили в жертву лавровые венцы.
Потом Иисуса чтили везде
Горько молили его, в слезах...

Искали спасенья в святой воде
Зрели в розовых облаках.

(Вагинов 2016, с. 227)

В условиях становления новой религиозной парадигмы, по мысли Вагинова, «прежние боги» и «прежние люди» подвергаются разного рода дискредитации. «Да уж, это как пить дать <...>. Победители всегда чернят побежденных и превращают — будь то боги, будь то люди — в чертей. Так было во все времена, так будет и с нами» — замечает один из героев «Козлиной песни» (Вагинов 2016, с. 57). В поэме «1925 год» герой Филострат обращается с мольбой не очернять побежденных: «Ты в черных нас не обращай / И голубями в светлом мире / Дожить до растворенья дай...» (там же, с. 105). Однако в стихах к неосуществленному второму изданию «Козлиной песни» тот же Филострат уже размышляет о происходящей с «прежними людьми» метаморфозе: «Все черти мы в открытом мире / Иль превращаемся в чертей» (там же, с. 131).

А. Герасимова замечала, что в художественном мире Вагинова «ряды отождествлений строились определенно: старый мир — античность — культура; новый мир — христианство — варварство — цивилизация» (Герасимова 1989). Однако это характерно, скорее, для творчества Вагинова второй половины 1920-х гг. В более ранних текстах античные мифологические и христианские персонажи объединяются мотивом изгнанничества (который прикрепляется и к субъекту ранней вагиновской лирики). В стихотворении «В изгнании» (1917) из рукописного сборника, подаренного Константину Маньковскому, Христос и Аполлон оказываются в азиатской части России: «В далекой Сибири сидели Христос и Аполлон, / Бледные изгнанники городов, сел и полей, / Удивленно смотрели со всех сторон / Снега на этих странных людей...» (Вагинов 2016, с. 227). Кроме того, лирический субъект именуется «людьми». Такая демифологизация образа, помещенного в непривычные условия, характерна для раннего творчества Вагинова. Для сравнения можно привести следующие стихи: «Но все тихо и в углу за иконой / Пан забывает про все за бутылкой / И вынимая колбасу из картона, / Цедит и я был некогда пылким...» («Вторая смерть», 1917) (там же, с. 213). Здесь также происходит сближение античной и христианской образности: Пан соседствует с иконой. Притом в обоих примерах Вагинов намеренно деформирует мифологический образ:

в первом случае происходит иерархическое умаление (с божественного уровня до человеческого), во втором — буквальное (Пан уменьшается до размеров иконы).

Если попытаться выстроить один из сюжетов ранней лирики Вагинова, т. е. стихотворений из сборника, подаренного К. Маньковскому (1917), и сборника «Путешествие в Хаос» (1921), то он может выглядеть следующим образом: боги и герои прежних религий (Аполлон, Дионис, Пан, Мария Магдалина, Иисус и др.) встречаются с разрушительной стихией, под гнетом которой утрачивают свое прежнее влияние. В качестве такой силы у Вагинова выступает Арап (персонифицированный хаос) — сквозной образ ранних произведений, семантика которого обусловлена темой карточной игры: «Арап! Сдавай скорее карты!» («Бегут туманы в розовые дыры...», 1919–1923). Актуализировано арготическое значение слова «арап» (шулер, мошенник): «Хаос — арап с глухих окраин / Карты держит, как человеческий сын. / Сдал бубновую даму и доволен, / Даже нет желанья играть» («Таает маятник, умолкает...», 1919–1923).

Разрушительной силе хаоса в стихотворениях Вагинова 1920–1921 гг. не может противостоять и Христос («Седой табун из вихревых степей...», 1919–1923). Если в сборнике, подаренном К. Маньковскому, Спаситель выступал в качестве изгнанника, то в «Путешествии в Хаос» (1921) он изображается как сумасшедший скиталец: «Безумный Иисус с виновною ромашкой / Бредет куда глаза глядят...» (Вагинов 1922, с. 11).

Писатель по-разному его именует: иногда «Иисус» (с одной «и»), иногда «Иисус». Это различие не чисто орфографическое. «Иисус» — старое написание, которое сохранилось у старообрядцев, а «Иисус» — то, которое вошло в обиход церкви после Никонской sprawy XVII в. «Иисус» и «Христос» в означенных сборниках не тождественны. Иисус фигурирует в стихотворениях — воспоминаниях дальних стран или давних времен: «И вспомнил Назарет и смуглого Иисуса, / Кусок зари у Иудейских гор» («Усталость в теле бродит плоскостями...», 1922). С ним же связан мотив трагедии: «Надел Иисус колпак дурацкий, / Озера сохли глаз Его, / И с ликом, вывшим из акаций, / Совокупился лик Его» («Надел Иисус колпак дурацкий...», 1919–1923). Иисус же сближается Вагиновым с античной образностью. В стихотворении «Палец мой сияет звездой Вифлеема...» он держит в руках эллинскую лиру: «И вошел Иисус, и под смоквой плакучею дремлет / И на эллинской лире унылые песни твердит» (Вагинов 2016, с. 54).

В поэтическом мире Вагинова бубенцы на колпаке есть не только у Иусуса, но и у Великого Паяца, который выступает в качестве «старого Бога»: «Голосом надтреснутым говорить о Боге, / О больном одиноком Пяце... <...> Тихо, тихо качается небо, / С тихими бубенцами Его колпак...» (Вагинов 2016, с. 36). В другом стихотворении встречаем образ исполина, взирающего на страдания человека; здесь также присутствуют колпак и бубенцы: «И наверху, где плачут серафимы, / Звенели колокольцы колпака, / И старый Бог, огромный и незримый, / Спектакль смотрел больного червяка» (там же, с. 40). Вероятно, Вагинов имеет в виду ветхозаветного Бога. Сравнение человека с червяком восходит к 21-му псалму: «Азь же есмь червь, а не человекъ, поношение человекъвъ и уничижение людій» (Пс. 21: 7).

Литературной традицией начала XX в. образ бубенцов был вполне освоен: «Все вы, люди, лишь бубенцы на голове у бога» (В. Маяковский. «Владимир Маяковский», 1913); «Бубенцы, бубенцы на дураке!» (Е. Гуро. «Лунная», 1913); «Над душой моей переселенца / Проплывает, скривясь, прозвенев / Бубенцом дурацким солнца, / Черный ангел катастроф» (В. Шершеневич. «Ангел катастроф», 1921) и др.

С образом «человеческого сына» в поэтическом мире Вагинова соседствуют образы его земной семьи — Девы Марии и плотника Иосифа. Они также вписаны в сюжет о божественном безумии. Например, Дева Мария размышляет о горькой участи своего сына: «И, в погремущках вся, Мария в ресторане / О сумасшедшем сыне думает своим» («Бегут туманы в розовые дыры...», 1919–1923) (Вагинов 2016, с. 34). В другом стихотворении — «Путешествия в Хаос» — Богородица находится как бы над миром: «Пустую колыбель над сумеречным миром / Качает желтого Иосифа жена» («Под пегим городом заря играла в трубы...», 1919–1923) (там же). В сумеречном мире властвует Хаос-Арап с «глухих окраин», а не Спаситель, чья божественность ставится под сомнение: «И тленье поднимается из ран» (там же).

В приведенной выше цитате лирический герой Вагинова упоминает и земного отца Спасителя — «желтого Иосифа». Если вспомнить о многочисленных прогулках Вагинова по Петербургу, о посещении «ключевых» мест города (топография которого присутствует в прозе и поэзии писателя), можно предположить, что изображения «желтого» Иосифа поэту встречались. В Эрмитаже, например, хранится полотно кисти Гвидо Рени «Святой Иосиф с младенцем Иисусом» (1620), на котором отец Спасителя

изображен в желтых одеждах. Если учесть свидетельство супруги писателя Александры Ивановны Вагиновой о том, что они с мужем знали Эрмитаж «наизусть» (Вагинова 1992, с. 148–149), вероятным источником «желтого Иосифа» нам представляется упомянутое полотно Гвидо Рени. Однако следует отметить также богатую иконописную традицию изображения Иосифа Обручника в желтом одеянии, тем более что именно в Петербурге располагалась одна из первых церквей в России, посвященных этому святому. Деревянная церковь во имя святого Иосифа Древодела и святителя Николая Чудотворца была построена в 1725–1729 гг. на Охтинской стороне в плотничьих «переведенских слободах». В 1732 г. храм разобрали и рядом с этим местом была возведена каменная церковь Святой Троицы с приделом Иосифа Обручника, а после ее сноса — часовня Иосифа Обручника (1903–1904, арх. О.Л. Игнатович), простоявшая до 1930-х гг.

Новозаветные образы (Исуса, Девы Марии, Иосифа и др.) выступают у Вагинова эпизодически в прозаических и поэтических произведениях 1917–1926 гг. В первую очередь они используются для иллюстрации положения, в котором оказался «прежний мир». Их объединяет мотив изгнанничества, постепенной деградации и унижительной метаморфозы.

Размышления о христианстве также можно также найти в ранней прозе Вагинова. Чаще всего они сводятся к соотнесению советской власти с христианством первых веков его существования и к сравнению большевистского режима с религиозной системой, храмами которой становятся всё разрастающиеся заводы и фабрики. К 1930-м гг. новозаветные образы из прозы Вагинова исчезают.

ЛИТЕРАТУРА

- Вагинов 1991 — *Вагинов К.К.* Козлиная песнь: Романы. М., 1991.
- Вагинов 2016 — *Вагинов К.К.* Песня слов. М., 2016.
- Вагинова 1992 — *Вагинова А.И.* Ненаписанные воспоминания // Волга. 1992. № 7/8. С. 146–155.
- Герасимова 1989 — *Герасимова А.Г.* Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 131–166. URL: <http://www.umka.ru/liter/930307.html> (дата обращения 15.02.2018).
- Кибальник 1994 — *Кибальник С.А.* Материалы К.К. Вагинова в рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 63–80. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=IBRLre-jkN2Y%3d&tabid=10621> (дата обращения 15.02.2018).
- Чудакова 1996 — *Чудакова М.О.* Антихристианская мифология советского времени (Появление и закрепление в государственном и общественном быту красной пятиконечной звезды как символа нового мира) // Библия в культуре и искусстве. М., 1996. С. 331–359. (Випперовские чтения. Вып. 28.)

Образы Нового Завета в раннем творчестве Константина Вагинова

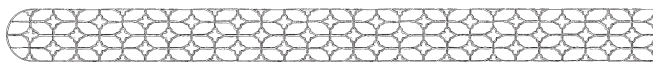
Статья посвящена новозаветным образам (Иисуса, Девы Марии, Иосифа и др.) в раннем творчестве Константина Вагинова (1917–1926 гг.), их связи с контекстом эпохи и смысловому наполнению. Показано, что в первую очередь они выступают как персонажи в создаваемом Вагиновым сюжете о деградации «прежнего мира». Новозаветные образы объединяют мотивы изгнанничества и постепенной унижительной метаморфозы в условиях становления новой культуры.

Ключевые слова: Вагинов, античность, христианство, Иисус, Дева Мария, Иосиф, Бог, Аполлон.

New Testament Personalities in the Early Works of Konstantin Vaginov

The article is devoted to the New Testament personalities (Jesus, Virgin Mary, Saint Joseph, etc.) in the early works of Konstantin Vaginov (1917–1926), their relation to the context of the period and their semantic content. The study revealed that primarily they appear as characters in the recurrent plot of Vaginov's works which can be summarized as degradation of the "old world". New Testament personalities and images are united by the motifs of exile and gradual demeaning metamorphosis in the context of the establishment of a new culture.

Keywords: Vaginov, antiquity, Christianity, Jesus, Virgin Mary, Saint Joseph, God, Apollo.



И.В. Кочергина (Москва)

НОВОЗАВЕТНЫЕ ОБРАЗЫ В КРИТИКЕ
И ЭССЕИСТИКЕ Ю.И. АЙХЕНВАЛЬДА
ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫХ ЛЕТ

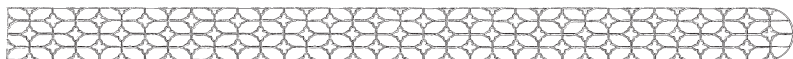




Юлий Исаевич Айхенвальд (1872–1928) — выдающийся критик, публицист и эссеист, автор знаменитых «Силуэтов русских писателей» (Айхенвальд 1906, 1908, 1910), которые впоследствии не раз переиздавались и дополнялись. Известна его деятельность в качестве ученого секретаря Московского психологического общества и секретаря редакции журнала «Вопросы философии и психологии»; огромное влияние на его взгляды, в том числе философские, оказало общение с Вл.С. Соловьевым, его религиозно-философские труды. Также критик испытал и несомненное воздействие немецкого философа-пессимиста А. Шопенгауэра, главные произведения которого Айхенвальд перевел на русский язык (его переводы и сейчас признаются лучшими). Большевицкий переворот Айхенвальд не принял, резко осуждал его в прессе, выпустил известный сборник статей «Поэты и поэтессы», который заслужил резко отрицательный отзыв Л.Д. Троцкого, опубликованный в «Правде» 2 июня 1922 г. за подписью О¹. В том же году критик был выслан за границу вместе с другими неугодными новой власти представителями интеллигенции и поселился в Берлине, став одной из определяющих фигур раннего периода эмиграции и, можно без преувеличения сказать, ведущим критиком русского зарубежья 1920-х гг. В декабре 1928 г. он погиб в результате трагической случайности.

Айхенвальд создал свой собственный критический метод, который назвал «имманентным». По наблюдению Ф.А. Степуна, он «вслушивался в ритмы художественных произведений, вникал в их образы и души и из внушенных ему искусством переживаний создавал свои статьи: своеобразные перифразы разбираемых им произведений, в которых изложение сливалось с восхвалением или печалованием, в которых мысли критика вступали в диалог с мыслями автора и чувства автора отражались как в зеркале в чувствах критика» (Степун 1998, с. 13). Айхенвальду был чужд экзальтированный мистицизм эпохи модернизма, однако следует признать, что сам метод критика — импрессионистическое «вживание» в текст

1 Об атрибуции статьи см.: Главацкий 2002.



художественного произведения, попытка постижения его смысла на интуитивном уровне — по сути является модернистским. С точки зрения Айхенвальда, акт творчества всегда иррационален. Постигая смысл бытия, литература «творит жизнь, а не отражает ее <...>. Она сверхвременна и сверхпространственна. Писатель живет всегда и везде. Он своим современникам не современник» (Айхенвальд 1998/1, с. 18).

Творческие принципы Айхенвальда и особенности его импрессионистического стиля были обусловлены его философскими воззрениями. Критик считал себя неверующим: «“Бог не дал мне дара веры”, — сказал он мне однажды, — вспоминал хорошо знавший его С.Л. Франк. — Его мирозерцание было сочетанием шопенгауэровского пессимизма <...> с безотчетной верой в Добро, в высший свет Правды, в то лучезарно-светлое, что было его идеалом» (Франк 1928, с. 2). Однако, по словам того же мыслителя, Айхенвальд «не был создателем какого-нибудь цельного философского построения» (цит. по: Волковыский 1929). Как пишет А.И. Рейтблат, «Айхенвальд не отрицал существования высшего существа и признавал необходимость религиозной веры, хотя скептически относился к церковной догматике, утверждая, что “Бог — один и что к этому одному Богу сходятся молитвы всего человечества, как бы разнообразны они ни были, какими бы словами они ни выражались”. Соотнося себя с Богом, личность в то же время, по Айхенвальду, является самоценной и самодостаточной. В человеческом обществе она обладает правом на свободное развитие» (Рейтблат 2014, с. 238). Из существующих религий ближе всего ему было христианство, особенно сильно это стало заметно после революции 1917 г. и Гражданской войны: именно на христианской этике он часто делал акцент в своих статьях. Большое значение придавал и христианским праздникам, о чем речь пойдет ниже.

Неприязнь автора «Силуэтов...» к революции вообще и после революционному периоду в России в частности коренилась и в его отношении к Слову как непреходящей ценности и некой мистической сущности, которая определяет бытие народа. М. Риппинг справедливо указывает, что «настоящее религиозное отношение было у Айхенвальда к литературе, к Слову, которое являлось для него неким божественным откровением» (Риппинг 2003, с. 20), отблеском истины в философском смысле. Г.А. Ландау напишет в некрологе: «Слово для Айхенвальда — основная стихия искусства, его гегемон <...> носитель и зачинатель всего

мира духовного» (Ландау 1928). Именно в этом коренилась одна из причин резкого неприятия Айхенвальдом советской власти: он пишет, что при большевиках «не стало свободы слова» — «надо спасать слово» (Айхенвальд 1918а, с. 1–2). В революции автор «Силуэтов...» ясно увидел уничтожение культуры — поначалу стихийное, потом направляемое большевиками. В культуре, считал Айхенвальд, средоточие духа народного, первоосновы его бытия. Уничтожая создания духа, будь то дворянские библиотеки или религиозные обряды, мы губим сам фундамент народной жизни (Каменецкий 1924а, с. 2)².

Русская катастрофа 1917 г. открыла Айхенвальду глаза на природу и практику любой революции; критик становится сторонником эволюционного развития общества. В то же время в его статьях и эссе послереволюционного периода, печатавшихся в газетах «Слово», «Раннее утро», а также в эмигрантских изданиях «Руль», «Сегодня», усиливаются христианские мотивы. Самих большевиков автор воспринимает как силы тьмы, порождение дьявола; протест у него вызывают гонения на православие в Советской России, в частности, он болезненно воспринимает казни священников, отмену Пасхи как главного православного праздника (Каменецкий 1923в, с. 3). Трагюя это как «угашение духа», подрыв сущностных основ России, критик видит в «бескредном походе против религии» (там же, с. 2) тенденцию к уничтожению духовности. Будучи принципиальным противником всякого насилия (почему он и не приемлет революционного пути), особую непримиримость критик обнаруживает в случаях его направленности на священников: «О, не к Богородице взывают там ныне, и не такие пожелания воссылают людям... В опале у Бога находится наша родина, отлетел от нее дух добра и доброты, бесам на произвол и посрамление отданы ее города и веси, и как позор человечества расстилается страна, которая убивает священников» (Каменецкий 1923б, с. 2)³. При этом он не снимает ответственности с народа за массовое отпадение от церкви и антихристианские, антиправославные акции по всей стране в послереволюционные годы. В статье «Достоевский ошибся», посвященной автору «Бесов», он пишет:

- 2 Находясь в эмиграции, до середины 1925 г. Айхенвальд подписывал свои статьи псевдонимом Б. Каменецкий.
- 3 В цитатах из газет здесь и далее знаки препинания даются в соответствии с газетным текстом.

Важнее то, что Достоевский, противопоставляя Россию Европе и предсказывая им противоположные судьбы, не только не был историей поддержан и оправдан, но теперь и уличен ею в глубокой непроницательности. Он Западу предрекал атеизм, России — религиозность: на деле же оказалось, что Запад от Бога не отсекся, между тем как Россия на красном знамени своем написала безбожие. И пусть не говорят, будто отличия здесь только внешние, будто Россия — лишь официальная безбожница, в действительности же первая-де внутренне от Бога далека, между тем как последняя внутренне от Бога не отходила.

Нет, если нынешняя русская власть сумела беспрепятственно дехристианизировать страну, смертной казни предать столько священников <...> и народ при этом безмолвствовал, то это указывает на то, что насилие большевиков не встретило себе достаточного препятствия и отпора в самой душе населения (Айхенвальд 1927).

Здесь ясно звучат европоцентризм Айхенвальда, его приверженность либеральному вектору общественной мысли.

В указанный период наиболее частотным было сопоставление революции с Апокалипсисом, о чем свидетельствуют работы Д.С. Мережковского (Мережковский 2001), В.В. Розанова (Розанов 1994) и многих других писателей, философов, публицистов. Цитаты и реминисценции из Откровения Иоанна Богослова изобилуют в публикациях той поры, рисующих крушение старого мира. Вопрос этот затрагивался в отечественной науке (см., например: Млечко 2005), однако применительно к каждому из писателей и критиков может и должен быть рассмотрен отдельно. Использование апокалиптических символов и образов по-новому открывает нам наследие этих писателей. Следует также сказать, что эсхатологичность мышления, в целом свойственная культуре Серебряного века, присуща и Айхенвальду.

В его статьях часто встречается сопоставление революции с концом света, с Апокалипсисом. В частности, присутствуют следующие словосочетания: «и вылил Ангел чашу свою», «сделалась кровь», «царство Зверя», «пал Вавилон», «низвержен Вавилон» и др. Все это относится к большевистскому перевороту, а позднее — к Гражданской войне и к установлению советской власти. Однако для Айхенвальда это не просто метафоры, но, если учесть его сугубо сакральное отношение к слову, субстанциальные образы.

Л.Д. Троцкого критик характеризует как «адвоката дьявола — не то его сотрудника, не то его соперника» (Каменецкий 1924д, с. 3). «Антихристом нового режима» автор «Силуэтов...» называет то Троцкого, то В.И. Ленина (Каменецкий 1924г, с. 2). Ленин у него также «погубитель страны» на радость «мировому Мефистофелю» (Каменецкий 1924б, с. 3), «дьявол» и «бес» (Каменецкий 1924д, с. 2). В статье «Оценка революции» Айхенвальд пишет: «Зло принимает облик добра, как Антихрист облик Христа» (Каменецкий 1923д).

Часто при характеристике революционных событий критик использует словосочетания «судный день» (Каменецкий 1923г, с. 2), «Апокалипсис русской истории», «Апокалипсис русской действительности» (Каменецкий 1924в), «наши черные, наши кровавые, наши судные дни» (Каменецкий 1923а). В 1918 г., еще находясь в России, он пишет: «...здесь князь тьмы празднует самый черный из своих праздников» (Айхенвальд 1918а, с. 1), «...беспощадно играет русская действительность свою дьявольскую пляску, свой адский танец смерти» (Айхенвальд 1918г, с. 57).

На месте императорской России, по мысли Айхенвальда, после большевистского переворота и установления советской власти находится Царство Зверя⁴. Айхенвальд согласен с мыслью Струве, что переименование Санкт-Петербурга, города св. Петра, в Ленинград глубоко символично (Каменецкий 1924б, с. 2): Ленин у него человек, «остановивший солнце и сумевший зачеркнуть Петра» (Каменецкий 1924б, с. 2). По большому счету, переименование имперской столицы — это для Айхенвальда знак отпадения России от мира апостольского в мир Антихриста.

Необходимо отметить, что суждения Айхенвальда о революции и советской власти близки многим публицистам белой эмиграции, но особенное сходство можно заметить с «Окаянными днями»⁵ (1918, 1920) Бунина и его же публицистикой 1920-х гг. Иногда оно поразительное, вплоть до совпадения оборотов речи и выражений. Айхенвальд и И.А. Бунин довольно тесно общались, критические статьи автора «Силуэтов...» об авторе «Окаянных дней», как правило, полны восторженных похвал. Недаром

4 Это выражение в революционные годы активно использовалось Д.С. Мережковским применительно к большевистскому государству (см., например: Мережковский 2001, с. 22).

5 Фрагменты из «Окаянных дней» публиковались в газете «Возрождение» (Париж) в 1925–1927 гг.

после его смерти Бунин признался, что потерял чуть ли не единственного критика, который его понимал: «Вот и последний... Для кого теперь писать? Младое незнакомое племя... Что мне с ним? Есть какие-то спутники в жизни — он был таким» (Бунин 1973, с. 260). Однако история взаимоотношений Айхенвальда и Бунина в эмиграции еще требует исследования.

Остановимся на трактовке Пасхи как главного православно-го праздника в послереволюционных статьях Айхенвальда. Еще в 1918 г. по поводу празднования Светлого Христова Воскресения критик опубликовал статью под знаковым заглавием «Неотменная». В дальнейшем статья перерабатывалась дважды. Итоговый ее вариант появился в берлинской газете «Руль» в 1923 г. О важности этого текста для самого критика свидетельствует тот факт, что он неоднократно вставлял фрагменты из указанной статьи в свои последующие публикации. Поэтому «Неотменную» можно без преувеличения назвать программной статьей. Здесь идея Воскресения и образ воскресающего Бога представлены как бессмертные и всемирные: «Поход на Пасху — поход на душу. Отменить Пасху, это все равно, что отменить душу <...>. Смерть не окончательна <...>. Смерть — это рабство; жизнь — это свобода. Пасха — раскрепощение. И, значит, кто против Пасхи, тот — против свободы» (Айхенвальд, 1918в). Очевидно, что в последней фразе подразумеваются большевики, пытавшиеся запретить праздник. И хотя, считает Айхенвальд, «беспросветно и бесславно живетя ныне русским», христианский оптимизм все же не покидает критика: «...если отвлечься от этого, если русских заслонить Россией и во тьму настоящего, как лучи прожектора, призвать огни будущего, то при сиянии, как при свете пасхальных огней, не предстанет ли умственному взору нашему дивное зрелище возрожденной родины? И в вещей галлюцинации слуха не услышим ли мы, как перекликаются голоса потомков: Россия воскресла! — Воистину воскресла!» (там же).

В 1923 г. в переработанной статье с тем же названием Айхенвальд пишет: «Нельзя думать, чтобы в книге судеб для России была отменена Пасха — та Пасха, которая от века неотменима для всей природы и для всего человечества» (Каменецкий 1923в, с. 2). Айхенвальд не раз подчеркивал в своих статьях, что большевики, посягающие на главный православный праздник, таким образом пытаются уничтожить саму первооснову народной духовной жизни. Ведь Пасха — это победа над смертью, залог вечной жизни для человека; значит, отмена Пасхи — это лишение жизни (там же, с. 3).

Слова Айхенвальда не расходились с его делами. Он принципиально не захотел служить большевистскому государству, до высылки из Советской России предпочитал голодать, но не идти на службу. В эмиграции он был непримирим по отношению к воинствующему атеизму советской власти. Так, он пишет в статье «Измена жрецов»: «Как быть и что делать, если Кесарь безбожен (как безбожен теперешний русский кесарь — большевизм)? Как быть, если служение одному несовместимо со служением другому, если между Богом и кесарем надо выбирать?» (Айхенвальд 1928б). И далее утверждает, что призвание писателя предполагает выбор между служением Богу или Его предательством.

Не раз и не два Айхенвальд поднимает тот же вопрос, что и, к примеру, Н.А. Бердяев в «Царстве Духа и Царстве Кесаря» (1925) и других работах, — вопрос о хилиазме как причине народных симпатий к социал-демократическим идеям. Вот что он пишет в статье «Ленин и Людендорф»: «Но одному ленинизму, одному материализму ленинская революция не удалась бы: для ее успеха необходимо было, чтобы в душе у русского народа жил своеобразный хилиазм, т. е. вера в Божие царство на земле, в зарождение такого строя, при котором все люди будут добры и счастливы, при котором особенная справедливость будет воздана бедным» (Айхенвальд 1925а). Критик утверждает, что на земле немислимо царство добра, справедливости, братства и конечного счастья. Он несколько раз напишет: «Богу — Богово, а Кесарю — Кесарево». Социализм как попытку установления царства Божия на земле Айхенвальд считает вечной утопической мечтой человечества. И любая попытка воплотить ее ведет к своей противоположности — Царству Зверя, ибо революция — «соблазн» (Каменецкий 1923д, с. 2). Очевидно, что источником этих взглядов Айхенвальда во многом послужили работы русских религиозных философов, прежде всего С.Н. Булгакова: «Апокалиптика и социализм» (1910), «Два града. Исследования о природе общественных идеалов» (1911), «Христианство и социализм» (1917) и др.

В статьях современных исследователей хилиазм как утопизм, устремленный в прошлое, понимается применительно к эпохе рубежа XIX–XX вв. несколько иначе. Например, Н.А. Хренов пишет о хилиазме как явлении, присущем русскому модернизму в целом, и об актуализации в этот период некоторых черт средневековой ментальности, включая апокалиптическое сознание (Хренов 2016, с. 28). Айхенвальд не анализирует истоки хилиазма столь подробно; вслед за С.Н. Булгаковым он трактует хилиазм

как черту, изначально присущую народному религиозному сознанию и лишь актуализировавшуюся в эпоху революций в составе социалистической утопии.

Не менее интересен заочный спор Айхенвальда в статье «Злое добро» с работой И.А. Ильина «О сопротивлении злу силою» (1925). «...Но чего нельзя, так это — примирить казнь с любовью и видеть в палаче пособника Христа» (Айхенвальд 1926), — пишет критик. И далее: «Никому еще не удалось, да и уdatься не может, в одну высшую гармонию сочетать Кесаря и Галилеянина <...>. Есть добро, и есть зло. Каждое из них отдельно. Потому и вызывает такой протест книга Ильина, в которой делается попытка добро со злом внутренне соединить, казнь пронизать любовью, палача осветить и освятить Христом. Есть добро, и есть зло. Но нет злого добра» (там же). Здесь речь идет об ильинской идее создания православного государства как идеального общественного устройства в земном мире. Айхенвальду кажется ложной вообще любая концепция идеального государства. Критик здесь на стороне Бердяева, спорившего с Ильиным; Айхенвальд утверждает, что «если Ильин победоносен в области опровержения непротivления, т. е. в области бесспорной, то им зато не решена главная задача — оправдать “православный меч” и возвести карающее государство на вершину христианского идеала <...>. Ибо государству религия нужна только в меру, добро ему нужно не полное, и христианство, понятое всерьез, государству не по росту. Воплощенная срединность, оно отвергает все, что ниже, и все, что выше его; оно казнит и праведника, и преступника <...>. Так знаменательно, что около распятого Христа были распятые разбойники» (там же).

Следующий новозаветный сюжет, к которому обращался Айхенвальд, — о Марфе и Марии. Не ошибемся, если скажем, что это его любимейшие персонажи Евангелий. В статьях до-революционных лет Марфа и Мария, скорее, некая метафора, иносказание, к которому критик прибегает, когда хочет противопоставить жизнь материальную и духовную. После революции эти образы появляются у него гораздо чаще, например в статьях «Марфа и Мария» (Айхенвальд 1917) и «Воскресший Волохов» (Каменецкий 1924е). В первой речь идет о Вере Фигнер: «страданиями своими» она «искупила и те страдания, которые причинила другим» (Айхенвальд 1917, с. 1). Размышляя о героинях народного этапа русской истории (1870-е — 1890-е гг.), жертвовавших не только своей, но и чужими жизнями ради «освобождения»

народа, критик пишет: «Ведь в этом и состояла одна из великих драм нашего старого строя — что из благородного и чуткого материала юных душ он создавал вопиющее противоречие: Авеля, который убивает. Самые совестливые брали на свою совесть убийство; кроткие и бескорыстные проливали чужую кровь, чтобы сейчас же заплатить за нее собственной молодой кровью» (там же). Говоря о современных ему революционерах, преимущественно большевиках, он пишет: «Революционера-романтика сменяет революционер-социалист, революционер-техник» — и добавляет: «Мы часто забываем, что политика — только средство, а не цель <...>. Надо, разумеется, правильно поделить землю <...> но не в этом главное, не в этом “единое на потребу”, и все это лежит в преходящем царстве средств, а не в постоянном царстве целей, все это — заботы Марфы, а не Марии <...>. Благословенна Марфа, если она печется о других; но благая часть принадлежит все-таки не ей, а ее одухотворенной сестре. И только та революция может быть оправдана, которая движется под знаком не Марфы, а Марии» (там же, с. 2). Здесь и в других статьях периода эмиграции большевики устойчиво сравниваются с Марфой; критик упрекает их в забвении интересов Марии.

Наконец, часто встречаются у Айхенвальда сюжеты, связанные с Рождеством Христовым. Это евангельское событие трактуется критиком вполне традиционно — как история о вечном милосердии Божиим, о приходе Спасителя в мир во искупление грехов человечества. Главным действующим лицом становится для него Богородица. Наиболее необычна трактовка этого сюжета в эссе «Две матери», напечатанном в пасхальном номере газеты «Сегодня» (Айхенвальд 1928а). Поэтому сюжеты о Рождестве и Воскресении здесь совмещены. Айхенвальд воспроизводит небольшой рассказ венгерского писателя Иено Валеса (Jenő Wallesz), «который, опираясь на Евангелие, так продолжает одно из его священных преданий, что снова проходят перед нами свет и тень, добро и зло и снова над тьмою одерживают победу свет, добро и их божественное воплощение» (там же):

В ту ночь, когда родился Христос, брела женщина по дороге из Иерусалима в Вифлеем. Но у ворот последнего загородил ей дорогу солдат. Она взмолилась: «Пусти меня в город, я беременна; мое дитя погибнет, если я рожу его здесь, под открытым небом». Поднял шлагбаум солдат. Женщина спешит в город, близится час ее. Но глухая ночь

кругом, улицы темны, дома темны — все спят. В отчаянии бедная скиталица без надежды бредет из одной темной улицы в другую. Видит: в какой-то хижине бледный огонек, — упала у ворот. В хижине Мария, мать Христа, услышала стоны. Просит Иосифа, мужа своего: «Выйди, посмотри, кто стонет?» — «Как я могу в такую минуту оставить тебя одну?» — «Ничего, выйди, помоги, обо мне не заботься». Иосиф вышел, увидел стонущую женщину, поднял ее и на руках отнес в хижину, устроил ей ложе. Эта женщина была мать Иуды.

За мать Иуды заступилась мать Христа. Она заступилась бы, даже если бы предвидела тот предательский поцелуй, который приведет ее сына к крестной муке. Мать за мать. И может быть, если бы основан был всемирный союз матерей, от большой доли своего зла освободился бы мир <...>. Вероятно, после распятия Сына она утешала в позоре и ужасе повергнутую мать Иуды; вероятно, перед воскресшим Сыном Своим именно она заступилась за сына другой и выпросила для него прощение (Айхенвальд 1928а).

Пережив события революции и Гражданской войны, Айхенвальд, думается, не случайно обратил внимание на это произведение: трансформированный в нем евангельский сюжет содержит темы, актуальные для эпохи. Хотя писатели Серебряного века обращались к образу Иуды и раньше (вспомним, например, Л.Н. Андреева с его повестью «Иуда Искариот», 1907), в годы революции восходящий к новозаветному архетипу мотив предательства начинает звучать в литературе и публицистике гораздо громче. Ведь слишком часто члены одной семьи оказывались по разные стороны баррикад, друзья предавали друзей, ученики отворачивались от учителя, поскольку их разделяла идеология. Трагедия эпохи коснулась и семьи Айхенвальда: один из его сыновей был убежденным большевиком и занимал влительное положение в ВКП(б). Эссе «Две матери» было написано в 1928 г. под впечатлением приезда летом этого года в Берлин жены Айхенвальда, остававшейся в СССР вместе с детьми. Можно предположить, что в разговорах супругов о жизни на родине, о знакомых семьях, о детях звучали актуальные темы эпохи. Мать Иуды, Мать Христа, предательство, прощение — все эти мотивы и образы связаны воедино в трансформированном евангельском сюжете.

Вообще, рассуждения о Боге занимают в произведениях критика эмигрантского периода довольно большое место. Пытаясь, подобно многим своим современникам, примирить в сознании массовые казни, жестокость военного и революционного времени с идеей божественной справедливости, Айхенвальд приходит к отчетливой мысли о невозможности какой-либо справедливости в земном мире. Мир — это царство дьявола, и с этим ничего поделаться нельзя. В статье «Адская машина», где речь идет о взрыве, устроенном в 1925 г. в Софийском кафедральном соборе, он пишет: «И в городе, который назван в честь мудрости, в честь Софии, которая является матерью таких прекрасных дочерей, как Вера, Надежда и Любовь, в сердце этого города, в его главной церкви, человек, с помощью науки вооруженный химией, мучительно и коварно убивает своих братьев и сестер по человечеству. <...> адская машина оскорбила Бога, человечество и человечность. О, если бы аду навсегда отдать адво! О, если бы никогда оно больше не выглядывало из его черных недр!» (Айхенвальд 1925б).

Однако суждения эссеиста о божественном и земном, о присутствии Бога в Его созданиях часто противоречивы и эклектичны. Примером может послужить следующий пассаж из статьи «Целят в небо» (1918)⁶: «Кажется, никогда правда земная и правда небесная не были так скомпрометированы, как в наши дни. Они кощунственны, и новая пушка, стреляющая на протяжении 100 верст, попадает гораздо дальше, чем, быть может, сознательно предполагал ее “изобретатель”: она метко метит в небо <...>. Расстреляв церковь, убив молящихся, немецкий император сотворил великий соблазн. Он поколебал и без того шаткие верования, он усилил давнишнее подозрение, что Бог не любит людей. <...> кто метит в людей, попадает в Бога» (Айхенвальд 1925б).

На собрании памяти покойного критика в январе 1929 г. С.Л. Франк так охарактеризовал его воззрения: «Айхенвальд считал, что есть мир идей, добра, красоты и света и рядом с ним — реальный, злобный и бессмысленный мир. Этот реальный мир все побеждает, все прекрасное обречено на гибель. Ю<лий> И<саевич> всегда мучился проблемой теодицеи — как совместить Бога с реальностью зла, мучился потому, что раз и навсегда признал эту проблему неразрешимой. Если под Богом

6 Речь идет о новой немецкой пушке.

понимать всемогущее добро, то Ю<лий> И<саевич> в Бога не верил. Но неверие бывает разного рода, и неверие Айхенвальда было неверием благородной скорби, трагическим противоречием между желанием веры и невозможностью найти ее. Именно потому, что Ю<лий> И<саевич> не верил в победу добра, он считал необходимым быть на его стороне. На стороне слабого, этим объяснялось его политическое мировоззрение» (Т. 1929).

Безусловные симпатии Айхенвальда в годы эмиграции принадлежали той литературе, которая рисовала мир утраченной дореволюционной России. С любовью он пересказывает сюжеты произведений И.А. Бунина и И.С. Шмелева, наполненные православными смыслами и евангельскими реминисценциями. Для Айхенвальда всякое правдивое слово писателя — мост в мир Абсолюта, поскольку оно отблеск христианской Истины. Трактовка новозаветных образов и сюжетов в его послереволюционной критике выходит за границы чистой художественности и приобретает историософский характер.

ЛИТЕРАТУРА

- Айхенвальд 1906 — *Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей.* Вып. I. М., 1906.
- Айхенвальд 1908 — *Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей.* Вып. II. М., 1908.
- Айхенвальд 1910 — *Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей.* Вып. III. М., 1910.
- Айхенвальд 1917 — *Айхенвальд Ю. Марфа и Мария // Раннее утро.* 1917. № 9380. 25 декабря. С. 1-2.
- Айхенвальд 1918а — *Айхенвальд Ю. Красный крест // Слово.* 1918. № 13. 24 июня. С. 1-2.
- Айхенвальд 1918б — *Айхенвальд Ю. Целят в небо // Раннее утро.* 1918. № 55. 4 апреля. С. 1.
- Айхенвальд 1918в — *Айхенвальд Ю. Неотменная // Раннее утро.* 1918. № 79. 4 мая. С. 1.
- Айхенвальд 1918г — *Айхенвальд Ю. Наша революция. Ее вожди и ведомые.* М., 1918.
- Айхенвальд 1925а — *Айхенвальд Ю. Ленин и Людендорф // Сегодня.* 1925. № 235. 18 октября. С. 6.
- Айхенвальд 1925б — *Айхенвальд Ю. Адская машина // Сегодня.* 1925. № 92. 26 апреля. С. 2.
- Айхенвальд 1926 — *Айхенвальд Ю. Злое добро (об Ильине) // Сегодня.* 1926. № 196. 3 сентября. С. 2-3.
- Айхенвальд 1927 — *Айхенвальд Ю. Достоевский ошибся // Сегодня.* 1927. № 160. 22 июня. С. 1.
- Айхенвальд 1928а — *Айхенвальд Ю. Две матери // Сегодня.* 1928. № 95. 8 апреля. С. 2.
- Айхенвальд 1928б — *Айхенвальд Ю. Измена жрецов // Сегодня.* 1928. Рига. № 333. 7 декабря. С. 2.
- Айхенвальд 1998/1-2 — *Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей:* В 2 т. М., 1998. Т. 1-2.
- Бунин 1973 — *Литературное наследство.* Т. 84: Иван Бунин. Кн. 2. М., 1973.
- Волковыский 1929 — *Волковыский Н. Преодоленный мятеж души (от берлинского корреспондента «Сегодня») // Сегодня.* 1929. № 15. 15 января. С. 2.
- Главацкий 2002 — *Главацкий М.Е. «Философский пароход»: год 1922-й: Историографические этюды.* Екатеринбург, 2002.
- Каменецкий 1923а — *Каменецкий Б. Литературные заметки // Руль.* 1923. № 676. 18 февраля. С. 2-3.
- Каменецкий 1923б — *Каменецкий Б. Литературные заметки // Руль.* 1923. № 682. 25 февраля. С. 2-3.
- Каменецкий 1923в — *Каменецкий Б. Неотменная // Руль.* 1923. № 716. 8 апреля. С. 2-3.

- Каменецкий 1923г — Каменецкий Б. О русской революции // Руль. 1923. № 845. 9 сентября. С. 2–3.
- Каменецкий 1923д — Каменецкий Б. Оценка революции // Руль. 1923. № 923. 16 декабря. С. 2–3.
- Каменецкий 1924а — Каменецкий Б. Бездуховность // Руль. 1924. № 950. 20 января. С. 2–3.
- Каменецкий 1924б — Каменецкий Б. Безвременная смерть // Руль. 1924. № 956. 27 января. С. 2–3.
- Каменецкий 1924в — Каменецкий Б. Праздник Байрона // Руль. 1924. № 1027. 20 апреля. С. 6.
- Каменецкий 1924г — Каменецкий Б. Литературные заметки // Руль. 1924. № 1110. 30 июля. С. 2–3.
- Каменецкий 1924д — Каменецкий Б. Адвокат дьявола // Руль. 1924. № 1164. 1 октября. С. 2–3.
- Каменецкий 1924е — Каменецкий Б. Воскресший Волохов // Сегодня. 1924. № 279. 7 декабря. С. 6.
- Ландау 1928 — Ландау Г. Айхенвальд-писатель // Руль. 1928. № 2457. 23 декабря. С. 5.
- Мережковский 2001 — Мережковский Д.С. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции. СПб., 2001.
- Млечко 2005 — Млечко А.В. До и после Апокалипсиса: мифологическая символика Д.С. Мережковского в «русском тексте» «Современных записок» // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. Вып. 4. Волгоград, 2005. С. 64–73.
- Рейтблат 2014 — Рейтблат А.И. Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М., 2014.
- Риппинг 2003 — Риппинг М. Литературная критика Ю.И. Айхенвальда периода эмиграции: Дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2003.
- Розанов 1994 — Розанов В.В. Мимолетное. М., 1994.
- Степун 1998 — Степун Ф.А. Памяти Ю.И. Айхенвальда // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 11–13.
- Т. 1929 — Т. Памяти Ю.И. Айхенвальда // Руль. 1929. № 2474. 16 января. С. 5.
- Франк 1928 — Франк С.Л. Рыцарь духа // Руль. 1928. № 2453. 19 декабря. С. 2.
- Хренов 2016 — Хренов Н.А. Утопическое сознание в России рубежа XIX–XX вв. // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М., 2016. С. 16–41.

Новозаветные образы в критике и эссеистике Ю.И. Айхенвальда послереволюционных лет

В статье анализируются новозаветные образы и сюжеты, наиболее часто встречающиеся в послереволюционных работах известного критика первой трети XX в. Ю.И. Айхенвальда (1872–1928). Сделана попытка связать их с историческим фоном эпохи — революцией 1917 г. и Гражданской войной, а также объяснить их трансформацию в статьях критика эволюцией его мировоззрения. Привлекается большое число источников из периодической печати.

Ключевые слова: Ю.И. Айхенвальд, критика, эмиграция, революция, русское зарубежье.

New Testament Images in Yu.I. Eichenwald's Criticism and Essays of the Post-Revolutionary Period

The article analyzes New Testament images and motifs which are most common in the post-revolutionary work of the famous Russian critic of the first third of the 20th century Yu.I. Eichenwald (1872–1928). An attempt has been made to connect them with the historical background of the era, namely the Revolution and the Civil war in Russia, as well as to explain their transformation in Eichenwald's articles by the evolution of his worldview. A large number of sources from the periodical press is brought to attention.

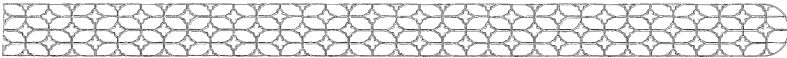
Keywords: Yu.I. Eichenwald, criticism, emigration, revolution, Russian abroad.



А.В. Святославский,
А.А. Григорьева (Москва)

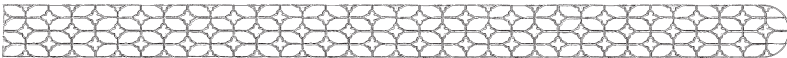
ОБРАЗЫ СВЯЩЕННОГО ПИСАНИЯ
В РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПОЭЗИИ
КЛАССИКА ЧУВАШСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ XX в. МИШШИ СЕСПЕЛЯ
(МИХАИЛА КУЗЬМИНА)





О Михаиле Кузьмиче Кузьмине (1899–1922), взявшем литературный псевдоним Сеспель (по-чувашски «подснежник»), хочется сказать известными ленинскими словами о Л. Толстом — «зеркало революции». Главное противоречие русской революции — возвышенные идеалы и жестокость реальности — ярко проявилось в жизненной и литературной судьбе Кузьмина-Сеспеля, который, будучи одарен литературным талантом, оказался в числе активных делателей революции. Член партии большевиков, участник Гражданской войны, один из организаторов чувашского комсомола, председатель Революционного трибунала Чувашской автономной области, советский функционер, в итоге он оказался за бортом советской новой жизни, обернувшейся для него страшными лишениями материального и, главное, морального свойства. После революции и Гражданской войны Михаил Кузьмин попадает под двойной удар: он гоним у себя на родине, в Чувашии, новыми партийными чиновниками левацкого толка, а с другой стороны, уже переехав на Украину и работая в уездном земельном отделе г. Остёр на Черниговщине, он становится белой вороной как человек высокой гуманности, не готовый идти на сделку со своей совестью, что делали в его окружении советские чиновники и быстро перестроившиеся на новый лад враги советской власти. В Чувашии Кузьмина оболгали свои же, обвинив в несовершенном преступлении, что повлекло за собой арест и исключение из РКП(б). На Украине он сталкивается с попранием принципов человечности в отношении голодающих беженцев с Поволжья и начавшимся социальным расслоением, при котором формируется «каста» советских функционеров-нуворишей.

Усугубил душевные муки Сеспеля нэп (новая экономическая политика). В письме от 30 октября 1921 г. он жалуется другу Федору Пакрышню: «Найди слово, которое водворило бы во мне надежду на светлое будущее. Конца моему ужасному существованию не видно. Семья сегодня-завтра перемерет с голоду. Коммунизм скрылся с горизонта будущего. На десятилетия воцарился в стране советский капитализм. Опять нищета одних и богатство других» (Сеспель 1989, с. 392). И еще письмо тому же



адресату: «На базаре, где торгуют на миллионы, где и булки, и хлеб, и сало — и всё — босые, покрытые язвами, в отрепьях беженцы с Волги лежат и просят бессловесно хлеба... удручающие картины» (Сеспель 1989, с. 394). Но самое страшное даже не временное торжество нэпманов: Сеспель сталкивается с явлениями, разъедающими саму систему власти. Со службы в Красной Армии он пишет бывшему партийному товарищу А.Т. Ласточкину: «Здесь кругом воровство, живут только воровством. Никогда я не предполагал, что так обстоят дела в военных ведомствах» (там же 1989, с. 394). 10 ноября 1920 г. поэт записывает в дневнике: «Неужели я наивно ошибался до сих пор, думая, что коммунист должен жертвовать для общества всем своим спокойным существованием, своим личным благосостоянием. Я знаю, глубоко уверен, что в данный момент достижение личной материальной обеспеченности справедливыми путями — абсурд, потому я ненавижу, презираю всеми силами души всех своих партийных товарищей, одетых в теплые шубы, сапоги и т.д. и выглядывающих с противным буржуазно-дворянским достоинством. Когда миллионы красноармейцев терпят холод и голод, неужели я вправе пользоваться материальным довольствием?» (там же, с. 399).

Потрясают подробности кончины Сепеля. Мучимый тяжелой болезнью, несчастной любовью к женщине и крушением идеалов свободы и революции — как он понимал их, — Мишши Сеспель покончил с собою 15 июня 1922 г., двадцати двух лет от роду, после по-своему знакового, рокового происшествия, случившегося в этот день в губернском земельном отделе города Остёр, где поэт служил инструктором переселенческой комиссии (на Украину устремлялось много беженцев из голодных районов Поволжья). На дороге он встретил свою землячку, чувашку с двумя детьми, погибающую от голода. Бросившись к начальнику уездного земотдела, Сеспель просил помочь им хлебом, хотя бы передав беженцам свой паек, который должен был вскоре получить. Но тот отказал, при этом накричав на просителя, что и стало последней каплей для его переполненной страданием души.

Обратимся теперь к поэтическому творчеству Мишши Сепеля. Сеспель писал стихи на трех языках — родном чувашском, русском и украинском. И даже профессионально занимался теорией стихосложения, оставив потомкам собственные размышления на эту тему. В нашей работе, предназначенной для русскоязычной аудитории, мы приводим фрагменты его произведений

исключительно на русском языке, некоторые из них — переводы с чувашского, сделанные выдающимся писателем и литературоведом Чувашии XX в. Петером Хузангаем. Другие являют собой авторский русскоязычный текст.

При знакомстве с поэзией Мишши Сеспеля первых пореволюционных лет бросается в глаза его постоянное и последовательное обращение к библейским образам. Трагедия народа и личная трагедия поэта — главные темы сочинений Сеспеля — так или иначе выводят автора на мотив жертвенности в мировой культуре. Новозаветные, а иногда и ветхозаветные образы и мотивы буквально пронизывают творчество этого революционного поэта.

Почему так вышло? Формальное знакомство с библейскими реалиями у человека, чье воспитание и образование (начальная, затем второклассная учительская школа и семинария) пришлось на эпоху государственного православия в России, очевидно. Но важнее другое — то, в чем, как нам кажется, и заключен смысл научного проекта ИМЛИ РАН «Вечные сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма»: показать не формальное обращение к символике былых эпох, а именно вечность смыслов, открытых человечеству Священным Писанием и пронизывающих нашу жизнь независимо от идеологических установок господствующей власти.

Так, Крестная жертва Христа, воспринимаемая в мировой культуре как устойчивый знак и сделавшая Крест главным символом христианства, оказывается близка поэту, позиционирующему себя в жизни и творчестве последовательным революционером-большевиком. Стихотворение 1921 г. (на чувашском языке) озаглавлено по первой строчке, которая являет собою слова Спасителя на Кресте: «Или! Или! Лама савахвани?» («Боже Мой, Боже Мой! Почему Ты Меня оставил?» (Мф. 27: 46)). Дальнейшие строки этого стихотворения развивают тему крестного страдания:

Или! Или! Лама савахвани!..
Отчий край пригвожден палачом.
Я хочу, состраданием ранен,
Проложить путь к спасенью стихом...
Одинок крест страдальца в пустыне.
Тяжелеют глаза, мутен взгляд.
На песке кровь горячая стынет.
Не водой — горьким зельем поят...

(Сеспель 1989, с. 127)

Поэт описывает далее глумление толпы, сгущающуюся ночь, но во второй части стихотворения (оно отделено в публикации звездочкой) вместо весеннего библейского Воскресения Христова, обещающего спасение человечества через Крестную жертву, звучит мотив освобождения народа через революционную борьбу, причем упоминание осени очевидно намекает на Октябрьскую революцию 1917 г.:

Но, осеннюю тьму разрывая,
Грянул гром над пустыней глухой.
И дошло до родимого края:
«Встаньте все на борьбу, кто живой!»
От креста не осталось и следа.
Открывает страдалец глаза:
Рать несметную с песней победной,
Торжествующей движет гроза...

(Сеспель 1989, с. 127)

Крест как орудие казни и распятие как процесс становятся постоянными элементами образного строя поэзии Сеспеля. При семантической и функциональной многозначности Креста Христова очевидно, что главным в христианстве является жертва Христа как путь к спасению падшего человечества. Для Сеспеля же как обладателя внерелигиозного мировоззрения на первый план выходит не спасение во Христе, но мотивы страдания, мучения, несправедливого гонения, связываемые с образом креста как инструмента мучительной казни. Личность Михаила Кузьмина-Сеспеля крайне эмоциональна, он болезненно ощущает несправедливость окружающего мира, он очень уязвим, он все время страдает в жизни и воплощает это в литературу... Он болеет костным туберкулезом, его мучает безответная любовь, но, главное, он страдает за свой чувашский народ и за всю российскую бедноту. Отсюда страдание как постоянный фон творчества поэта. Тема Распятия, впрочем, ведет Сеспеля и к образу Воскресения Христова, которое трансформируется в мотив воскресения как освобождения народа.

Так, в стихотворении 1921 г. «Гаснет день...» (на чувашском языке) поднимается тема угнетенной царизмом чувашской родины, решаемая через аллюзии к Кресту Христову, — распятой видится поэту Чувашия:

Пригвожденной к кровавому вижу кресту
Я Чувашию, как наяву.
Там, где сердце, — в груди ее рана черна.
Кровь по капле течет.
Хмурый день подступает, как в бурю волна,
Ветер злобную песню поет...
Минет ночь. И когда из росы отольет
Утро бусы себе, и серебряный звон
Вдруг раздастся, и все запоет, —
Это значит — край милый из мертвых воскрес,
Оставляет тяжелый страдальческий крест
И свободу приветствует он!

(Сеспель 1989, с. 131)

Этот же образ возникает в стихотворении с весьма знаковым в аспекте нашей темы названием «Голодный псалом» (написано в Киеве 26 октября 1921 г. на чувашском языке):

Костлявая рука дней старых, злых
К кресту мой край родимый пригвоздила.
Сухими мертвыми зубами голод
Страну мою грызет, грызет, грызет...

(Сеспель 1989, с. 163)

В стихотворении «Отныне. Последние капли крови» (1922 г., на чувашском языке) родной край ведут на Голгофу:

Слово теплое камнем и льдом
В моем горле отныне застряло,
Над лесами зарницы не стало.
На земле — ужас смерти кругом.
Край родной повели босиком
На Голгофу для тяжелой расправы.
Шубашкарской стены пот кровавый
В сердце скорбном разбитом моем.

(Сеспель 1989, с. 175)

Еще один библейский образ, побивание камнями, встречается в стихотворении «Жизнь моя, за какими холмами...» — одним из последних стихотворений поэта (написано на русском языке 27 мая 1922 г.):

Жизнь моя! За какими холмами
Твой с уютною кровлею дом?
Тихой тенью, побитой камнями,
На распутьи стоишь босиком...
(Сеспель 1989, с. 183)

Для Сеспеля основа национального возрождения, основа этнической культуры — это язык. Как писатель, он особенно остро ощущает роль языка как хранителя культуры. Освобождение народа — это раскрытие возможностей национального языка. И несколько стихотворений Сеспеля посвящено именно языку. Любопытно, что одно из них (написано в Чебоксарах в 1921 г. на чувашском языке) носит пасхальное название «Воистину воскрес!». Оно начинается традиционно для Сеспеля — с мотива страдания о чувашской культуре:

О люди старые, что жизни дни
В тяжелых муках провели!
Вы помните ль, как был гоним
Язык чувашский искони?
Припомните, как вместе с ним
Вас на страданье обрекли!

Конечная же строфа представляет собой гимн русской революции, обещающей воскрешение чувашского языка:

Шумы, дремучий темный бор:
Воскрес! — В ответ греми окрест
Холмов, долин, оврагов хор:
— Воистину воскрес! —
Живет отныне слово наше:
Язык воскрес, в нем жизни блеск.
Воскликнем радостно, чувашаи:
— Воистину воскрес!
(Сеспель 1989, с. 124)

В написанном на русском языке стихотворении 1918 г. «Обездоленных свет в непосильной борьбе...» возникает образ рая, но в совершенно материалистическом понимании. Здесь звучит мотив жертвы во имя счастливого будущего. Уже в это время победившая большевистская идеология начинает кампанию по

сакрализации феноменов новой культуры, в которой Крестная жертва Спасителя во имя спасения человечества как бы трансформируется для формирования культа жертв революции ради будущего земного рая. Сама по себе жертва во имя ближнего, конечно, никак не противоречит христианскому учению: Спаситель говорил, что «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15: 13). Однако христианство радикально расходится с коммунистической идеологией 1920-х гг. именно в пункте о возможностях построения так называемого земного рая. Сеспель в данном стихотворении употребляет именно слово «рай», причем рифмуя его с деепричастием «умирая», которое относится к погибшим за свободу народа. Здесь же возникают традиционные христианские ценности веры и надежды:

Если братьям придется главы положить
За свободу, — они, умирая,
В торжество будут веру, надежду хранить,
И свободы, и правды, и рая.

(Сеспель 1989, с. 59)

В стихотворении «Жизнь и смерть», написанном на чувашском языке в 1918 г. и посвященном павшим бойцам революции, встречаем аллюзию к православному поминальному богослужению — образу «вечной памяти»:

Ночь проходит. Недалек рассвет...
Никого в степи пустынной нет.
До земли крапиву ветер гнет,
Павшим память вечную поет...

(Сеспель 1989, с. 67)

Излюбленный поэтический мотив жертвы трагически закономерно прозвучал в самом факте смерти Сеспеля, как бы жертвующего собой ради людей, чтобы сила протеста ценой жизни заставила советских чиновников обратить взор на беды народные. Тогда и самоубийство Сеспеля едва ли может рассматриваться как проявление слабости. «Самоубийство для поэта, — пишет чувашский литературовед проф. В.Г. Родионов, — это не выражение его слабости, а форма протеста против несправедливости, последний способ борьбы. Вспомним всемирно известную страшную традицию чувашей — *типшар*, когда несправедливо

обиженный, не найдя другой формы самозащиты, вешался на воротах своего врага. Подобные люди ради торжества справедливости лишались жизни» (Родионов 1989, с. 17).

Библейский образно-символический строй в поэтике Сеспеля и его разочарование в советской власти, казалось бы, должны были насторожить идеологов от литературы в 1920-х гг. Но Сеспель «успел» уйти из жизни еще до начала больших политических процессов против «врагов народа» и, видимо, неживой был уже не так идеологически опасен, что позволило его друзьям издать в 1928 г. первый, небольшой, сборник его стихотворений, за которым последовало еще несколько оставшихся малоизвестными изданий. Наконец в 1959 г. вышло первое собрание сочинений Сеспеля в одном томе. Позднее Кузьмина-Сеспеля стали называть основоположником чувашской советской поэзии, был открыт музей его памяти в Чебоксарах, установлен памятник. Тело поэта было торжественно перезахоронено в городском парке города Остёр в 1954 г.

«Христианское человечество, — писал в 1930-х гг. крупнейший философ и богослов XX в. прот. Василий Зеньковский, — доныне живет евангельскими благовестиями, но оно ищет их осуществления без Христа, без его Церкви и ее таинств. В этом весь трагический тупик, вся безысходность нашей эпохи, — ибо сердцем своим христианские народы не отошли от Христа, но не имеют его в своем уме» (Зеньковский 1993, с. 180).

ЛИТЕРАТУРА

- Зеньковский 1993 — Зеньковский В.В. Наша эпоха // Зеньковский В.В. Проблемы воспитания в свете христианской антропологии. М., 1993. С. 172–221.
- Родионов 1989 — Родионов В.Г. Энергия, воплощенная в слове // Сеспель М.К. Собрание сочинений: Поэзия, проза, драматургия, письма. Чебоксары, 1989. С. 8–43.
- Родионов 2009 — Родионов В.Г. Сеспель — цветок земли и неба. Чебоксары, 2009.
- Сеспель 1989 — Сеспель М.К. Собр. соч.: Поэзия, проза, драматургия, письма. Чебоксары, 1989.
- Хузангай 2012 — Хузангай А.П. Михаил Сеспель как культурный герой XX века // Сеспель М.К. Миллионм стих мой повторен...: Стихи, фрагменты дневника и писем. Чебоксары, 2012. С. 175–232.

Образы Священного Писания в революционной поэзии
классика чувашской литературы XX в.
Мишши Сеспеля (Михаила Кузьмина)

Мишши Сеспеля (псевдоним М. Кузьмина) называют одним из основателей чувашской поэзии XX в., хотя его наследие включает также прозаические и драматические произведения. Творчество Сеспеля питалось мечтой об освобождении чувашского народа и личном освобождении человека труда, что связывалось им с Октябрьской революцией. Сквозной мотив его поэзии — жертвенность и страдания во имя свободы, что отчасти и определило многочисленные аллюзии на Священное Писание. Трагедией Сеспеля, нашедшей отражение в его творчестве, стал крах обещаний революции, что привело поэта к самоубийству в 1922 г.

Ключевые слова: Мишши Сеспель (Михаил Кузьмин), революционная поэзия, чувашская литература, русская литература XX в., новозаветные мотивы.

References to the Holy Scriptures in the Work
of Chuvash Revolutionary Poet of the 20th Century
Mišši Šešpěl (Mikhail Kuzmin)

Mišši Šešpěl (pen name of Mikhail Kuzmin) is known as one of the founders of Chuvash poetry of the 20th century although his legacy also includes prosaic and dramatic works. Šešpěl's poetry was inspired by the dream to liberate Chuvashes and all working people that he associated with the October Revolution. The constant motifs of his poetry are sacrifice and suffering, which in part determined numerous references to the Holy Scriptures in his works. The tragedy of Šešpěl reflected in his poems was the collapse of many promises of the revolution; this deep disappointment led the poet to commit suicide in 1922.

Keywords: Mišši Šešpěl (Mikhail Kuzmin), revolutionary poetry, Chuvash literature, Russian literature of the 20th century, Chuvash literature, New Testament references.



О.В. Быстрова (Москва)

От «МАТЕРИ»
к «Жизни Клима Самгина»:
ГОРЬКИЙ КАК СОЗДАТЕЛЬ
«АНТИ-ЕВАНГЕЛИЯ»
СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА



Повесть «Мать»¹ с момента ее публикации в 1907 г. воспринималась и трактовалась как история о зарождении революционного движения в России. Да и сам автор подтверждал это: «...пишу большую повесть “Мать”, это хроника роста революционного социализма среди рабочих фабрики...» (Горький 1999/5, с. 429). Однако цензура увидела в повести не столько социальную, сколько религиозную крамолу: негодование вызвали рассуждения Рыбина о церкви и о Боге, «по содержанию своему являющиеся прямым богохульством и поношением православной церкви <...>. “Церковь, — говорит Рыбин, — могила бога и человека”» (Горький 1970/8, с. 439). Сообщение цензора Федорова, представившего доклад на рассмотрение, послужило поводом для ареста издания и возбуждения уголовного дела против автора, которое было прекращено только в 1913-м, в год празднования 300-летия Дома Романовых.

Для писателя опыт Первой русской революции 1905 г. вылился в осмысление истории как прямого движения от ада на земле к раю на земле. Описанием ада открывается повествование: «Каждый день над рабочей слободкой, в дымном, масляном воздухе, дрожал и ревел фабричный гудок, и, послушные зову, из маленьких серых домов выбегали на улицу, точно испуганные тараканы, угрюмые люди <...>. Вечером, когда садилось солнце и на стеклах домов устало блестели его красные лучи, — фабрика выкидывала людей из своих каменных недр, словно отработанный шлак, и они снова шли по улицам, закопченные, с черными лицами, распространяя в воздухе липкий запах машинного масла, блестя голодными зубами» (Горький 1970/8, с. 7). Рай же описан как эфемерные мечтания Андрея Неходки, который уверен, что настанет время, когда «будут ходить по земле люди вольные, великие свободой своей, все пойдут с открытыми сердцами, сердце каждого чисто будет от зависти, и беззлобны будут все. Тогда не жизнь будет, а — служение

1 Сам писатель называл «Мать» повестью (Касторский 1940), однако в современном литературоведении это произведение в связи с особенностями его структуры характеризуется как роман.

человеку, образ его вознесется высоко; для свободных — все высоты достигаемы! Тогда будут жить в правде и свободе для красоты, и лучшими будут считаться те, которые шире обнимут сердцем мир, которые глубже полюбят его, лучшими будут свободнейшие — в них наиболее красоты! Велики будут люди этой жизни...» (Горький 1970/8, с. 128).

В 1916 г. Мережковский в статье «Не святая Русь (Религия Горького)» отмечает неразрешимое противоречие между «интеллигентским сознанием» (по сути, Разумом) и «народной сущностью» (т. е. христианским началом) в творчестве Горького: «Сколько бы он ни отрекался от религии, какими бы безбожными словами ни говорил о ней, как бы ни был религиозно бессознателен или, хуже того, полусознателен, он все-таки не отречется от своей народной “крестьянской” — “христианской” сущности» (Мережковский 1997, с. 854). В те годы это мнение не было услышано, но литературоведение конца XX в. со всей очевидностью показало: «“Мать” нельзя рассматривать лишь как летопись революционных событий начала века. Горький попытался создать не просто хронику деятельности социал-демократов <...> а новое Евангелие пролетариата» (Спиридонова 2004, с. 72).

Эта повесть Горького отразила религиозно-философские искания времени, поскольку «социализм был впервые показан как проявление духовной эволюции русского народа» (Спиридонова 2004, с. 89). Действительно, революционеры в повести выступают как новые странники старого мира, ищущие пути его изменения (преобразования). Символична следующая художественная деталь: однажды Павел принес и повесил на стенку картину, на которой трое людей, разговаривая, шли куда-то легко и бодро. На вопрос Ниловны «кто это?» сын ответил: «Это воскресший Христос идет в Эммаус» (Горький 1970/8, с. 17).

Евангельская легенда о воскресшем Христе, который на пути в Эммаус заставил своих спутников поверить истине («...Господь истинно воскрес...» (Лк. 24: 34)), в повести приобретает новое звучание. Хотя Эммаус стал «горячим источником», по дороге к которому загорелись сердца апостолов: «И они сказали друг другу: не горело ли в нас сердце наше, когда Он говорил нам на дороге и когда изъяснял нам Писание?» (Лк. 24: 32), — в романе сделан иной акцент. Если Павел знает сюжет картины, то для Ниловны она о том, что трое идут куда-то легко и бодро. Главным словом оказывается «идут» — куда-то, к чему-то...

Образ дороги, где воскресший Иисус проповедовал Своим ученикам, приобрел в повести метафорический смысл: путь Павла — это движение не только по горизонтали, но и по вертикали, под которой подразумевается духовный рост. «Трудность пути — постоянное и неотъемлемое свойство: двигаться по пути, преодолеть его уже есть подвиг, подвижничество со стороны идущего подвижника, путника» (Топоров 1983, с. 259). Предполагается, что по этому пути Павел и его товарищи приведут страну к правде новой жизни.

Однако для молодых строителей будущего общества церковная вера неприемлема, им не нужен старый Бог — они жаждут обновленного Бога. Вот что говорит Рыбин Ниловна: «Переменить Бога надо, мать, очистить Его. В ложь и клевету одели Его...» (Горький 1970/8, с. 56). И только Ниловна, эмоциональная, как все женщины, способна «за словами, отрицавшими Бога», чувствовать «крепкую веру в него же» (там же, с. 58).

Стоит прислушаться к мнению Л.А. Спиридоновой: «... Горький тоже определяет социализм как новую религию, но вкладывает в это понятие несколько иной смысл. Прогресс как переход от худшего к лучшему не мыслится ему без совокупных действий всего народа, объединенного коллективной психологией социализма» (Спиридонова 1994, с. 94). Тогда становится понятным замысел автора: пролетарская революционность облачается в ризы борьбы за правду Христову на земле, человек труда становится идеалом социализма «как новой, творческой веры объединенного человечества» (Гачева, Семенова 2016, с. 253), революционная мысль, слово о революции преобразуются в молитву.

Новый виток мирового общественного процесса в XX столетии представлялся писателю как «путь» («движение») детей к правде. Разумеется, в данном случае «богостроительство можно лишь условно называть религиозным течением», так как его представители А.В. Луначарский, М. Горький, В.А. Базаров, П.С. Юшкевич «не признавали религиозных догматов. Но вместе с тем они призывали <...> “построить”, “создать” бога. В их представлении “построение бога” означало создание идеала, к которому каждый должен стремиться, но не религиозного в прямом смысле этого слова, а социального, общественного» (Ласковская 1972, с. 18). И таким идеалом может быть пролетарская революция, или новое социалистическое общество, или сам строитель нового общества.

В 1924 г. Горький вернулся к размышлениям о религиозно-революционных идеалах своего времени. Но это было не воплощение некогда задуманного продолжения повести «Мать», а новая попытка осмыслить и «изобразить все классы, “течения”, “направления”, всю адову суматоху конца века и бури начала XX века» (Горький 2013/16, с. 24). В беседе с советским послом в Италии Д.И. Курским, размышляя о работе над романом «Жизнь Клима Самгина», Горький произнес: «Я не имею права умирать, пока не сделаю этого... Есть у Менделеева книга с весьма полновесным названием “К познанию России”. Я был бы счастлив, если б и мою хронику можно было так назвать... Быть может, сразу вещь моя не будет понята. Но когда-нибудь оценят...» (Горький 1976/25, с. 46). Об этом Горькому писал и его биограф И.А. Груздев: «Чем больше я вчитываюсь в Вашу вещь, тем более утверждаюсь в мысли об огромности ее значения. И, кажется, — это значение сейчас не будет понято (если судить по тому, что появляется в печати)» (Переписка 1966, с. 181). Что не могло быть понято в те годы? Какую загадку следовало разгадать потомкам?

Текст «Жизни Клима Самгина» в 1930-е и последующие годы, естественно, не мог быть проанализирован с точки зрения соединения, или взаимопроникновения, фактического материала и религиозных мотивов в их совокупности и влиянии друг на друга. Оказавшийся в эмиграции И.А. Ильин писал: «Истинное художественное искусство почерпает свой предмет из религиозной глубины, из сферы веяний Божиих даже и тогда, когда рисуемые им образы природы и людей не содержат по внешней видимости ничего церковного и религиозного» (Ильин 1993/1, с. 353). Это мнение справедливо и по отношению к творчеству Горького.

«Жизнь Клима Самгина» имеет подзаголовок «Сорок лет»; кстати, в рукописных вариантах повесть так и называлась — «Сорок лет». Это напоминает о ветхозаветном Моисее, который вывел евреев из египетского плена и водил по пустыне в течение сорока лет. Четыре десятилетия символизируют преемственность поколений: отец, сын и сын сына. Для Моисея в его миссии было важно буквально вытравить всякое упоминание египтян как хозяев, у которых евреи состояли в рабстве. Пророк и ведомые им люди были едины в своей цели. В романе «Жизнь Клима Самгина» такого единения нет: теоретических представлений о народе и его спасении так много, что они превращаются в некие абстракции, не способные никому ничего объяснить. Здесь

ведущие и ведомые оказываются по разным сторонам словесных баррикад. Не случайно Клим, вспоминая спор Властова с Кумовым, приходит к выводу: «...все эти снежные и пыльные вихри слов имеют одну цель — прикрыть разлад, засыпать разрыв человека с действительностью» (Горький 1974/22, с. 477–478).

Библия всегда воспринималась Горьким как собрание человеческой мудрости, причем особенно ему были близки, так сказать, «общественные» поступки библейских и — шире — христианских героев, боевое начало в них: «...по натуре моей мне Исаия ближе Иеремии, мне дорог Никола Мирликийский за пощечину Арию и Христос — за бич, коим он торгашей изгнал из храма <...> те христиане, что опрокидывали идолов и потом уже шли на костры и в цирки, — ценнее тех, что говорили — “не преклонюсь пред бесями!” — и пассивно шли на смерть, оставляя идолов на пьедесталах. <...> Жизнь — борьба, всегда борьба! Но не с собой, а за себя бороться надо. Нас — душат, нас хотят сделать холопами, мы — уже рабы, нам надо сбросить цепи...» (Горький 1997/3, с. 15).

Перед Горьким — творцом художественного текста стояла задача показать, как происходит изменение мировоззрения героев. Есть Иван Акимович Самгин, есть его сын Клим Иванович, но нет того, кому сын мог бы передать свои знания и свою веру. Происходящие нравственные изменения точно определяет Анфимьевна, узнав о страшном решении Варвары: «Эх, дети вы, дети... Чужого бога дети!» (Горький 1974/22, с. 273). Отказав ребенку в праве на жизнь, родители (пусть и состоящие в незаконной связи) взвалили на свои плечи решение, которое им должно быть неподвластно.

Моисей, избрав свой путь, вел народ к Богу; об этом движении в Землю обетованную сказано в Книге Исход: «Господь же шел пред ними днем в столпе облачном, показывая им путь, а ночью в столпе огненном, светя им, дабы идти им и днем и ночью» (Исх. 13: 21). Горький рисует историю отпадения и общества, и отдельных людей от предначертанного пути, потому что для них великая история православной страны — это «сплошной диалог» (т. е. разговоры), «изредка прерываемый выстрелами пистолетов и взрывами бомб» (Горький 1974/22, с. 479). Оказывается, что в произведении нет ведущего за собой, есть только ведомые. И Клим Самгин — ведомый: его «несет» по жизни течением. Но для тех, кто будто бы выбирает свой путь сам (как Татьяна Гогина, которая перед отъездом в ссылку «обрезала пышные свои волосы и сказала: — Вот я

окончательно постриглась в революцию» (там же)), тоже нет будущего. Достаточно вспомнить события Кровавого воскресенья, которые увидел Самгин и понял: «Революция нужна для того, чтобы уничтожить революционеров» (там же, с. 578).

В связи с символикой произведения стоит упомянуть еще об одной детали: первый вариант романа назывался «История пустой души». Образ пустоты занимает в романе особое место. Вот Клим, размышляя о себе, признается: «Иногда его страшило это ощущение самого себя как пустоты, в которой непрерывно кипят слова и мысли, — кипят, но не согревают» (Горький 1974/21, с. 327). Пустота вроде бы заполнена, но чужим, не своим.

В Ветхом Завете тоже описывается пустота: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною...» (Быт. 1: 2). За шесть дней Творцом был создан мир, характеристика которого однозначна: «И стало так. <...> и вот, хорошо весьма» (Быт. 1: 30–31). В «Жизни Клима Самгина» заполнение «пустоты» человека отчасти оказывается сродни рождению мира. Но путь, который избирается главным героем еще в детстве («Клим не помнил, когда именно он, заметив, что его выдумывают, сам начал выдумывать себя» (Горький 1974/21, с. 18)), изначально неправилен. Об этом говорит его дед Аким: «Вы все портите ребенка, выдумываете его» (там же, с. 17). Но никто не мог переспорить отца Клима, «из его вкусных губ слова сыпались так быстро и обильно» (там же, с. 18), что дед, как правило, отмахивался палкой и уходил. Старик утверждал, что «Клим просто слабенький, вялый мальчик и что ничего необыкновенного в нем нет. <...> избалованный всеми, самолюбив...» (там же). Эти обидные слова возбуждали неприязнь Клима, а потому он больше верил отцу, утверждавшему, что «всё хорошее выдуманно — игрушки, конфеты, книги с картинками, стихи — всё». И вот ребенок начал понимать, что «всегда нужно что-нибудь выдумывать, иначе никто из взрослых не будет замечать тебя, и будешь жить так, как будто тебя нет» (там же).

Но выдуманное содержание не есть настоящее. Автор задает вопрос: может ли человек заполнить пустоту сам? И опять признание Клима: «...не впервые представил, как в него извне механически вторгается множество острых, равноценных мыслей. Но когда он пробовал привести в порядок всё, что слышал и читал, создать круг мнений, который служил бы ему щитом против насилия умников и в то же время с достаточной яркостью

подчеркивал бы его личность, — это ему не давалось. Он чувствовал, что в нем кружится медленный вихрь различных мнений, идей, теорий, но этот вихрь только расслабляет его, ничего не давая, не всасываясь в душу, в разум» (Горький 1974/21, с. 327). Пустота главного героя стала хаосом.

Другим немаловажным мотивом в «Жизни Клима Самгина» является мотив жертвы. Он проходит через все четыре книги: это утонувшие Борис Варавка и Варя Сомова; Владимир Лютов, назвавший себя «жертвой, приносимой историей себе самой за грехи отцов моих» (Горький 1974/21, с. 437); убийство дьякона Ипатьевского; мысли Самгина по поводу Московского восстания («...конечно: рабочий класс — Исаак, которого приносят в жертву» (Горький 1975/23, с. 59)) и др. Упоминание о царе при беседе Инокова с Самгиным высвечивает еще одну — будущую — жертву времени: русского самодержца и его семью убили во имя идеи. В черновых вариантах говорится о встрече Ленина на Финляндском вокзале, что свидетельствует о другой, великой жертве — русском народе. Библейский сюжет об Аврааме и Исааке объясняет суть происходящего и позволяет сделать выводы о будущем.

Потеря нравственных, духовных ценностей в обществе тоже характеристика предреволюционного и революционного времени, о котором пишет Горький. Герои повествования растеряли христианское сознание, которым сильна была Русь. Вот эпизод, в котором Диомидов и падчерица Хрисанфа читают сцены из «Ромео и Джульетты»: «Наскакивая на Диомидова, он [Хрисанф. — О. Б.] затолкал его в угол, к печке, и там убеждал: — Тебя Евангелием по башке стукнуть надо, притчей о талантах» (Горький 1974/21, с. 415). И вдруг Клим слышит тихие слова Диомидова, которые, в отличие от него, не услышал священник: «В притчу эту я <...> не верю» (там же). Слова, произнесенные как будто для себя, оказывают на мир сокрушающее воздействие: человек решает, что он велик сам по себе. Отсюда берет исток самолюбительское рассуждение главного героя: «Самгин промолчал, прислушиваясь, как в нем зреет незнакомое, тихо и приятно волнующее чувство. “Идея человечества так же наивна, как идея божества. <...> Никто не убедит меня, что мир делится на рабов и господ. Господа рождаются в среде рабов. Рабы враждуют между собой так же, как и владыки. Миром двигают силы ума, таланта”. В этот час мысли Клима Самгина летели необычно быстро, капризно, даже как будто бессвязно, от каждой оставалось и укреплялось

сознание, что Клим Иванович Самгин значительно оригинальнее и умнее многих людей» (Горький 1974/22, с. 242).

Процесс отпадения не может быть бесконечен, он приводит к гибели². Книга не была закончена Горьким, но возникает вопрос: так ли нужна этой книге последняя точка? Создается впечатление, что недоговоренность и есть лучший финал для «Жизни Клима Самгина». К 1930-м гг. Горький прекрасно осознавал, какой двойственный мир его окружает: с одной стороны, мечта, устремленная в будущее, с другой — грозные реалии настоящего. Великая мечта социального идеализма претерпевает давление революционного насилия (или классовой целесообразности). Созидательная энергия мира новых возможностей, в дореволюционный период превратившаяся почти что в религиозный культ, после революции становится «кривизной разума», способной «уничтожить Россию для мира, сделав ее рационалистичной до цинизма, лишенной веры в себя и отвратительной» (Горький 2012/14, с. 240). О том, что произошло после событий революции, свидетельствует главный герой романа: «Суть в том, что я не могу найти в жизни точку, которая притягивала бы меня всего целиком» (Горький 1975/23, с. 166).

Тем не менее такая «точка» существует: в тексте разбросаны детали, свидетельствующие о том, что возможен иной путь. Московское восстание, стрельба, убийства — и вот «дородная женщина <...>. За нею выскочил человек в черном полушубке, матерно ругаясь, схватил ее сзади за наверченную на голове шаль и потащил назад, рыча: — Встань за церковь, дура, черт, в церковь не будут стрелять...» (Горький 1975/23, с. 52). Вот символ спасения, но от него человек и общество отказываются. Дьякон Ипатьевский произносит выстраданное им: «Церковность же есть стеснение духа человеческого ради некоего бога, надуманного во вред людям, а не на радость им» (Горький 1974/22, с. 99); Диомидов тоже говорит: «...надо, чтобы были только бог и человек, каменных церквей не надо» (Горький 1974/21, с. 520).

Есть в повествовании момент, когда у Самгина как будто происходит смена ориентиров. После событий на Ходынском поле главный герой стал бояться любых скоплений людей. Тем не менее, уступив настойчивым просьбам Варвары, он

2 Так, Нёта Тун назвала роман Горького «воспитательным романом особого рода»: «Речь идет не о развитии молодого человека, а о распаде личности» (Бродская 1962, с. 308).

соглашается пойти на пасхальную службу в Кремль. Открывающаяся картина выдает его страхи: «Грозно, как огромный, уродливый палец с медным ногтем, вонзалась в темноту колокольня Ивана Великого, основание ее плотно окружала темная масса, волнуясь, как мертвая зыбь, и казалось, что колокольня тоже покачивается. <...> упади она, и погибнут сотни людей из Охотного ряда, из Китай-города, с Ордынки и Арбата <...>. Еще большие сотни, в ужасе пред смертью, изувечат, передавят друг друга. Или какой-нибудь иной ужас взорвет это крепко спрессованное тело, и тогда оно, разрушенное, разрушит все вокруг, все здания, храмы, стены Кремля» (Горький 1974/22, с. 328). Вдруг «весь Кремль вспыхнул яркими огнями, торжественно и бурно поплыл над Москвой колокольный звон, а над толпой птицами затрепетали, крестясь, тысячи рук <...> и тысячеустый голос густо, потрясающе и убежденно — трижды сказал: — Воистину воскрес!» (там же, с. 329). Самгин «не мог не подумать, что раньше радость о Христе принималась им как смешное лицемерие, а вот сейчас он <...> небывало растроган, обрадован» (там же, с. 330). Он вдруг увидел, что «все страшное, подавляющее исчезло», а «церкви поднялись из хаоса домов золотыми кораблями сказки» (там же). Пасха, церковь — символы спасения, от которого герой отказывается. Пока человек (или общество) не захочет найти ту самую дорогу к «золотому кораблю сказки», тому «столпу», что в ночи огненный, трудно выбраться из тьмы.

Книга Горького охватывает вопросы внутренней политики, внешних отношений страны, революционного и эволюционного вариантов исторического развития. После доклада Самгина о трехсотлетнем правлении Дома Романовых в «гостиной известного адвоката» хозяин дома опровергает его: «...история — это памятная книга несчастий, страданий и вынужденных преступлений наших предков. И внимательное чтение истории внушает нам более убедительно, чем Евангелие: будьте милостивы друг к другу...» (Горький 1975/24, с. 341).

История Клима Самгина не история одного человека, это история отпадения людей от веры. Новый бог еще не объявлен — он предощущается. Каким он будет? Другим и страшным, так как общество выбирает ненависть, а не любовь:

Не Христос — не Авель нужен людям,
Людям нужен Прометей — Антихрист.

(Горький 1974/21, с. 446)

Эти стихи принадлежат дьякону — священнослужителю, который ждет прихода противника Мессии. «Жизнь Клима Самгина» можно, таким образом, охарактеризовать как «анти-Евангелие» предощущаемого советского общества. Иван Дронов фактически говорит о том же, что и дьякон: «Россия — страна не-бла-го-по-лу-чная <...>. И правят в ней не Романовы, а Карамазовы. Бесы правят» (Горький 1975/23, с. 160). Здесь становится буквально осязаемой неразрывная связь повести «Мать» с романом «Жизнь Клима Самгина». Новое революционное Евангелие оказалось разрушительным для общества; это фактически «анти-Евангелие», потому что оно описывает отпадение от христианской традиции.

Несомненно, религиозные искания Горького сложнее и объемнее, нежели нескончаемый спор с христианством. Выступивший в повести «Мать» как апологет идеи богостроительства, Горький никогда не отрицал личности. Продолжением личности был для него коллектив, творящее единство. По мнению А.Г. Гачевой и С.Г. Семеновы, «Горький, по существу, никогда не отказывался от главной идеи богостроительного периода: человека как “оси мира” и человечества как становящейся вселенской общности» (Гачева, Семенова 2016, с. 252). Религия социализма прочитывается и в «Жизни Клима Самгина», только со знаком «минус». Общество дореволюционной России представлено в романе как разорванное надвое: есть сословие «умственно превозносящихся» и есть остальные, о которых это сословие «заботится» в своих интеллектуальных спорах. Однако «идеи потеряли свою серьезность, в них блуждают и с ними блудят», при этом «нет ни одной идеи, в которой это сословие, оторвавшееся от практического действия, опытной проверки, было бы уверено» (там же, с. 263).

Если Библия — это собрание книг, написанных по внушению Божественной благодати Святого Духа избранными Им людьми, то «Жизнь Клима Самгина» оказывается ей как бы противопоставленной: существование отдельного человека на протяжении сорока лет показано здесь как возвращение внутренней пустоты. Качество «пустоты» характеризует и героя, и общество в целом. Она влечет за собой «придуманность» грядущего нового мира — придуманного лишь для того, чтобы не сталкиваться с реальностью. Роман Горького можно было бы назвать анти-Библией XX столетия, точнее, анти-Евангелием, так как представление о некогда принесенной народам Благой вести преобразуется в подробнейший рассказ о том, как распадается душа человека.

Этот распад происходит настолько обыденно, что никто не замечает его, ибо все поглощены хаосом нескончаемых разговоров и споров, каждый считает себя правым, отвергая мнение другого. Все спорят, и все растеряны перед жизнью: «Какая-то таинственная сила бросает человека в этот мир беззащитным, без разума и речи, затем, в юности, оторвав душу его от плоти, делает ее бессильной зрительницей мучительных страстей тела. Потом этот дьявол заражает человека болезненными пороками, а истерзав его, долго держит в позоре старости, все еще не угашая в нем жажду любви, не лишая памяти о прошлом, об искорках счастья, на минуты обманно сверкавших пред ним, не позволяя забыть о пережитом горе, мучая завистью к радостям юных. Наконец, как бы отомстив человеку за то, что он осмелился жить, безжалостная сила умерщвляет его. Какой смысл в этом? Куда исчезает та странная сущность, которую мы называем душою?» (Горький 1974/21, с. 227). Искать ответ на этот вопрос Горький предоставил своим будущим читателям.

ЛИТЕРАТУРА

- Бродская 1962 — Бродская С.Я. Зарубежная критика о Горьком (50-е годы): Обзор // Горьковские чтения. 1959–1960. М., 1962. С. 300–316.
- Гачева, Семенова 2016 — Гачева А.Г., Семенова С.Г. Максим Горький // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков: В 3 т. М., 2016. Т. 1. Кн. 1. С. 205–301.
- Горький 1968- /1–25 — Горький М. Полн. собр. соч.: Художественные произведения: В 25 т. М., 1968- . Т. 1–25.
- Горький 1997- /1–24 — Горький М. Полн. собр. соч.: Письма: В 24 т. М., 1997- . Т. 1–24.
- Ильин 1993–1999/1–10 — Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1993–1999. Т. 1–10.
- Касторский 1940 — Касторский С. «Мать» М. Горького: Творческая история повести. М., 1940.
- Ласковая 1972 — Ласковая М.П. Богоискательство и богостроительство прежде и теперь. М., 1972.
- Мережковский 1997 — Мережковский Д.С. Не святая Русь (Религия Горького) // Максим Горький: Pro et contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг.: Антология. СПб., 1997. С. 851–863.
- Переписка 1966 — Архив А.М. Горького. Т. XI: Переписка А.М. Горького с И.А. Груздевым. М., 1966.
- Спиридонова 1994 — Спиридонова Л.А. Горький: Диалог с историей. М., 1994.
- Спиридонова 2004 — Спиридонова Л.А. М. Горький: Новый взгляд. М., 2004.
- Топоров 1983 — Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.

От «Матери» к «Жизни Клим Самгина»:
Горький как создатель «анти-Евангелия» советского общества

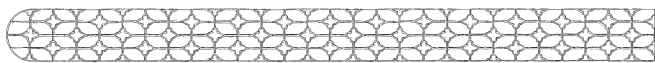
Статья посвящена интерпретации образной системы и символики повести М. Горького «Мать» и романа «Жизнь Клим Самгина» в перспективе Ветхого и Нового Завета (легенды о воскресшем Христе на пути в Эммаус, об истории Моисея, водившего свой народ сорок лет по пустыне). Анализируются мотивы пустоты и жертвы. В этом контексте произведения Горького толкуются как «анти-Евангелие» современного писателя общества. Появлению «анти-Евангелия» способствовала потеря христианских ценностей в России; смена ориентиров в обществе, отказавшемся от своих корней, повлекла за собой изменение не только строя, но и внутреннего мира человека.

Ключевые слова: Горький, «Мать», богостроительство, «Жизнь Клим Самгина», анти-Евангелие, образ внутренней пустоты.

From “The Mother” to the “Life of Klim Samgin”:
Gorky as Creator of the “anti-Gospel” of Soviet Society

The article is devoted to the interpretation of the imagery and symbolics of the novels by M. Gorky “The Mother” and “Life of Klim Samgin” in the perspective of the Old and the New Testaments (the legend of resurrected Christ on the road to Emmaus, the story of Moses who led his people through forty years in the wilderness). The motifs of emptiness and sacrifice are analyzed. In this context, the author interprets Gorky’s works as an “anti-Gospel” of the society of his time. The emergence of such an “anti-Gospel” was largely due to the loss of Christian values in Russia. The reorientation of the society, which abandoned its roots, entailed the changes not only in the social system but also in the inner world of man.

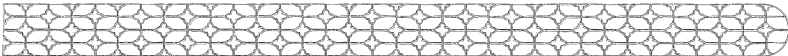
Keywords: Gorky, “The Mother”, God-Building, “Life of Klim Samgin”, anti-Gospel, inner emptiness.



Б.Н. Борисов (Москва)

ЕВХАРИСТИЧЕСКИЙ ТЕЗАУРУС
В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

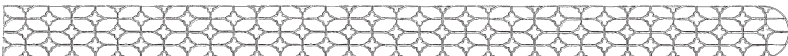




В основе картины мира А. Платонова, как известно, испытавшей влияние философии Н.Ф. Федорова (Семенова 2004/2, с. 207–342; Никулина 2005, с. 538–539), лежит представление о поврежденности мира. Смертность человека, бессознательность животных, уныние и тоска в природе — вот наиболее частые мотивы платоновской прозы, в совокупности создающие образ больного, страдающего мира. От человека, образно идее «общего дела», требуется активное участие в спасении мира, каковое должно стать главной задачей и смыслом человеческого существования. Представления писателя о человеке как спасителе мира менялись в различные периоды его творчества, но неизменной оставалась генетическая связь платоновского спасителя с Христом (Малыгина 2000, с. 186). Опираясь в своих художественных построениях на христианские образы (Дырдин 2000; Толстая 2002; Любушкина 2005; Ливингстон 2000; Проскурина 2000; Спиридонова 2000), писатель создает собственную модель спасения мира, в основе которой лежит идея жертвенности.

Специфика художественного воплощения этой идеи в творчестве Платонова обусловлена атмосферой эпохи модернизма, в которой формировалось писательское мироощущение. Как замечает Е.И. Колесникова, «...платоновское творчество вписывается в духовную палитру начала XX века» (Колесникова 2004, с. 37) с характерной для нее «тотальной ревизией традиционного мировоззрения» (там же, с. 36) и подчас «совершенно нехристианским толкованием традиционных православных формул» (там же). Одной из таких «формул», переживших трансформацию в художественном мире Платонова, является евхаристическая трапеза.

Основными аспектами догматического учения о Евхаристии являются следующие: 1) вера в тождество Святых Даров (хлеба и вина), над которыми прочитана евхаристическая молитва, подлинным Телу и Крови Христовым (Ин. 6: 51–56; Мф. 26: 17–30; Мк. 14: 12–26; Лк. 22: 7–39; 1 Кор. 10: 16; 11: 23–25); 2) исповедание Евхаристии как приобщения к крестной жертве Спасителя (Лк 22: 19; 1 Кор. 11: 26); 3) понимание Евхаристии как «воспоминания»,



или актуализации, совершенного Христом спасения (Лк. 22: 19; 1 Кор. 11: 24–25); 4) осмысление Евхаристии как залога единства церкви в Теле Христовом (1 Кор. 10: 17; 12: 12–31). Будучи перенесены в пространство платоновского художественного мира, спасителем которого выступает уже человек, эти представления трансформируются и облекаются в новую форму. Подобно Христу, герой-спаситель отдает людям всего себя — свое тело и кровь, составляя оппозицию «пожиранию как неотъемлемой черте существующего статуса мира» (Семенова 2004/2, с. 274; курсив С. Семеновой).

Надо сказать, что определение «евхаристический» в отношении платоновского тезаурусного комплекса, воплощающего в художественном пространстве идею спасительной жертвы, имеет условный характер, поскольку писатель не так часто пользуется каноническими образами хлеба и вина, замещая их метонимическими и метафорическими образами-символами. Однако, на наш взгляд, есть, по меньшей мере, два основания для использования термина «евхаристический тезаурус». Во-первых, между каноническими и замещающими их авторскими образами Евхаристии в текстах Платонова существует преемственность. Во-вторых, принадлежность к евхаристическому тезаурусу обеспечивается соединением в рамках одного сюжета или образа мотивов трапезы и жертвы.

Трансформация новозаветных мотивов в творчестве Платонова конца 1920-х гг., и евхаристических мотивов в частности, как правило, обусловлена включением их в парадигму сюжетов социально-исторической тематики. Это сюжеты о революционных преобразованиях, социалистических проектах, в которых человек выступает не только целью, но и средством. Поэтика жертвы здесь становится маркером авторского сомнения в оправданности представленного в произведении социального эксперимента. В соответствии с этим репрезентация евхаристического образа в тексте получает апофатические коннотации.

В романе «Чевенгур» встречается ряд евхаристических мотивов, среди которых мотив отождествления тела с хлебом. Так, Е. Яблоков указывает на возможную этимологию фамилии Сони Мандровой: «мандра, мандро» — хлеб, продукты в маргинальном жаргоне Москвы конца 1920-х — начала 1930-х гг. (Яблоков 2001, с. 167). Отмеченные «хлебные» коннотации в образе героини исследователь дополняет указанием на еще одну художественную деталь — сравнение ее с тестом: «...один учитель

говорит, что мы вонючее тесто, а он из нас сделает сладкий пирог» (Платонов 2011, с. 80). Другой персонаж романа — Алексей Алексеевич Полюбезьев «...сам чувствовал тот постоянный запах свежего ситного хлеба, который непрерывно исходил с поверхности его чистого тела» (там же, с. 198). Наконец, метонимическое тождество тела и хлеба возникает в сцене смерти сына пришедшей в Чевенгур нищенки: «Мальчик сначала забылся в прохладе покойного сна, а потом сразу вскрикнул, открыл глаза и увидел, что мать вынимает его за голову из сумки, где ему было тепло среди мягкого хлеба, и раздает отваливающимися кусками его слабое тело, обросшее шерстью от пота и болезни, голым бабам-нищенкам» (там же, с. 303).

Голые бабы-нищенки¹ выступают в романе символом смертного, телесного мира, в котором исчезает сакральный смысл жертвы. Эта кульминационная сцена, развенчивающая мечту о Чевенгуре как о земном рае, где нет места смерти, обнажает трагическую бессмысленность всех жертв и преобразований. Смысловыми контрапунктами к ней выступают два сюжетных эпизода, включающих в себя «хлебные» мотивы.

Первый из них — сон Саши Дванова о потерянном сундуке с булками, которые он вез для Сони. Символика сна о несостоявшемся спасении² становится очевидной в ходе дальнейшего повествования. Так, в следующей сцене возникает образ кладбища: кресты деревенского погоста напоминали живым, «что мертвые прожили зря и хотят воскреснуть» (Платонов 2011, с. 108). Пребывание Дванова в доме Феклы Степановны — это своего рода отступничество героя-спасителя, вернувшегося в утробное существование³. Художественные детали, описывающие это пребывание, также рисуют картину мира, где торжествует смерть: «Коний жир горел в черепушке языками ада из уездных картин...» (там же, с. 113).

- 1 Голое тело как аллюзия на библейские «кожаные ризы» в религиозной парадигме символизирует состояние человеческой природы после грехопадения, а именно смертность и тленность.
- 2 По наблюдению Н.М. Малыгиной, в образе Александра Дванова воссоздан тип платоновского спасителя (Малыгина 2000, с. 186).
- 3 Данная трактовка эпизода подсказана рядом художественных деталей. Так, близость Дванова с Феклой Степановной, которая точно «...была сестрой его скончавшейся матери» (Платонов 2011, с. 115), приобретает мистический смысл возвращения в материнскую утробу. Символично и то, что в поисках Дванова Копенкину помогает повитуха.

Второй контрапунктный эпизод, развенчивающий смысл жертвы в пространстве Чевенгура, — сцена, в которой Соня угощает Сербинова перед его отъездом в коммунистический город пирожными, конфетами, тортом и церковным вином висантом. Совокупность художественных деталей, включенных в эпизод: равномерное чтение за стеной рабфаковцем политической книги, напоминающее чтение семинаристом церковных книг, сравнение угощения с жертвой («...женщина говорила и смеялась, словно радуясь, что принесла в жертву пищу вместо себя» (Платонов 2011, с. 359)), — вызывает ассоциации с церковным причащением, предполагающим дальнейшее самопожертвование героя. Однако характер нарратива, субъектом которого является Сербинов, заранее профанирует смысл жертвы Сони («Неужели она такая наивная?» (там же, с. 359)). Профанный смысл жертвоприношения подтверждается сценой гибели героя, в которой при помощи евангельских аллюзий Сербинов противопоставляется Христу: «Солдат, нагнувшись, без взмаха разрезал ему саблей живот, и оттуда ничего не вышло — ни крови, ни внутренностей» (там же, с. 405); ср.: «...но один из воинов копьем пронзил Ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода» (Ин. 19: 34).

В середине 1930-х гг. изменяется трактовка жертвы в прозе Платонова. На это указывает и Х. Гюнтер: «С середины 1920-х годов возникает мотив строительной жертвы, который связан с критическим пересмотром собственных ранних позиций. Глубокий перелом темы жертвы происходит в прозе начала 1930-х годов» (Гюнтер 2011, с. 65). Если это положение исследователя представляется справедливым, то вызывает возражение его тезис о том, что основной вектор развития проблематики жертвы у Платонова — это «сдвиг от пафоса декларации самопожертвования» (там же) к изображению человека, страдающего от враждебного общества, т. е. жертвы поневоле.

Мотив самопожертвования представлен в целом ряде платоновских произведений середины 1930-х гг., в военной прозе. При этом реализуется он в рамках сюжета, повествующего о повседневной жизни рядового человека, для которого страдание и преодоление трудностей — это не декларация, а единственно возможный способ бытия. К примеру, герой рассказа «Семейство» Иван Никодимович Портнов, перенесший все выпавшие на его долю испытания, включая и смерть недавно родившегося ребенка, не согласен быть пассивной жертвой: «Сколько раз — и на работе, и на фронте — ему представлялось, что он не живет,

настолько горе и страдание уменьшали его разум. Неужели мы рождены на смех и на убийство? Ну нет, шалишь!..» (Платонов 2010, с. 315). В тексте утверждается идея волевой, активной жизненной позиции, требующей ежедневного героизма и самопожертвования: «Им [детям. — Б.Б.] придется когда-нибудь осиротеть, взять в руки весь плохой мир и нажить в боях такие же раны, какими покрыто тело отца. <...> Портнов обнял одной рукой жену и заснул. Он хотел отдохнуть, чтобы не умереть преждевременно от старости и утомления, чтобы еще раз — рядом с миллионами выросших детей — пережить битву и победу и снова вернуться домой в изношенной шинели к старой жене — и сесть около печки, чтобы согреться ото всех холодных пройденных дорог» (там же, с. 319–320).

Добровольное, сознательное принесение героем себя в жертву начиная с середины 1930-х гг. не имеет у Платонова риторического пафоса — жертва приносится таинственно, подчас безвестно, в самой гуще низовой повседневной жизни. Евхаристические мотивы делаются неотъемлемой частью образа платоновского героя-спасителя; его концепция эволюционировала от героя-преобразователя к типу «низового» человека, «на которого опирается весь мир, как на вершину опрокинутого конуса» (Платонов 2006, с. 238).

В этот период складывается особый тип евхаристического сюжета. Инвариантная модель выглядит следующим образом. Сначала герой пребывает как бы в ожидании подлинной, важной жизни. Это проскомидийная стадия сюжета: проскомидией (*греч.* «принесение») называется первая часть литургии — от обычая древних христиан приносить хлеб, вино и все нужное для совершения таинства. На этой стадии тело героя отождествляется с евхаристической трапезой. Распространен вариант сюжета с включенным в него мотивом трансформации тела, происходящей на проскомидийной стадии: это может быть увечье, болезнь, всякого рода физиологические изменения, которые имеют семантику изменения, *преложения*, претворения.

Далее следует кризисная ситуация, требующая от героя какого-либо поступка, решительного действия. Эта стадия сменяется активным действием героя, направленным на спасение другого персонажа. Спасение может сопровождаться танатологической ситуацией, но всегда предполагает мучение, страдание героя, добровольно принятые на себя.

Еще одно принципиальное переосмысление евхаристического комплекса связано с включением в его состав новых символов евхаристической трапезы: наряду с хлебом (парадигма этого образа включает также тесто, семя, поле) и вином (виноградом) появляется образ коровы (говядины).

Корова в художественной аксиологии Платонова выражает идею кроткого, жертвенного служения человеку до полного самоотречения. В рассказе «Корова» этот персонаж так характеризуется устами мальчика Васи: «Когда она жила, из нее ели молоко мать, отец и я. <...> Корова еще пахала и возила кладь. Потом ее сына продали на мясо, его убили и съели. Корова стала мучиться, а скоро умерла от поезда. И ее тоже съели, потому что она говядина. <...> Корова отдала нам все, то есть молоко, сына, мясо, кожу, внутренности и кости, она была доброй» (Платонов 2012а, с. 47). Корова становится для героя примером того, как нужно жить, чтобы «всем людям нашей родины была от меня польза и хорошо» (там же, с. 47–48).

Важно также подчеркнуть, что корова, или говядина, никогда не является в платоновском мире обыкновенной пищей. В рассказе «Добрая корова. Рассказ старослужащего красноармейца» отрицается отношение к корове как к гастрономическому объекту и утверждается ее священный смысл: «И чувствую я, что уйду отсюда и скучать буду по этой корове. А идти надо — без нас коровам от немцев смерть. Для них корова — колбаса и закуска, а мы от нее детей растим и питаем, из ее вымени наш народ хлеб себе сдабривает...» (Платонов 2012б, с. 269). Создавая образ коровы в этом рассказе, Платонов раскрывает еще одну важную составляющую художественной аксиологии жертвы: «Ведь всю жизнь, все свое добро, и тело свое и кости, корова отдает человеку. Говорят, собака — друг человека, а что с нее взять? А корова народ питает, корова, как солдат, на жертву живет. Это не пустая любовь...» (там же).

В повести «Котлован» смыслообразы *корова* и *причастие* соединяются: «...говядину в то краткое время ели, как причастие, — есть никто не хотел, но надо было спрятать плоть родной убоины в свое тело и сберечь ее там от обобществления» (Платонов 2011, с. 496–497).

Образ коровы связан у Платонова с мотивом материнства, который также следует считать частью евхаристического тезаурусного комплекса; символично, что «у кровати роженицы пахло говядиной и сырым молочным телком» (Платонов 2011, с. 28). На

связь мотива материнства с концепцией спасения указывает С.Г. Семенова: «Каждая женщина-роженица для Платонова — потенциальная богоматерь, несущая надежду, что именно она родит такого сына, который “искупит мир и себя”. <...> И ей — в определенном смысле — легче понять логику и законность призыва преодолеть смертный тип бытия, ей внятнее идея искусства как творчества самой жизни, как орудия ее реального преобразования...» (Семенова 2004/2, с. 221–222). В статье «Душа мира» (1920) Платонов писал: «Женщина осуществляет ребенка своею кровью и плотью, она питает человечество. <...> Она есть его [мира. — Б. Б.] покаяние и жертва, его страдание и искупление» (Платонов 2004, с. 47). Пользуясь каноническими христианскими понятиями, Платонов соединяет в образе матери мотивы искупления, образы жертвы и пищи.

Мотив поедания говядины маркирует героя в рамках евхаристического сюжета. Проскомидийная часть сюжета может включать в себя этот мотив как своего рода этап приобщения к всеобщей жизни, залог служения цели спасения. В других случаях происходит отождествление с говядиной плоти героя-спасителя. Так, говядиной названа плоть героя рассказа «Мусорный ветер» (1933) Альберта Лихтенберга, решившего буквально накормить собой обезумевшую от горя и голода женщину-мать: «В кухне Лихтенберг как можно сильнее разжег огонь, взял косарь и начал рубить от заросших пахов свою левую, более здоровую ногу. Рубить было трудно, потому что косарь был давно не наточен, и говядина не поддавалась; тогда Альберт взял нож и наскоро срезал свое мясо вдоль кости, отделив его большим пластом до самого колена» (Платонов 2010, с. 288). Эпизоду жертвоприношения предшествует в рассказе мотив трансформации тела героя, «изъятая из общественного обращения»: оно «обрастает волосатым покровом, конечности слабеют, половые признаки неясно выражены» (там же, с. 281–282).

В рассказе «Глиняный дом в уездном саду» мотив поедания говядины связан с образом сироты, взявшего на себя заботу о всеми брошенной старухе. Мальчик мечтает «рожать» своих детей и жить с ними, спасая от сиротства: «Я жду, когда только вырасту. Ем только мало — на мне говядина не держится. Приняться не с чего» (Платонов 2010, с. 350).

Сюжет добровольной жертвы мы находим в рассказе «На заре туманной юности», главная героиня которого буквально приносит себя в жертву — осознанно идет на смерть. Последние слова

рассказа: «Она долго и терпеливо болела, но умереть не могла, — Ольга выздоровела, стала жить и живет до сих пор» (Платонов 2010, с. 511) — утверждают жертвенный подвиг как начало бессмертия. Н. Дужина вслед за А. Киселевым (Киселев 1994, с. 246) обратила внимание на внешне противоречивый характер финала: «Скорбный тон повествования не оставляет сомнения: Ольга умирает. <...> И тем неожиданнее звучат последние слова, даже графически находящиеся за пределами рассказа... <...> Положившая душу “за други своя” (Ин. 15: 13) и до конца исполнившая заповедь любви, Ольга, по евангельскому слову, переходит от смерти прямо в жизнь (Ин. 5: 24)» (Дужина 2003, с. 41–42).

Интересно сопоставить Ольгу с ее предшественницей в платоновском творчестве — Москвой Честновой (кстати, тоже Ольгой — так, ей казалось, звал ее в детстве отец). Роман «Счастливая Москва» и рассказ «На заре туманной юности» имеют ряд общих элементов сюжетно-мотивной структуры: раннее сиротство (смерть родителей от тифа); скитания по Родине; приют; мечты о великой будущей жизни. Сопоставлению героинь способствует и некоторое сходство сюжетной ситуации катастрофы: в обоих случаях она связана с вагонами железнодорожного состава.

Оба сюжета маркируются мотивом поедания хлеба и говядины — своего рода причастием, залогом будущей жертвы и служения всеобщей цели⁴. В рассказе «На заре туманной юности» «причастие» происходит в красноармейском вагоне: «Ольгу подсадили в вагон, дали ей ложку и большой ломоть хлеба, и она села среди красноармейцев, чтобы есть общий суп из цинкового чистого ведра. Вскоре один красноармеец заметил, что ей неловко есть, сидя на полу, и он велел ей встать на колени — тогда она будет доставать ложкой погуще со дна, будет видеть, где плавают жир и где находится говядина» (Платонов 2010, с. 487). Символично, что в финале произведения Ольга жертвует собой ради спасения красноармейцев, которые находились в одном из оторвавшихся вагонов состава.

В романе «Счастливая Москва» героиня также «причащается» хлебом и говядиной: «Перед последним уроком всем детям дали в первый раз в их жизни по белой булке с котлетой и картофелем и рассказали, из чего делают котлеты, — из коров.

4 Мотив «причастия» говядиной в той же идейно-художественной функции предваряет основное действие в рассказе «Семейство».

Заодно велели всем к завтрашнему дню написать сочинение о корове, кто их видел, а также о своей будущей жизни» (Платонов 2010, с. 12). Платонов соединяет в одной фразе смыслообразы *корова* и *будущая жизнь*, подчеркивая тем самым символическую связь между ними⁵.

Вместе с тем сюжет в данных произведениях представлен различными вариантами. В действиях Ольги, решившей остановить отцепленные вагоны, подчеркиваются активность, сознательность, готовность принести себя в жертву. Москва же, напротив, является жертвой несчастного случая; автором подчеркивается безотчетность, неосознанность ее действий (героиня не помнила, как с ней случилось несчастье). Если самопожертвование Ольги обладает созидательной силой (обуславливает бессмертие), то Москву несчастный случай разрушает, превращает в «хромую», в «душевную психичку» (Платонов 2010, с. 93). Если сюжет рассказа «На заре туманной юности» — это вписывающийся в инвариантную модель евхаристический сюжет, то сюжетная линия Москвы Честновой является его инверсией.

Инвертивный характер приобретает и последующее использование евхаристической символики. Так, хлебные коннотации образа Москвы (запах ее пота «приносил прелесть и возбуждение жизни, напоминая хлеб и обширное пространство травы» (Платонов 2010, с. 78)) вступают в конфликт с символикой сна, увиденного Москвой во время ампутации ноги. Во сне она убегала от животных и людей, впивавшихся в нее, отрывавших куски тела и съедавших их: «...Москва, чувствуя себя худой и все более уменьшающейся, терпеливо убегала дальше, лишь бы никогда не возвращаться в страшные покинутые места <...> лишь бы уцелеть хотя бы в виде ничтожного существа из нескольких сухих костей» (там же, с. 79). Как безотчетное желание уцелеть, стремление к самосохранению, никоим образом не согласующееся с самопожертвованием, можно трактовать и желание Москвы поесть винограда, которого уже не было, так как весь виноград в это

5 Как указывает С.Г. Семенова, «Рассказ девочки без отца и матери: о своей будущей жизни» появился в более поздней редакции романа вместо первоначального «Рассказа... о корове»: «Коров бывает мало, их ведь едят. У коровы по четырем углам стоят ноги. Из коров делают котлеты, всем дают по одной...» (Семенова 2004/2, с. 274). Исследовательница замечает, что в результате авторской правки в окончательной редакции «торжествует императивно-сознательный импульс, из которого Москва будет усиливаться жить и строить себя» (там же).

время года превращен в вино. (В Священном Писании ценность винограда заключается именно в том, что из него производится вино — символ жертвы и приношения Богу в назначенный срок.)

Противопоставление героинь Платонов подчеркивает посредством мотива материнства, который также входит у Платонова в состав евхаристического тезауруса. Для Москвы Честновой материнство является лишь потенциальной, но так и не реализованной возможностью: «...тело опухло в поздней юности, находясь уже накануне женственной человечности, когда человек почти нечаянно заводится внутри человека» (Платонов 2010, с. 18). Ольга же воплощает собой подлинное материнство — она становится второй матерью для осиротевшего мальчика Юшки: «Не отвыкнув еще, вероятно, от матери и думая, что Ольга — это та же мать, возвратившаяся к нему с прежней любовью, Юшка шарил у няньки руками около груди и жалобно глядел на Ольгу» (там же, с. 502).

В этой связи значимы «пищевые» коннотации в образе Ольги, закрепляющие этот образ в рамках евхаристического сюжета. Прежде всего это мотив символического «кормления» ребенка грудью, «которая была еще в зачатке и очень мала» (Платонов 2010, с. 502). Символично и то, что, работая нянькой у Юшки, Ольга получала зарплату по тарифу работников Нарпита.

Реализация евхаристического сюжета связана в романе «Счастливая Москва» и с образом Сарториуса-Груняхина, в котором сильны хлебные семантические коннотации. Это и его «отцовская фамилия» — Жуйборода, и метонимическое сближение с хлебом («...мать-крестьянка его выносила в своих внутренностях рядом с теплым пережеванным ржаным хлебом» (Платонов 2010, с. 41)), и имя Семен, включенное в семантическое поле хлеба (семя — зерно — хлеб), и сравнение лица с полем. Смысл этих коннотаций проявляется к концу романа, когда герой фактически приносит себя в жертву, принимая на себя заботу о покинутой семье Арабова.

В сюжетной линии Сарториуса, как и в рассказе «Мусорный ветер», имеет место мотив телесной трансформации: «Сарториус погладил свое тело по сторонам, обрекая его пережить другое существование, которое запрещено законом природы и привычкой человека к самому себе» (Платонов 2010, с. 94). При этом мистический, высший смысл этого превращения создается слиянием точек зрения героя и повествователя, что можно трактовать как согласие героя с жертвой, принятие ее на себя (в противоположность ее профанированию Сербиновым).

В целом сюжетная линия Сарториуса, уподобляющаяся прорастанию брошенного в землю семени, содержит в себе евангельскую реминисценцию: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода. Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» (Ин. 12: 24–25). В этом контексте символическое значение приобретают эпизоды жизненного пути героя. Его близость с Москвой Честновой в земляной яме соотносится с посевом; работа в тресте весов и гирь, здание которого «представляло из себя одну большую сумрачную залу с низким потолком, устроенным в виде подземного свода» (Платонов 2010, с. 54), передает томление зерна в почве. Далее следует умирание зерна: «Он нес свое тело как мертвый вес, — надоевшее, грустное, пережитое до бедного конца» (там же, с. 96) — и принесение плода, каким стала новая жизнь Сарториуса-Груняхина с несчастной Чебурковой: «Своего мучения от этой женщины он не считал, потому что человек еще не научился мужеству непрерывного счастья — только учится» (там же, с. 110). При этом символично, что усыновленного Груняхиным мальчика тоже звали Семеном.

Отдельного внимания заслуживает вариант реализации евхаристического сюжета в повести «Джан». Основное действие повести разворачивается в Средней Азии, и это определяет особенности евхаристических образов в произведении: та художественная функция, которая в романе «Счастливая Москва» и рассказах «Мусорный ветер», «Корова», «На заре туманной юности», «Глиняный дом в уездном саду», «Семейство» принадлежала образу коровы и мотиву говядины, передается здесь верблюду.

Главный герой повести Назар Чагатаев, в образе которого присутствуют христологические аллюзии (Заваркина 2013; Романовская 2014), «до конца не осознавший собственное предназначение, готов на самопожертвование и душевный подвиг во благо спасения народа. По одной из версий, имя героя означает “посвятивший себя Богу”. Назар Чагатаев — “пастырь”, проводник людей в светлую жизнь» (Романовская 2014, с. 504).

В повести «Джан» представлен вариант характерного для евхаристического сюжета мотива причастия. Чтобы не умереть в пустыне голодной смертью, Чагатаев ел мясо верблюда, но «ему было трудно питаться печальным животным, оно тоже казалось ему членом человечества» (Платонов 2010, с. 141). Тело убитого

верблюда уподобляется в повести мешку с добром, а сама трапеза приобретает сакральный смысл, выступая как своего рода приобщение к всеобщей жизни и судьбе народа джан, необходимое для его дальнейшего спасения.

Пытаясь раздобыть для своего народа хоть какое-то пропитание, Чагатаев охотится на орлов-стервятников и использует в качестве приманки свое тело, что превращает его самого в трапезу. Сама же пища здесь приобретает священный, мистический смысл, буквально уподобляясь причастию: «Это ничтожное мясо послужит не для сытости, а для соединения с общей жизнью и друг с другом, оно смажет своим салом скрипящие, сохнувшие кости их скелета, оно даст им чувство действительности, и они вспомнят свое существование. Здесь еда служит сразу для питания души...» (Платонов 2010, с. 188).

В заключение следует сказать, что присутствие евхаристических мотивов не ограничено в творчестве Платонова рамками 1930-х гг. Эти мотивы получают дальнейшее развитие в его военной прозе, являясь неотъемлемой частью образа русского солдата.

В репрезентации жертвы в произведениях Платонова конца 1920-х — середины 1930-х гг. обнаруживается определенная эволюция: от критики социально-утопических построений писатель приходит к утверждению идеи жертвенного подвига и героизма как универсального принципа человеческого существования.

ЛИТЕРАТУРА

- Гюнтер 2011 — Гюнтер Х. По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова. М., 2011.
- Дырдин 2000 — Дырдин А.А. Потаенный мыслитель. Творческое сознание Андрея Платонова в свете русской духовности и культуры. Ульяновск, 2000.
- Заваркина 2013 — Заваркина М.В. Сюжет «испытания веры» в повести А. Платонова «Джан» // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 2013. Вып. 11: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 8. С. 427–441.
- Колесникова 2004 — Колесникова Е.И. Духовные аспекты творчества Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 3. СПб., 2004. С. 34–60.
- Ливингстон 2000 — Ливингстон А. Христианские мотивы в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 556–561.
- Любушкина 2005 — Любушкина М. Библия в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6. М., 2005. С. 354–360.
- Малыгина 2000 — Малыгина Н.М. Диалог Платонова с Достоевским // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 185–200.
- Никулина 2005 — Никулина М.В. Религиозная утопия Н.Ф. Федорова в творчестве А.П. Платонова (на материале повести А. Платонова «Котлован») // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 2005. Вып. 7: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 4. С. 538–550.
- Платонов 2004 — Платонов А.П. Душа мира // Платонов А.П. Сочинения / Гл. ред. Н.В. Корниенко. Т. 1 (1918–1927). Кн. 2: Статьи. М., 2004. С. 47–49.
- Платонов 2006 — Платонов А.П. 21-я книжка (1942–1943) // Платонов А.П. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2006. С. 236–242.
- Платонов 2010 — Платонов А.П. Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы. М., 2010.
- Платонов 2011 — Платонов А.П. Чевенгур: Роман; Котлован: Повесть. М., 2011.
- Платонов 2012а — Платонов А.П. Корова // Платонов А.П. Сухой хлеб: Рассказы для детей. Русские сказки. Башкирские сказки. М., 2012. С. 37–48.
- Платонов 2012б — Платонов А.П. Добрая корова: Рассказ старослужащего красноармейца // Платонов А.П. Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов. М., 2012. С. 267–277.

-
- Проскурина 2000 — *Проскурина Е.* Мистериальные аспекты поэтики повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 591–599.
- Романовская 2014 — *Романовская И.В.* Концепт «душа» в повести А. Платонова «Джан» // Проблемы исторической поэтики. 2014. Вып. 12: Евангельский текст в русской литературе XII–XXI веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 9. С. 499–511.
- Семенова 2004/1–2 — *Семенова С.Г.* Метафизика русской литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 1–2.
- Спиридонова 2000 — *Спиридонова И.* Оправдание подвига: Военные рассказы А. Платонова в контексте времени // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 723–731.
- Толстая 2002 — *Толстая Е.Д.* Идеологические контексты Платонова // Толстая Е.Д. Мир после конца: Работы о русской литературе XX века. М., 2002. С. 289–323.
- Яблоков 2001 — *Яблоков Е.А.* На берегу неба (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). СПб., 2001.

Евхаристический тезаурус в творчестве Андрея Платонова

В статье описывается сюжетно-мотивный комплекс, реализующий идею спасительной жертвы в произведениях А. Платонова конца 1920-х — середины 1930-х гг. Представлены инвариантная модель и варианты евхаристического сюжета, соответствующие ему мотивы и образы-символы, часть которых имеет своим источником канонический новозаветный текст. Устанавливается художественное значение образа коровы в рамках данного сюжета.

Ключевые слова: сюжет, мотив, жертва, спасение, Евхаристия, тезаурус.

Eucharistic Thesaurus in A. Platonov's Works

This article describes the plot and motifs, implementing the idea of the saving sacrifice in the works by A. Platonov of the late 1920s and the mid-1930s. An invariant model and variants of the Eucharistic plot together with corresponding motifs and images-symbols, some of which originated from the canonical New Testament text, are presented. The artistic significance of the image of the cow is identified within the framework of the plot under consideration.

Keywords: plot, motif, sacrifice, salvation, Eucharist, thesaurus.



С.В. Алпатов (Москва)

ЕВАНГЕЛИЕ VS «АДСКАЯ ГАЗЕТА»:
ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА
В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»



Читательский успех романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» не в последнюю очередь обусловлен специфическим синтезом таких узнаваемых жанровых форм, как евангельские паремии, демонологические нарративы и сатирические газетные фельетоны.

Евангельские паремии (конкретно — 12 Страстных Евангелий) — богослужебные чтения, транслирующие фрагмент Священного Писания, стоящий за ним эпизод Священной истории и контекстно связанную часть богословского и этического знания, — служат жанровым образцом для цепи ершалаимских эпизодов романа.

Формам преобразования новозаветных образов и сюжетов в структуре «Мастера и Маргариты» посвящена обширная литература (например, Гаспаров 1993, с. 28–123; Дунаев 2004, с. 279–305). Для нашей темы существенно отметить пародийные (травестийные) механизмы конструирования слоев булгаковского «евангелия»:

— «протоевангелие» Левия Матвея, прочитанное глазами Понтия Пилата: «несвязная цепь каких-то изречений, каких-то дат, хозяйственных заметок и поэтических отрывков» (Булгаков 1999/9, с. 459) (гл. 26);

— апокрифическое «евангелие от Воланда» (гл. 2);

— исторический роман о Понтии Пилате «трижды романтического» (Булгаков 1999/9, с. 510) Мастера (гл. 25–26);

— сон Ивана Бездомного в психиатрической клинике (гл. 16);

— антирелигиозная поэма Бездомного о «совершенно как живом» (Булгаков 1999/9, с. 158) Христе и ученый миф М.А. Берлиоза о «никогда не существовавшем» Иисусе (гл. 1).

Таким образом, в континууме романа Булгакова Священное Писание оказывается сродни фольклорной «Голубиной книге», прочесть которую от начала до конца невозможно, но содержание которой «по памяти как по грамоте» передается в традиции во множестве жанрово и контекстно обусловленных реплик.

В свою очередь, демонологические нарративы — былички традиционного фольклора и *exempla* средневековой литературы, иллюстрирующие на частных примерах вечные коллизии притяжения и противоборства человеческого и потустороннего, — выступают в романе жанровыми паттернами московских глав «Мастера и Маргариты».

В работах, посвященных генезису образов и мотивов демонологического слоя романа, особо подчеркивается, что в творческом багаже писателя оказываются не столько отдельные художественные произведения (типа «Фауста» И.В. Гёте) или документальные источники (вроде книги М.А. Орлова «История сношений человека с дьяволом», 1904), сколько общий для них мифопоэтический универсум (Соколов 2003, с. 153–169); при этом, конструируя собственный «демонологический миф», Булгаков не просто воспроизводит, но в игровом ключе перестраивает и переосмысляет исходные мифологические контексты (Яблоков 2001, с. 146–159; Сазонова 2012, с. 319–376).

Наконец, сатирический дискурс «Мастера и Маргариты» оказывается, в глазах исследователей, как бы распыленным в пространстве романа и не обладающим очевидным жанровым форматом. Однако, с нашей точки зрения, жанровым ключом к сатирической стихии романа могут послужить булгаковские газетные фельетоны с тем же смешением новозаветной, демонологической и бытовой топики.

Например, в фельетоне 1925 г. «Когда мертвые встают из гробов...» история о получении пособия на погребение якобы умершего младенца излагается родителями в духе легенды о чуде воскресения: «17 июня 1925 года, на 8-й год революции <...> явился на воздухе, не касаясь земли», соседями — в формате былички о встрече с «женщиной в белом, на руках младенец, а лицо у него в зеленоватой тени тления смертного», а репортером — в ключе иронического неведения: «В толпе началось смятение. Лица в лунном свете у всех позеленели. Но в это время луна зашла за облачко и скрыла в глубокой тьме окончание этой жуткой истории» (Булгаков 1995/3, с. 187–189).

Обширный корпус сатирических фельетонов, созданный в 1920-х гг. самим Булгаковым и его сотрудниками по газетному цеху, с разных сторон живописал «человеческую комедию» советской действительности, послужившую фоном и субстратом московских глав «Мастера и Маргариты».

Кроме того, соприродная фельетону техника сказа уравнивала и объединила в общем контуре булгаковского романного слова устные и письменные речевые жанры: слуха, сплетни, доноса, допроса, официального заявления, справки, телеграммы, редакционной передовицы, рекламного объявления, лекции по истории религии, антирелигиозной агитки, анекдота-апокрифа, — транслируемые их носителями всякий раз как последняя «Правда»: от Бездомного, от Берлиоза, от Воланда, от Левия Матвея, от Семплеярова, от Бобы

Кандалупского, от Аннушки со Смоленского рынка и безымянной кухарки из арбатского переулка.

В свете сказанного необходимо соотнести жанровый формат «Мастера и Маргариты» с такой популярной в первой трети XX в. нарративной формой, как роман-фельетон. При этом речь может идти как о формальном совпадении техники газетной публикации произведения из номера в номер (фрагмент романа Мастера о Понтии Пилате был напечатан как вкладной лист в газету), так и о содержательных факторах композиции романа-фельетона: сюжетные линии образуют самостоятельные серии эпизодов, попадающие в печать / на глаза читателю поочередно с целью поддержания сюжетной интриги и читательского интереса (московские и ершалаимские эпизоды подаются в «Мастере и Маргарите» попеременно, дозированными порциями).

Вместе с тем родство булгаковского романа с известными романами-фельетонами — «Хулио Хуренито» И. Эренбурга и «12 стульев» И. Ильфа и Е. Петрова — обусловлено, помимо сходства поэтических принципов гротескной сатиры 1920-х гг., общей жанровой генеалогией рассматриваемых произведений, восходящей к европейскому плутовскому роману, построенному на характерной позиции наблюдателя той или иной социокультурной системы — «извне» (путешествующий иностранец), «снизу» (пикаро / изгой вроде Бездомного) либо «изнутри» (демон). С целью сделать пространство социума максимально открытым для наблюдения сатирик привязывает сюжет к хронотопу переходного времени (когда «черты по улицам бегают») и праздничного действия (бал, театральное представление и т. п.).

В этой связи особое внимание привлекают кульминационные главы романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: «Полет», «При свечах», «Великий бал у Сатаны» и «Извлечение мастера», — связывающие воедино прежде самостоятельные линии повествования и предвещающие разрешение основных сюжетных конфликтов.

Во-первых, обращает на себя внимание маркированная календарная приуроченность описываемых событий. Непосредственно увязанная с темой Вальпургиевой ночи, ритуальная составляющая большого бала (а также загородных и камерных приготовлений к нему) контрастивно замещает в романе тему «тридневного Воскресения». Однако привязка романной хронологии к интервалу 1–5 мая — срокам Вальпургиевой ночи и Страстной седмицы 1929 г. — возникает на заключительных этапах работы

писателя над текстом, тогда как в ранних редакциях романа события происходили в середине июня (Соколов 2003, с. 324).

Данный хронологический люфт свидетельствует не только о постепенной кристаллизации в процессе создания романа «страстной» символики сюжетного календаря, но и о сохранении во всех его редакциях архетипической идеи «праздника весеннего полнолуния», объединяющей мотивы весеннего новолетия в подвижный лунный цикл, подобный фольклорному обрядовому интервалу от Масленицы до Троицы, в котором «цикл “побудительных” мотивов прослеживается на протяжении почти трех месяцев: от первых чисел февраля до конца апреля и даже начала мая» (Агапкина 2002, с. 107).

Во-вторых, характеризуя дефиле гостей в начале большого бала, следует указать, что булгаковский парадный вход «ста королей» представляет собой не просто живописную галерею выдающихся злодеев, но своего рода типологический реестр грешников, где подобное притягивает подобное: за отравителем королевской любовницы следует любовник королевы и отравитель собственной жены, за ними госпожа Тофана, помогавшая женам травить их мужей, а за удушенной мужьями госпожой Тофаной появляется Фрида, задушившая собственного младенца.

Наконец, красной нитью проходит сквозь названные главы «Мастера и Маргариты» тема справедливого и беспристрастного суда Воланда над попавшими в его власть людьми (Зеркалов 2004, с. 18–130). Особенно характерен отказ Воланда выносить какое-либо суждение о казусах, не проходящих по его ведомству. Речь не только о Фриде. В той же обойме остаются и Иван Бездомный, и изверженный из спекулятивно-административного ада Никанор Босой, и нижний сосед Николай Иванович, отказавшийся от теплого местечка в адской поварне, и десятки других еще живых или уже физически умерших, но не пристроенных в загробных обителях ада или рая персонажей «Мастера и Маргариты».

Сочетание рассмотренных выше характеристик булгаковского шедевра: роман-фельетон и роман-меннипея, травестирующий одновременно евангельский (страстной) и бесовский (масленичный и семицкий) хронотоп, бал и мытарства грешных душ — позволяет привлечь к анализу еще один тип европейской сатиры позднего Средневековья и раннего Нового времени, а именно «адские ведомости» (Boyes 1943).

От античных, средневековых и ренессансных видений загробного мира и разговоров в царстве мертвых сатиры анализируемого типа отличает новомодная жанровая рамка — газетного известия с того света. Назовем здесь:

“Tarltons Newes out of Purgatorie” (Р. Тарлтон, «Вести из Чистилища», 1590);

Thomas Dekker, “Newes from Hell” (Т. Деккер, «Вести из ада», 1606);

John Taylor, “Plutoes Proclamation concerning his Infernall pleasure for the Propagation of Tobacco” (Дж. Тейлор, «Послание Плутона, изъясляющее его адское удовольствие от распространения табака», 1614);

“Les nouvelles de l’autre monde, envoyées par Charon, nautonier d’enfer, aux mauvais Français” («Вести с того света, присланные Хароном, адским паромщиком, к скверным французам», 1615);

“Nouvelles de l’autre monde, touchant le cardinal de Richelieu” («Новости с того света, касающиеся кардинала Ришелье», 1642);

“Courier Polonois apportant des Nouvelles de l’autre Monde, au Prince de Condé” («Курьер польский приносит вести с того света для принца Конде», 1649);

“A Trance, or Newes from Hell, Brought fresh to Towne by Mercurius Acheronticus” («Видение, или Свежие новости из ада, доставленные в город курьером с того света», 1649);

“Nova Mirabilia oder Neue Zeitung aus dem Fegefeuer” («Новые чудеса, или Вести из Чистилища», 1669);

“Mercurius Infernus, or News from the other World: Discovering the Cheats and Abuses of This” («Адский курьер, или Новости с того света, открывающие злоупотребления этого», 1680),

“Gazeta Pana Rubinkowskiego diabelska z Torunia 7 7bris 1720” (*sic!*) («Газета адская пана Рубинковского из Торуня 7 сентября 1720»);

“Les Appellants de l’autre monde” («Новости с того света», 1731);

“Neue Zeitungen aus der Höllen worinnen” («Новые газеты из ада», 1763);

“Correspondance infernale, ou Épître de Lucifer au Sénat français” («Письма из ада, или Послание Люцифера французскому Сенату», без даты).

Сюжетным ядром указанных сатир является травестия мытарств, представляющая вечные и актуальные грехи человечества в зрелищных формах адского «судилища» (парламентских прений, сейма, конгресса) либо «парада» (бала, театрального выхода) грешников перед лицом Сатаны. См. особенно:

“Sejm piekielny” («Адский сейм», 1622);

“The Hellish Parliament Being a Counter-Parliament to this in England” («Адский Парламент против нынешнего английского Парламента», 1641);

“Hells Higher Court of Justice” («Адский Верховный суд», 1661);

“Pandimonium. An Interlude in Hell. Between Lucifer and Belzebub” («Свистопляска. Адская интерлюдия между Люцифером и Вельзевулом», 1696);

“The Infernal Congress, or News from Below” («Адский конгресс, или Вести из преисподней», 1713);

“Theatrical Correspondence in Death” («Письма мертвых о театре», 1743);

“Infernal Conference, or Dialogues of Devils” («Адская конференция, или Разговоры бесов», 1799);

Honoré de Balzac, “La Comédie du diable” (О. де Бальзак, «Дьявольская комедия», 1831);

О. Сенковский, «Большой выход у Сатаны» (1833);

Jacques Bujault, “Un Grand Bal en Enfer” (Ж. Бюжо, «Большой бал в аду», 1845).

Характерным образом у истоков обсуждаемого формата сатирических «газет из ада» стоит поэма У. Данбара «Масленичная ночь в аду» (William Dunbar, “Fasternis Evin in Hell”, 1507), в которой в ночь на Пепельную среду перед Сатаной в преисподней пляшут поочередно семь смертных грехов, начиная с Гордыни и заканчивая Чревоугодием (Evans 1991).

Генезис отечественных «адских ведомостей» следует связывать с влиянием переводных (французских, немецких, польских) печатных и рукописных сатирических газет (Николаев 1992), с одной стороны, и славянских фольклорных форм календарной «общинной критики» (Агапкина 2002, с. 89–105) — с другой.

На русской почве сатирические «вести с того света» впервые появляются в корпусе вестей-курантов Посольского приказа в виде «Списка з грамоты, какову писал владетель темности ко французскому синклиту о новопретворенной вере» 1686 г. (РГАДА. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 7. Ч. 3. Л. 338–341), а также в виде масленичных рукописных газет, отложившихся в материалах следственных дел Тайной канцелярии «О газетах, издаваемых в Курляндии под названием маслених» за 1798 г. (РГАДА. Ф. 7. Оп. 2. Ед. хр. 3274. 28 л.).

Первым датированным русским произведением в жанре «газет с того света» выступает журнал Ф. Эмина «Адская почта»

(1769), возникший как переработка серии французских памфлетов Э. Ленобля «Диалоги между бесом хромым и бесом кривым» (1708) (Рак 1998, с. 28–89). Существенно, что издание Эмина использует и формат эпистолярного диалога двух путешествующих бесов, обменивающихся сведениями об увиденном и услышанном, и собственно формат журнальных заметок, а именно «ведомостей из присоединенных к аду провинций» (Эмин 1769, с. 65, 70).

Под влиянием и по образцу импортных «адских ведомостей» на рубеже XVIII–XIX вв. оформляется отечественная рукописная, а затем и устная традиция стихотворных «газет из ада», охватывавшая разные слои российского общества — от образованных разночинцев до полуграмотных крестьян, от раскольников-кержаков до «академистов»-богословов (Алпатов 2014).

Регулярно сохранявшая при переписывании формат газетного листа (Пригарин 2009, с. 193–194), «Газета из ада» включала в себя сообщение о появлении курьера из преисподней с известиями о близящемся конце времен:

На сих днях выехал кульер из ада,
Привез он почту страшных газет:
Какова будет грешным награда,
Кои придут на тот свет.

(Алпатов 2014, с. 159)

Затем шло объявление о готовящемся бале у Сатаны, организованном в аду параллельно с безумным масленичным разгулом в миру:

О Сырной недели князь тьмы извещен,
Что мир уже почти весь развращен,
Во дни Масличны учинил с бесами бал.

(Алпатов 2014, с. 159)

Праздник в преисподней прерывается последовательным появлением новопреставленных душ, требующих определения их места в геенне согласно греховным заслугам. Сатана выносит приговор пьянице, умершему в похмельном угаре; старому ловеласу, убитому в момент прелюбодеяния; беспечным чернецам; скаредным вельможам; ростовщику, мечтающему откупить ад для загробных финансовых махинаций.

Подобно тому как булгаковский поток грешников на парадной лестнице постепенно теряет индивидуальные черты, в

рассматриваемой нами «Газете из ада» отдельные «номера»-эпизоды, посвященные выдающимся грешникам, завершает раздел «Смесь», объединяющий богатых и бедных, больных и здоровых в один собор нравственно убогих:

Пригнали грешников целой собор:
Митрополиты, архиепископы, епископы,
Иереи, цыгане, евреи,
Целовальники, сапожники, башмачники,
Портные, пьяницы, табашники,
Клеветники, подлые дворяне
И развратные миряне,
Кривые, слепые, хромые и вся нищета,
Которые жили хуже скота.

(Алпатов 2014, с. 161)

Характерно, что суд Сатаны в рукописной сатире совпадает с определением булгаковского Воланда: в его области находят себе место и воздаяние все сознательно выбравшие тьму и ее статусные преимущества, а прочие — «нищие духом» — извергаются вон — искать место в вечности на свой страх и риск:

«Вы бегите, убогие твари!
Здесь место заняли вельможи и бояре!»
Нищие, пройдя страшное мытарство,
Подхватя свои сумки (*sic!*) и драго в Небесное Царство.

(Алпатов 2014, с. 162)

Выявленные в ходе анализа существенные корреляции между структурой, ключевыми образами и мотивами булгаковского «Великого бала у Сатаны» и текстами «адских газет» оставляют открытым вопрос о непосредственном знакомстве М.А. Булгакова с конкретными образцами новоевропейской сатиры этого типа. Вместе с тем несомненным фактом является знакомство его современников — как писателей¹, так и потенциальной читательской аудитории романа «Мастер и Маргарита» — с многочисленными рукописными и фольклорными версиями указанных сатир.

1 См. произведения Н. Клюева «Газета из ада. Пляска Иродиадина. Малая повесть о судьбе огненной русской» (1919) (Клюев 2003, с. 132–134) и Н. Кубланова «Адская газета» (1922) (Кубланов 1922).

Важнее, что отношения «Мастера и Маргариты» с традицией новоевропейских сатир круга «газет из ада» выходят за пределы частных интертекстуальных связей в область паневропейского «демонологического мифа», с одной стороны, межжанрового взаимовлияния плутовского романа, газетного памфлета и сатиры-меннипеи — с другой, и, наконец, в сферу общей для фольклора и литературы Нового времени топики «последних», «вывихнутых» времен, парадоксально обновляющихся в ежегодном цикле повседневности. Тем самым в романе «Мастер и Маргарита» картина социального и духовно-нравственного хаоса советской действительности 1920-х — 1930-х гг. конструируется М.А. Булгаковым как частный вариант новоевропейской сатирической дистопии (Щеглов 2004, с. 410–421).

Суммируя сказанное, подчеркнем, что синтез евангельского, демонологического и фельетонного жанровых паттернов в структуре «Мастера и Маргариты» есть частный случай взаимоотношений газеты и романа XX в. как двух престижных и репрезентативных для эпохи «сложно организованных ансамблей текстов и субтекстов различной дискурсной природы» (Силантьев 2006).

Вместе с тем экспансия газетного дискурса на все уровни романной структуры — от речи персонажей до композиции целого — приводит к специфической экстраполяции модернистских жанровых отношений на предысторию новоевропейского романа².

Тем самым жанровый синтез газеты и романа оказывается нововременной реализацией универсального топоса «мир — книга» (Curtius 1953, p. 302–347), когда зримому социальному и нравственному хаосу противопоставляется не сакральное знание о золотом веке первотворения, а созидаемый автором художественный космос, время жизни которого равно длительности коммуникативного согласия нарратора и читателя³, когда автор предлагает читателю уже не свиток и не кодекс, но газетный лист, цитирующий весть о последних временах и возможном спасении.

2 Ср. в «Разговоре о Данте»: «Каким образом вся библейская космогония могла восприниматься тогдашними людьми буквально как свежая газета, как настоящий экстренный выпуск» (Мандельштам 1994/3, с. 240).

3 Ср. в эссе «Смерть романа»: «Здесь не приходится говорить о действительных колебаниях роли личности в истории, а лишь о ходячем распространенном решении этого вопроса в данную минуту, постольку, поскольку оно воспитывает и образует умы современников» (Мандельштам 1993/2, с. 272).

ЛИТЕРАТУРА

- Агапкина 2002 — Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянско-го народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002.
- Алпатов 2014 — Алпатов С.В. «Ведомость из ада»: Судьбы европейской сатиры в отечественных религиозных субкультурах XVIII–XX веков // Вестник церковной истории. 2014. Т. 33. № 1. С. 149–175.
- Булгаков 1995–2000/1–10 — Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1995–2000. Т. 1–10.
- Гаспаров 1993 — Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М., 1993.
- Дунаев 2004 — Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 6 ч. М., 2004. Ч. VI/1.
- Зеркалов 2004 — Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. М., 2004.
- Клюев 2003 — Клюев Н.А. Словесное древо. СПб., 2003.
- Кубланов 1922 — Кубланов Н. Адская газета // Абракасас. Пг., 1922. Вып. 2. С. 20–23.
- Мандельштам 1993–1997/1–4 — Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993–1997. Т. 1–4.
- Николаев 1992 — Николаев С.И. Из истории польской сатирической литературы в России (XVII — пер. пол. XVIII в.) // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 45. СПб., 1992. С. 305–314.
- Пригарин 2009 — Пригарин А.А. «Газета из ада»: «липованские» списки сатирического творчества // Судьба старообрядчества в XX — начале XXI в.: история и современность: Сб. науч. тр. и материалов. Вып. 3. Киев, 2009. С. 188–201.
- Рак 1998 — Рак В.Д. Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века: Иностранные источники, состав, техника компиляции. СПб., 1998.
- Сазонова 2012 — Сазонова Л.И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М., 2012.
- Силантьев 2006 — Силантьев И.В. Газета и роман: Риторика дискурсных смешений. М., 2006.
- Соколов 2003 — Соколов Б.В. Булгаков: Энциклопедия. М., 2003.
- Щеглов 2004 — Щеглов Ю.К. Антиох Кантемир и стихотворная сатира. СПб., 2004.
- Эмин 1769 — Эмин Ф. Адская почта. СПб., 1769.
- Яблоков 2001 — Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001.
- Boyes 1943 — Boyes B. News from Hell. Satiric Communications with the Nether World in English Writing of the Seventeenth and Eighteenth Centuries // Publications of Modern Language Association. 1943. Vol. 58. № 2. P. 402–437.
- Curtius 1953 — Curtius E.R. European Literature und the Latin Middle Ages. N. Y., 1953.
- Evans 1991 — Evans D.D. Bakhtin's Literary Carnavalesque and Dunbar's 'Fastemis Evin in Hell' // Studies in Scottish Literature. 1991. Vol. 26. P. 354–365.

Евангелие vs «Адская газета»:
проблемы жанрового синтеза
в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Читательский успех романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» во многом обусловлен характерным синтезом таких жанровых форм, как евангельские паремии, демонологические нарративы и сатирические газетные памфлеты. Указанные жанры европейской словесности Средних веков и Нового времени одновременно являются узнаваемыми субжанрами романа эпохи модернизма.

Ключевые слова: Михаил Булгаков, Евангелие, «Газета из ада», сатира.

Gospel vs “News from Hell”: Synthesis of Genres
in “The Master and Margarita” by M.A. Bulgakov

One of the reasons why readers find themselves so drawn to M. Bulgakov's novel is its specific synthesis of such genres as Gospel sermons, demonological narratives and satirical “News from Hell”. Those genres of European literature and folklore of the Middle Ages and early Modern period are at the same time distinctive subgenres of modernist novel.

Keywords: Mikhail Bulgakov, Gospel, News from Hell, satire.



Е.А. Осьминина (Москва)

НОВОЗАВЕТНЫЕ ОБРАЗЫ
В «ИСУСЕ НЕИЗВЕСТНОМ»
(Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ И Э. РЕНАН)

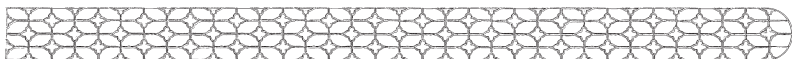




«Иисус Неизвестный» (1932–1934) — последний трактат в одноименной историософской трилогии, которой Д.С. Мережковский придавал большое значение. Об этом свидетельствует его письмо А.В. Амфитеатрову от 1930 г.: «...без “Иисуса Неизвестного” дело мира не обойдется» (цит. по: Коростелев 2017, с. 776).

Первые два трактата — «Тайна Трех: Египет и Вавилон» (1925) и «Тайна Запада: Атлантида — Европа» (1930) — представляют собой культурфилософские рассуждения в виде коротких фрагментов, сгруппированных в главы. Речь идет о египетской, ассиро-вавилонской, сиро-финикийской, античной, древнеамериканской культурах, об их мифах об умирающих и воскресающих богах, а также о пракультуре — Атлантиде. Базовые источники для Мережковского в процессе написания этих произведений — «Адонис, Аттис, Озирис» (1906) и часть «Золотой ветви» (1922) Дж. Фрэзера и «Атлантида: мир до потопа» (1882) И. Донелли (не считая большого количества трудов по изучению означенных культур). Объявляя «Иисуса Неизвестного» последней частью трилогии, Мережковский помещает этот трактат в контекст предыдущих ее частей. Тем не менее Иисус Неизвестный здесь отнюдь не умирающий и воскресающий бог древних мифологий и не человек Атлантиды, несмотря на то что другие божества рассматриваются писателем как ступени языческого мифа, ведущие к христианской мистике: «Озирис египетский, Таммуз вавилонский, Аттис малоазийский, Адонис сиро-финикийский, Дионис эллинский, Митра персидский — все тот же страдающий, растерзанный, распятый Бог. Его религия — первая и последняя, единственная религия человечества; иной не было, нет и не будет» (Мережковский 2001, с. 190). Таким образом, не «Иисуса Неизвестного» следует рассматривать в контексте предыдущих трактатов, но, напротив, замысел двух первых частей трилогии лучше понимается в свете последней.

Отличается третий трактат и своей образностью. Хотя и в «Тайне Трех» имеются яркие лирические отступления, например об ассиро-вавилонской культуре, в «Иисусе Неизвестном» их гораздо больше, и они куда поэтичнее. Мережковский не



только включает в произведение свои художественные «апокрифы» (один из них стихотворный), он и в текст рассуждений вставляет живые портреты своих героев (Девы Марии, Иоанна Крестителя, Пилата; о заглавном герое — только исторические свидетельства), поэтические описания местности (Назарета, Геннисаретского озера, Иерусалима, гор и потоков). В этих частях трактат сопоставим с историософскими романами Мережковского: трилогией «Христос и Антихрист» (1895–1905)¹, египетской дилогией (1924–1927)², — и поэтому можно говорить о наличии в нем именно образов Нового Завета.

Если обратиться к поэтике этих романов, то увидим, что в последней историософской трилогии «механизм» создания образов у писателя почти не меняется. В основу уже самой ранней части первой трилогии «Христос и Антихрист» — романа «Юлиан Отступник» — Мережковский, филолог по образованию, закладывает фундаментальные исторические знания, взятые из источников по избранной теме, свидетельств и пр.; при этом обычно можно выделить некие «первотексты», от которых он отталкивается, — и древние, и современные. Для «Юлиана Отступника», например, это «Деяния» (IV в.) Аммиана Марцеллина и драма «Кесарь и Галилеянин» (1871–1873) Г. Ибсена.

Исторические свидетельства и факты Мережковский соответствующим образом интерпретирует для доказательства своей историософской концепции о Третьем Завете Духа-Матери, о Богочеловечестве и Царстве Божиим на земле. Попытки его исторических персонажей воплотить эти идеи в жизнь не удаются: Богочеловечество оборачивается бесчеловечеством, в божественном просвечивает демоническое. Подобная антиномичность, по мнению Н.А. Бердяева, является главной чертой Мережковского: «Он остается в вечном двоении, и это двоение — наиболее характерное, наиболее оригинальное в нем <...>. Тайна Мережковского и есть тайна двоения, двоящихся мыслей, а не тайна синтеза, не тайна троичности» (Бердяев 2001, с. 335; курсив Н. Бердяева). Антиномия, так и не разрешающаяся в синтез, проявляется на разных уровнях поэтики писателя (например, в рассуждениях о двуполости и идеальном андрогине). Представляется, однако,

- 1 Романы «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (1895), «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1900), «Антихрист (Пётр и Алексей)» (1905).
- 2 Романы «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» (1924) и «Мессия» (1926–1927).

что эта антиномичность скорее «риторического», нежели «онтологического» свойства, — по крайней мере, для позднего Мережковского. Кроме того, при создании исторических образов Мережковский использует весь опыт их интерпретации в мировой культуре, прямо и скрыто вставляя в свои тексты различные цитаты, реминисценции, аллюзии и пр.

Если обратиться к «Иисусу Неизвестному», то первоисточниками здесь являются канонические, а также апокрифические Евангелия, тексты гностиков, свидетельства первых лет христианства, обширная богословская литература, гебраистика и «библейская критика» (с последней Мережковский полемизирует на протяжении всего трактата). Цитируются и художественные произведения, в которых обсуждаются проблемы, волнующие писателя: «Стихотворения в прозе» (1878–1882) И.С. Тургенева, «Эти бедные селенья...» (1855) Ф.И. Тютчева, «Братья Карамазовы» (1878–1880) Ф.М. Достоевского, «Фауст» (1806–1832) И.В. Гёте и др. Примечания, которыми сам Мережковский сопроводил свой трактат, обширны; образы его многосоставны. Поэтому для первого подхода к теме мы выбрали только один из источников, а именно «Жизнь Иисуса» (1863) Э. Ренана.

Почему Ренан? Прежде всего потому, что сам Мережковский упоминает его имя в трактате более 30 раз, как указывает Е.А. Андрущенко (Андрущенко 2012, с. 229); мы насчитали 32 прямые ссылки, но есть еще и неявные заимствования. При этом очень много ссылок в самом начале трактата, при характеристике источников и в декларации отличия от Ренана (16), а также в конце, в последних трех главах (6).

Наибольшее влияние Ренан оказал на ранний период творчества Мережковского. Собственно, после поездки в Париж весной 1891 г. и появился «новый» Мережковский, адепт теории Третьего Завета. Имя Ренана неоднократно встречается в очерках из «Вечных спутников»: в «Марке Аврелии» (1891) и «Плинии Младшем» (1895), — причем сопровождается указаниями на «простоту» ренановского стиля, «благородное изящество», а также следующей характеристикой: «...в писателе спокойствие столь же драгоценно, как сила: великая тишина — такой же признак гения, как и великое волнение. Ренан перестал быть священником, но он остался pontifex maximus⁴ Неизвестного Бога» (Мережковский 1995, с. 361).

3 Благодарим А.Л. Топоркова за подсказанное определение.

4 Верховный жрец (*лат.*).

В «Иисусе Неизвестном» эта характеристика трансформирована следующим образом: «Теми же белыми женственно-мягкими руками, как некогда причастие, священник-расстрига изготавливает теперь свои хлебные шарики с иголками, смешивая мед с ядом» (Мережковский 1996, с. 612). С первых страниц Мережковский декларирует свое отношение к Ренану: «Ренанова “Жизнь Иисуса” — *Евангелие от Пилата*» (там же, с. 10; курсив Д. Мережковского). Книга ставится в один ряд с откровенно «циничным» трудом Д. Штрауса⁵, ибо «к меду примешивать яд, прятать иголки в хлебные шарики — в этом искусстве, кажется, Ренану нет равного» (там же, с. 9).

Далее, объясняя сказанное о «меде» и «яде», Мережковский точно передает апологетические слова Ренана об Иисусе: «Иисус никогда не будет превзойден; все века засвидетельствуют, что среди сынов человеческих не было большего, чем Он». — “Покойся же в славе Твоей, благородный Начинатель, — дело Твое сделано. Божество утверждено... Не бойся, что воздвигнутое Тобою здание будет разрушено... Ты сделаешься таким краеугольным камнем человечества, что вырвать имя Твое из этого мира значило бы поколебать его до основания”» (Мережковский 1996, с. 9–10). Как видим, русский писатель практически дословно воспроизводит последние слова книги Ренана: «Иисуса никто не превзойдет <...> и во все времена все будут провозглашать, что среди сынов человеческих никогда не рождалось более великого, нежели Иисус» (Ренан 1991, с. 293), — а также конец главы «Смерть Иисуса»: «Покойся отныне в своей славе, благородный наставник! Дело твое закончено; положена основа твоей божественности. Не опасайся, что под влиянием каких-либо ошибок погибло то, что создано твоими усилиями <...> ты сделаешься до такой степени краеугольным камнем человечества, что вырвать у мира твое имя станет невозможным без потрясения его до самых глубоких оснований» (там же, с. 276).

Достаточно точно приведена и характеристика психологического состояния заглавного героя, за которую Мережковский осуждает Ренана: «Начал уже на пути в Иерусалим понимать, что вся Его жизнь — роковая ошибка, а на кресте понял окончательно и “пожалел, что страдает за низкий человеческий род”» (Мережковский 1996, с. 10). У Ренана: «Перед ним не было

5 Имеется в виду книга известного немецкого философа-левогегельянца Д. Штрауса «Жизнь Иисуса» (1835).

ничего, кроме человеческой неблагодарности; быть может, им овладело раскаяние в том, что он принял страдания ради столь низкой расы» (Ренан 1991, с. 275). Возможно, именно это предположение Ренана интерпретировано Мережковским следующим образом: «...и хуже еще скажут полудрузья: “Жалкою смертью кончил великую жизнь”» (Мережковский 1996, с. 588). Е.А. Андрущенко резюмирует: «В “Иисусе Неизвестном” он восхищается Э. Ренаном там, где в нем проявляется художник, и полемизирует там, где в нем говорит историк» (Андрущенко 2012, с. 227) — и отмечает расхождения двух авторов в отношении к сверхъестественному, разницу их подходов (исторического и религиозно-философского) к материалу, отличия композиции и общность источников. Представляется, что подход Ренана скорее психологический, нежели исторический, но дело не в этом. Заимствований много, и сходство, на наш взгляд, есть не только в обращении к общим источникам и в композиции. Прежде всего, следует сопоставить трактовки заглавного образа.

Для Ренана его герой — человек, а не Богочеловек. Не описано Благовещение; Иисус у него родился в Назарете, а не в Вифлееме. По поводу Воскресения Ренан говорит о «сильной фантазии Марии Магдалины»: «Божественная сила любви! Благословенны те моменты, в которые страстное чувство галлюцинирующей женщины дало миру воскресшего Бога!» (Ренан 1991, с. 281). Мережковский негодует, приводя это высказывание: «“О, божественная сила любви!.. Миру даст воскресшего Бога страсть галлюцинирующей женщины”, — все еще поет, чаруя любителей уличной музыки, самая фальшивая из всех шарманок XIX века — “Прекрасная Елена христианства”, как Пруст назовет Ренанову “Жизнь Иисуса”» (Мережковский 1996, с. 613).

Для Мережковского Иисус, конечно, Богочеловек, но в гностическом понимании. Он видит в своем герое «Божественное в человеческом» (Мережковский 1996, с. 136), прорастающее лишь постепенно: «Тридцать лет в Иисусе рождается Христос; в вечности уже родился, — снова рождается во времени. Если всякое земное рождение есть “падение” души с неба на землю, как учат орфики, то нам, земным, не с большой высоты падать; но Ему, Небесному, сколько надо было зонов пройти, сколько вечностей» (там же, с. 93). Эмигрантская критика в связи с этим отмечала «неогностицизм» Мережковского (Лот-Бородин 1935, с. 77, 81). В пользу этого определения говорит и сходство названий книг Ренана и Мережковского («Жизнь Иисуса» и «Иисус

Неизвестный»), в которых отсутствует слово «Христос». Так что современная исследовательница Н.А. Никулина отнюдь не случайно рассматривает трактат Мережковского в контексте «Жизней Иисуса» Ренана и Штрауса (Никулина 1999, 2000). Показательно, что из популярной в России книги англиканского архидьякона Ф.В. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа» (1870), написанной в противовес гностически-позитивистской трактовке Ренана, Мережковский сделал лишь отдельные заимствования, касающиеся в основном новых для своего времени открытий в области библейской археологии, истории и географии.

Следующее сопоставление — в отношении к чуду. Ренановское толкование воскрешения Лазаря вызывает у Мережковского возмущение: «Лазарь, согласившись с Марфой и Марией, лег живой во гроб, чтобы чудом воскресения обмануть людей и “прославить” Учителя. Знал ли Тот об этом? “Может быть” — любимое слово Ренана, — может быть, и знал. Здесь тончайший намек — мед ядовитейший, острие иголки острейшее» (Мережковский 1996, с. 10).

Эту ренановскую цитату мы не смогли идентифицировать. В тексте «Жизни Иисуса» чуду дано другое, «лингвистическое» объяснение: «Припоминая один из его рассказов, а именно о добром нищем, покрытом язвами, который умер и был отнесен на лоно Авраама, можно допустить, что тут же он прибавил: “Если бы и Лазарь вернулся, то не поверили бы”. Предположение превратилось в совершеннейший факт. Заговорили о воскресшем Лазаре...» (Ренан 1991, с. 241).

Как Мережковский объясняет чудо? Прежде всего, с помощью тех антиномий, на которые указывал Бердяев: «Выйдите из этого мира, из трех измерений, и войдите в тот мир, в измерение четвертое, где нижнее становится верхним и верхнее — нижним, правое — левым и левое — правым, где все наоборот. Только “перевернувшись”, “опрокинувшись”, только “вниз головой”, к ужасу всех, как будто твердо на ногах стоящих, “здравомыслящих”, можно войти, влететь, упасть из этого мира в тот, из царства человеческого в царство Божье, из печали земной в блаженство небесное» (Мережковский 1996, с. 262). Интересно, что идея опрокидывания намечена и у Ренана: «Наступление этого царства добра будет великим внезапным переворотом. Мир как бы перевернется...» (Ренан 1991, с. 114).

Еще одно объяснение — с помощью математической формулы, путем введения неизвестной величины x : «Надо выбрать

один из двух опытов: или внешний, чувственный, где неизменно, по закону тождества — механики, сумма действующих физических сил — арифметическая сумма слагаемых: $a + b + c$; или внутренний, религиозный опыт, где к этой сумме прибавляется неизвестная величина, x — чудо» (Мережковский 1996, с. 308).

Есть и некоторые допущения — например, относительно умножения хлебов: Мережковский допускает, что у верующих хлебы были с собой и чудо заключалось в справедливом их разделении. Говоря о хождении по воде, он снова использует понятия, принятые у гностиков: «Два тела — у человека Иисуса. В теле “душевном”, “психическом”, Он стоит на горе; в теле же “духовном”, “пневматическом”, идет по водам» (Мережковский 1996, с. 364).

И у Ренана, и у Мережковского заглавный герой — религиозный реформатор, чуть ли не революционер. У Ренана «он являлся в самом центре иудаизма выдающимся революционером» (Ренан 1991, с. 98); «он становится гениальным революционером, который пытается обновить мир в самых его основах и осуществить на земле созданный им идеал» (там же, с. 113). У Мережковского «...ученики Христовы — “всесветные возмутители”, люди “всемирной революции”»; были ими тогда и всегда могут ими снова сделаться. Величайший же из них и “возмутительнейший” — сам Христос» (Мережковский 1996, с. 447).

В чем революционность героя обеих книг? У Ренана: «С одной стороны — было возведено право всех людей принять участие в Царстве Божиим. С другой стороны — с этого времени религия в принципе отделилась от государства. Правá совести, не подчиненные политическому закону, создают новую силу, “духовную власть”» (Ренан 1991, с. 283). Таким образом, герой Ренана — сторонник секуляризации и либерал: «Он провозглашает права человека, а не права иудея» (там же, с. 169), а преследующие его фарисеи — консерваторы: «Но консервативные религиозные партии не имеют обыкновения останавливаться перед клеветой» (там же, с. 264).

У Мережковского — с оговорками, но практически то же определение: «...лишь в этом темном и почти всегда обратном, опрокидывающем, но не всегда искажающем, иногда и страшно точно отражающем, демоническом зеркале — Революции, — мы можем увидеть самые нужные нам, близкие, братские, человеческие и неизвестные черты в лице Христа Неизвестного — Освободителя.

Будем же помнить, что мы употребляем для Него наше человеческое слово “революция” в новом, иногда противоположном старому, “обратном”, “перевернутом”, “опрокинутом” — божественном смысле» (Мережковский 1996, с. 447).

У Мережковского Иисус — освободитель от земных законов, «механической причинности» (Мережковский 1996, с. 323); смысл чуда — в «преодолении закона свободой — чудом Воскресения. Здесь Иисус — Чудотворец — Освободитель» (там же).

Об установлении Царствия Божия на земле Ренан говорит очень осторожно, с оговорками: «“Царствие Божие” или “Царство Небесное” были любимыми выражениями Иисуса для определения того переворота, который он вносил в мир <...> в последнее время своей жизни Иисус, по-видимому, думал, что царство это должно осуществиться материально, путем внезапного обновления мира» (Ренан 1991, с. 94); «Даже в наши дни, в наше смутное время, когда у Иисуса нет более истинных продолжателей его дела, нежели именно те, кто как бы отрицает его, мечты об идеальном строе общества, имеющие столько сходства с мечтами первоначальных христианских сект, в известном смысле представляют собой лишь развитие той же идеи, одну из ветвей того громадного дерева, в котором прозябают все мысли о будущем, а ствол и корень которого вечно будет составлять “Царство Божие”» (там же, с. 204).

Хилиазм, или миллениаризм, привлекал внимание ряда мыслителей Серебряного века (см. об этом: Богданова 2008; Гачева 2015), и Мережковский здесь не был одинок. Тезис о возможности Царства Божия на земле многократно повторен в «Иисусе Неизвестном»: «...тайна всех притч есть царство Божие. Все озаряется в них тихим светом незакатного солнца — как бы уже наступившего царства Божия» (Мережковский 1996, с. 278); «...чудо царства Божия уже наступало, уже входило во время и в историю, и могло бы войти окончательно, если бы люди этого так захотели, как Он» (там же, с. 285).

В конце трактата Мережковский прямо проговаривает: «Тот если бы и мог сказать: “царство Мое не от мира сего”, то, уж конечно, совсем не в том смысле, как это будет понято христианством за две тысячи лет» (Мережковский 1996, с. 561). Писатель модифицирует и истолковывает это евангельское высказывание: «Ныне — сегодня — сейчас царство Мое еще не от мира сего, но уже идет в мир; будет здесь, на земле, как на небе» (там же).

Сильную реакцию вызывают у него и следующие слова: «Тогда говорит им: отдавайте же кесарево кесарю, а Божие — Богу⁶. “Умное, наконец-таки, умное слово!” — восхищаются двадцать веков те, кто на все остальные слова Господни плюет. Чем восхищаются? Мудрым “отделением Церкви от государства”, царства Божия — от царства человеческого, земного — от небесного. Но если бы что-нибудь подобное мог сказать Иисус, то отрекся бы от главного дела всей жизни своей — царства Божия на земле, как на небе» (Мережковский 1996, с. 461).

Представляется, что в приверженности хилиазму Ренан может рассматриваться как один из учителей Мережковского, но в апологии секуляризации — как противник. Ренан — либерал, Мережковский — религиозный модернист. Кстати, есть у Ренана и словосочетание «царство духа»: Иисус у него «клял основание Царству Божию, я хочу сказать, царству духа» (Ренан 1991, с. 116). Но, скорее всего, не Ренан, а Ибсен натолкнул Мережковского на мысль о Царстве Духа, Третьем Завете, о чем неоднократно писали (Фридендер 1992; Храповицкая 1996; Бойчук 2000, с. 803).

Что касается других героев «Иисуса Неизвестного», в их изображении встречаются лишь отдельные следы ренановского влияния; иногда на него прямо указывается. Так, называя имя одного из разбойников, Вараввы (Bar-Abba) (Мережковский 1996, с. 32), автор ссылается на Ренана, у которого значится: «По странной случайности имя его было тоже Иисус, а прозвище Варрава, или Вар-Равван» (Ренан 1991, с. 265). Утверждая, что «настоящий убийца Христа — первосвященник Анна» (Мережковский 1996, с. 441), русский писатель также дает ссылку на Ренана: «Анна был главным виновником этой ужасной драмы» (Ренан 1991, с. 244).

Используются доводы Ренана и для доказательства принадлежности четвертого Евангелия апостолу Иоанну: «Только первый мог сохранить и чудный рассказ об Иисусовых братьях — “целое маленькое сокровище для историка”, как верно замечает Ренан» (Мережковский 1996, с. 54). Сравним у Ренана: «Глава VII, 1-10, представляет собой маленькое историческое сокровище. Здесь с восхитительной наивностью передано угрюмое неудовольствие братьев Иисуса...» (Ренан 1991, с. 307). Другая цитата по поводу авторства Евангелия от Иоанна довольно

6 Неточная цитата из Евангелия от Матфея (Мф. 22: 21).

приблизительна: «Спор неразрешим, потому что зависит не от своего предмета, а от точки зрения спорящих», — верно и глубоко заметил Ренан» (Мережковский 1996, с. 48). У Ренана: «Относительно второго пункта, то есть по вопросу о том, как следует пользоваться четвертым Евангелием, существует разногласие <...>. Отрешимся же от всякой предвзятой идеи...» (Ренан 1991, с. 294-295).

Мережковский дает яркий портрет Девы Марии — Мирьям, рисует сцену у колодца (Мережковский 1996, с. 82). Ренан также упоминает о Ее красоте и хождении к колодцу: «Не может быть сомнений в том, что и Мария бывала здесь почти ежедневно и с кувшином на плече присоединялась к веренице своих соотечественниц» (Ренан 1991, с. 68).

Много ссылок на Ренана в описании Креста и крестных страданий. У Мережковского: «Сам распинаемый должен был, по римскому закону, нести крест <...>. Сами римляне не должны были касаться “проклятого дерева”» (Мережковский 1996, с. 571). У Ренана: «Приговоренный к смерти на кресте должен был сам нести орудие своей казни <...> сами римляне не могли унизиться до того, чтобы носить такое позорное бремя» (Ренан 1991, с. 271). У Мережковского: «Чтобы тяжесть иногда полутора суток висящего тела не разорвала прибитых гвоздями ладоней, телу давали одну из двух точек опоры <...> или упирали ногами в прибитую внизу столба, чуть-чуть приподнятую подножную дощечку» (Мережковский 1996, с. 581). У Ренана: «К подножию креста приколачивали брус дерева, вроде рейки, которая проходила между ног осужденного, опиравшегося на нее. Без этого руки его были бы разодраны гвоздями, и тело опустилось бы вниз. В других случаях на высоте ног, для опоры их, приколачивали горизонтальную дощечку» (Ренан 1991, с. 272). Иногда тексты сходны, но ссылок на Ренана нет. Например, у Мережковского: «...суток по двое жили иногда распятые и, если палачи из милости не перебивали им голени дробящей кости железной дубиной (*crucifragium*), умирали только от жажды и голода» (Мережковский 1996, с. 591); и в комментариях у него же: «Евсевий [Кесарийский. — Е. О.], имевший случай наблюдать множество крестных казней во время Диоклетиановых гонений, утверждает, что распятые умирают, большею частью, только от жажды и голода» (там же, с. 672). У Ренана, со ссылкой на Евсевия Кесарийского: «Распятые на кресте, если они обладали крепким телосложением, могли даже спать и умирали только от голода» (Ренан 1991, с. 275), «Впоследствии

Ориген считал нужным объяснять такую быструю смерть на кресте чудом. То же самое удивление выражается и в повествовании Марка» (там же, с. 278).

Мережковский в Святой земле не был. Ренан же в 1860–1861 гг. жил на границах Галилеи, путешествовал по ней, побывал в Иерусалиме, Хевроне, Самарии. Его личные впечатления отразились в «Жизни Иисуса»: «У меня перед глазами явилось пятое Евангелие, отрывочное, но все же доступное для чтения...» (Ренан 1991, с. 51). На эту фразу Мережковский указывает в своих комментариях к «Иисусу Неизвестному» (Мережковский 1996, с. 636). Поэтому описания местностей, которые дает Ренан, — это свидетельства очевидца. Неудивительно, что Мережковский прямо ссылается на его рассказ о Кесарии Филипповой, причем дважды: Иисус «мог быть и на стройке Августова храма, воздвигавшегося в те дни царем Иродом Филиппом, на высокой скале у подножья Ермона, над посвященной богу Пану, подземной пещерой, откуда били светлые ключи Иордана» (там же, с. 129); «В северной части города высилась огромная скала, с темной пещерой, Панионом, незапамятно-древним святилищем Пана, где бил из бездонной расщелины, как бы адава устья, один из великих Иорданских источников» (там же, с. 389). Ср. у Ренана: «В Кесарии он видел знаменитый грот Паниум, в котором предполагался исток Иордана <...> он имел возможность полюбоваться мраморным храмом, который был воздвигнут близ этого места Иродом в честь Августа» (Ренан 1991, с. 130).

Некоторые описания Мережковского очень похожи на ренановские, но даны со ссылками на другие (по большей части немецкие) источники. В конце концов, это сходство можно объяснить единством самого объекта изображения и общностью впечатления от него. Например, Назарет у Мережковского: «Белые, низенькие, с плоскими кровлями домики, рассыпанные, как игральные кости, в оливковых рощах и виноградниках» (Мережковский 1996, с. 94). Назарет у Ренана: «Дома, по-видимому, тогда не многим отличались от тех каменных кубиков, не имеющих не внешней, ни внутренней изящности, которые ныне покрывают самые богатые части Ливана» (Ренан 1991, с. 67).

Убранство домов в трактате Мережковского: «Внутренность домиков бедная <...>. Днем открывается входная дверь для света <...>. Две-три скамьи, платяная скриня, мерки с сушеными плодами и крупами, кувшины с вином и оливковым маслом по

стенам, — вот и все убранство жилья. Спят на полу, разостлав доمودельные ковры и циновки; а на день, свернув, кладут их в угол» (Мережковский 1996, с. 94). У Ренана: «Эти бедные лачуги, в которые свет проникает через дверь и которые служат в одно и то же время и мастерской, и кухней, и спальней; вся их обстановка состоит из циновки, нескольких подушек на полу, из одного или двух глиняных сосудов и раскрашенного сундука» (Ренан 1991, с. 66).

Галилея у Ренана: «В течение марта и апреля это сплошной ковер цветов, несравненных по свежести красок <...>. Нигде в мире горный пейзаж не разворачивается в такой гармоничности, не вызывает столько возвышенных дум. Иисус, по-видимому, особенно любил горы» (Ренан 1991, с. 87). У Мережковского целая картина этой части Израиля: «Выше, все выше холмы; глубже, все глубже долины; травы зеленее, цветы благоуханнее: белые ромашки, желто-красные тюльпаны, лиловые колокольчики, густо, как в садовых цветниках, разрослись на влажном дне долины, где журчали, невидимые под травами, воды горных ключей; а по сухим каменистым склонам холмов — дикий розовый лен...» (Мережковский 1996, с. 104).

Интересно, что противопоставление Галилеи Иудее, как рая аду, в духе классических антиномий Мережковского, встречается уже у Ренана: «Соседняя область Иерусалима представляется, быть может, самой печальной местностью в мире. Напротив, Галилея, вся покрытая зеленью, очень тенистая, очень веселая, поистине страна Песни песней, страна песнопений Возлюбленного» (Ренан 1991, с. 87). У Мережковского исходная антиномия обозначена прямо: в галилейских полях и лугах «веет иногда от Мертвого моря, и в эти райские дни едва уловимый запах смолы и серы, как воспоминание ада в раю» (Мережковский 1996, с. 153). Геннисаретское озеро у русского автора описано так: «Все еще, в наши дни, как в первый день Господень, золотистая дымка окутывает озеро, подобно “славе Божией”, золоту старинных икон» (там же, с. 248). Сравним с его изображением у Ренана: «Горизонт залит ослепительным солнцем. Вода цвета небесной лазури, в глубокой рамке горячих утесов <...> представляется словно налитой на дне золотой чаши» (Ренан 1991, с. 128).

Таким образом, «Жизнь Иисуса» Ренана является для Мережковского как объектом критики, так и одним из важных идейных и фактологических источников. Е.А. Андрущенко считает, что число «вечных спутников» у Мережковского в конце

творческого пути «становится меньшим, а их перечень постепенно сводится лишь к имени Ф. Достоевского» (Андрущенко 2012, с. 229). Однако в свете проведенного анализа представляется, что и Ренан остался в их числе. Слишком большое влияние на русского писателя он оказал в начале его творчества, слишком невелики расхождения в конце. Кроме того, не исключено и глубинное психологическое сходство. Сам Мережковский писал в «Марке Аврелии» (1891): «Неутолимая скорбь, одиночество, презрение к современникам и мистическая вера без догматов связывают таких людей, как Ренан и Марк Аврелий, через все века, культуры и религии. Они узнают друг друга и заключают союз» (Мережковский 1995, с. 362). Думается, подобный союз с ними мог заключить и сам Мережковский.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрущенко 2012 — Андрущенко Е.А. Властелин «чужого»: текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского. М., 2012.
- Бердяев 2001 — Бердяев Н.А. Новое христианство (Д.С. Мережковский) // Д.С. Мережковский: pro et contra: Антология. СПб., 2001. С. 331-354.
- Богданова 2008 — Богданова О.А. Исихазм и хилиазм: антропологическая концепция и тип апокалипсического сознания в творчестве Ф.М. Достоевского и в литературе Серебряного века // Богданова О.А. Под созвездием Достоевского. Художественная проза рубежа XIX-XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы. М., 2008. С. 63-88.
- Бойчук 2000 — Бойчук А.Г. Дмитрий Мережковский // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): В 2 кн. М., 2000. Кн. 1. С. 779-850.
- Гачева 2015 — Гачева А.Г. Идеал «Царства Божия на земле» в русской философской мысли: от Серебряного века до новгородства 1930-х годов // Соловьевские исследования. 2015. № 3. С. 80-98.
- Коростелев 2017 — Коростелев О.А. Главная трилогия Д.С. Мережковского // Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 20 т. М., 2017. Т. 14. Тайна Трех: Египет и Вавилон. Тайна Запада: Антлантида — Европа. С. 770-777.
- Лот-Бородина 1935 — Лот-Бородина М.И. Церковь забытая. По поводу «Иисуса Неизвестного» // Путь. 1935. № 47. С. 71-86.
- Мережковский 1995 — Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995.
- Мережковский 1996 — Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. М., 1996.
- Мережковский 2001 — Мережковский Д.С. Крест и Пентаграмма // Мережковский Д.С. Царство Антихриста. СПб., 2001. С. 189-199.
- Никулина 1999 — Никулина Н.А. Поиски метода. Книга Д.С. Мережковского «Иисус Неизвестный» и «Исторический Иисус» Д.Ф. Штрауса и Э. Ренана // Культурологические проблемы развития региона. Тюмень, 1999. С. 104-106.
- Никулина 2000 — Никулина Н.А. Идея «жизнь Иисуса» в письменной культуре // Теория и экология разума. Тюмень, 2000. С. 74-81.
- Ренан 1991 — Ренан Э. Жизнь Иисуса / Пер. с фр. М., 1991.
- Фридлиндер 1992 — Фридлиндер Г.М. Д.С. Мережковский и Генрик Ибсен (У истоков религиозно-философских идей Мережковского) // Русская литература. 1992. № 1. С. 43-57.
- Храповицкая 1996 — Храповицкая Г.Н. Три Юлиана // Филологические науки. 1996. № 5. С. 15-24.

Новозаветные образы в «Иисусе Неизвестном»
(Д.С. Мережковский и Э. Ренан)

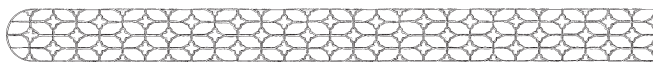
Трактат Мережковского «Иисус Неизвестный» включает в себя художественные отрывки, поэтому в его отношении допустимо говорить об *образах* героев. Одним из источников их формирования является книга Э. Ренана «Жизнь Иисуса». Отмечено влияние Ренана в трактовке образа заглавного героя, в развитии хилиастических мотивов, в изображении культурных и географических реалий. Высказана мысль о том, что Ренан оставался в числе «вечных спутников» Мережковского на всем протяжении творчества русского писателя.

Ключевые слова: Э. Ренан, Д.С. Мережковский, «Жизнь Иисуса», «Иисус Неизвестный», «вечные спутники», Христос, хилиазм, Галилея, Иудея.

New Testament Images in “Jesus the Unknown”
(D.S. Merezhkovsky and E. Renan)

The essay by Merezhkovsky “Jesus the Unknown” includes artistic fragments which allow us to talk about the characters’ images in the fullest sense. One of their sources seems to be the book by E. Renan “Life of Jesus”. The author illustrates Renan’s influence on the interpretation of the protagonist, on the emergence of the chiliastic motifs, on the representation of the cultural and geographical realities. It is suggested that Renan remained one of the “eternal companions” of Merezhkovsky throughout the life of the Russian writer.

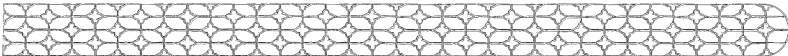
Keywords: E. Renan, D.S. Merezhkovsky, “Life of Jesus”, “Jesus the Unknown”, “eternal companions”, Christ, chiliasm, Galilee, Judea.



Н.Н. Примочкина (Москва)

ЕВАНГЕЛЬСКИЕ ОБРАЗЫ
И СЮЖЕТЫ В ЦИКЛЕ И.С. ШМЕЛЕВА
«ИЗ КРЫМСКИХ РАССКАЗОВ»





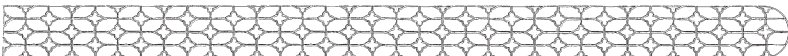
Иван Шмелев — писатель в основе своей реалистиче-ский. Но он, как и многие другие русские писатели, начавшие творческий путь с наступлением Серебряного века, вобрал в свой литературный метод некоторые жанровые и стилистические особенности модернистских течений искусства. В его дореволюционных рассказах и повестях весьма ощутимы элементы импрессионизма, экспрессионизма и символизма. Подобный синтетический метод в творчестве писателей конца XIX — начала XX столетия в современном литературоведении принято называть «неореализмом».

При этом в послереволюционном творчестве Шмелева все более ощутимо влияние христианской веры, православия. Это влияние проявляется в использовании ветхо- и новозаветных сюжетов и образов, в языке произведений, насыщенном многочисленными цитатами и реминисценциями из евангельских текстов. Исходя из этого некоторые современные исследователи пришли к выводу, что позднее творчество Шмелева — это особая художественная реальность, синтезирующая искусство и православную веру, и назвали его метод «духовным реализмом» (Любомудров 2003).

В данной работе мы поставили перед собой задачу выявить и проанализировать евангельские сюжеты, мотивы и образы в творчестве позднего Шмелева на примере нескольких небольших произведений писателя, вошедших в цикл «Из крымских рассказов» (1936).

Тема жизни в Крыму в годы революционной смуты, с такой трагической мощью раскрытая в эпопее Шмелева «Солнце мертвых» (1923), не оставляла воображение писателя на протяжении всех 1920-х гг. В это время он создал ряд рассказов: «Музыкальное утро» (1923), «Два Ивана» (1924), «Каменный век» (1924), «Чертов балаган» (1926), «Свет разума» (1926), «Гунны» (1927), — которые как бы продолжали знаменитую эпопею, обогащали ее новыми красками и нюансами.

В 1930-х гг. крымская тема получила в творчестве Шмелева новый импульс. 1 марта 1936 г. писатель дал согласие войти вместе с И.А. Буниним, Б.К. Зайцевым, З.Н. Гиппиус и



Д.С. Мережковским в редакцию парижского журнала «Иллюстрированная Россия». Этот популярный среди русской эмиграции журнал объявил, что будет печатать каждую неделю рассказы вошедших в его редколлегию писателей. Видимо, это внешнее обстоятельство послужило дополнительным толчком к созданию Шмелевым нового цикла крымских рассказов, которые в течение 1936 г. регулярно появлялись в «Иллюстрированной России».

Все рассказы цикла созданы Шмелевым в Париже в 1936 г. и объединены темой жизни в Крыму в годы революции и Гражданской войны. Первые три написаны от лица рассказчика, наделенного биографическими чертами автора. Главным героем является в них его сосед и собеседник, художник Пиньков. Четвертое, последнее произведение цикла представляет собой рассказ некоего доктора, оказавшегося свидетелем революционных событий на полуострове.

Сюжет первого рассказа под названием «Крест», повествующего о событиях 1918 г., трагичен. Работницу молочной фермы Пинькова, здоровую работающую женщину, «русскую красавицу» Марию Хлебникову убивает штыком в грудь революционный матрос Гришка Марчук. Он «проявил» себя еще в годы первой русской революции: служа на восставшем броненосце «Потемкин», собственными руками засунул в топку и живьем сжег архиерея с Афона. Для Пинькова, который целомудренно любил Машу, а после ее смерти стал заботиться о двух ее маленьких детях, эта женщина была воплощением «самой жизни, вечной правды жизни», Гришку же он воспринимал как «убийцу жизни», «гада», «воплощение дьявола» (Шмелев 1955, с. 202, 208). В память о бессмысленно и подло убитой Маше художник сначала поставил на ее могиле большой деревянный крест, а потом, заменив его памятником, перенес крест к своему дому.

Центральный образ-символ этого рассказа, давший название всему произведению, — могильный крест в память о страданиях и гибели безвинного существа — отсылает к христианской традиции, к евангельскому тексту, к трагическому сюжету распятия и смертных мук Христа.

Христианская символика заключена и в имени главной героини рассказа — Марии Хлебниковой. Мария — имя Пресвятой Богородицы, хлеб в Евангелии — это Божий хлеб жизни, символ Самого Христа, Который подает людям вечную жизнь через Причастие. В Евангелии от Иоанна Христос говорит народу:

«Я есмь хлеб жизни» (Ин. 6: 48); «Я хлеб живой, спешший с небес; ядуший хлеб сей будет жить вовек; хлеб же, который Я дам, есть Плоть Моя, которую Я отдам за жизнь мира» (Ин. 6: 51).

Во втором рассказе крымского цикла — «Ентрыга» — повествуется о возвращении с фронта солдата-дезертира, мужа убитой Маши Хлебниковой, — Федора. Узнав о трагической смерти жены, он «по-ученому» важно называет эту историю «ентрыгой» (интригой). Федор показан Шмелевым без малейшей симпатии, как еще один образец «человека-зверя», неожиданно получившего неограниченную свободу и пытающегося извлечь выгоду из своего положения. Ко времени его возвращения в Крым ферма Пинькова была уже разорена и разграблена, от стада коров осталась всего одна по кличке Хорошка, которую художник держал, чтобы кормить оставшихся сиротами детей Марии и Федора. Тем не менее Федор живет и нахлебничает в доме Пинькова, а потом, поняв, как дорога была художнику Маша, решает воспользоваться этим и выклянчивает у него ценные подарки и пару коней для обзаведения собственным хозяйством.

В самом начале этого рассказа художник, размышляя над современной ему жизнью, полной тягот и лишений, сравнивает ее с древностью и вызывает в памяти библейские образы. В результате он приходит к неутешительному выводу, что теперешнее существование человека в охваченной огнем России куда более опасно и тяжело, чем было тысячи лет назад. «— Да, библейские времена... — начинает Пиньков прерванные мысли, — но тогда, тысячи лет назад, было проще <...> сидел какой-нибудь Исаак и пас свою “Хорошку”, а амаликитянин подбирался к нему с пращей или с дубиной, и — по башке. А теперь всё это по бумажкам и с пулеметами. В те времена хоть “откровения” бывали, — “будешь, мол, благословен, потерпи только, вот — *прииду*”. А теперь — придет, и... из пулемета!» (Шмелев 1955, с. 212; курсив И. Шмелева).

Упомянутый в рассказе коварный амаликитянин — представитель древнего библейского народа, соседствовавшего и враждовавшего с израильтянами. В приведенном отрывке содержится также намек на известный библейский сюжет о жертвоприношении Исаака. Когда Исаак достиг отроческого возраста, его престарелый отец Авраам получил повеление от Бога принести сына в жертву. Исаак с кротостью повиновался своему отцу. Над ним был уже занесен жертвенный нож, когда его отклонил ангел. Исаак упомянут более ста раз в Ветхом и несколько раз в

Новом Завете. Готовность Исаака быть принесенным в жертву рассматривается в Евангелии как прообраз жертвенной смерти Иисуса Христа (Ин. 8: 56), а избавление его от смерти — как предвещание Воскресения Спасителя (Евр. 11: 19).

Вероятно, упоминание об Исааке не случайно введено Шмелевым в художественную ткань рассказа «Ентрыга». Ведь сюжет следующего рассказа — «Виноград» — включает историю чудесного рождения, подобную истории Исаака. Когда у матери Исаака, престарелой Сарры, миновал детородный возраст (самому же Аврааму в это время было уже сто лет), Бог сказал ей, что она сможет родить. Сарра не поверила, однако вскоре у нее действительно родился сын. Этот пример Божьего чуда — рождение ребенка у престарелых родителей — повторяется и варьируется в Ветхом и Новом Завете несколько раз, встречается и в апокрифических текстах. Так, в Протоевангелии Иакова рассказано о чудесном рождении Девы Марии от бездетных, проживших в браке пятьдесят лет Иоакима и Анны. В рассказе Шмелева «Виноград» упомянута подобная история из Нового Завета — о родителях Иоанна Крестителя Захарии и Елисавете (Лк. 1: 5–20, 24–25, 41, 57).

Новозаветная символика «Винограда», как и рассказа «Крест», демонстративно явлена читателю уже в самом названии. Шмелев как глубоко религиозный художник и православный человек не мог не учитывать символического смысла образа винограда в христианской традиции. Ведь виноградная лоза — это евангельский образ Самого Христа как подлинного источника жизни для человека. Христос подает эту жизнь через Причастие, когда виноградное вино претворяется в Его Кровь. В Евангелии от Иоанна Господь говорит Своим ученикам: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь. <...> Я есмь лоза, а вы ветви...» (Ин. 15: 1, 5). Если виноград в христианстве — символ жизни, то засохший виноград, изюм, — символ смерти, поэтому его использовали в погребальных обрядах. Изображение виноградной лозы с созревшими гроздьями ягод встречается с первых лет христианства на фресках в римских катакомбах, на саркофагах, византийских мозаиках, средневековых витражах и скульптурах и в резных иконостасах русских церквей.

Следует отметить, что Шмелев еще до революции, в 1913 г., написал свой первый рассказ с таким же названием — «Виноград». Хотя в этом произведении образ винограда также является лейтмотивным и несет в себе символический смысл вечно

обновляющейся и возрождающейся жизни, его семантика не связана столь явно, как во втором, более позднем рассказе, с христианскими мотивами и сюжетами.

Дореволюционный рассказ «Виноград» повествует о тяжелой трудовой жизни трех главных героев, простых русских людей. Все трое показаны автором с большой симпатией и сочувствием. Автор не усугубляет мрака их повседневного существования, показывая, что все трудности временны, беды преодолимы, и не лишает своих симпатичных персонажей надежды на счастье. Изображая их жизнь в Крыму, Шмелев искусно вплетает ее в круговорот природы, в радость земного бытия. Все повествование окрашено светлым, праздничным чувством. Leitмотивом, сопровождающим его, является образ винограда, жизни которого, его росту, цветению и созреванию уподобляется земное существование героев.

Приведем лишь одно из многочисленных описаний крымских виноградников и крымского вина, символически проецируемых Шмелевым не только на жизнь своих персонажей, но и на человеческую жизнь вообще: «Потянуло опьяняющим духом сусла, тяжелым, без аромата. Все придет в свою пору, будет и аромат — только перебродит, повыдержится в темных бочках, отсыкнет и посветлеет. Будет играть и даст чудесный букет, — вот только пройдет время. А опустошенные виноградники, залитые осенними дождями, растрепанные, растрескавшиеся по коре, выпрямятся под солнцем, новые, и опять будут набирать сок и жар и наливать гроздь. И новое вино будет, светлое и темное, — кому что нужно» (Шмелев 1914/5, с. 61).

Совсем по-иному звучит рассказ «Виноград», вошедший в крымский цикл 1936 г. В нем повествуется о трагических событиях 1919 г., когда на полуостров после ухода красных при поддержке кораблей Антанты пришли белогвардейцы. Как уже говорилось, по своему трагическому звучанию и апокалиптическому настроению все рассказы крымского цикла близко примыкают к роману «Солнце мертвых». В рассказе «Виноград» повторяется, например, даже символ «мертвого солнца». «Как я могу писать солнце, — вопрошает художник Пиньков, — когда и оно другое теперь, когда вижу в нем мертвый свет?! Бывшие глаза у меня вырваны <...> и душа выдрана» (Шмелев 1955, с. 221; курсив И. Шмелева).

Пиньков рассказывает страшную историю своих соседей — стариков-виноградарей Любачей, потерявших единственного, совсем еще молоденького сыночка. В изложении этого эпизода

новозаветная символика, заявленная уже в названии рассказа, усиливается и подкрепляется известным евангельским сюжетом о Захарии и Елисавете. Причем Шмелев отнюдь не пытается как-то художественно «завуалировать» связь рассказанной Пиньковым истории о стариках Любачах, мечтавших о наследнике, с христианским прототипом. Напротив, он прямо отсылает читателей к евангельскому тексту: «Жили они в супружестве двадцать лет, и мечта не осуществлялась. И вдруг повторяется как бы история с Захарией и Елисаветой... кстати, супруга его тоже Елисавета, вы ее видали, тихое существо. И вот, на двадцать первом году их супружества, когда их заветный виноградник вошел в силу, и даже в славу <...> Елисавета Михайловна подарила своему супругу мальчика. Ей было уже под сорок, старику к пятидесяти. Представляете, какое же у них воссияние-то было! И как они оба трепетали над этим “даром от Господа”. Они как-то объединили его с виноградом, с золотым чаушем, за который как раз в ту осень и получили первую свою награду. И назвали младенца Федичкой, что значит — “Божий дар”. Этот Федичка и на самом деле как будто сросся с чудесным тем виноградником. Как ни проходишь, всегда видишь Федичку в винограднике: подвязывает, — ему уж двенадцатый год недавно пошел, — обрезает, опрыскивает, собирает золотистые грозди чауша... в солнце и винограде утопает» (Шмелев 1955, с. 223).

Эта евангельская история — пример Божьего Промысла в судьбе человека, Божьего чуда. Святой пророк Захария и святая праведная Елисавета — родители Иоанна Крестителя. Захария служил первосвященником в Иерусалимском храме, а Елисавета была сестрой Анны, матери Пресвятой Богородицы. Супруги страдали неплодием, что считалось в те времена великим наказанием Божиим. Однажды во время служения в храме святой Захария получил весть от ангела, что его престарелая жена родит сына. Елисавета не поверила в чудо, но вскоре у нее действительно родился сын.

О дальнейшей судьбе Захарии и Елисаветы повествуют византийские легенды, получившие широкое распространение в средневековом мире. Когда царь Ирод решил убить в Вифлееме и его окрестностях всех младенцев, надеясь, что в их числе будет и родившийся Мессия, Иисус, Елисавета укрылась с Иоанном в горах. Воины, посланные Иродом, тщетно пытались узнать у Захарии, где находится его сын, а потом закололи отца прямо во время его служения в храме. Елисавета скончалась через сорок

дней после своего супруга, но их сын, святой Иоанн Предтеча, спасся в пустыне (Аверинцев 1980, с. 462).

Рассказывая историю супругов Любач, Шмелев не только отсылал читателя к первым годам христианства, но и показывал, что наступившие после революции времена не менее суровы и жестоки к человеку, чем древние. Если Захария и Елисавета умерли за своего сына, не дожив до его мученического конца, то герои Шмелева вынуждены переживать это нечеловеческое горе.

Сын Любачей Федичка охранял виноградник, когда их усадьбу пришла грабить местная голытьба. Он попытался оказать сопротивление грабителям, но один из них так ударил мальчика кулаком в грудь, что с той поры он начал хиреть и через год умер. Во время рассказа Пинькова о смерти Федички к нему пришел старик Любач и стал просить стоявший во дворе крест, чтобы поставить его на свежей могиле сына. Кресты для умиравшего от голода, холода и репрессий населения были в то время в Крыму весьма ценным товаром, но художник никому крест с могилы убитой Марии Хлебниковой не отдавал. А тут, тронутый безмерным горем соседей, сразу согласился и даже помог Любачу донести его тяжелую ношу.

Страшное, безутешное горе престарелых родителей, потерявших единственного ребенка, Шмелеву удалось изобразить со всей силой художника, самолично пережившего такую же трагедию. 3 марта 1921 г. в Крыму новой советской властью был казнен его единственный горячо любимый сын Сергей. Смерть сына перевернула сознание писателя, подтолкнула к эмиграции.

В благодарность за крест Любач незаметно оставил Пинькову корзину спелого и сладкого винограда чауш, сорта, за выведение которого старик еще до революции был награжден медалью. Но ни рассказчик, ни художник не смогли, несмотря на голод, притронуться к этой корзине, ибо знали, как горько рыдала мать Федички, собирая этот виноград: «Матово золотился крупно-янтарный чауш, как сахар сладкий. Но мы не тронули. Стояли и глядели на сочный чауш, на который легли тенями клетки от фонаря. “Соленый...” — сказал Пиньков» (Шмелев 1955, с. 229; курсив И. Шмелева).

В этом рассказе Шмелев не только беспощадно судит большевиков за уничтожение духовно ценного, светлого в жизни — не менее строг он и по отношению к европейцам, которые равнодушно, по мнению писателя, смотрели на беды русского народа, и не только смотрели, но старались, как стервятники,

пожиться чем можно на поле российской брани. Не брезгуя, они вывозили целыми пароходами в Европу этот «соленый» крымский виноград. Образ соленого винограда, политого слезами и кровью, обретает в финале рассказа значение символа: его соленый сок, который с удовольствием «сосут» иностранцы, кажется Шмелеву кровью замученных и убитых. Писатель и через годы не смог простить чужестранных разорителей России и устами крымского священнослужителя провозгласил им анафему: «И говорит еще дьякон, будто возглашает церковное: “Ох, да отольются же *им* эти слезы виноградные... да отзовется соль!..”» (Шмелев 1955, с. 226; курсив И.С. Шмелева).

В последнем рассказе цикла «Стенька-рыбак» повествование ведется от лица одного из жителей Крыма, доктора и садовода-любителя. Он рассказывает историю своих непростых отношений с местным рыбаком Стенькой, который влюбился в его дочь, а получив отказ, стал мстить хозяину сада, ломать и портить цветы и саженцы. В годы революции Стенька «заделался» большевиком и стал опасен для семьи доктора, но потом заболел сыпным тифом и умер бы, если бы тот же доктор не выходил его. После этого в озорнике проснулось человеческое чувство благодарности, и он, в свою очередь, спас доктора и его семью от голода, регулярно принося ему корзины с выловленной рыбой.

Видимо, не случайно Шмелев поместил этот рассказ, написанный одним из первых среди произведений крымского цикла, в его финале. «Стенька-рыбак» — самый светлый из них по своему настроению. Он свидетельствует о том, что автор окончательно не утратил веры в простого русского человека, в его доброту и благородство. В конце рассказа доктор характеризует своего бывшего врага и обидчика как «чудеснейший экземпляр сильного и здорового парня, русского красавца, потерявшегося во всей этой беспардонности и хаосе нашем» (Шмелев 1955, с. 237–238).

Этот рассказ, как и предыдущие, насыщен христианской символикой. Известно, что рыба — один из главных евангельских символов Иисуса Христа. Дело в том, что каждая буква древнегреческого слова «рыба» — ἰχθύς (ихтис) — была для первых христиан, соответственно, первой буквой слов, выражавших исповедание их веры и обозначающих имя Христа. С древнегреческого на русский это переводится как «Иисус Христос Сын Божий Спаситель». То есть древние христиане читали слово ἰχθύς («рыба») как аббревиатуру этой фразы.

Вообще, в Новом Завете часто используется символика рыбы. Так, ряд учеников Христа были рыбаками. Иисус называет их «ловцами человеков» (Мф. 4: 19), а Царствие Небесное уподобляет «неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода» (Мф. 13: 47). Символика рыбы имеет также евхаристическое значение, связанное с трапезами, описанными в Евангелии: насыщением народа в пустыне хлебами и рыбами (Мф. 15: 36–37) и вкушением пищи Христом и апостолами на Тивериадском озере после Его Воскресения из мертвых (Ин. 21: 9–13). Эти сюжеты нередко изображались на стенах римских катакомб. В раннехристианском искусстве существуют также изображения рыб, несущих на спине корзину с хлебом и бутылку вина, что символизировало Христа, предлагающего Причастие. Евхаристическая символика явственно прослеживается в рассказе «Стенька-рыбак», герой которого кормил рыбой семью доктора.

Современный исследователь, давая теоретическое обоснование понятию «духовный реализм» применительно к творчеству Шмелева, определяет его как «художественное восприятие и отображение реального присутствия Творца в мире» (Любомудров 2003, с. 6). Исходя из этого определения можно сказать, что в цикле «Из крымских рассказов» 1936 г. Шмелев сознательно использовал многие евангельские образы, мотивы и сюжеты, чтобы нагляднее и убедительнее показать, что случилось с прежней цветущей жизнью и простыми русскими людьми в результате безбожной революции, во что может превратиться этот мир, если из него изгнать духовное начало, истребить человечность и христианское милосердие, пренебречь реальным присутствием в нем Творца.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1980 — *Аверинцев С.С.* Захария и Елисавета // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 461-462.
- Любомудров 2003 — *Любомудров А.М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб., 2003.
- Шмелев 1910-1917/1-8 — *Шмелев Ив.* Сочинения: В 8 т. СПб.; М., 1910-1917. Т. 1-8.
- Шмелев 1955 — *Шмелев Ив.* Избранные рассказы. Нью-Йорк, 1955.

Евангельские образы и сюжеты в цикле И.С. Шмелева «Из крымских рассказов»

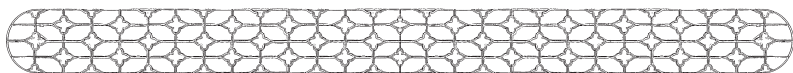
В статье выявляются и анализируются евангельские сюжеты, мотивы и образы в творчестве позднего Шмелева на примере нескольких небольших произведений писателя, вошедших в цикл «Из крымских рассказов», созданных в Париже в 1936 г. и объединенных темой жизни в Крыму в годы революции и Гражданской войны. Сделан вывод о том, что роль православия в послереволюционном творчестве Шмелева возрастает как в проблемно-мировоззренческом плане, так и в сюжетах и языке произведений, насыщенных многочисленными цитатами и реминисценциями из евангельских текстов. Позднее творчество Шмелева — особая художественная реальность, синтезирующая искусство и православную веру.

Ключевые слова: Шмелев, крымские рассказы, евангельские сюжеты и образы, религиозная символика, синтез искусства и веры.

New Testament Figures and Motifs in I. Shmelyov's Collection "Crimean Stories"

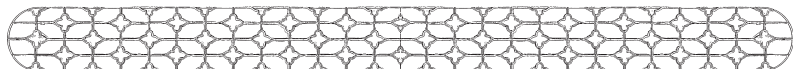
This article reveals and analyzes New Testament motifs, plots, and figures in the later work of Ivan Shmelyov, with examples from several short stories included in the collection of "Crimean Stories". They were written in Paris in 1936 and share the common theme of living in Crimea in the years of revolution and Civil war. It is concluded that the role of faith, the Orthodox Christianity in the post-revolutionary work of Shmelyov increases both at the level of worldview and at the level of plot and language of his works rich with quotations and reminiscences from the New Testament. The later work of Shmelyov is perceived as a special artistic reality synthesizing art and Orthodox faith.

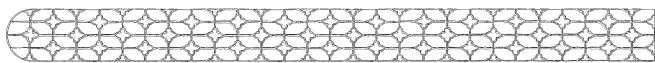
Keywords: Shmelyov, Crimean stories, New Testament motifs and figures, religious symbols, synthesis of art and faith.



ЕВАНГЕЛЬСКИЕ
ОБРАЗЫ И СЮЖЕТЫ
В РУССКОЙ МУЗЫКЕ,
ЖИВОПИСИ,
КИНОИСКУССТВЕ

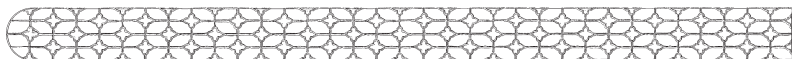
И.С. Стогний
Е.Р. Скурко
Д.В. Боголюбова-
Кузнецова
Г.С. Чурак
Т.М. До Егито

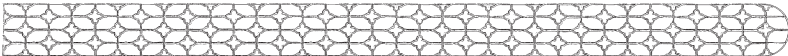




И.С. Стогний (Москва)

О СПЕЦИФИКЕ ВОПЛОЩЕНИЯ
ЕВАНГЕЛЬСКИХ СЮЖЕТОВ
И ОБРАЗОВ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.



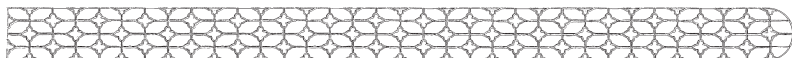


Прямого обращения к евангельским сюжетам и образам в русской музыке, как и в западноевропейской, немного — и не только в первой трети XX в., но и раньше. В интересующий нас период можно назвать лишь оперу А. Рубинштейна «Христос» (1894), музыку к драме К. Романова (К. Р.) «Царь Иудейский» А. Глазунова (1913), балет С. Прокофьева «Блудный сын» (1928), написанный для Дягилевских сезонов в Париже, и его же оперу «Огненный ангел» (1928). Каждое из этих произведений раскрывает сюжет в своей жанровой плоскости.

Опера «Христос» является последним произведением А. Рубинштейна в жанре духовной оперы. Будучи автором таких опер, как «Потерянный рай», «Вавилонское столпотворение», «Суламифь», «Моисей», композитор создал и грандиозную оперу о Спасителе, состоящую из семи картин, пролога и эпилога¹. В ней нашли отражение евангельские события от Рождества Христова до Вознесения (рождение Христа и поклонение волхвов; искушение Христа в пустыне; Нагорная проповедь; ночь в Гефсиманском саду; Благовещение; Тайная вечеря; суд и распятие).

Оснащенная грандиозными хоровыми сценами, опера «Христос» потребовала огромного количества участников, что само по себе отражало мысль композитора о благотворности духовного единения людей. Эта идея, провозглашенная Бетховеном в хоровом финале его Девятой симфонии («Обнимитесь, миллионы!..»), в русской музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв. обрела новый смысл не только в опере Рубинштейна, но и в частично законченном скрябиновском «Предварительном действе», явившемся грандиозным прологом к не осуществленной им «Мистерии».

1 Опера «Христос» была написана по заказу берлинского театра, впервые прозвучала в концертной версии в Штутгарте в 1894 г. Спустя полгода после завершения оперы композитор умер, не успев показать ее в России. Партитура считалась утерянной, и только спустя век фрагменты оперы были обнаружены в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории. Кроме того, правнук Рубинштейна А. Шароев, скрипач и дирижер, разыскал партитуру оперы «Христос» в одной из берлинских библиотек. Именно Шароев познакомил российскую публику с последним сочинением А. Рубинштейна.



Исследователь оперного творчества А. Рубинштейна Л. Мамин отмечает связь оперы «Христос» с житийной литературой и иконописью: «И литературное житие святого, и икона пишутся по определенным правилам, и автор здесь обязан нивелировать свою индивидуальность. Герой же <...> должен быть обобщен, мало конкретен, родовые черты должны превалировать над индивидуальными. <...> Они дают исчерпанного человека, который весь уже есть и не может стать другим. <...> Он не может переродиться, обновиться, пережить метаморфозу — это его завершающая (последняя и окончательная) стадия» (Мамин 2007, с. 138). По своим масштабам и «укрупненным» характеристикам персонажей опера приближается к эпическому жанру.

В основе духовной драмы Великого князя Константина Константиновича Романова «Царь Иудейский» (впервые показана на сцене Эрмитажного театра в 1913 г.) лежат события входа Иисуса в Иерусалим, заговора первосвященников и книжников, суда, распятия и Воскресения. В партитуре «Царя Иудейского» подробно описана программа каждого номера². Несмотря на то что музыка сопровождает (фактически иллюстрирует) сценическое действие, она тем не менее является самостоятельным произведением (оркестровое вступление, симфонические антракты, ряд инструментальных и хоровых номеров). Музыкальная драматургия произведения Глазунова, отражая евангельский сюжет, в то же время создает собственный выразительный план. Так, лейтмотив Иисуса, который впервые слышится во вступлении к первому акту в партии английского рожка (илл. 1), затем с возрастающей силой звучит в оркестре, а в конце первого акта — в хоре Иисусовых учеников. Во вступлении к третьему действию он символизирует шествие на Голгофу. Так с помощью

-
- 2 I. Интродукция и хор — Вхождение Христа в Иерусалим
 - II. Песнь учеников Иисуса
 - III. Вступление ко II акту — Дворец Понтия Пилата
 - IV. Трубы левитов
 - V. Завершение II акта
 - VI. Вступление к III акту, сцена 1-я
 - VII. Вступление к III акту, сцена 2-я
 - VIII. Сирийский танец
 - IX. Вступление к IV акту
 - X. Песнь пастухов
 - XI. Песнь псалмопевцев



Илл. 1. А. К. Глазунов. «Царь Иудейский». Сл. К. Романова. Соч. 95.
Вступление к 1-му действию, лейтмотив Иисуса.

лейтмотивной техники композитор заостряет внимание на внутренних связях тех или иных событий. Ярким контрастом выступает музыка пира во дворце Понтия Пилата. Но в самом разгаре пира — это сирийский танец рабов и рабынь — веселье резко прерывается раскатами грома, возвещающими о смерти Иисуса. Сочинение завершается торжественным гимном псалмопевцев.

Одноактный балет «Блудный сын» (написан в 1928 г., поставлен в 1929 г. в Париже) С. Прокофьев создал по предложению С. Дягилева, которое нашло немедленный отклик в душе композитора³. Евангельский сюжет, по мысли Дягилева, должен был направить творчество Прокофьева в сферу глубоких религиозно-философских размышлений. Отличаясь максимальной сжатостью, действие балета представлено тремя картинами: уходом блудного сына, похождениями в чужих краях, возвращением в отчий дом. Из евангельской притчи исключен эпизод с завистливым старшим братом, но добавлены новые действующие лица: сестры и мнимые друзья. Заканчивается балет, как и евангельская притча, покаянием блудного сына и отцовским прощением.

Главная роль в балете отведена музыке, многообразно раскрывающей драму человека, вступившего на ложный путь, долго заблуждавшегося в поиске сиюминутных радостей, но искренне раскаявшегося и вернувшегося к истинным ценностям. Эмоциональная сторона сюжета не выдвинута композитором на первый план, она представлена весьма сдержанно и просто. Этому соответствует язык балета, характеризующийся отсутствием

3 Заказывая балет Прокофьеву, Дягилев, возможно, подразумевал и биографический подтекст: Прокофьев, живший на протяжении ряда лет за границей, а в период, непосредственно предшествующий написанию балета, — в Париже, вернулся в СССР в 1927 г. О возвращении «блудного сына» на родину пишет И. Нестьев в книге «Жизнь Сергея Прокофьева» (Нестьев 1973, с. 289).

яркой театральности, декоративности, локального колорита (к примеру, композитор отказался от напрашивающейся здесь восточной экзотики). Показательна и сама тема главного героя, многократно встречающаяся в разных эпизодах балета. Плясовой характер темы, как и ее тональность (до-мажор), призван воплотить легкость, беспечность, беззаботность и в то же время искренность и простоту, детскую наивность (илл. 2). В музыке «Блудного сына» Прокофьев, зарекомендовавший себя к тому времени как эпатажный экспериментатор, тяготеет к простоте выразительных средств, к лирике, воплощенной в распевных мелодических линиях и прозрачной оркестровке.



Илл. 2. С.С. Прокофьев. «Блудный сын». Соч. 46. Тема главного героя.

Хореография «Блудного сына» отличается статикой, ее колорит большей частью соответствует тихим *adagio*. Порой хореографическое движение почти останавливается, отражая психологически углубленный характер музыки. Но для воплощения сложного душевного конфликта композитор использует яркие контрасты. Так, «внешний» мир показан с помощью быстрых ритмичных танцев, преимущественно мужских, или прихотливо-изящных, обольстительных танцев Красавицы⁴. Мастерство Прокофьева особым образом проявилось в сцене пира и последующих событиях: страшная вакханалия, полная разгульного веселья, которым правит Сирена-Красавица, сменяется скорбью и смирением, после чего следует возвращение в отчий дом.

В противоположность опере А. Рубинштейна «Христос» и музыке А. Глазунова к драме «Царь Иудейский» балет С. Прокофьева «Блудный сын» отличается психологизмом. И это объясняется не только стилем композитора, тяготевшего к психологически углубленным характеристикам персонажей (что ярко проявилось в его операх и балетах), но и самим сюжетом, в котором человеческая душа проходит определенный путь страданий.

4 Композитор использовал музыку Красавицы также в скерцо из Четвертой симфонии и в рондо из Шести пьес для фортепиано (op. 52).

Можно сказать, что, несмотря на малое количество произведений, написанных на сюжеты Евангелия, те, что были созданы, охватывают большое жанрово-родовое пространство, приближаясь к эпосу (опера «Христос» А. Рубинштейна), драме («Царь Иудейский» А. Глазунова) и лирике (балет «Блудный сын» С. Прокофьева). К сожалению, их историческое и художественное значение еще недостаточно осмыслено в музыковедении.

Кроме прямых обращений, в русской музыке есть и косвенные отсылки к евангельским сюжетам и образам. Ее специфической чертой является символическое, нередко мистериальное их отражение. В этом ряду стоят сочинения, в которых религиозная идея стала основой концепции, ее глубинным стержнем. В первую очередь следует назвать оперу Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (написана в 1904 г., поставлена в 1907 г.). Хотя отчасти опера основывается на реальных событиях XIII в. (войны с татаро-монголами), а также на житийной «Повести о Петре и Февронии», в которую авторы либретто (Римский-Корсаков и В. Бельский) внесли ряд изменений, ее художественная конструкция многим обязана религиозно-философским идеям рубежа XIX–XX вв., связанным с поисками «русской идеи» и концепцией мессианской роли России в истории человечества. Важнейшая для русского религиозного сознания тема — «преображенный град» как символ русской духовности, сакральный центр, созерцаемый духовным взором, — была гениально воплощена композитором. Просветленный финал оперы, символизирующий духовное преображение, позволил исследователям называть эту оперу «литургической»⁵.

В конце 1920-х — начале 1930-х гг. «Китеж» называли «богоискательским» произведением Римского-Корсакова⁶. А. Кандинский отмечает наличие в ней «необычайно широкой, емкой,

- 5 Впервые словосочетание «литургическая опера» употребил музыкальный критик Е.М. Петровский в 1907 г. (Петровский 1907). Римский-Корсаков заинтересовался этим определением и собирался использовать его в предисловии к «Китежу». По какой-то причине композитор отказался от него, однако оно все же закрепилось за оперой.
- 6 В предисловии к изданию партитуры оперы И. Ремезов писал, что «Сказание...» надо рассматривать во взаимосвязи с «мистическими и богоискательскими течениями» рубежа веков вне зависимости от того, насколько воздействие их было осознано самим автором (Ремезов 1934, с. VI).

этически направленной концепции» (Кандинский 1977, с. 30). Ее мистериально-символические смыслы связаны прежде всего с чудом преображения самого града Китежа и духовной трансформацией персонажей оперы: Февронии, княжича, Гришки Кутерьмы.

В родстве с оперой Римского-Корсакова находится «Всенощное бдение» (1915) С. Рахманинова: символом «Града Небесного» является здесь звон колоколов, в котором звучит музыкальная цитата из оперы Римского-Корсакова, представляющая тему града Китежа.

Знаменательной для XX в. оказалась и опера Прокофьева «Огненный ангел» по одноименному роману В. Брюсова. Композитора, переживавшего период интенсивных духовных исканий, заинтересовал сюжет романа. Работая над оперой, композитор размышлял над проблемами существования Бога, происхождения мирового зла, взаимосвязи духовного и физического начал в человеке, бессмертия. Сюжетным стержнем «Огненного ангела» является дуализм реального и мистического; в опере можно наблюдать их постоянный взаимопереход. Этот двойственный мир порожден болезненным сознанием главной героини — Ренаты. Двойственную природу имеет и музыкальный язык оперы. Вокальные партии преимущественно отражают реальный мир, хотя им присуща разная природа интонирования: мелодизированный тип интонаций, несущий эмоциональное начало, применяется в партиях главных героев, а разговорно-речевой — у персонажей второго плана. Партия оркестра воплощает *мистериальное начало* (Гаврилова 2004). Используя определенные приемы инструментовки, композитор создает второй план сюжета. Столь детализированный подход к характеристике персонажей и ситуаций открывает новую страницу в истории русской оперы. Кроме того, контраст реального и ирреального с победой последнего является отражением важнейших концептов начала XX в.⁷

7 Мистериальностью насыщена музыка А.Н. Скрябина, автора «Божественной поэмы», «Сатанической поэмы» и, главное, грандиозного культурного проекта — Вселенской Литургии под названием «Предварительное действие», в которой, согласно замыслу, должно участвовать все человечество. Размышляя о мистерии, Скрябин говорил: «Я хочу не осуществления чего бы то ни было, а бесконечного подъема творческой деятельности, который будет вызван моим искусством» (Скрябин 1965, с. 422).

В музыке этого периода ярко обозначились *тема Апокалипсиса* и производная от нее *тема смерти*, ставшая одной из ведущих. О такой направленности говорят сами названия сочинений: «Трубный глас» (1900) Н. Черепнина на стихи Д. Мережковского — вокальная баллада для баса и фортепиано; «Сад смерти» (1908) — симфоническая поэма С. Василенко; «Остров мертвых» (1909) Рахманинова по одноименной картине Арнольда Бёклина, его же кантата «Колокола» (1912); симфоническая картина А. Лядова «Из Апокалипсиса» (1912). Возможно, пристальный интерес к теме смерти был вызван кризисом религиозного сознания, метаниями интеллигенции рубежа XIX–XX вв. между верой и неверием. По определению С. Булгакова, «русская трагедия есть по преимуществу религиозная, — трагедия веры и неверия. Стремление ко Христу, бессилие быть с Ним и борьба с Ним бушующего своеволия...» (Булгаков 2016, с. 12).

Кризис религиозного сознания был предметом постоянных размышлений русских композиторов рубежа веков. При всей творческой индивидуальности они прошли сходный путь духовного развития: М. Балакирев, которому в молодости были близки идеи атеизма, обратился к Богу, пережив длительный душевный кризис; Римский-Корсаков, выросший в религиозной семье, но причислявший себя к атеистической интеллигенции, написал множество духовных сочинений, и главное — оперу «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»; М. Мусоргский, ощущавший собственную греховность, но постоянно испытывавший религиозные сомнения, оказался создателем опер и романсов, в которых отчетливо слышна мелодика молитв⁸.

8 Борис Годунов в одноименной опере постоянно погружен в глубокие размышления, вылившиеся в пространственные монологи. Все они пронизаны молитвенным чувством. Мелодическому содержанию каждого монолога присуща эпическая величественность, в них преобладают неспешность и особая мерность движения. Они близки к народным песням, былинам и одновременно к знаменному распеву. А в сцене смерти Годунова перед зрителем появляется обезумевший от мук совести, исполненный молитвенного раскаяния грешник. В «Хованщине» с наибольшей силой проявился мелодический дар Мусоргского. Опера насыщена мелодиями разного характера — рядом с протяжными, близкими к народным песням и романсовым интонациям широко используются церковные псалмодии. Главное в этих мелодиях — глубокая искренность и человечность, позволяющие проникнуться сочувствием даже к отрицательным персонажам (Хованскому, Шакловитому) (подробнее см.: Стогний 2014).

Сходным образом складывались жизненные и творческие пути П. Чайковского и С. Танеева⁹.

Религиозные искания русских композиторов являются иллюстрацией слов И.А. Ильина: «...всякий истинный художник творит дело религиозное и есть божий слуга...» (Ильин 2009, с. 357). Несколько иначе ту же мысль высказал В.В. Медушевский: «Ум гениев может ошибаться, а художественный инстинкт чует правду и ведет творца к вершинам красоты» (Медушевский 2007, с. 26).

Несмотря на сложные отношения ряда композиторов с религией, рубеж веков оказался временем расцвета авторского духовно-музыкального творчества. Русская духовная традиция мощно проросла в XX столетие и дала огромный всплеск в сочинениях С. Рахманинова, С. Танеева, А. Кастальского, А. Архангельского, А. Гречанинова, Н. Черепнина, А. Лядова.

Конец XX — начало XXI в. произвели еще один мощный культурный взрыв, хотя он был подготовлен деятельностью композиторов, работавших в самые «безбожные» годы — после революции. А. Никольский, М. Ипполитов-Иванов, Н. Голованов, как и жившие за границей А. Гречанинов, Н. Черепнин, Н. Кедров, К. Шведов, П. Чесноков, выполняли свою миссию даже тогда, когда духовную музыку можно было писать только в стол.

Состоявшееся в начале XX в. обновление всей системы выразительных средств в области мелодики, гармонии, фактуры, ритма проявилось и в традиционных жанрах духовной

9 В письме к Н.Ф. фон Мекк П.И. Чайковский пишет: «Я чувствую, что начинаю *уметь любить Бога*, чего прежде я не умел. Сомнения еще посещают меня: я все еще пытаюсь иногда своим слабым и жалким умом постигнуть непостижимое — но все громче и громче начинает доходить до меня голос Божественной правды. Я уже часто нахожу неизъяснимое наслаждение в том, что перед неисповедимой, но несомненною для меня премудростью Божьею я часто со слезами молюсь Ему <...> я прошу Его простить и вразумить меня, а главное, мне сладко говорить Ему: *Господи, да будет воля Твоя*, ибо я знаю, что воля Его *святая*» (Чайковский, фон Мекк 2010/3, с. 523–524; курсив П. Чайковского). Чайковский — автор ряда духовных сочинений, прежде всего «Литургии св. Иоанна Златоуста». С.И. Танеев создал знаменитые хоровые кантаты «Иоанн Дамаскин» на текст поэмы А.К. Толстого (в ее музыкальном языке важную роль играет подлинная православная молитва «Со святыми упокой») и «По прочтении псалма» на текст стихотворения А.С. Хомякова. Танеев также автор «Всенощной», «Литургии», псалмов и других сочинений культовых жанров.

музыки. Духовные сочинения композиторов-новаторов (в частности, И. Стравинского и С. Прокофьева) и композиторов следующего поколения (Г. Свиридова, А. Шнитке, Р. Щедрина, С. Слонимского) сочетают авторскую стилистику с элементами традиционных жанров духовных песнопений. Шел и обратный процесс: элементы, свойственные музыке духовных жанров, привносились в светские сочинения, обогащая их интонационно, благодаря чему характерная стилистика получила свою вторую жизнь в музыке Чайковского, Рахманинова, Танеева, Стравинского.

Линия духовных жанров — русских музыкальных молитвословий — оказалась наиболее востребованной в отечественной музыке начала XX в. Вместе с тем большое развитие получили сочинения духовных, но не церковных жанров — хоровые концерты, кантаты и оратории. При этом интонационный язык, выработанный композиторами в жанрах духовной музыки, использовался и в светских сочинениях. С подобным фактом мы встречаемся и в западной музыкальной культуре, в частности в творчестве И.С. Баха, Л. ван Бетховена, И. Брамса.

В сочинениях Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, Свиридова, Шнитке, Ю. Буцко и многих других композиторов музыкальный язык насыщен интонациями православных песнопений, что не всегда связано с содержанием самих словесных текстов. Смыслы, переданные определенной интонационной спецификой, проявляются в особой мелодической организации музыкальной ткани, в которой использованы элементы жанров, традиционно связанных с духовной или религиозной тематикой (каковы знаменный распев, гимны, хоралы, духовные песнопения). Это колокольный звон, символизирующий чрезвычайность событий, их вселенский масштаб и главным образом принадлежность к православной литургии (колокольными звонами насыщена музыка Рахманинова, Скрябина); тема *Dies irae* («День гнева») — средневековая секвенция, часто применяемая Рахманиновым; интонации старинных жанров: знаменного распева, гимнов, хоралов, духовных стихов, — проявившиеся прежде всего в литургических жанрах, но распространившиеся и на жанры светской музыки — хоровой и инструментальной.

Объектами дальнейшего анализа будут небольшие хоровые сочинения Стравинского и Танеева. «Отче наш» Стравинского

$\text{♩} = 72$

Сопрано

Альты

Тенора

Басы

От - че наш, и - же е - си на не - бе - сех!

Да свя - тит - ся и - мя Тво - е, да при - и - дет

цар - стви - е Тво - е, да бу - дет во - ля Тво - я.

Илл. 3. И.Ф. Стравинский. «Отче наш» для смешанного хора.

для хора а саррелла принадлежит к сфере духовной музыки¹⁰; «Восход солнца» Танеева, напротив, не выходит за жанровые границы музыки светской.

Художественная выразительность сочинения «Отче наш», написанного на текст молитвы Господней, данной Христом в Евангелии (Мф. 6: 9–13), связана с музыкальным акцентированием определенных слов с помощью конкретных гармоний и гармонического ритма, т. е. ритма смен этих созвучий. Так, повторяющейся гармонией (повтор здесь применяется как прием усиления значимости конкретных слов) является трезвучие *d-moll* (ре-минор). Оно используется в словах «имя», «царствие», «воля», образуя особый ритм, связанный с подчеркиванием этих слов. Еще одна гармоническая краска — *c-moll'*ное (до-минорное) трезвучие с добавленным секстовым тоном — связана с акцентированием второго слога в словах «святится», «приидет», «будет».

Слова «Твое» («да святится имя Твое, да приидетъ царствие Твое») и «Твоя» («да будетъ воля Твоя») выделены краской *G-dur'*ного (соль-мажорного) трезвучия. Это же трезвучие используется в слове «нашим» («яко и мы оставляемъ должникомъ нашимъ»); так, в соответствии с истиной «образа и подобия», образуется общее поле между «Твоим» и «нашим» (илл. 3).

Каждая из рассмотренных гармоний повторяется три раза, образуя триады (три гармонии, каждая по три раза), отсылающие к идее троичности, что свидетельствует о глубоко осмысленной организации музыкальной ткани в ее взаимодействии со словесным текстом. Что касается мелодии, то вся мелодическая «жизнь» протекает в основном в средних голосах и отчасти в басах. Примечательно, что в общем слиянии голосов, образующих хоральную фактуру, это почти незаметно. Только специальное вслушивание, а еще больше взглядывание в сам текст помогает осознать движение, протекающее на вариантной основе. Так, для альты характерен оборот *f-g-f* (фа-соль-фа), звучащий в разных вариантах и ритмических версиях. Плавное движение этой интонации и сам принцип разворачивания находятся в русле знаменного песнопения.

10 И. Стравинский — автор трех хоров на тексты молитв: «Отче наш» (1926), «Верую» (1932), «Богородице Дево, радуйся» (1934). Ему принадлежат и другие сочинения религиозной тематики — кантата «Звездоликый» (1912), «Симфония псалмов» для хора и оркестра (1930).

Совершенно иное мелодическое содержание у тенора. Структура его интонаций *es-b-f-h* (ми-бемоль-си-бемоль-ля-си) совсем не похожа на знаменный распев, как и линия баса *c-d-g-d-g* (доре-соль-ре-соль), в которой основную роль играют квартовые скачки. Все голоса подчиняются вариантному движению. И эта вариантность оказывается не просто средством развития, но важнейшим «проявителем» религиозного смысла сочинения. Она вбирает в себя всю разность голосов, нивелирует ее и создает удивительно органичное, «подсвеченное» диатоникой звучание. Таким образом, хорал предстает не молитвой безликой массы, а совершенным слиянием индивидуальных голосов.

Нечто похожее можно видеть в хоре Стравинского «Богородице Дево, радуйся», написанном на текст молитвы, в основу которой легли слова архангела Гавриила, сказанные Деве Марии в момент Благовещения (Лк. 1: 28–31). Хоральная фактура используется и здесь, но мелодические линии разных голосов сходны, являясь фактически вариантами друг друга. Есть и своя «подробность», заключающаяся в том, что одна мелодическая интонация — *d-es-d* (ре-ми-бемоль-ре) — сохраняется неизменной, она не растворяется в вариантной ткани, периодически включаясь в нее (своеобразный мелодический «нимб»). «Мерцание» этой интонации мягко обрисовывает образ Богородицы — живой и вечный одновременно. Выразительность словесного ритма подчеркнута использованием переменного размера (двух- и трехдольного) в каждом такте (илл. 4).

Русская хоровая музыка светских жанров в XIX–XX вв. наполнена интонациями духовных песнопений. Это определяет высокий духовный заряд сочинений нерелигиозной тематики и силу их воздействия. Известно мнение В.В. Медушевского, полагающего, что «светская культура не находится в логической оппозиции к Церкви, как это часто понимают. Правильнее было бы говорить не о светских, а о внехрамовых сферах жизни Церкви как тела Христа. <...> Творчество, рожденное в подвигах чистой веры, возможно не только в рамках церковного обряда. Искусство Моцарта и Глинки, Пушкина и Шекспира, Рафаэля и Нестерова — высшее цветение человека в мире» (цит. по: Аминова 2006, с. 44). В этот ряд можно поставить творчество многих русских композиторов. Образность духовного плана в сочинениях Чайковского, Танеева, Рахманинова, В. Калининкова, Свиридова и др. не всегда открыто проявляется и во многих случаях угадывается по музыкальному языку, насыщенному интонациями духовных песнопений.

Медленно

S
A
T
B

Бо - го - ро - ди - це Де - во, ра - дуй - ся.

Бл - го - дат - на - я Ма - ри - е, Гос - подь сто -

Илл. 4. И.Ф. Стравинский. «Богородице, дево, радуйся» для смешанного хора.

Хоровое сочинение Танеева «Восход солнца» (1898) на стихи Ф.И. Тютчева написано для Русского хорового общества в Москве:

Молчит сомнительно Восток,
Повсюду чуткое молчанье...
Что это? Сон иль ожиданье,
И близок день или далек?
Чуть-чуть белеет темя гор,
Еще в тумане лес и доли,
Спят города и дремлют селы,
Но к небу подымите взор...

Смотрите: полоса видна,
И, словно скрытой страстью рдея,
Она всё ярче, всё живее —
Вся разгорается она —
Еще минута, и во всей
Неизмеримости эфирной
Раздастся благовест всемирный
Победных солнечных лучей...

(Тютчев 1987, с. 221-222)

Как пишет современный исследователь, в стихотворении Тютчева «через динамику состояний земного мира передается движение бытия и истории, рождается картина осуществляющегося спасения», «в многозначном образе солнечного рассвета» звучит

тема «преображения, начало которому полагается здесь, на земле» (Гачева 2004, с. 377; курсив А. Гачевой). Танеев тонко чувствует скрытый тютчевский символизм. И потому в сочинении, по форме светском, активно используется характерная лексика духовных жанров: хоральный склад, медленный темп, молитвенно-созерцательный характер звучания. Главной же находкой композитора является необычная композиция. Танеев изменяет форму поэтической строфы, рассекая ее так, что «еще минута» завершает предыдущую часть, а новая часть начинается словами «и во всей неизмеримости эфирной» (илл. 5).

Allegro maestoso
ff

31

S и во всей не - из - ме - ри - мо - сти э - фир - ной раз -

A и во всей не - из - ме - ри - мо - сти э - фир - ной раз-даст - ся

T и во всей не - из - ме - ри - мо - сти э - фир - ной раз-даст - ся

B и во всей не - из - ме - ри - мо - сти э - фир - ной раз -

Илл. 5. С.И. Танеев. «Восход солнца» для смешанного хора. Соч. 8. Средний раздел.

Внезапное «и» создает аллюзию на евангельский текст: как известно, союз «и» часто используется в начале стихов Священного Писания — и в Ветхом, и в Новом Завете, например: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (Быт. 1: 3); «И ели все и насытились. И набрали кусков хлеба и остатков от рыб двенадцать полных коробов» (Мк. 6: 42–43).

К евангельской основе отсылает и выражение «благовест всемирный». Тютчевские строки: «Раздастся благовест всемирный / Победных солнечных лучей...» — повторяются у Танеева многократно. В хоровой ткани он символизирован распеванием «на все лады», т. е. во всех голосах, звучащих в разных регистрах и тесситурах вместе и попеременно, благодаря чему добавляется эхообразный эффект.

Завершая, следует подчеркнуть, что в меньшей степени сюжеты и в большей степени образы Нового Завета нашли свое отражение в отечественной музыкальной культуре первой трети

XX в. Более того, светская музыка оказалась насыщена лексикой, выработанной в сфере духовных жанров. Религиозным был и ее интонационный рисунок. Так проявляла себя общая тенденция культуры русского модернизма к преодолению разрыва между духовным и светским, храмовым и внехрамовым.

ЛИТЕРАТУРА

- Аминова 2006 — Аминова Г.У. Отечественные истоки творчества С.И. Танеева. Красноярск, 2006.
- Булгаков 2016 — Булгаков С.Н. Русская трагедия о «Бесах» Достоевского. М., 2016.
- Гаврилова 2004 — Гаврилова В.С. Стилевые и драматургические особенности оперы С.С. Прокофьева «Огненный ангел»: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2004.
- Гачева 2004 — Гачева А.Г. «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...» Достоевский и Тютчев. М., 2004.
- Ильин 2009 — Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта. М., 2009.
- Кандинский 1977 — Кандинский А.И. Римский-Корсаков (1890–1900-е годы) // Музыка XX века: Очерки: В 2 ч. М., 1977. Ч. 2. С. 5–45.
- Мамин 2007 — Мамин Л. Духовные оперы А. Рубинштейна: проблемы стиля и жанра // Христианские образы в искусстве: Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. 2007. № 170. С. 127–149.
- Медушевский 2007 — Медушевский В.В. О сущности музыки и задаче музыковедения // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании. М.; Уфа, 2007. С. 15–50.
- Нестьев 1973 — Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973.
- Петровский 1907 — Петровский Е.В. «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» // Русская музыкальная газета. 1907. 18 марта. [Перепечатка в журн.: Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 96].
- Ремезов 1934 — Ремезов И. Предисловие // Римский-Корсаков Н.А. Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии. М., 1934. С. I–VIII.
- Скрябин 1965 — Скрябин А. Письма. М., 1965.
- Стогний 2014 — Стогний И. Модест Петрович Мусоргский. Творчество как исповедь // Наш современник. 2014. № 3. С. 257–265.
- Тютчев 1987 — Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1987.
- Чайковский, фон Мекк 2007–2010/1–4 — Чайковский П.И., фон Мекк Н.Ф. Переписка: В 4 т. Челябинск, 2007–2010. Т. 1–4.

О специфике воплощения
евангельских сюжетов и образов в русской музыке
первой трети XX в.

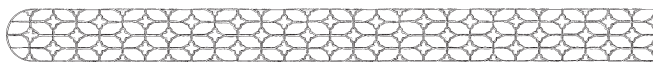
В статье рассматриваются немногочисленные произведения, написанные на евангельские сюжеты композиторами первой трети XX в. (опера А. Рубинштейна «Христос», 1894; балет С. Прокофьева «Блудный сын», 1929; музыка к драме К. Романова «Царь Иудейский» А. Глазунова, 1913), а также косвенные отсылки к евангельским сюжетам и образам в русской музыке. В этом ряду стоят сочинения, в которых религиозная идея стала основой концепции, ее стержнем. Таковы опера А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904), опера Прокофьева «Огненный ангел» (1928), ряд хоровых и симфонических произведений русских композиторов. Интонационный язык духовной музыки проникает и в светские хоровые сочинения, углубляя их содержание и обогащая музыкальную лексику.

Ключевые слова: опера, балет, евангельские сюжеты и образы, музыкальный язык, мистериальность, символизм, духовные жанры, светские жанры, музыкальная драматургия.

On the Specifics of Embodiment
of the New Testament Plots and Images in Russian Music
of the First Third of the 20th Century

This paper considers the few works of Russian composers of the first third of the 20th century dealing with the New Testament plots (A. Rubinstein's opera "Christ", 1894; S. Prokofiev's ballet "The Prodigal Son", 1929; music to the sacred drama of K. Romanov "The King of the Jews" composed by A. Glazunov, 1913) and the indirect references of Russian music to the Gospels' plots and images. Those occur in the works where the religious idea becomes the basis of the concept, constitutes its core. Examples of this kind are the operas by Rimsky-Korsakov "The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevronia" (1904) and Prokofiev "The Fiery Angel" (1928), as well as a number of choral and symphonic works of Russian composers. The intonational language of sacred music penetrates into secular choral compositions, thereby deepening their content and enriching musical vocabulary.

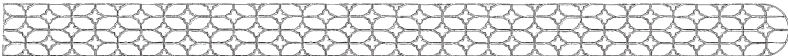
Keywords: opera, ballet, New Testament plots and images, musical language, mystery play, symbolism, sacred genres, secular genres, musical drama.



Е.Р. Скурко (Уфа)

РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ С.В. РАХМАНИНОВА





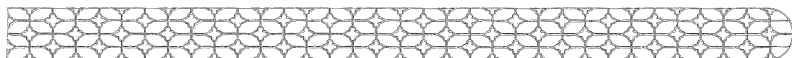
В эпоху острых социальных потрясений рубежа XIX–XX вв., лавинообразно нарастающего предчувствия грядущих катаклизмов писатели, поэты, художники, композиторы ищут духовно-нравственную опору в религии, темах Священного Писания, библейских образах. Творчество С.В. Рахманинова служит отражением общей картины духовных исканий Серебряного века, а также раскрывает индивидуальные черты мировосприятия композитора в известной оппозиции «я — мир». Позднее, на склоне лет, в Америке композитор скажет: «Любовь, горечь, печаль или религиозные настроения — все это составляет содержание моей музыки» (Рахманинов 1978/1, с. 147).

Духовная музыка Рахманинова — область постоянной рефлексии исследователей от академика Асафьева до наших современников (см., в частности: Кандинский 2010; Ковалев 2015а; Ковалев 2015б; Калошина 1994; Паисов 2004; Рахманова 2004; Урванцева 2010; Федякин 2016). Тем не менее некоторые аспекты интерпретации образов и тем, непосредственно или косвенно связанных с Новым Заветом, еще остаются «за кадром». В частности, это относится к проблеме отражения религиозной тематики в нескольких романах Рахманинова, рассматривая которую нельзя не учитывать общий контекст творчества композитора.

Примечательно следующее: вокальному творчеству Рахманинова посвящены десятки работ, но именно семь произведений для голоса и фортепиано, написанных между 1893 и 1916 гг., как правило, лишь упоминаются в научной литературе. А между тем они сопутствуют литургическим сочинениям композитора, наглядно раскрывают и направленность его стилевой эволюции, и изменение отношения к духовной теме, и разные подходы к ней.

Погруженность в атмосферу православия — глубинное свойство мировосприятия, модуса жизни и творчества композитора¹. Бабушка Рахманинова по линии матери, Софья Александровна Бутакова, у которой он воспитывался в детстве, была человеком весьма религиозным. По воспоминаниям современников, она

1 О роли религии в мировоззрении и творчестве Рахманинова см.: Алейников 2014.



«почиталась как знаток церковного пения <...> посещение церковных служб, особенно по большим праздникам, было целым ритуалом, от которого здесь не отступали ни днем, ни вечером, ни поздней ночью, ни ранним утром» (Рахманинов 1978/1, с. 426, 428).

Неудивительно, что колокольный звон, церковное хоровое пение, знаменный распев, сама атмосфера храма, которые с детства и на протяжении всей жизни сопровождали композитора, вдохновляя его (наряду с крестьянской песней и лирическим романсом), становятся константными знаками его музыкальной поэтики и стиля. К этому ряду относится и проходящая через все его творчество тема средневековой католической молитвы “Dies Irae” («День гнева») — своего рода *memeto mori*, символ рока, а также некоторые барочные музыкально-риторические фигуры, связанные с христианским ритуалом (*catabasis*, *passus duriusculus* — фигуры скорби, крестных мук, *anabasis* — восхождения, воскресения, *circulatio* — замкнутости, в отдельных случаях — безнадежности). Особое место занимают жанры хорала, молитвы, к стилистике которых Рахманинов обращается в различных сюжетно-драматургических ситуациях. Все обозначенные жанрово-интонационные модели, символизирующие духовное начало, обнаруживаются в прелюдиях и этюдах-картинах, пронизывают музыкальную ткань концертов, симфоний и «Симфонических танцев», выявляются в кантате «Колокола» и т. д.

В проблемном контексте данной статьи произведения Рахманинова духовной тематики можно объединить в две группы (существуют и иные варианты типологии духовной музыки). К первой группе можно отнести *хоровые* сочинения — как написанные на канонические тексты и предназначенные для исполнения в храме или на концертной эстраде, так и внебогослужебные, исполняемые только в концертах. Во вторую входят произведения *для голоса и фортепиано*, которые в общей музыкально-жанровой системе относятся к области концертной музыки. При этом вербальные тексты, в свою очередь, подразделяются на библейские (канонические) и поэтические (светские), связанные с религиозной тематикой.

Первая группа открывается молитвой “Deus meus” («Отче наш») (1890) для шести голосов а cappella, написанной на латинский текст 17-летним композитором в классе С.И. Танеева Московской консерватории. Молитва создана в традиции западноевропейского хорового многоголосия, считавшейся канонической в русской богослужебной практике начиная с XVIII в. Продолжением

первого опуса Рахманинова спустя три года становится духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу» (1893), исполненный Синодальным хором вскоре после создания (Ковалев 2015а, с. 41–46). В этом же ряду следует назвать и хоровую пьесу для смешанного хора а cappella «Пантелей-целитель» (1899) на слова А.К. Толстого, относящуюся к области духовно-концертной музыки. Названные сочинения с прорывающими в них новыми стилистическими тенденциями русской хоровой музыки стали своеобразным прологом к «Литургии св. Иоанна Златоуста» (1910), продолжающей также традицию «Литургии» П.И. Чайковского.

Появившееся в разгар Первой мировой войны «Всенощное бдение» (1915) воспринимается как обобщение упомянутых новых тенденций, возникших на рубеже столетий и связанных с движением за создание русского национального стиля в области духовной музыки². Не останавливаясь подробно на этом сложнейшем явлении, о котором пишут многие исследователи, замечу лишь, что главная идея состояла в возрождении традиции монодийного древнерусского певческого искусства, но в условиях многоголосного пения, характерного для русской народно-музыкальной культуры. К такой цели композиторы шли разными путями, обращаясь к знаменному распеву, соединяя его со стилистикой крестьянской песни, подголосочной полифонией, с привнесением лирических интонаций и т. д. При этом происходила индивидуализация трактовки богослужебного текста, что влекло за собой проявление субъективных особенностей композиторского мышления, расширение системы музыкально-выразительных средств. Тем самым вслед за Чайковским композиторы нарушали канон, сложившийся в богослужебной практике XVIII в., за что их сочинения подвергались безжалостной критике со стороны приверженцев традиции и запрещались к исполнению в храме во время службы. Отсюда — открытость духовно-музыкальных произведений начиная с рубежа XIX–XX вв. и вплоть до наших дней исполнению в филармоническом зале, их «тяготение к внебогослужебному жанровому полюсу», о чем, в частности, пишет А.Б. Ковалев (Ковалев 2015б, с. 15) и что постоянно наблюдается в современных концертных программах.

2 Представителями этого движения, как известно, были композиторы Московской школы: А. Кастальский, П. Чесноков, А. Гречанинов, М. Ипполитов-Иванов, Вик. Калинин и др. — во главе с директором Синодального училища церковного пения С.В. Смоленским. О новом направлении в русской духовной музыке см.: Рахманова 2004.

Данное движение, возникшее в эпоху русского религиозно-философского возрождения, получило название *Нового направления*. Его вершиной и стала «Всенощная» Рахманинова с ее, по выражению Б. Асафьева, «напевно-полифоническим стилем», в котором «богатейшее мелодическое наследие прошлого дало новые пышные всходы» (Асафьев 1960, с. 16).

В камерно-вокальных сочинениях (область светской музыки), поэтические тексты которых под тем или иным углом зрения отражают духовную тематику, в свою очередь, наблюдается *ассимиляция отдельных образных, стилистических знаков церковной музыки в контексте имманентно лирического жанра романса*, где, как известно, определяющим является субъективный, психологический характер содержания. При этом происходит их *подчинение законам жанра романса* в целом и вокального стиля Рахманинова в частности.

Устойчивый интерес Рахманинова к духовной теме в камерно-вокальном творчестве наблюдается в 1900-х — 1910-х гг.³ Это связано как с общей атмосферой Серебряного века (творчеством символистов, трудами религиозных философов и т. д.), так и с историческими событиями эпохи, на которые Рахманинов, чуткий художник, реагировал необыкновенно остро. Однако главную роль здесь играли личные мотивы, обусловленные наступлением творческой и духовной зрелости, что так ярко раскрывается в сочинениях данного периода, а кроме того, в письмах к близким.

В рассматриваемых романсах, как и во всем вокальном творчестве, композитор обращается к поэтам XIX в. (А.Н. Плещееву, А.С. Хомякову), старшим современникам (А.В. Круглову, А.А. Голенищеву-Кутузову, К.К. Романову), к поэтам Серебряного века (Д.С. Мережковскому, Ф.К. Сологубу)⁴. Особое место занимает вокальное произведение на текст фрагмента из 15-й главы Евангелия от Иоанна, а также цикл «Две духовные песни» (1916), словно подводящий итог всему вокальному творчеству композитора⁵.

- 3 До начала XX в. Рахманинов создал лишь один романс «Молитва» *c-moll* на слова А.Н. Плещеева (из Гёте) (Ор. 8, № 6, 1893); о нем речь далее.
- 4 Примечательно, что Рахманинов, резко негативно отзывавшийся о любых проявлениях модернизма, в 1916 г. пишет вокальный цикл из шести романсов на стихи поэтов-символистов: А. Блока, А. Белого, В. Брюсова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта — и И. Северянина, в которых отражаются многие характерные черты нового искусства.
- 5 Анализ данного цикла, долгое время оставшегося неизвестным, осуществлен в статье: Гусева 2003.

Примечательна *образно-тематическая направленность* избранных композитором поэтических текстов, а также их музыкально-смысловая интерпретация Рахманиновым, в которой можно обнаружить *две взаимодействующие тенденции* — к преобладанию эпического или лирического начала соответственно. Названная закономерность, лежащая в основе стиля и, шире, музыкального мышления Рахманинова, получает своеобразное воплощение в романсах на духовную тематику. Это проявляется в особенностях взаимодействия отдельных музыкальных знаков, идущих от церковного пения, от знаменного распева как репрезентантов объективного, возвышенного, божественного, с лирической интонационностью. Знаками церковной музыки становятся: аккордовая фактура хорального склада в сочетании с диатонической гармонией и мерным ритмом шага, шествтия; колокольные басы; аскетичная мелодия неширокого диапазона, в которой преобладает плавное поступенное движение с редкими скачками. Особое значение приобретает связь музыки и слова по силлабическому принципу (звук — слог), характерному для псалмодической манеры церковного пения.

В свою очередь, среди знаков рахманиновского стиля можно назвать сложный интонационно-мелодический и гармонический язык; обращение к мажорно-минорной, хроматической системам; особую роль фортепианной партии, раскрывающей подтекст произведения. Кроме того, в процессе развития, усиления субъективно-лирического начала, драматизации начального образа огромную роль играют волновая драматургия, сквозная линия кульминаций и многие другие закономерности, типичные для художественного мышления Рахманинова.

Взаимодействие знаков двух стилевых систем обуславливает индивидуальный облик рахманиновских романсов на духовную тему. Возникающие в результате *образы церковного пения*, ассоциации с возвышенной *атмосферой храма*, *молитвенно-сдержанным или экстатическим эмоциональным состоянием* и т. д. раскрываются в начальных разделах романсов и получают дальнейшее развитие средствами, характерными для стиля Рахманинова, в соответствии с драматургией стихотворения и его интерпретацией композитором — вплоть до образной трансформации. Это отвечает афористически точному высказыванию Г. Гачева: «Диатоника — Божова, хроматика — человечья» (Гачев 1993, с. 102).

Доминирующая роль лирики характерна для вокальных сочинений, где речь от первого или третьего лица носит интроспективный характер и раскрывает психологическое состояние

героини («Молитва», «Пред иконой») или воспринимается как монолог автора («Молитва» из цикла «Две духовные песни»).

Обращение к Богу в момент покаяния, скорби, мольба о прощении за непоправимую ошибку («О Боже мой, прости мой грех, / Я на земле преступней всех») в контексте романтической темы неразделенной любви и смерти возлюбленного лежат в основе раннего опуса — «Молитвы» на слова Плещеева из Гёте (ор. 8), романса-исповеди от первого лица. Отсюда — бурное выражение отчаянья, яркие смены контрастных настроений, эмоциональных подъемов («О мой творец!..») и спадов («Но я не сжалилась над ним...»), устремленных к кульминации («И умер, бедный, наконец») и трагическому завершению: «О Боже мой <...> / Тронься грешною мольбой <...> / Взгляни, как я больна душой» (илл. 1).

Напротив, внешняя сдержанность, ощущение тайны, недосказанность, ожидание чуда свыше, напоминающие об искусстве символизма, отличают романс «Пред иконой» (ор. 21) на слова Голенищева-Кутузова. Избираются иные выразительные средства: напевный характер мелодии, преобладание тихой динамики, выдержанных хоральных аккордов, создающих образ возвышенной, молитвенной атмосферы храма. В то же время здесь раскрывается и состояние внутреннего психологического напряжения, чувство глубокой печали⁶, которое в кульминации словно вырывается наружу («...так много любви и страдания») (илл. 2). Появляющаяся в процессе развития монотонная остигатная ритмическая формула на одном звуке усиливает состояние оцепенения и напряженного ожидания.

Главная мысль стихотворения — о тщетности надежды — проводится в последних тактах («И скорбно смотрели Спасителя очи / На очи, просящие о невозможном»), перекликаясь с финалом блоковского стихотворения «Девушка пела в церковном хоре...» («И только высоко, у царских врат, / Причастный тайнам, — плакал ребенок / О том, что никто не придет назад» (Блок 1971/2, с. 72)). Однако в романсе благодаря удивительно тонкому, глубокому подтексту эта смысловая развязка наступает значительно раньше и раскрывается в противоречии между напевными краткими фразами вокальной партии («Как будто в томленьем не ждала, / Что голос над нею раздастся приветный») и траурным маршем-хоралом — неумолимо, как голос судьбы, звучащими диссонирующими аккордами фортепиано.

6 Ему также способствует семантика тональности *es-moll*.

Moderato

- шеп. О бо-же мой, о мой тво - реп!

Тро-сья греш-но-ю моль - бой... Вагля - ни, как я боль-на ду -

- той.

Илл. 1. С. В. Рахманинов. «Молитва». Сл. А. Плещеева (Из Гёте). Соч. 8, № 6.

Продолжением и итогом этой линии оказывается «Молитва» на слова К. Романова (К. Р.) из цикла «Две духовные песни». С предыдущим романсом ее сближают сосредоточенное настроение, погруженность в глубины души. Обращение к Всевышнему с просьбой научить любви и терпению обуславливает обращение вначале к строгой мелодии псалмодического характера, тихой динамике, хоральной фактуре. Однако последующее эмоциональное нарастание к кульминации («Бескорыстной глубокой любовью...») приобретает истовое, экстатическое звучание (илл. 3а и 3б).

Отличие этого сочинения от предыдущего проявляется в музыкальном языке, характерном для позднего вокального стиля Рахманинова, и прежде всего для цикла романсов на стихи поэтов Серебряного века (ор. 38). Усилению выразительности,

Adagio

О - на пред и - ко - ной сто - я - ла свя -
то - ю; окре - сти - ли - ся ру - ки, у - ста шв - ве - ли - лись;

Илл. 2. С.В. Рахманинов. «Пред иконой». Сл. А. Голенищева-Кутузова. Соч. 21, № 10.

глубины слова способствуют хрупкие диссонансирующие аккорды, интонационная и фактурная детализированность вокальной и фортепианной партий соответственно.

В целом же три молитвы образуют в своем роде рассредоточенный цикл, в котором обращение к Богу через покаяние, мольбу, надежду, просьбу раскрывает разные подходы к вечной теме.

Преобладание эпического начала наблюдается в сочинениях Рахманинова, непосредственно связанных как с отражением событий из Евангелия (Воскресение Христа, воскрешение Лазаря), так и с цитированием фрагмента Священного Писания.

Апокалиптическое восприятие Рахманиновым трагических событий первой русской революции и Первой мировой войны получает отражение в своеобразном диптихе, образованном романсом «Христос воскрес» (1905) на слова стихотворения Д.С. Мережковского и вокальной композицией «Из Евангелия от Иоанна» (1915). Эти сочинения в совокупности с целым рядом других произведений во всех жанрах творчества композитора вписываются в одну из важнейших тенденций художественной культуры Серебряного века⁷.

7 Достаточно назвать «Воинов Апокалипсиса» (1903) В. Васнецова, «Всадника Апокалипсиса» (1911) В. Кандинского, «Грядущего Хама» (1906)

a) Slowly, with deep feeling

Му - у - чи ме-ня. Го-же, как - быть немн - у - мом те-бя
Teach me, teach me, oh God, how to love you with all my thought

Всем по-мы-шле-нием что-б я ду-шу Ты-бе по-свя-тилъ. И всю
and un-der-stand-ing, - to de-vote my soul on-ly to you, all through

b)

ко-го Ты при-шел из-ку-п-ить. Ты свое-е ю-ще при-чи-сто-е кро-вию
those men whom you came to re-deem with your ho-ly and in-no-cent blood.

Без-ро-ры-щной лю-би-вой до-во-ля-ю-сь.
and your lath-om-less, last-ing love.

Илл. за, 3б. С.В. Рахманинов. «Молитва». Сл. К. Романова.

Д. Мережковского, «Апокалипсис нашего времени» (1918) В. Розанова. В этом ряду многие произведения Ф. Сологуба, Л. Андреева, А. Блока, А. Белого, В. Брюсова и др., а также «Из Апокалипсиса» (1912) А. Лядова, «Колокола» (1913) С. Рахманинова.

Примечательно соотношение объективного и личного в трактовке вербального текста. Рахманинов углубляет и обостряет обличительный пафос стихотворения Мережковского, манифестирующий характерное для поэта отношение к Евангелию и, шире, к христианству⁸: «Мир полон кровью и слезами...»; «Как брата брат возненавидел, как опозорен человек...»; Тяжелые аккорды в низком регистре фортепиано ассоциируются как с хоральным, так и с колокольным звучанием и в сочетании с минорным колоритом, речитативно-декламационными и quasi знаменными интонациями в вокальной и фортепианной партиях создают суровый эпический образ (илл. 4а).

Особенно важно *переосмысление в трагическом ключе гимнических музыкальных интонаций*, казалось бы, естественных для выражения радости в Светлое Воскресенье. В кульминации («“Христос воскрес” <...> / Какими б горькими слезами / Перед толпой Он зарыдал!») они звучат как страстный протест против насилия (илл. 4б).

В музыкально-смысловой интерпретации «Из Евангелия от Иоанна» Рахманинов также идет по пути *переосмысления* текста. Слова Иисуса, обращенные к ученикам с заповедью любви к ближнему, к человечеству в целом («болши сея любви никтоже имать, да кто душу свою положить за други своя» (Ин. 15:13)), воспринимаются как гневное требование, как грозный глас Божий (Кривошей 2012, с. 100–103).

На слушателя обрушиваются тяжелые хоральные аккорды с тирратами, с «колокольными» басами, звучащими, как набат (илл. 5). Это ощущение усиливается благодаря изломанной декламационной мелодии, музыкальной ткани, насыщенной хроматизмами, динамическому нарастанию до *fff* в кульминации (на слова «за други своя»). Трагический подтекст углубляется пронизывающей фортепианную партию барочной музыкально-риторической фигурой *passus duriusculus* («жестковатый ход») с закрепленной за ней семантикой скорби. Краткое просветление, успокоение к концу воспринимаются как робкая надежда на спасение.

Напротив, *преобладание торжественно-гимнического, ликующего настроения* наблюдается в романсе «Воскрешение Лазаря». Композитор следует за главной темой стихотворения А. Хомякова — темой воскрешения тела и души, преломленной через соединение «общего» и «личного». Так, первая строфа представляет собой

8 Об этом, в частности, пишет Н.А. Бердяев (Бердяев 2017).

a) *Moderato*

„Христос воскрес!“ - поют во храме; но грустно

b) *росо а росо riten.* *dim.* *Tempo I*

какими горькими сле - за ми перед толпой

он за - ры - дал!

Илл. 4а, 4б. С.В. Рахманинов. «Христос воскрес». Сл. Д. Мережковского. Соч. 26, № 6.

повествование об освобождении Лазаря из «плена могилы», в то время как вторая является обращением к Богу от первого лица с мольбой о воскрешении души («Молю, да слово силы грянет, / Да скажешь “встань!” душе моей...»).

Довольно медленно

Большая же
и мать, да кто
душу свою
положит за

Илл. 5. С.В. Рахманинов. «Из Евангелия от Иоанна».

Отсюда направленность развития музыкальной драматургии: от торжественных декламационных возгласов в сочетании с псалмодической речитацией (обращение в вокальной партии к «Царю и Богу»), «архаических» оборотов в гармонии и мелодии к смысловой вершине произведения: «Ее хвалы раздастся глас / Тебе — сиянью Отчей славы, / Тебе — умершему за нас!». При этом особую выразительную роль играет трансформация в партии фортепиано хоральных аккордов, сдержанно и скорбно звучащих в экспозиции произведения, ассоциирующихся с траурным шествием («И сокрушен был плен могилы...»), в торжественный колокольный перезвон-славление (илл. 6).

Grave

cresc. *ff*

ча - вый е - е хва - лы раз - даст - ся глас, те - бе - си - янь - ю от - чей

dim. *p*

сла - вы, те - бе, у - мер - ше - му за нас!

dim. *p* *ff*

Илл. 6. С.В. Рахманинов. «Воскрешение Лазаря». Сл. А. Хомякова. Соч. 34, № 4.

Кульминационным завершением эпической линии, связанной с прославлением Бога и Его деяний, является последнее сочинение Рахманинова — «Все хочет петь» (из цикла «Две духовные песни»). По характеру содержания его можно отнести к группе так называемых «хвалитных жанров» (Ю. Паисов), или «благодарению» (А. Ковалев), о которых исследователи пишут в связи с хоровым духовным концертом (Паисов 2004, с. 234; Ковалев 2017, с. 97).

Возбужденно-экстатическое состояние создается восклицательными вокальными интонациями вместе с партией фортепиано, пронизанной колокольной аккордикой в сочетании с бурлящими фигурациями. Напротив, состояние тихого, молитвенного восторга, испытываемого человеком, созерцающим деяния Господа, раскрывается в контрастном эпизоде: «Они зовут за словом». Особенно показателен переход

With animation

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two phrases, each starting with 'a. ah.' and marked with dynamic markings [f] and [p]. The piano accompaniment includes dynamic markings [mp] and [rit.]. The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two phrases, each starting with 'a. ah.' and marked with dynamic markings [rit.] and [a tempo]. The piano accompaniment includes dynamic markings [rit.] and [a tempo].

Илл. 7. С.В. Рахманинов. «Все хочет петь». Сл. Ф. Сологуба.

от вербального текста к развернутому вокализу инструментального характера. Напоминающий славильные юбилеи на слове «аллилуйя» в богослужебном ритуале, он выполняет функцию генеральной кульминации, на которой заканчивается романс — будто не хватает слов для выражения чувства восторга (илл. 7).

Образы такого рода, присущие произведениям Рахманинова начала века (романс «Весенние воды», Прелюдия B-dur, ор. 23, Этюд-картина Es-dur, ор. 33 и др.), в 1910-х гг. и тем более в зарубежный период творчества вытесняются из его музыкально-поэтической системы более сдержанной лирикой, сумрачными образами, передающими усиливающееся состояние тревоги, внутренней дисгармонии. В этом находит отражение трагическое восприятие мира, обусловленное как общеисторическими событиями 1920-х — начала 1940-х гг., так и фактами личной биографии композитора. Наиболее яркими свидетельствами умонастроения позднего Рахманинова

являются три последних сочинения: «Рапсодия на тему Паганини», Третья симфония и «Симфонические танцы» — трагическая вершина его творчества.

Рассмотренные произведения для голоса и фортепиано, будучи неотъемлемой частью творческого наследия Рахманинова, образцами сугубо светской музыки, дают многогранное представление об отношении композитора к вечным темам бытия, к Евангелию. Они образуют параллель как к богослужебным сочинениям композитора, так и к светским хоровым, инструментальным, симфоническим сочинениям разных жанров.

В целом же сфера камерно-вокальной музыки Рахманинова с духовной тематикой не ограничивается рассмотренными произведениями. В этот круг можно включить и такие романсы, как «У врат обители святой» (слова М. Лермонтова), «Пора» (слова С. Надсона), «Судьба» (слова А. Апухтина), «Я не пророк» (слова А. Круглова). Однако этому может быть посвящено самостоятельное исследование.

ЛИТЕРАТУРА

- Алейников 2014 — *Алейников М.И.* О религии в духовном мире С.В. Рахманинова (Штрихи к портрету композитора) // С.В. Рахманинов и мировая культура: Материалы V Международной научно-практической конференции, 15–16 мая 2013 г. Ивановка, 2014. С. 17–26.
- Асафьев 1960 — *Асафьев Б.В.* Хоровое творчество А.Д. Кастальского // А.Д. Кастальский: Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1960. С. 6–27.
- Бердяев 2017 — *Бердяев Н.А.* Новое христианство (Д.С. Мережковский). URL: http://merezkhovskiy.ru/about/berdyayev_novoe-christianstvo.html (дата обращения 15.12.2017).
- Блок 1971/1–6 — *Блок А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 1–6.
- Васильев 2005 — *Васильев Ю.В.* Еще раз о проблеме «Рахманинов и символизм» // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. статей. Ростов-н/Д., 2005. С. 131–166.
- Гачев 1993 — *Гачев Г.Д.* Музыка и световая цивилизация // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 131–138.
- Гусева 2003 — *Гусева А.* Неизвестные страницы вокального творчества С. Рахманинова. Две духовные песни (1916) // Грань веков. Рахманинов и его современники: Сб. статей. СПб., 2003. С. 32–53.
- Демина 1994 — *Демина И.* Мотивы христианской романтической драмы в «Симфонических танцах» С.В. Рахманинова // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. Ростов-н/Д., 1994. С. 91–101.
- Кандинский 2010 — *Кандинский А.* «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков // Кандинский А. Статьи о русской музыке. М., 2010. С. 345–371.
- Калошина — *Калошина Г.* Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. Ростов-н/Д., 1994. С. 102–108.
- Ковалев 2015а — *Ковалев А.* «В молитвах неусыпающую Богородицу» С.В. Рахманинова в контексте развития жанра духовного концерта // Музыкаведение. 2015. № 10. С. 41–46.
- Ковалев 2015б — *Ковалев А.* С.В. Рахманинов и традиционные жанры русской духовной музыки. Тамбов, 2015.
- Ковалев 2017 — *Ковалев А.Б.* Духовный концерт как хоровой цикл на рубеже XX–XXI веков: жанровые и стилевые особенности // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2017. Вып. 25. С. 96–106.
- Кривошей 2012 — *Кривошей И.* Евангельский текст русского романса // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2012. № 4(32). С. 100–103.
- Паисов 2004 — *Паисов Ю.И.* Духовный концерт в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. статей и исследований. Вып. 2. М., 2004. С. 231–262.

-
- Рахманинов 1978–1980/1–3 — *Рахманинов С.* Литературное наследие: В 3 т. М., 1978–1980. Т. 1–3.
- Рахманова 2004 — *Рахманова М.* Новое направление в русской духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки: В 10 т. М., 2004. Т. 10 Б: 1890–1917. С. 392–456.
- Урванцева 2010 — *Урванцева О.* Стилизовое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XX века. Магнитогорск, 2010.
- Федякин 2016 — *Федякин С.* Утопия Скрябина и антиутопия Рахманинова // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М., 2016. С. 336–357.

Религиозные мотивы и образы в творчестве С.В. Рахманинова

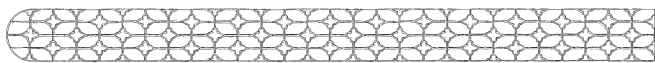
В статье дается обзор и классификация жанров творчества Рахманинова, непосредственно или косвенно связанных с религиозной тематикой. Делается акцент на семи камерно-вокальных сочинениях на тексты русских поэтов XIX — начала XX в., а также на фрагменте «Из Евангелия от Иоанна», раскрывающих разные трактовки композитором духовных мотивов и образов. Выявляются характерные музыкально-выразительные приемы, посредством которых создаются аллюзии на церковное пение, образные ассоциации с возвышенной атмосферой храма, молитвенно-сдержанным или экстагическим эмоциональным состоянием. Вокальные сочинения рассматриваются в контексте творчества Рахманинова и, шире, эпохи 1890-х — 1910-х гг.

Ключевые слова: Рахманинов, религиозные мотивы, произведения для голоса с фортепиано, молитва, символы, жанры, выразительные средства.

Religious Motifs and Images in the Works of S.V. Rachmaninoff

The article gives an overview and genre classification of Rachmaninoff's music related directly or indirectly to the religious issues. Special attention is paid to seven vocal chamber compositions using the texts of Russian poets of the 19th and the early 20th century and to the fragment "From the Gospel of St. John" which represent different ways of interpretation of religious motifs and images by Rachmaninoff. The author identifies specific means of musical expression creating allusions to ecclesiastical singing, associations with the sublime atmosphere in church spaces, prayerful or ecstatic state of consciousness. Vocal works are analyzed both in the context of the composer's work and the epoch of the 1890s-1910s.

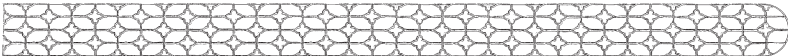
Keywords: Rachmaninoff, religious motifs, works for voice and piano, prayer, symbols, genres, means of musical expression.



Д.В. Боголюбова-Кузнецова (Москва)

СЮЖЕТЫ ЕВАНГЕЛИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ
ХУДОЖНИКОВ «МАКОВЦА»

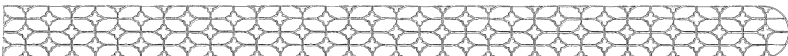




История объединения «Маковец» началась задолго до 1922 г., когда оно было официально зарегистрировано. Круг основных участников «Маковца» оформился еще в 1914 г. вокруг редакции журнала «Млечный Путь», выпускавшегося А.М. Чернышевым (который был также издателем двух увидевших свет номеров «Маковца»).

Весной 1921 г. возникает инициативная группа художников и литераторов, в которую входят В.Н. Чекрыгин, братья Н.М. и А.М. Чернышевы, Л.Ф. Жегин, С.В. Герасимов, А. Тришатов, А. Решетов, Н.М. Рудин, Е. Шеллинг. В.Н. Чекрыгин пишет первый вариант манифеста, в котором критикует современное ему состояние искусства и призывает прийти к «объективному художественному созиданию» (Чекрыгин 1922, с. 3). В декабре того же года на собрании группы было принято предложенное С.М. Романовичем название журнала — «Маковец». Само же объединение в первые годы своего существования называлось «Искусство — жизнь». Несмотря на то что журнал «Млечный Путь» был организован литераторами, а «Маковец» — художниками, издания не имели однозначной профессиональной ориентации. Само объединение задумывалось как содружество художников, писателей и ученых, в котором должна была найти свое воплощение идея синтеза науки, искусства и философии.

Состав участников однозначно не устанавливается: не всегда можно с точностью сказать, был ли тот или иной художник членом объединения, экспонентом или же только печатался в журнале. Н.М. Чернышев, организатор объединения и систематизатор сведений о нем, настаивал на необходимости делать различие между объединением и журналом. Список членов «Маковца», составленный Н.М. Чернышевым и взятый за основу в этом исследовании, включает следующие фамилии: В.С. Барт, П.И. Бромирский, Л.А. Бруни, С.В. Герасимов, Н.М. Григорьев, Л.Ф. Жегин, И.Ф. Завьялов, К.К. Зефирин, С.И. Иванов, К.Н. Истомина, К.К. Кадлубинский, Н.П. Крымов, Н.Х. Максимов, Е.О. Машкевич, И.Г. Николаевцев, В.Е. Пестель, М.С. Родионов, С.М. Романович, В.Ф. Рынди́н, Н.В. Синезубов, А.В. Фонвизин, В.Н. Чекрыгин, Н.М. Чернышев, А.В. Шевченко,



А.С. Ястржембский. Экспоненты: Е.М. Белякова, И.С. Соболев, Р.А. Флоренская, П.П. Бабичев, Т.Б. Александрова, Л.А. Федоров, Н.Я. Симонович-Ефимова (см.: Чернышев б/д). Был близок объединению и печатался в журнале П.А. Флоренский.

Объединение, созданное молодыми, но уже известными художниками, было открыто для студентов ВХУТЕМАСа и училища при Первой образцовой типографии, где преподавали многие старшие члены «Маковца». Уровень мастерства участников объединения поддерживался и оттачивался на творческих встречах и показах работ, сопровождавшихся обстоятельными критическими разборами.

Всего объединение провело пять выставок: три выставки картин (1922, Москва, Музей изобразительных искусств; 1924, Москва, Музей изобразительных искусств; 1925, Москва, ВХУТЕМАС) и две выставки рисунков (1925, Москва, Цветковская галерея; 1925, Нижний Новгород, Губмузей искусств). Из печати вышло два номера журнала, оба — в 1922 г. На издание третьего номера, уже практически готового к печати, не хватило средств.

В начале 1927 г. объединение «Маковец» было вынуждено самораспуститься, так как Главнаука не приняла его план выставок, признав само объединение «нежизненным» (Родионов 1927). Ни к чему не привел протест художников, выразившийся в коллективном письме наркому просвещения: «Ликвидация общества, являющаяся результатом неутверждения устава общества, не только срывает уже начатую организацию выставки этого сезона, но и ставит в дальнейшем общество в нелегальное положение, но что же должны делать художники, до сих пор активно работавшие, усилиями Художественного Отдела Главнауки переведенные на нелегальное существование. Должны ли они терпеливо ждать насильственного расформирования по другим обществам или вовсе перестать работать и выставлять свои произведения. Находя действия Художественного Отдела Главнауки нарушающими элементарные права художников, мы просим Вас не лишить нас возможности активно участвовать в создании художественной культуры страны» (Родионов 1927).

Основные положения программы объединения сформулированы в «Нашем прологе» (В.Н. Чекрыгин), опубликованном в № 1 журнала «Маковец» (1922), а также в статьях «О реализме» С.М. Романовича и «Судьба художника» Н.В. Синезубова. Эти положения восходят к основным понятиям русского религиозно-философского ренессанса:

всеединство — художники утверждают наличие «великой связи», «великого соответствия», «вечного порядка», в которых отдельные вещи приобретают свой вневременной смысл (Чекрыгин 1922, с. 3);

гуманизм — сосредоточенность на человеке, его творческих силах и его восприятию;

истина — единственным критерием реалистичности искусства является присущее ему «чувство любви к действительности» (Романович 1922, с. 26);

традиция — «возрождение искусства возможно лишь при строгой преемственности с великими мастерами прошлого» (Чекрыгин 1922, с. 4);

общественная роль искусства — оно «должно вести народ к высокой культуре познания и чувства, к участию в творчестве и к способности оценки и суждения. Искусство должно проникать в жизнь, придавая ей гармоническую и всеобъемлющую грацию» (Чекрыгин 1922, с. 4), искусство — «новое зеркало с новым отражением мира» (Пестель 2006, с. 341);

искусство как теургия — цель искусства состоит в «творческом возрождении мира через духовную силу человека» (Жегин 1994, с. 78).

Основная масса графических работ, созданных по евангельским мотивам, относится к началу существования объединения. Рассмотрим некоторые из этих произведений.

Из числа старших маковчан к евангельским сюжетам наибольший интерес проявил С.М. Романович. Он создал серию эстампажей (гравюр на картоне), чья основная часть посвящена евангельским притчам: о блудном сыне, о закваске, о милосердном самарянине, о злых виноградарях, о брачном пире. Некоторые композиции представлены несколькими оттисками, достаточно сильно отличающимися друг от друга. Эти различия вызваны техническими особенностями гравюры на картоне: на вырезанную из картона форму накладывается тонкий лист бумаги, после чего всё вместе прокатывается сверху валиком — это позволяет регулировать нажим, степень прокраски, так что каждый оттиск приобретает индивидуальные черты. Ю.И. Чувашев, опираясь на свидетельство В.Ф. Рындина, высказывает точку зрения, что эта особенность гравюры на картоне была важна для С.М. Романовича и большие различия между оттисками с одной формы созданы намеренно (Чувашев 2006, с. 108). Техника эстампажа позволяла художнику получать неограниченное число изображений одного и того же сюжета. Таким образом, композиция воплощалась в материале по-разному и при этом

не существовала теоретически, вне своей конкретной материальной реализации. Очевидно, Романович пришел к технике эстампажей путем осознанного поиска такого творческого метода, который позволял ему зримо выявить символический смысл сюжетов евангельских притч и приблизиться к художественному воплощению двуплановой структуры символа как онтологического места встречи сущности и явления (Коваленко 2008, с. 16). У Романовича притча получает буквальное овеществление: художник вырезает на картоне клише с образами — первое воплощение идеи, тогда как оттиски, значительно отличающиеся друг от друга, — это связанные с притчей события в истории человечества, народа или отдельного человека.

Наибольшее количество листов в группе гравюр на картоне составляют композиции на тему притчи о блудном сыне. Если расположить их согласно хронологии событий притчи, то возникнет следующий ряд: «Распутная жизнь», «Двое за столом», «Свинопас» и «Возвращение блудного сына». Расположение композиций в таком порядке позволяет понять логику художественного замысла Романовича: густая темная среда, в которой тонут сравнительно маленькие фигурки людей, светлеет к последнему листу, фигуры становятся крупнее, доминантнее, линия горизонта постепенно опускается, еще более подчеркивая значительность фигур. Таким образом художник изображает путь восстановления в человеке Божественного образа, человеческого достоинства, развитие личности.

На первых двух листах, изображающих блудного сына, отказывающегося от своего предназначения, фигуры людей очень схематичны (цв. вклейка, илл. 1), они тонут в окружающей темноте, практически распадаются на отдельные части — так Романович воплощает идею человека, который «согрешил против неба» (Лк. 15: 18), отпал от Бога и тем самым повредил своей личности, ее целостности. На листе «Свинопас» (цв. вклейка, илл. 2), изображающем момент, когда блудный сын «пришел в себя» (Лк. 15: 17), фигура сына воспринимается цельной формой, общий силуэт не дробится деталями: человек становится личностью, восстановившей свою целостность. Следствие этого духовного перелома — встреча отца с сыном. Художник композиционно объединяет две гравюры: фигура сына на листе «Свинопас» немного смещена вправо, в ту же сторону вытянута его рука с посохом. Это движение продолжается в динамичной фигуре сына на последнем листе и находит свое завершение в стабильной

фигуре отца (цв. вклейка, илл. 3). Взаимное расположение фигур отца и сына напоминает композицию Владимирской иконы Божией Матери: они расположены в схожих поворотах, масштабное соотношение фигур отца и сына близко фигурам Марии и Младенца. Более того, силуэт фигуры сына перекликается с фигурой Младенца — так же запрокинута голова, выпрямляющая линию шеи от груди до подбородка и создающая энергичный «слом» при переходе от затылка к шее. В этих четырех гравюрах Романович изображает пространство в традициях иконописи: оно везде неглубокое, в сцене со столом столешница дана в обратной перспективе. Тем не менее богатство тона, экспрессивность пятен разной степени насыщенности создают живописную глубину, придают пространству подвижность, а всей композиции характер изменчивости, что в большей мере характерно для европейской живописи XVII в. Этот синтез достижений разных художественных эпох в индивидуальном творческом методе характерен для Романовича и большинства маковчан.

На листе «Притча о добром самарянине» художник выбирает сцену, в которой милосердный самарянин несет раненого. Пейзаж обобщенно очерчен резко снижающейся к левому краю листа линией горизонта. Характеристики двух изображенных персонажей контрастны: крепкая фигура самарянина дана в напряжении, его левое от зрителя плечо поднято, и на нем покоится голова раненого. Поза последнего, наоборот, выражает полное отсутствие сил, он висит на руках своего спасителя. Прямолинейность штрихов, прорабатывающих фигуры в серии о блудном сыне, исчезает, в этом листе работают только пятно и длинная плавная линия. Среда дана более «рыхло», в ней угадываются кроны кустарников и деревьев. С помощью одной черной краски, мягкостью тональных переходов С.М. Романовичу удается передать дневное освещение. Ничто в пейзаже или фигуре самарянина не отсылает к Палестине начала нашей эры: головной убор самарянина напоминает русскую крестьянскую шапку, волосы стрижены в скобку, платье похоже на кафтан. Тонкие деревца, имеющие оголенные, как весной, ветки, также напоминают пейзаж средней полосы. Эти черты наделяют евангельскую сцену конкретикой российской действительности, подчеркивая вневременной и межкультурный характер притчи.

Стремление передать эту вневременную связь читается и на листе «Притча о закваске». Женщина, вымешивающая тесто, имеет выраженные русские крестьянские черты: несмотря на

обобщенность форм, угадываются кофта и юбка, платок, повязывающий ее голову, на заднем плане — русская печь и крынка на столе. Боковое освещение, характерное для помещения с окном, например, избы, делает сцену на первый взгляд несколько обыденной. Динамичность композиции придают пучки тонких параллельных линий. Они создают «усиленно сходящуюся перспективу», о которой рассуждает Л.Ф. Жегин в своем труде «Язык живописного произведения. Условность древнерусского искусства» (Жегин 1970). Этот автор, близкий друг М.Ф. Ларионова и член объединения «Маковец», описывает усиленно сходящуюся перспективу как зеркальную обратной: она изображает мир с точки зрения «визави» зрителя (там же, с. 56–57). Романович использует эту перспективу, чтобы представить сцену в ее полноте, стремясь передать не только видимое зрителю, но и обозреваемое героем изображения.

Притче о злых виноградарях посвящено несколько листов. Гравюра, изображающая две группы людей и фигуру небольшого роста между ними перед двумя холмами, на вершинах которых находятся здания, имеет симметричную композицию, куда вводится легкое движение налево вверх. Оно начинается в правой нижней части листа жестом поднятой руки стоящего на коленях человека, продолжается акцентированной линией повышающегося к левому краю листа холма и указующим жестом фигуры в левой части листа. Здесь сочетается работа линией и пятном, фигуры линейны, пейзаж проработан больше тоном. Вокруг фигур оставлено немного белого, что создает своеобразное свечение.

Другой лист, относящийся к этой серии, изображает убийство сына хозяина виноградаря. Эта сцена драматична, линия горизонта поднимается очень высоко, небо таким образом практически скрывается. Художественный язык передает моральный смысл притчи, где убийство символизирует беззаконие и расправу над Христом, отвержение людьми неба, сошедшего в Его лице на землю.

Лист, посвященный притче о брачном пире (цв. вклейка, илл. 4), выделяется в ряду гравюр линейностью своего решения, создающей впечатление легкости и света. Это позволяет художнику сделать акцент на том, что брачный пир является в притче символическим образом Царства Небесного. Взаимное расположение объектов типологически совпадает с композицией картины Паоло Веронезе «Пир в доме Левия». Романович также изображает три арки и стоящий параллельно нижнему краю листа стол. Примерно на том месте, где на картине Веронезе сидит

Иисус, у Романовича находится хозяин дома, который встал и показывает нерадивому гостю на выход. Широкий культурный контекст — Палестина начала нашей эры, Италия XVI в. — еще больше расширяется: дамы одеты в платья, соответствующие европейской моде XVIII и XIX вв., мужчины — во фраки. Нерадивый гость напоминает блудного сына из серии листов на тему этой притчи и раненого в композиции на тему притчи о милосердном самарянине: его фигура сильно вытянута, жесты производят впечатление бессилия или безвольности, одежда коротка.

Этот образ, оказывающийся сквозным в серии гравюр, не случаен. Он объединяет разнообразные сюжеты притч и выявляет их основного героя, который может быть и отдельным человеком, и обществом, и всем человечеством, ждущим своего спасения и возвращения в Отчий дом. Включение в композиции практически всех листов, посвященных притчам, деталей, относящихся к разным эпохам, соответствует вневременному значению притчи, ее актуальности в разные исторические периоды.

На листе «Чудесный улов» (цв. вклейка, илл. 5), сюжет которого основан не на притче, а на эпизоде евангельской истории, С.М. Романович большое внимание уделяет изображению освещения. Художник мастерски передает лунный свет, отражающийся в глади воды, на фоне которой фигуры рыбаков в лодке выглядят силуэтами. Отражающийся от воды свет выхватывает некоторые детали. Линии, создаваемые головами учеников, фигуры которых находятся на разном уровне, краем лодки, растянутым на кольях неводом, гладью воды и расположенные со сдвигом относительно друг друга, создают ощущение непрерывного движения, покачивания. Фигуры людей, на предыдущих листах несколько угловатые, становятся плавными, изображаются в ракурсе. Тоновое решение, сложное и разработанное и в других листах серии, здесь особенно живописно.

В произведениях С.М. Романовича, посвященных притчам, организация пространства близка к таковой в раннесредневековом европейском и древнерусском искусстве, т. е. в культурах, отнесенных П.А. Сорокиным к идеациональному типу (Сорокин 2000, с. 48, 71–72), при котором подлинной реальностью считается непреходящее Бытие. Это Бытие, будучи основой видимого мира, его внутренним законом, само по себе невыразимо и поэтому требует символизации. Романович поднимает образы персонажей своих гравюр до уровня символического обобщения. Знаковый характер этих образов объясняет отказ художника от их детальной прорисовки.

На листе, изображающем, с точки зрения Евангелия, реальные события (чудесный улов), фигуры не упрощены, хотя и обобщены. Тем не менее для работы над сюжетом художник также выбирает технику эстампажа, которая, как было сказано выше, обладала для Романовича символическим характером. Обращение к этой технике здесь может быть связано с тем, что данный сюжет на языке символических образов говорит о последующем призвании многих поколений христиан.

Помимо серии эстампажей на евангельские сюжеты, Романович создал рисунок на тему Распятия. Густым энергичным штрихом он изобразил плотную, как бы колеблющуюся атмосферу; видны силуэты креста и двух согбленных фигур. Всполохи, создающие ощущение света, не имеющего источника, напоминают мастерскую работу со светом и тенью на офортах Рембрандта. В линейной организованности этих всполохов, напоминающих лучи, можно также увидеть связь с идеями лучизма, для которого характерно стремление выразить полноту изображаемого через попытку введения четвертого измерения (Лучисты и будущники 1913).

На тему снятия с креста Романович создал ксилографию, где обратился к языку древнерусского искусства, соединенному с идеями кубизма. Фигуры людей обобщены, изображены большими массами и линиями; это придает им особую монументальность. Круговое движение, заданное дугообразно расположенным телом Иисуса и продолженное фигурой Марии у подножия креста, создает ощущение длительности этой сцены, переходящей во вневременность и вечность.

На этих двух листах художник представляет Распятие и снятие с креста как бы глазами разных эпох. Эта оптика сформирована идеями «Маковца» о необходимости преемственности по отношению к мастерам прошлого с их глубоким знанием и пониманием культуры. Также это позволяет Романовичу расставлять смысловые акценты на разных эпизодах сюжета: на листе, изображающем Распятие, фигуры людей слиты с пространством, организованным штрихами-лучами. Эту объединенность людей и природы можно рассматривать как графическое выражение идеи всеединства, принадлежности всего сущего Мировой Душе. На гравюре же, посвященной снятию с креста, основную роль играют фигуры людей. Они даны обобщенно и монументально, что подчеркивает гуманистическую идею человека как центра творения.

Эти работы были созданы Романовичем в начале 1920-х гг. К середине третьего десятилетия XX в. его интерес перемещается

на античные мотивы. Евангельские сюжеты начинают вновь привлекать художника в 1940-х гг., причем центральное место занимает сюжет Распятия. Эти работы, однако, выходят за хронологические рамки существования «Маковца».

Большое распространение евангельские сюжеты получили в творчестве младших членов объединения. Им уделяли особенное внимание В.Ф. Рындин и Р.А. Флоренская.

В.Ф. Рындин, будучи учеником С.М. Романовича и через него знакомый с творчеством В.Н. Чекрыгина и П.И. Бромбирского, а также имея широкие познания в области истории искусств, в своих работах обращается к различным изобразительным системам. Его произведения на темы притч, Благовещения, моления о чаше, Распятия приближаются к языку древнерусского искусства (цв. вклейка, илл. 6, 7). Одновременно своей тоновостью и атмосферностью они напоминают работы европейских мастеров XVII в., а обобщенностью форм и некоторой угловатостью — ассирийское искусство.

Р.А. Флоренская в своих многочисленных работах на евангельские сюжеты и притчи также обращается к различным изобразительным системам. В эскизе к фреске «Блудный сын» (цв. вклейка, илл. 8) она использует художественный язык, характерный для древнерусского искусства. Художница членит плоскость на несколько полей, как это происходит в росписях русских храмов XIV-XVII вв., снизу ограничивает композицию орнаментом, отсылающим к декоративным «полотенцам» в убранстве церквей.

На листе «Тайная вечеря» Флоренская, напротив, использует прямую, почти фотографическую перспективу, живописно передает отблески света от светильника на стене. Здесь так же, как и в работах С.М. Романовича, видны различия в изобразительном языке листов, посвященных, с одной стороны, притчам, а с другой — сюжетам евангельской истории. Лист на сюжет притчи о блудном сыне имеет более условный (идеациональный) художественный язык; акварель же, изображающая Тайную вечерю, более натурна, пространственна, атмосферна.

Как и Романович, к концу 1920-х гг. Флоренская от евангельских тем обращается к натурным зарисовкам, народному творчеству, а также к античным сюжетам. Важное значение для нее имеет образ Орфея, который присутствует в нескольких ее работах. Надо заметить, что он близок Евангелиям: уже в катакомбном раннехристианском искусстве Орфей предстает прообразом Христа.

В целом евангельские сюжеты занимают достаточно большое место в творчестве некоторых маковчан, особенно в начале

существования объединения. В этих произведениях маковчане не придерживаются какого-то определенного художественного языка, обращаясь к разным пластам русского и мирового изобразительного искусства. Они не проявляют особенного интереса к материальной культуре Палестины начала нашей эры, тем самым отказываясь от конкретного культурно-исторического контекста источника (Евангелий) и подчеркивая вневременной характер изображаемых сюжетов.

В произведениях на темы притч художники обобщают фигуры и уплощают пространство. Беря за основу евангельские сюжеты, не являющиеся притчами, маковчане склоняются к более объемной прорисовке фигур и натурному изображению пространства, уделяя особое внимание освещению и атмосфере и вступая в диалог с историческим контекстом источника.

ЛИТЕРАТУРА

- Жегин 1970 — Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. Условность древнерусского искусства. М., 1970.
- Жегин 1994 — Жегин Л.Ф. Письмо к В.Е. Пестель. 1920-е. Москва // Маковец: Материалы по истории объединения. М., 1994. С. 77-79.
- Коваленко 2008 — Коваленко Е.М. Концепт «символ» в философии культуры А.Ф. Лосева // Гуманитарные и социальные науки. 2008. № 2. С. 16-20.
- Лучисты и будущники 1913 — Лучисты и будущники: Манифест // Ослиный хвост и Мишень. М., 1913. С. 14.
- Пестель 2006 — Пестель В.Е. Дневник // Памятники культуры: Письменность, искусство, археология: Новые открытия. М., 2006. С. 327-397.
- Родионов 1927 — Родионов М.С., Герасимов С.В., Чернышев Н.М., Зефилов К.К., Максимов Н.Х. Письмо народному комиссару просвещения, 4.03.1927: Машинопись // Архив семьи М.С. Романовича.
- Романович 1922 — Романович С.М. О реализме // Маковец. 1922. № 2. С. 26-28.
- Сорокин 2000 — Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. СПб., 2000.
- Чекрыгин 1922 — Чекрыгин В.Н. Наш пролог // Маковец. 1922. № 1. С. 3-4.
- Чернышев б/д — Чернышев Н.М. Список участников объединения «Маковец»: Рукопись // Архив семьи художника.
- Чувашев 2006 — Чувашев Ю.И. Печатная графика С.М. Романовича // С.М. Романович: от авангарда к мифотворчеству. М., 2006. С. 96-108.

Сюжеты Евангелия в творчестве художников «Маковца»

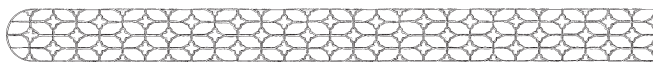
В статье рассматриваются евангельские сюжеты в графическом наследии «Маковца». Концептуальная основа объединения художников и литераторов «Маковец» (Москва, 1922–1927) была близка идеям русского религиозно-философского ренессанса. Евангельские образы и сюжеты в творчестве художников приобретают характер символического обобщения, помещенного в широкий исторический и культурный контекст. Обращаясь к притчам, художники подчеркивают их вневременной характер, обобщая фигуры и уплощая пространство. Беря за основу своих работ евангельские сюжеты, не являющиеся притчами, маковчане склоняются к более объемной прорисовке фигур и натурному изображению пространства, уделяя особое внимание освещению и атмосфере и вступая в диалог с историческим контекстом Евангелий.

Ключевые слова: «Маковец», графика, Романович, Бромирский, Пестель, Флоренская, Рындин, Белякова.

Themes of the Gospels in the Works of the “Makovets” Artists

The article is devoted to the New Testament plots in the “Makovets” graphic heritage. The conceptual basis of the association of artists and writers “Makovets” (Moscow, 1922–1927) was close to the ideas of the Russian religious-philosophical Renaissance. The New Testament images and plots in the artists’ works take the form of symbolic generalization placed within a broad temporal and cultural context. Turning to parables, the artists emphasize their timeless nature through generalization of figures and planar treatment of the space. In their works based on the plots of the Gospels history, the “Makovets” artists tend to favor the three-dimensional drawing of figures and illusion of real space while paying special attention to the lighting and atmosphere and engaging in dialogue with the historical context of the Gospels.

Keywords: “Makovets”, graphic arts, Romanovitch, Bromirsky, Pestel, Florenskaya, Ryndin, Belyakova.



Г.С. Чурак (Москва)

НОВОЗАВЕТНЫЕ СЮЖЕТЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЗДНЕГО
И.Е. РЕПИНА (1920-Е ГГ.)



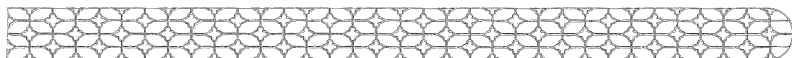


Евангельские сюжеты в творчестве Ильи Ефимовича Репина — тема, не исчерпанная на сегодняшний день, а возможно, и неисчерпаемая до конца, как и творчество этого мастера в целом. Она прошла через всю художественную жизнь Репина, начиная с юности, когда он вместе с иконописными артелями расписывал церкви в Чугуеве и его окрестностях. Не только однофигурные композиции, но и развернутые евангельские сюжеты представляли в виде настенных росписей в храмах или в виде икон¹. Обращение к новозаветным сюжетам продолжилось в академические годы: с одной стороны, это было связано с обязательными учебными заданиями, а с другой — вызывалось потребностью выразить собственные эмоциональные художественные состояния, которые и находили творческий выход в репинских евангельских композициях.

Входя в XX столетие, Репин писал В.В. Стасову: «Я все так же, как с самой ранней юности, люблю свет, люблю истину, люблю добро и красоту как самые лучшие дары нашей жизни. И особенно искусство! И искусство я люблю больше добродетели, больше, чем людей, чем близких, чем друзей, больше, чем всякое счастье и радости жизни нашей. Люблю тайно, ревниво, как старый пьяница, неизлечимо...» (Репин, Стасов 1950/3, с. 36). Это была пора творческой зрелости художника, время безоговорочного признания его таланта, широкой известности и полной славы. Судьба отпустила Репину еще три десятилетия полнокровной творческой жизни, когда он, как и в молодые годы, по-прежнему отдавал искусству всего себя без остатка. Но эти же годы стали для художника рубежным временем, обозначившим серьезные изменения в его творческом пути, самоощущении в искусстве и восприятии его творчества современниками.

Реализм Репина, художественная страстность, жадное внимание к разнообразным проявлениям жизни, а главное — острая социальность его произведений превратили имя и самое

1 Самые ранние произведения частично сохранились в Доме-музее И.Е. Репина в Чугуеве; одна икона — «Моление о чаше» (начало 1860-х гг.) — находится в собрании Третьяковской галереи.



творчество мастера в своеобразную *икону*. На протяжении советских десятилетий лишь гражданственно-социальная сторона наследия художника признавалась и исследовалась в отечественном искусствознании. Но художественные интересы мастера столь широки и полифоничны, что их рассмотрение не может быть оторвано от философских, нравственных, религиозных исканий русской интеллигенции второй половины XIX — начала XX в.; к тому же и сам Репин осознавал себя непосредственным их участником. Его творчество сопоставимо творчеству Л. Толстого, Ф.М. Достоевского, Вл. Соловьева и отвечает многомерности интеллектуально-нравственного опыта его эпохи, начиная от юношеского увлечения Н.Г. Чернышевским и включая обращение мастера к религиозным темам и сюжетам. И это не только конкретные евангельские истории, но и глубинные подтексты и пласты в его картинах, обращенных, как кажется, к горячим сиюминутным событиям — по словам Репина, к самой «животрепещущей жизни». На это неоднократно указывали в своих исследованиях Г.Г. Поспелов (Поспелов 1997), Г.Ю. Стернин (Стернин 1995), Л.В. Андреева (см. ее разбор картины «Не ждали»: Андреева 1979).

В воспоминаниях Репина «Далекое близкое» есть короткая глава, названная «Мои восторги». В ней художник выделяет «самые интересные минуты» своей жизни. Это первые, еще детские «восторги» от музыки, первая полудетская влюбленность, это «минута бесшабашного счастья — упоения в бою» и полного слияния с природой в бурных потоках ливня на Волге (Репин 1960, с. 435). И наконец, «восторги» первых творческих озарений и удач, испытанные молодым художником перед своими холстами. Из таких или похожих зрительных, эмоциональных, чувственных восприятий окружающего мира, переживаемых всегда очень остро и даже бурно, рождалось репинское творчество, его стилистика и поэтика.

Один из ранних «восторгов» относится к картине 1869 г. «Голгофа» (Национальный музей «Киевская картинная галерея») (цв. вклейка, илл. 1). Эмоциональным импульсом к ее созданию стал увиденный на посмертной выставке К.Д. Флавицкого эскиз-набросок с тем же названием. Репину захотелось эту грандиозную тему разработать значительно: «И вот <...> я один, в особом чаянии вдохновения, чертил и отыскивал, воображая живую сцену Голгофы. <...> Голгофа не только рисовалась мне ясно, но мне казалось, я уже сам был там. Со страхом колыхался

я в толпе, давая место кресту. Сбежавшаяся масса люда стояла вдали. <...> С ними, в этой темной страшной трагедии, я потерялся до самозабвения. Все внутри меня рвалось <...>. Как музыки, хотелось рыданий...» (Репин 1960, с. 430). Захватывающая эмоциональная энергия выплеснулась в композиции эскиза, в факелах, горящих на фоне чернеющего неба, в намеченном уверенной рукой образе плотной людской толпы, а также в группе на переднем плане (смотрящие на воздвигаемый крест). Все самостоятельно в этой работе. Эскиз, не ставший завершенной картиной, написан без оглядки на авторитеты.

На протяжении жизни Репин неоднократно обращался к сюжету Распятия; в частности, в 1896 г. он создал подробно разработанный большой эскиз «Голгофа» с Христом в терновом венце, ожидающим распятия (Национальный музей «Киевская картинная галерея»). Последний раз он обратился к этому сюжету в 1925 г., о чем будет сказано далее.

Евангельские темы возникали у художника большими циклами. В 1880-х — 1890-х гг. он разрабатывает их в графических листах, выполненных с открытой темпераментностью, свойственной его рисовальной манере: «Христос среди учеников после Воскресения», «Христос и блудная жена», «Христос и Никодим», «Предательство в Гефсиманском саду», «Христос и Иуда» (все — ГРМ) и ряд других. Возникновение этого цикла было связано со многими обстоятельствами творческой и личной биографии Репина. Это и работа над несколькими вариантами картины «Николай Мирликийский избавляет от смертной казни трех невинно осужденных» (1888, ГРМ) для женского Никольского монастыря под Харьковом, и поездки к сестре в этот монастырь, вызывавшие особое состояние духа, и драматические семейные перипетии. Наконец, это завершение больших полотен на современную тему: «Не ждали» (1884), «Арест пропагандиста» (1880–1892), «Исповедь» (1885), «Сходка» (1883) (все — ГТГ), где художник уподобляет современные события и людей евангельским прототипам, рассматривая реалии текущей истории сквозь призму общечеловеческого идеала, опирающегося на нравственные максимы Нового Завета.

Но особый, самостоятельный цикл крупномасштабных произведений на новозаветные сюжеты возникает у Репина на совсем позднем, можно сказать, заключительном этапе его творческого и жизненного пути, в 1920-х гг. Несомненно, это погружение в Новый Завет связано со всей его предшествующей жизнью

и творчеством, и в то же время оно получает новое художественно-пластическое и нравственно-этическое наполнение.

1920-е годы не самый простой период в творчестве художника. Отрезанный волею судьбы от России, живший в опустевшем дачном поселке Куоккала, Репин испытывал в эти годы не только материальную нужду, но главное — мучительное одиночество. Из близких людей рядом был лишь сын Юрий. По старой традиции в Пенатах по средам еще продолжали сходить редкие, разрозненные и по большей части неинтересные гости. «Теперь это пустыня», — с горечью писал Репин. Исполненный зимой 1920 г. «Автопортрет» (Музей-усадебка И.Е. Репина «Пенаты») (цв. вклейка, илл. 2), быть может, лучше всяких иных свидетельств выражает состояние души художника. Написанный на линолеуме, случайном и единственно доступном тогда материале, портрет становится художественным документом трагического времени.

«Как живу и что чувствую я как художник “в эти черные дни”? — Действительно, дни черные во всех отношениях, и даже стихийно — совпадение самого темного времени, самого короткого дня и холода. Уже невозможно обогреть мастерскую, чтобы, как старому пьянице, вздохнуть, забыться, развлечься... Безотрадные, беспросветные чувства беспорядочно, бессмысленно лезут в голову. Поехать бы в Питер: уже более года я не виделся с дочерьми <...>. Совсем в плену, в ссылке живешь, порабощенный, ограниченный, с окоченевшими пальцами, с прессованными мозгами <...>. Но сердце не камень — подымешься в мастерскую; всего 4 градуса тепла... и...» (Новое о Репине 1969, с. 80–81) — отвечал Репин на вопросы газеты «Рассвет» и просьбу прислать статью о том, «как живет и что чувствует в эти черные дни наш самый крупный и талантливый художник» (там же, с. 71). Странными, нелепыми слухами полнилась жизнь. До Пенатов доходили сведения о трагических смертях и расстрелах самых близких и любимых Репиным людей. Он вдруг неожиданно прочитывал в газете некролог и на собственную кончину. «Я могу сказать, как Марк Твен, что слухи о моей смерти сильно преувеличены» (Репин 1948/1, с. 313), — реагировал на эти сообщения Репин. Спасение и счастье продолжавшейся жизни художник находил в творчестве. Он по-прежнему писал много портретов; мучительно перерабатывал давно начатые полотна: «Крестный ход в дубовом лесу» (1877–1924, Областная галерея, г. Градец-Кралове, Чехия), «Черноморская вольница» (1908–1919, частное собрание), «Пушкин на набережной Невы» (1920-е, Музей-усадебка И.Е. Репина «Пенаты»).

Идеи же новых замыслов черпались не из сиюминутной жизни. Мысль Репина все настойчивее обращалась к вечным вопросам человеческого бытия — жизни и умирания, веры и сомнения, отчаяния и надежды. Старый мастер стремился в творчестве уйти от повседневной суеты. Библия, в частности Евангелие, стала для него источником не только сюжетов, но и художественной мысли и высоких чувств.

В 1918 г. Репин начинает работать над большим холстом «Взятие Ильи Пророка живым на небо» (картина уничтожена автором). В этом же году приступает к картине «Отрок Христос во храме» (1918–1920, Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты»), оставшейся только в эскизном варианте. К 1921 г. относится работа над большим холстом «Неверие Фомы» (частное собрание). Дочь Вера, переселившаяся в апреле 1922 г. из Петрограда в Куоккалу, застала в мастерской отца уже начатые или в значительной мере завершённые большие полотна. В письме П.И. Нерадовскому² от 17 апреля 1922 г. она описывает картину «Неверие Фомы»: «Вечер, много свечей, все ученики со свечами — еврейские типы, огни свечей отражаются в их глазах, женщина со светильником радостно кричит. Христос стоит посередине и показывает свою рану Фоме, который, красный, отвернулся, опустил голову и закрывает лицо руками, ему совестно. Надвигаются сзади на Христа посмотреть. Христос шатен, вьющиеся волосы» (ОР ГТГ 31/1356. Л. 6). Картина в оригинале производит сильное впечатление своей открытой экспрессией³, обнаженным мазком, тревожным мерцанием свечей и каким-то горячечным колоритом. И эта картина, и все другие из евангельского цикла, созданного в 1920-х гг., по живописной пластике, экспрессивной манере письма не сходны с «классическим» Репиным 1880-х гг. В них выражено иное эмоциональное состояние художника, требующее своих выразительных средств и своего живописного языка. Это *другой* Репин.

- 2 Нерадовский Петр Иванович (1875–1962), художник, историк искусства, с 1909 г. работал в Русском музее хранителем художественного отдела, затем заведующим художественным отделом. Вместе с Чуковским принимал живое участие в публикации воспоминаний Репина «Далекое близкое».
- 3 О работе над картиной Репин писал 15 июня 1921 г. К.И. Чуковскому: «У, какая это драма! И не без жанра», — передавая далее эмоциональный диалог Христа и Неверующего Фомы, воссоздаваемый воображением художника (Репин, Чуковский 2006, с. 133).

Многие годы исследователи творчества Репина склонялись перед авторитетом И. Грабаря, который определял период с 1890-х гг. как время угасания репинского таланта и называл этот этап словосочетанием «Под гору». В последние полтора десятка лет, уже в наше время, поздний Репин привлекает к себе острое внимание и интерес, вызывает желание вникнуть в самую сердцевину его художественных исканий. Это оказывается не всегда просто. К концу 1910-х — началу 1920-х гг. у мастера сложились иные, чем в его «классический» период, живописная система и пластика. С одной стороны, они отвечали внутреннему состоянию Репина, с предельной чуткостью реагиовавшего на внешние ситуации. С другой — он искал живописный язык, адекватный тем повышенно экспрессивным образам, которые возникали в его душе и воображении и требовали выхода. В статье, посвященной Н.Н. Ге, написанной после смерти художника, в 1894 г., Репин, разбирая последние картины «Страстного цикла», выражает претензии к художественному исполнению этих полотен: их портит «спешность, небрежность выполнения, уродливость, сбивчивость форм. Это большой эскиз, недоделанный набросок, кое-как намалеванный» (Репин 1960, с. 320), — выносит Репин свой приговор картине «Суд синедриона». Теперь же мастер сам, работая над сюжетом, требовавшим другой, чем ранее, открытой энергии письма, обостренной экспрессии, останавливается на форме большого эскиза, выражающего живое, горячее, повышенно-эмоциональное восприятие художником волновавшего его события.

В следующем, 1922 году Репин пишет большой холст «Отречение св. Петра» (местонахождение неизвестно). Предположительно картину можно сблизить с более ранней живописной эскизной композицией на тот же сюжет «Если все, то не я...» (1896–1897, Ивановский областной художественный музей). Очередной виток размышлений над вечными вопросами человеческого бытия, ответы на которые он видел в евангельских текстах, в течение двух холодных зим 1920 и 1922 гг. приводит Репина к мысли о картине «Христос и Мария Магдалина» (цв. вклейка, илл. 3).

«Я, как потерянный пьяница, не мог воздержаться от евангельских сюжетов. И это всякий раз на Страстной. Они обуревают меня, — признавался Репин в письме к своему давнему другу А.Ф. Кони. — Вот и теперь, уже написана встреча с Магдалиной у своей могилы. <...> Нет руки, которая взяла бы меня за шиворот и отвела от этих посягательств» (Репин 1952, с. 226).

Как часто бывало у Репина, поводом к зарождению замысла явился, казалось бы, внешний импульс. Художник узнал, что его друг Анатолий Федорович Кони жив: «Как не радоваться!.. И эта радость дала мне идею картины. Я подумал, что и Христос обрадовался, когда почувствовал, что он жив и здоров был настолько, что отвалил камень (вроде плиты), заставлявший вход в гробницу, и вышел» (Репин 1952, с. 224). Но, начав работать над картиной, Репин все более погружался в многослойность евангельской истории, когда в каждой строке повествования прочитываются глубинные нравственные коллизии. «Радость Воскресения хотелось мне изобразить. Но как это трудно: до сих пор, несмотря на все усилия, не удается» (там же), — писал он о главной мысли картины. Сложное соединение и борение света и тьмы, пробуждение жизни, радость узнавания, колебание между неверием и надеждой... Всему этому Репин стремился найти адекватное художественное воплощение на холсте.

Христос только что отвалил камень гробницы и встал со Своего ложа. Погребальные пелены еще окутывают Его тело, сковывают движения, замедленны жесты рук, неустойчиво положение фигуры, чуть отклонившейся назад. Христос совершает первые шаги по земле сразу после Воскресения. Его фигура излучает холодный, фосфоресцирующий свет, воплощая новозаветный образ Христа как «Света миру», «показавшего нам Свет», несущего в Себе «Свет от Света». Мягкое сияние Его фигуры озаряет лицо Магдалины, рассеивает густой сумрак вокруг, освещает каменную плиту и украшающий гробницу причудливый орнамент. Свет от фигуры Христа соединяется с первым утренним пробуждением природы. Земля еще погружена в ночной сумрак, густой непроницаемой тенью рисуются горы, но в небе по краям облаков начинается легкое движение света. Победа жизни над тлением и смертью («смертию смерть поправ», — сказано о Воскресении в Пасхальном тропаре) выражается в фигуре Христа. В Его лице — отрешенность от всего земного и одновременно — всепонимание и всепрощение. Слова художника о том, сколь трудно, несмотря на все усилия, изобразить радость Воскресения, вполне материализовались в истории создания картины.

Для Репина начиная с самых ранних произведений было свойственно менять композицию, отказываться от деталей, находить новое освещение, наконец, искать психологическую убедительность образов непосредственно на самом холсте, минуя эскизные разработки. Именно так шла работа и над этим

полотном. Репин отходит от общепринятой для его поколения и для него самого в более ранних произведениях тщательной манеры письма и детальной проработки форм. Они сменяются широкими мазками и напластованиями густо лежащего живописного «теста». Красочный слой картины в отдельных местах смотрится плотным массивом, а некоторые фрагменты напоминают рельефное изображение, особенно лицо и одежда Магдалины. В мерцании многослойной живописи, в цвете фантастической одежды Магдалины и ее головного убора, в просвечивающих один из-под другого красочных массивах есть своя живописная логика. Сложное сплетение цветов, красок, неровных мазков, отблесков приглушенного света рождает память о гигантской фигуре Рембрандта, могучему искусству которого всегда поклонялся Репин. «Вот я все хвастаюсь перед Вами, какой я работник, а правду говоря, я работаю мало: сам себя одергиваю, ибо после полуторачасовой скачки с препятствиями перед холстом начинаю портить и отворачиваюсь назад. Да, трудно взбираться по восходящей линии, как на Везувий» (Грабарь 1937/2, с. 204), — признавался Репин в одном из писем.

В те же месяцы 1921 г. в письмах К. Чуковскому он делился сокровенными художественными «секретами»: «Теперь я от портрета целой сцены “Финские знаменитости” отвлекаюсь минутно к своим евангельским сюжетам» (Репин, Чуковский 2006, с. 133). Как всегда, при творческом увлечении новыми работами художника сопровождали сомнения, шли часто мучительные поиски все новых и новых решений. Открытый для обсуждения своих идей, он не находил в тогдашнем окружении людей, с которыми возможно было говорить о них. Лишь письма к друзьям позволяли полностью выразить радость и огорчения творчества.

При внимательном взглядывании в фактуру картины становится очевидным, как художник менял положение фигуры Христа, уточнял Его жесты. Сложные метаморфозы происходили с образом Марии Магдалины. В значительной степени приоткрывает сокрытую от глаз тайну творческих поисков художника изучение рентгенограммы произведения. Необходимо отметить, что из поздних произведений Репина именно эта картина наиболее детально исследована в Третьяковской галерее. Другие работы нам известны либо по визуальному впечатлению, либо по воспроизведениям.

Во-первых, рентгенограмма дала возможность увидеть, что первоначально на этом холсте Репин разрабатывал композицию «Взятие Ильи Пророка живым на небо». Затем художник счистил ее и вторично использовал холст. В нижних слоях остались лишь следы-фрагменты прежней горизонтальной композиции.

Во-вторых, расшифровка рентгенограммы и ее «прочтение» дали ответ на вопрос, почему в письмах Репин так по-разному называет свою картину: «Христос и Магдалина», «Радость Воскресения», «Утро Воскресения», «Не прикасайся ко мне». Названия отражают различные стадии замысла художника, каждая из которых находила свое воплощение на полотне, а затем сменялась новой. На рентгенограмме наиболее отчетливо «читается» фигура Христа с лицом, повернутым почти в фас, с выражением открытой, даже экзальтированной радости от преодоления смерти. Его рука протянута к Магдалине, и вся сцена соответствует стиху из Евангелия от Иоанна: «...не прикасайся ко Мне, ибо Я еще не восшел к Отцу Моему...» (Ин. 20: 17). В письмах Репин описывает и иной момент этой сцены: «В Гефсимании его встретила Магдалина, приняла за садовника, обратилась с вопросом: “Раввун!” Изумилась она, когда его узнала» (Репин 1952, с. 224). Но художник отвергает все эти решения и останавливается на том пограничном мгновении, когда на глазах Магдалины происходит чудо. Художник рисует динамику чувств бывшей блудницы, ставшей преданной ученицей Христа: удивление, радость, готовность возвестить всем о чуде Воскресения...

Для Репина изображение подобных рубежных состояний было наиболее интересно. В своей «чудесной программе», как называл В.В. Стасов «Воскрешение дочери Иаира» (1871, ГРМ), Репин изобразил не само чудо, но его ожидание, когда в наивысшем напряжении находятся все присутствующие в доме люди. В иное время и в иной картине — «Не ждали» — художник вновь создает впечатление сложнейших и тончайших психологических состояний, длящихся, развивающихся в картине, но не доведенных до полноты проявления, а потому дающих возможность множественных интерпретаций. Так и на этом холсте Репин останавливается на моменте изменчивости и неустойчивости, предвещающем дальнейшее развитие событий и чувств.

Вероятно, и сам Репин выделял картину «Христос и Мария Магдалина» из последнего цикла своих евангельских работ. Она

оставалась до конца его жизни в мастерской Пенатов и не была продана. Сын художника Юрий сделал с нее при жизни отца копию в натуральную величину, и Репин вносил в работу сына свои поправки и изменения; по настоянию В.Ф. Леви, помогавшего устраивать выставки репинских произведений в его последние годы, он даже подписал картину своим именем.

Последней картиной новозаветного цикла, над которой Репин трудился в 1920-х гг., была «Голгофа» (1922–1925, Музей искусств, Принстонский университет, США) (цв. вклейка, илл. 4). Работа над ней шла параллельно с «Утром Воскресения», но потребовала от художника гораздо больше времени, и он завершил ее лишь в 1925 г.

Классическая тема Распятия в последней картине решена художником необычно — без Христа. Его крест лежит на земле, а тело уже унесено. Темное, предрассветное состояние природы подчеркивает глубокий трагизм события. Чуковский, видевший картину в мастерской Пенатов, делился с Репиным своим впечатлением: «Я до сих пор под впечатлением от Вашей “Голгофы” — вижу каждую подробность, как будто я только что был в тех местах: и кровь, и стену, и каменистую почву, и великолепно скомпонованные группы “озверелых” собак» (Репин, Чуковский 2006, с. 193). В этой композиции Репин стремится быть абсолютно достоверным — как в воспроизведении общей картины события, так и в деталях. Собаки вылизывают кровь с каменистой почвы. В Евангелии псы — нечистые животные, «псами» называли также гонителей первых христиан. В письме Чуковскому Репин дает свое, более рациональное объяснение: «На Востоке в каждом городе собаки исполняли должность санитаров» (там же, с. 198). Среди важных деталей картины — дощечка, прибитая к кресту распятого Христа. Художник несколько раз допрашивал Чуковского, что писали римляне на крестах казнимых, каким цветом были сделаны эти надписи. Он хочет быть абсолютно верным исторической истине. Чуковский внимательно исполняет поручение Репина, консультируясь у «величайшего финского гебраиста Артура Хелта», и подтверждает, что они были начертаны красными буквами (там же, с. 191).

«Голгофа» завершала круг новозаветных сюжетов в творчестве Репина, начатый еще в 1869 г. картиной на ту же тему. Репин экспонировал «Голгофу» в январе 1926 г. в Турку и Гельсингфорсе, где ее приобрел норвежский коллекционер Кристиан Оля. Впоследствии она обрела свое место в музее Принстонского университета, где находится и ныне.

Произведения на евангельские сюжеты не всегда составляли бесспорные удачи Репина. Но над каждым из них художник трудился с полным самозабвением, с абсолютным погружением в поставленную задачу. Многие из них самому Репину приносили истинную радость и творческие «восторги». К ним можно отнести лик Спасителя, написанный для Абрамцевской церкви, выразительную в своем драматизме полуфигуру и лик Христа из Нижегородского музея, рисунок «Несение креста» (1896, частное собрание, Хельсинки), являющийся эскизом иконы, исполненной для церкви Св. Александра Невского на Александровском подворье в Иерусалиме. Иные же произведения повергали художника в полное отчаяние, как было с большим и мучительно не дававшимся полотном «Иди за мной, Сатано!».

Эти обращения мастера к вечным сюжетам не случайны. Они естественно включаются в ту глубинную нравственно-философскую линию, которая была магистральной в развитии русского искусства начиная с А.А. Иванова, включая И.Н. Крамского, Н.Н. Ге, находила свою интерпретацию у В.Г. Перова и В.Д. Поленова.

В творчестве Репина обращение к сюжетам современной жизни и художественная рефлексия над вечными темами не шли параллельными, непересекающимися путями. Переплетаясь и дополняя друг друга, они создавали единый поток, придавали многомерность и глубину творческому процессу художника. Евангельский цикл последнего десятилетия жизни также не стал случайным явлением, но был частью того «калейдоскопа» идей, о котором писал Репин К. Чуковскому в сентябре 1921 г. В этом идейном «калейдоскопе» слгаались в разные сочетания бытийные и нравственные вопросы, волновавшие многих современников и предшественников Репина, которые обращались к Евангелию в поиске созидательных ответов на них.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреева 1979 — *Андреева Л.В.* Картина И.Е. Репина «Не ждали» // Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979. С. 218–251.
- Грабарь 1937/1–2 — *Грабарь И.* Илья Репин: В 2 т. М., 1937. Т. 1–2.
- Новое о Репине 1969 — Новое о Репине: Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. Л., 1969.
- Поспелов 1997 — *Поспелов Г.Г.* «Народовольческая серия» И.Е. Репина (От персонажей-типов к пути личности) // *Поспелов Г.Г.* Русское искусство XIX века: Очерки. М., 1997. С. 144–183.
- Репин 1948–1949/1–2 — Художественное наследство: Репин: В 2 т. М.; Л., 1948–1949. Т. 1–2.
- Репин 1952 — *Репин И.Е.* Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952.
- Репин 1960 — *Репин И.* Далекое близкое. М., 1960.
- Репин, Стасов 1948–1950/1–3 — И.Е. Репин и В.В. Стасов. Переписка: В 3 т. М.; Л., 1948–1950. Т. 1–3.
- Репин, Чуковский 2006 — Илья Репин — Корней Чуковский. Переписка: 1906–1929. М., 2006.
- Стернин 1995 — *Стернин Г.Ю.* «Христианское и языческое» в творчестве Репина // Вопросы искусствознания. 1995. № 1/2. С. 353–368.

Новозаветные сюжеты в творчестве «позднего» И.Е. Репина (1920-е гг.)

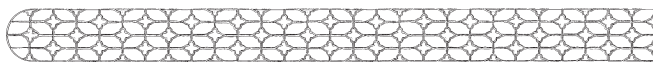
В статье рассматриваются циклы произведений И.Е. Репина, в которых художник обращался к евангельским сюжетам. Основное внимание уделяется произведениям, созданным в поздний период творчества. Показано, что новозаветные сюжеты прошли через всю художественную жизнь Репина и не были случайными обращениями мастера к вечным темам в искусстве: они принадлежат глубинной для русской культуры нравственно-философской линии, которая была определяющей в развитии отечественного искусства XIX — начала XX в.

Ключевые слова: новозаветные сюжеты, «Голгофа», «Христос и Мария Магдалина», «Автопортрет», истина, реализм, Евангелие.

New Testament Motifs in the Later Works of I.Ye. Repin (1920s)

This paper explores several series of paintings by I.Ye. Repin in which the artist addresses the New Testament themes. While special attention is paid to the works created by Repin in the later years, the author shows that New Testament motifs thread through much of Repin's artistic life and were not accidental in his pursuit of answers to the "eternal questions" in art. These questions were at the core of Russian culture with its constant ethical and philosophical pondering, which defined Russian art at the end of the 19th and the beginning of the 20th century.

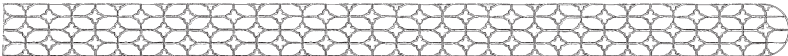
Keywords: New Testament motifs, "Golgotha", "Christ and Mary Magdalene", "Self-portrait", truth, Realism, Gospels.



Т.М. До Египто (Москва)

САКРАЛЬНОЕ И ПРОФАНОЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА





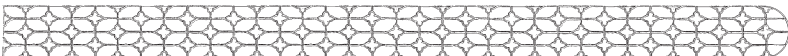
Творчество С.М. Эйзенштейна, в котором нашли столь яркое выражение идеи революции, предстает частью духовного ренессанса в русской культуре. По словам философа Николая Бердяева, «начало XX века ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности. Никогда еще русская культура не достигала такой утонченности, как в то время» (Бердяев 1989/3, с. 140).

Революционная тема в культуре первой трети XX столетия осмыслялась в рамках эсхатологической и апокалиптической проблематики, которая присутствует, в частности, в творчестве таких писателей и поэтов, как Н. Клюев, С. Есенин, А. Белый, В. Муравьев, М. Пришвин, Д. Мережковский (Гачева 2015; Глухова, Торшилов 2016; Кнорре 2015, 2016, 2017; Серегина 2015, 2016; Богданова 2017). Вместе с тем в творчестве Эйзенштейна не только актуализуются традиционно христианские сюжеты и символы, но и появляется собственный концепт сакрального.

Понятия «сакрального» и «профанного» используются здесь в том значении, в котором они представлены у немецкого феноменолога религии Рудольфа Отто (1869–1937). «Священное», или «нуминозное», в понимании Р. Отто имеет амбивалентный характер. Оно может проявляться одновременно как *tremendum* — «ужасающее», «отталкивающее» — и как *fascinans* — «притягивающее», «завораживающее» (Отто 2008, с. 22, 58). Все, что не относится к сфере «нуминозного», автоматически переходит в разряд «профанного».

Известно, что С.М. Эйзенштейн воспитывался в православной семье, бывал в храмах, отмечал вместе с семьей христианские праздники, исповедовался и причащался, в гимназии усердно изучал Закон Божий и всегда имел отличные отметки по этому предмету. Одним словом, исповедовал православие и имел достаточно глубокое представление о христианской культуре.

Приобщение Эйзенштейна к кругу мастеров русского модернизма происходило вполне естественным образом, посредством влияния ключевых для него фигур: отца, Михаила Осиповича Эйзенштейна, прославленного архитектора, именуемого



«рижским Гауди», и учителя, Всеволода Эмильевича Мейерхольда, легендарного театрального режиссера.

Подобно многим современникам, Эйзенштейн увлекается киноавангардом. Смелые эстетические эксперименты не в силах скрыть крайний нигилизм и дегуманистический посыл модернизма: как пишет К. Чухров, «модернизм <...> начал с проблемы человека <...> понятой как абсолютная негативность. Человек — это буржуазный потребитель, мир отчужден, общество консервативно и традиционно. Поэтому искусство может быть только античеловеческим, внеположным миру, еще более отчужденным, чем отчужденность общественного производства при капитализме» (Чухров 2013, с. 178). На этом фоне режиссер обращается к поиску некоего «предела человечности». Фильмы его революционной трилогии («Стачка», 1924; «Броненосец “Потемкин”», 1925; «Октябрь», 1927) объединяют общие темы торжества революции и сохранения человеческого достоинства.

Новаторские приемы, которые Эйзенштейн демонстрирует в трилогии, позволяют его фильмам включиться в мировой модернистский контекст. Так, возникает интересная перекличка между короткометражной лентой испанского сюрреалиста Луиса Бунюэля «Андалузский пес» (1929) и авангардным произведением Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”». Фильмы объединяет общая метафора вытекшего глаза как характерный пример монтажа аттракционов (подробнее см. далее; илл. 1). В данном случае рассеченный человеческий глаз подразумевает не просто образ искаленного органа зрения, но некий достигнутый непосредственно здесь и сейчас максимальный предел познания и уготованный человеку

от начала мира венец страдания. Это характерный именно для XX в. с его мировыми войнами образ смерти, где человек вынужденно присутствует сразу в двух качествах — жертвы и наблюдателя. Если для Бунюэля фильм становится чисто эстетическим экспериментом, то для Эйзенштейна — программным произведением, в котором кинематограф предстает как способ трансляции образа преображенного революцией мира.



Илл. 1. Кадр из фильма «Броненосец “Потемкин”». 1925 г. Расстрел мирных граждан на одесской лестнице.

Необходимо заметить, что увлечение Эйзенштейна идеями революции началось еще в юности. В его дневнике находим запись: «От Папы я получил “Mignet — Histoire de la Révolution Française”¹, так как Революция эта меня страшно интересует» (Забродин 2011, с. 100). Его вдохновляют герои Великой французской революции: Марат, Робеспьер, Мирабо и др. И потому все происходившее в России с 1905 по 1917 г. он воспринимает сквозь призму своих юношеских идеалов. Эти два исторических события — французская и русская революции — в его представлении смыкаются в единое целое, в точку отсчета обновленного Революцией времени. Мы находим подтверждение этому в фильме «Октябрь», последнем в его революционной трилогии: одним из главных действующих лиц фильма, посвященного штурму Зимнего дворца, становится мальчик — «русский Гаврош». Именно он символизирует будущее революции.

Эйзенштейн примыкает к большевикам в 1918 г., в возрасте двадцати лет. Тема революции начинает отчетливо звучать уже начиная с 1924 г., в дебютной картине «Стачка». В последующие три с небольшим года режиссер создает еще два фильма, объединенных впоследствии в революционную трилогию.

Картина мира Эйзенштейна пронизана трагическим ощущением противостояния сакрального и профанного. Для него это изначально заданный онтологический конфликт. Процесс сакрализации и профанации в трилогии направлен на решение двух основных задач: доказательство смерти Бога и на этом фоне возвеличивание сверхчеловека как свободного вершителя истории. В орбиту первой задачи включаются всё разрастающийся богоборческий бунт, десакрализация исконных христианских ценностей, эсхатологические мотивы, в орбиту второй — поиск героя, весь корпус мыслей о природе человека, жертвоприношение как один из основных инструментов сакрализации.

Остановимся на втором фильме революционной трилогии — «Броненосец “Потемкин”». Фильму предпослан эпиграф: «Дух революции носился над русской землей». Вслед за этим титром мы видим, как на экране начинается шторм. Сделав эту аллюзию на Книгу Бытия (Быт. 1: 2), Эйзенштейн демонстрирует своим зрителям, что для него Революция не просто сакральное событие, но что она сопоставима по масштабу с самим сотворением мира, что

1 См.: МиньФ. История Французской революции с 1789 по 1814 г. / Пер. с фр. И.М. Дебу и К.И. Дебу; под ред. и со вступ. ст. Ю.И. Семенова. М., 2006.

дух Революции упраздняет прежний миропорядок, включая абстрактного Бога, и задает новые координаты существования. Изображение подобного космогонического по масштабу события делает фильм сопоставимым с новой Библией, а самого автора уподобляет новому Моисею и новому евангелисту, как мы убедимся позже.

Эта псевдобиблейская стилистика выдерживается и далее. Еще в начальных кадрах революционный лидер Вакуленчук восклицает: «Товарищи, пришло время, когда и мы должны сказать СЛОВО!» Здесь явная отсылка к начальным строкам Евангелия от Иоанна (Ин. 1: 1-2).

Под Словом подразумевается вовсе не литературное слово, а Действие, революционное Действие, т. е. сама Революция, которой благодаря евангельской аллюзии приписывается отчетливо сакральный смысл. Автор не просто использует Священное Писание, деформируя текст нужным ему образом, но противопоставляет свою, новую версию Библии канонической. По сути, здесь Революция подменяет Бога. Это выходит за рамки чисто стилистического приема, превращается в составную часть драматургической конструкции.

Помимо основного конфликта между матросами и командованием и, шире, народом и властью имущими, отчетливо прослеживается богоборческий конфликт, без понимания которого смысл фильма существенно сужается. Примером одного из начальных его проявлений может служить сцена, в которой матрос в гневе разбивает офицерскую тарелку с написанной на ней Господней молитвой. Возмущение командованием перекидывается естественным образом и на Бога, который не обеспечил матросов должным питанием. Причем для усиления эмоционального воздействия эта сцена снята несколькими кадрами с разных точек. Поскольку она является завершением первой части, на ней сделан яркий ритмический акцент.

В целом фильм делится на пять частей. Первая часть, под названием «Люди и черви», предполагает несколько уровней прочтения. Буквальный: матросам предлагают на обед сгнившее, кишасщее червями мясо. В данном случае это не просто часть фабулы, но событие, выявляющее суть основного конфликта. Матросы поднимают восстание, поскольку командование не воспринимает их как людей, и именно это отношение вызывает у них протест.

С помощью кинометафор — приема, открытого Эйзенштейном еще в «Стачке», — смысл полностью переворачивается.

Истинным людям — матросам, большевикам — противопоставлены «недолюди»: офицеры, капитан, священник, судовой врач Смирнов, про которого в монтажных листах сказано больше всего:

в кадре 340 «Как червь, заползает под шланги Смирнов»;
в кадре 345: «Вцепился в канат, как клещ!»;
в кадре 349: «В отчаянии визжит прихвостень офицерский»;
в кадре 355: «Хватается за лебедку карлик...»;
с 356 по 363-й: «Матросы с размаху швыряют падаль в пучину. Поглощает Смирнова море» (литературно-монтажная запись фильма (Эйзенштейн 1969, с. 136-138)).

После этого сразу следует перебивка на червиевое мясо. И после титр: «Пошел на дно червей кормить».

Один персонаж устаивается сразу нескольких сравнительных характеристик: «червь», «клещ», «карлик», «прихвостень», «падаль» — и даже каламбура: «червь» «пошел на дно червей кормить». Однако последний относится не только к одному персонажу — здесь прослеживается перенос от частного к общему: каламбур этот относится ко всему командному составу корабля, что указывает на киносинекдоху. Таким образом Эйзенштейн максимально полярно задает две стороны конфликта. Ему удастся дискредитировать врагов революции, представить их предельно отталкивающими, т. е., по сути, профанировать их, что автоматически ведет к возвеличиванию противостоящих им героев-большевиков, к их последовательной сакрализации.

Сама антитеза людей и червей отнюдь не нова, она присутствует уже в Ветхом Завете, в частности в 21-м псалме Давида. Это один из наиболее известных псалмов, который, по словам блаж. Феодорита, «предвзвещает страдание и воскресение Владыки Христа <...> спасение вселенной» (цит. по: Разумовский 2016, с. 122). Поскольку этот псалом имеет промыслительный характер, постольку в тексте одновременно подразумеваются царь Давид и Господь Иисус Христос. Вот как звучит 7-я строка псалма в церковнославянском переводе: «Азь же есмь червь, а не человекъкъ, поношеніе человекъковъ и уничиженіе людей» (Пс. 21: 7). Царь Давид, а вслед за ним и Богочеловек сознательно уничижают себя перед святостью Бога-Творца.

Таким образом, мы видим принципиально разные подходы к одной теме. Человек, живущий с Господом, находится в определенной системе координат. Для него совершенно естественно

соотносить себя с Господом как с Абсолютом, но делать это коленопреклоненно. В самом этом жесте самоуничтожения проявляются смирение и кротость царя Давида и Богочеловека. Как сказано в заповедях блаженства: «Блажени кротцыи: яко тїи наслѣдятъ землю» (Мф. 5: 5). Здесь величие человека проявляется в смирении перед святостью Божьей. Это и есть способ общения человека с трансцендентным.

Но когда вдруг отсекается эта духовная вертикаль, человек мгновенно превращается в существо исключительно глениое, конечное, одномерное. Как раз такой подход мы наблюдаем в революционной трилогии Эйзенштейна. Плоть гниющая, разлагающаяся, кишачая червями — это область профанного, от которой герои-революционеры брезгливо дистанцируются. Как уже говорилось ранее, с помощью кинотропов эти негативные коннотации профанного экстраполируются целиком на весь класс врагов революции.

С другой стороны, этому медленному процессу гниения / разложения противопоставлена растерзанная у нас на глазах плоть мучеников, проливающих свою кровь, отдающих жизнь за идеалы революции. И вот здесь как раз мы сталкиваемся с проявлениями сакрального ужасающего и отталкивающего (*tremendum*).

Начиная с первого фильма Эйзенштейна «Стачка» народ предстает жервенным животным, Агнцем Божьим, предназначенным для заклания ради будущего революции. С помощью приемов параллельного монтажа Эйзенштейн соединяет сцены массового расстрела народа и заклания быка на бойне. К финалу фильма множество героев-революционеров сливается в коллективный образ народа-страдальца, народа-мученика. Народ выступает в роли жертвы, которая приносится на алтарь Революции.

Пролитая жертвенная кровь сакрализирует не только саму жертву, но и событие, ради которого она совершается, т. е. Революцию. Здесь впервые возникает важный для Эйзенштейна мотив торжества зла в связи со страданием ребенка — мотив, отсылающий к «Братьям Карамазовым» Достоевского. Кровь невинных жертв освящает революцию, превращая ее из профанного события в сакральное, в Священную историю, принадлежащую грядущему (илл. 2).

В двух других фильмах трилогии тема жервоприношения приобретает еще бoльшую остроту звучания. Творчество Эйзенштейна часто именуют «кинематографом насилия» из-за обилия

кровавых сцен. Сразу всплывает в памяти легендарная «одесская лестница». Камера не просто фиксирует кровавые события, но пристально вглядывается в лица жертв, как будто ожидая новых и новых подробностей их мучений (в этих моментах множество крупных и детальных планов). И здесь проявляется еще одно свойство сакрального — *fascinans* («завораживающее»).



Илл. 2. Кадр из фильма «Броненосец “Потемкин”», 1925 г. Расстрел на одесской лестнице.

Эйзенштейн предвосхищает размышления французского философа Жоржа Батая, который указывает на это особое, свойственное только человеку состояние заворуженности смертью. Для Батая жертвоприношение становится способом осознания человеком своей смертности и — через этот своеобразный акт инициации — торжественного приобщения жизни.

В фильмах трилогии образ героя предстает амбивалентным. Приступая к съемкам «Броненосца “Потемкин”», сам Эйзенштейн сказал: «Общий характер этой постановки будет таким же “безгеройным”, пробой которого явилась “Стачка”. Многие тысячи участников, единая революционная масса пролетариата — вот главное действующее лицо» (Эйзенштейн 1969, с. 50). С одной стороны, Эйзенштейн был одним из немногих кинематографистов, кто пытался создавать «безгеройные» фильмы. Мы и правда наблюдаем в его фильмах действия колоссальных по масштабу людских масс. Они предстают в двух модусах: стихийная толпа («одесская лестница», разгон демонстрации в «Октябре») и организованная масса большевиков, революционеров (митинги рабочих в «Стачке», команда «Броненосца “Потемкин”» после восстания, захват Зимнего дворца в «Октябре»). Как раз в момент жертвоприношения гибнущие за революцию люди окончательно утрачивают индивидуальное начало и становятся той самой единой революционной массой, которая освящает своей кровью дело революции (илл. 3). Таким образом, жертвоприношение в данной трилогии выступает как один из главных инструментов сакрализации.



Илл. 3. Кадр из фильма «Октябрь». 1927 г. Расстрел мирной демонстрации на углу Невского проспекта и Садовой улицы.

Что касается героя, то Эйзенштейн не лукавит — его на самом деле нет. Однако есть персонажи-типажи, которые в той или иной сцене замещают отсутствующего героя, как, например, Вакуленчук в начале «Броненосца “Потемкин”». Это делается для того, чтобы внести в коллективный образ конкретные героические черты. Как мы уже говорили ранее, по тому же принципу строится коллективный образ врагов революции.

Есть хаотичная людская масса, обреченная на поражение; кровь невинных мучеников преобразует эту массу; так она приобретает сакральность и обновленную форму — единого революционного сообщества, которое в конечном итоге ведет к эре Всеобщего Братства, т. е. к Царству Божьему на земле.

С другой стороны, в более позднем фильме «Октябрь» из этой революционной массы выделяется сверхчеловек — Ленин, в чьем образе присутствуют явные ницшеанские аллюзии. Однако, по существу, он оказывается не настоящим героем, а лишь мифом о нем. Фильм «Октябрь» знаменит тем, что в нем впервые появляется художественный образ вождя революции. Эйзенштейн пригласил на роль Ленина не профессионального актера, а обычного рабочего с цементного завода, по фамилии Никандров. Когда фильм вышел на экраны, разразился настоящий скандал. Больше всех негодовал поэт Владимир Маяковский: «Пользуясь случаем при разговоре о кино еще раз всяческим образом протестовать против инсценировок Ленина через разных похожих Никандровых. Отвратительно видеть, когда человек принимает похожие на Ленина позы и делает похожие телодвижения — и за всей этой внешностью чувствуется пустота, полное отсутствие мысли. Совершенно правильно сказал один товарищ, что Никандров похож не на Ленина, а на все статуи с него» (Эйзенштейн 2015, с. 196).

Характерно, что фильм «Октябрь» начинается со сноса памятника Александру III (илл. 4), а заканчивается выступлением Ленина сразу после провозглашения победы революции (илл. 5). Очевидно, что, по мысли Эйзенштейна, каменного идола



Илл. 4. Кадр из фильма «Октябрь». 1927 г. Снос памятника Александру I.

должен был заменить живой сверхчеловек Ленин, но, по сути, получилось, что один бездушный памятник заменяют другим. Мифологизация отсутствующего героя приводит к пустоте.

Иными словами, в революционной трилогии Эйзенштейна предстает двойственный образ героя: с одной стороны, им становится «единая революционная масса пролетариата», а с другой — из этой массы возникает проекция ницшеанского сверхчеловека (Ленин в фильме «Октябрь»).

«Следы» сакрального в их особом, нетрадиционном для кинематографа прочтении режиссер обнаруживает также в художественном пространстве и времени. Подобно Мирче Элиаде, Эйзенштейн полагает, что сакральное пространство неоднородно, в нем присутствуют разрывы. Так, в фильме «Октябрь» в одном из центральных эпизодов, после расстрела мирной демонстрации, мы видим на экране, как медленно начинают разводиться мосты над Невой, как над зияющей пропастью повисают тела невинных жертв. Образовавшийся разрыв в пространстве важен и для драматургии фильма. Он свидетельствует о возникшей непроходимой пропасти между антагонистами фильма — народом и властями.



Илл. 5. Кадр из фильма «Октябрь». 1927 г. Ленин выступает с речью на митинге.

В сцене «Одесская лестница» в момент расправы над народом в пространстве образуется такой же разрыв. Изначально толпа, испуганная выстрелами, устремляется вниз по лестнице. Символично, что внизу, у подножия лестницы, виднеется церковь, т. е. толпа бежит к церкви, но так и не достигает ее, ибо здесь проходит линия разрыва. В финальной же сцене фильма и вовсе достигается эффект разрыва самой поверхности экрана. «По замыслу режиссуры, последний кадр фильма — наезжающий нос броненосца — должен был разрезать <...> поверхность экрана: экран должен был разрываться надвое...» (Эйзенштейн 1964/3, с. 68).

В фильме «Октябрь» сложная темпоральность. В зависимости от сюжета ритм то искусственно замедляется и создаются специальные паузы, то, наоборот, ускоряется. К примеру, сцена, в которой Керенский поднимается по лестнице в свой кабинет, состоит из 13 кадров. Невероятно долгий для кино проход героя по лестнице нужен Эйзенштейну для создания образа высокомерного франта с претензией на сверхчеловека. В сцене, где разводятся мосты над Невой, и в последующей, где жертвы падают в реку, ритм действия так же искусственно замедлен. Возникающая пауза создает напряжение, позволяет зрителю проникнуться переживанием, связанным со смертью безымянных героев. В момент же непосредственной подготовки и в особенности штурма Зимнего дворца ритм, напротив, невероятно нарастает, монтаж становится более резким, динамичным. Эта сложная темпоральность обусловлена двойственной природой времени: оно одновременно «старое» и «новое». В финале, после триумфальной победы революции, мы видим множество часов, чьи стрелки показывают время во всех мировых столицах, и тот

особый момент, когда все они начинают отсчет нового мирового времени, начало которому положила революция. Для передачи нового восприятия времени Эйзенштейн даже изобретает новый вид монтажа “jump cut” — резкие монтажные смены.

От фильма к фильму интерес Эйзенштейна к сакральному возрастает. Так, если в фильме «Стачка» мы видим отдельные темы и мотивы сакрального, то в последующих двух фильмах антиномия сакрального / профанного включена в саму драматургическую структуру фильма и является важнейшим ее элементом.

От фильма к фильму развивается и усиливается богоборческий протест. Если в «Броненосце “Потемкин”» мы видим, как матрос переносит свой гнев и возмущение на тарелку с Господней молитвой, то в фильме «Октябрь» этот протест разрастается до мировой революции как вселенского богоборческого акта.

Истоки образности Эйзенштейна лежат в Священном Писании и в христианской символике. Именно они являются образным фундаментом его фильмов, и без их учета его творчество рассматривать бессмысленно — иначе в его фильмах остается лишь торжество дорвавшейся до власти толпы, ведомой большевиками.

Однако, используя известные библейские мотивы, Эйзенштейн трансформирует их, инвертируя изначальные смыслы. Для этого он применяет свой излюбленный метод — монтаж аттракционов. Он заключается в агрессивном сталкивании различных элементов фильма, в результате чего рождается новый неожиданный смысл. Сам Эйзенштейн определяет свой метод так: «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, т. е. всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего» (Эйзенштейн 1956, с. 270). Так из привычного библейского сюжета о сотворении мира он создает принципиально новый образ современной революции как события, заново творящего мир.

Принципиальным смысловым элементом «Броненосца “Потемкин”» являются его эсхатологические проекции. Молчание Бога, богооставленность мира делают возможным торжество зла. Здесь также происходит возврат к мотиву Бога-Слова. Где он, тот Бог, который мог бы если не остановить чудовищное кровопролитие, то хотя бы объяснить эту бесчеловечную жестокость?

Его молчание здесь приравнено к Его отсутствию. Эйзенштейн расширяет масштаб своей истории до всеобщей катастрофы — Апокалипсиса. Вся сцена «Одесская лестница» является по сути доказательством небытия Бога.

Здесь Эйзенштейн вновь использует библейский тезаурус, воплощая сюжет сошествия во Ад, который становится прологом к торжеству эпохи всеобщего братства. Как и в предыдущих примерах, этот сюжет подвергается существенным изменениям. В версии Эйзенштейна не Спаситель спускается во Ад, но сам народ-мученик, оставленный Богом на произвол судьбы, проходит через адовы муки, через вселенский Апокалипсис для того, чтобы избавиться от величайшей иллюзии — веры в существование милостивого, справедливого Бога. Итак, мы видим, как Революция последовательно сначала подменяет Бога, затем вытесняет, пока окончательно Его не замещает.

Эйзенштейн не только прибегает к новому прочтению христианских сюжетов и символики, но также переосмысляет и сам образ человека, и привычный взгляд на него. Пытаясь выявить суть человека, он последовательно редуцирует его до низших стадий: «червей» (или паразитов), «животных», «недолюдей», «человекомашин». Однако подобная редукция является прямым следствием отторжения человека от Бога и «смерти Бога». Следуя этой логике, Эйзенштейн превращает саму попытку поиска локуса Бога в доказательство Его небытия (сцена расстрела народа на одесской лестнице).

Мы видим человека в двух модусах: с одной стороны, утратившего свою человечность и вместе с ней индивидуальность, а с другой — освобожденного от присутствия Бога сверхчеловека. Ницшеанские аллюзии, как уже говорилось ранее, неизбежны: «Бог умер! Бог не воскреснет! И мы его убили! Как утешимся мы, убийцы из убийц! Самое святое и могущественное Существо, какое только было в мире, истекло кровью под нашими ножами — кто смое с нас эту кровь? Какой водой можем мы очиститься? Какие искупительные празднества, какие священные игры нужно будет придумать? Разве величие этого дела не слишком велико для нас? Не должны ли мы сами обратиться в богов, чтобы оказаться достойными его?» (Ницше 1999, с. 185–186). Идеи Ницше не просто воскресают при просмотре эйзенштейновской трилогии, но как будто находят визуальное выражение на экране, в особенности в заключительном фильме. Новые герои, матросы и солдаты, штурмующие дворец, вершащие самосуд, напоминают древних вандалов, но они же и новые боги.

Итогом революции как реализованного акта свободной воли сверхчеловека становится пустота, ибо сам сверхчеловек является лишь подобием человека, его симулякр — таким же полым внутри, как и низверженный народом памятник. Если раньше, в христианской традиции, человек считался образом и подобием Бога, то теперь, со смертью Бога, человек утрачивает духовный ориентир и превращается в машину, продуцирующую бесконечное множество подобий самого себя.

Проанализировав фильмы революционной трилогии Эйзенштейна, мы пришли к выводу, что, по сути, главным его достижением стало открытие кинематографа как эффективного художественного способа сакрализации / профанации истории, культуры и религии, их ценностей, смыслов и символов. Традиционно кинематограф Эйзенштейна причисляли к пропагандистскому искусству: «...Владимир Ильич Ленин так высоко ценил этот вид искусства именно за вклад в пропаганду, и инструментом воплощения этой важнейшей задачи, по мнению многих, служили картины Эйзенштейна» (О'Махоуни 2016, с. 20). Однако в нашем представлении трилогия Эйзенштейна выходит далеко за рамки кинопропаганды и предстает масштабным проектом с глобальным замыслом мирового переустройства и переделки природы человека, с замахом на создание нового человека, нового Бога — сверхчеловека. Даже броненосец становится метафорой стальной силы духа, революционной воли и нескгибаемости этого человека, освобожденного от бремени Бога, в братском единстве воплощающего Царствие Божие на земле.

Можно утверждать, что сакральное было не просто одним из элементов творчества Эйзенштейна, но центральной осью его мировоззрения. Эйзенштейн как художник не только не исключал из своего духовного и интеллектуального багажа знания о религии и переживания Божественного, но и воспроизводил их в новых, трансформирующих интерпретациях. Будучи мыслителем-теоретиком и художником-практиком в одном лице, он во всем старался добраться до сути, и его отношения с Богом отмечены той же печатью. Он продолжал бороться с Ним, размышлять о Нем, искать Его. Фильмы Эйзенштейна свидетельствуют о том, что его сознание оставалось теоцентричным.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 1983-1989/1-4 — Бердяев Н.А. Собрание сочинений: В 4 т. Paris, 1983-1989. Т. 1-4.
- Богданова 2017 — Богданова О.А. «Пророк» или «дух»? Динамика восприятия Достоевского в революциях 1905 и 1917 гг. // Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы: Исследования и материалы. М., 2017. С. 235-246.
- Гачева 2015 — Гачева А. Гностические мотивы в философской мистике В.Н. Муравьева «София и Китоврас» // Россия и гнозис: Раннехристианский гностический текст в российской культуре. СПб., 2015. С. 15-51.
- Глухова, Торшилов 2016 — Глухова Е.В., Торшилов Д.О. Социальная и языковая утопия в творчестве А. Белого революционных лет // Утопия и эсхатология в культуре русского модерна. М., 2016. С. 518-537.
- Забродин 2011 — Забродин В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М., 2011.
- Кнорре 2015 — Кнорре Е.Ю. Идеал нового «мы» в дневниках и художественных произведениях М. Пришвина 1914-1928 гг. // Соловьевские исследования. 2015. Вып. 3. С. 130-142.
- Кнорре 2016 — Кнорре Е.Ю. (Константинова). «Китежане» 1920-х: М. Пришвин, А. Мейер, М. Бахтин, А. Горский, Н. Сетницкий. «Творчество идеала» как модель самоопределения в социокультурной среде // Утопия и эсхатология в культуре русского модерна. М., 2016. С. 229-241.
- Кнорре 2017 — Кнорре Е.Ю. Образ идеальной революции: «китежский текст» в творчестве М. Пришвина, С. Есенина, Н. Клюева в период революции и гражданской войны // Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы: Исследования и материалы. М., 2017. С. 246-258.
- Ницше 1999 — Ницше Ф. Веселая наука / Пер. с нем. М., 1999.
- О'Махоуни 2016 — О'Махоуни М. Сергей Эйзенштейн / Пер. с англ. М., 2016.
- Отто 2008 — Отто Р. Священное: Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Пер. с нем. СПб., 2008.
- Разумовский 2016 — Разумовский Г. Объяснение священной книги псалмов. М., 2016.
- Серегина 2015 — Серегина С.А. Образы поэтической утопии в творчестве Андрея Белого и Сергея Есенина // Соловьевские исследования. 2015. № 3. С. 115-129.
- Серегина 2017 — Серегина С.А. Н.А. Клюев и Л.Д. Семенов: к истокам клюевской революционности // Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы: Исследования и материалы. М., 2017. С. 235-245.

-
- Чухров 2013 — Чухров К. «Человеческое» в современном искусстве и философии // Judgment Day, или Проблема эстетического суждения: Материалы научной конференции. М., 2013.
- Эйзенштейн 1956 — *Эйзенштейн С.М.* Избранные статьи. М., 1956.
- Эйзенштейн 1964-1971/1-6 — *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: В 6 т. М., 1964-1971. Т. 1-6.
- Эйзенштейн 1969 — *Эйзенштейн С.М.* Методы постановки «1905 год» // «Броненосец “Потемкин”». М., 1969. С. 50-51.
- Эйзенштейн 2015 — С.М. Эйзенштейн: pro et contra. СПб., 2015.

Сакральное и профанное в творчестве С.М. Эйзенштейна

С.М. Эйзенштейна обычно считают «певцом революции», создателем пропагандистского и атеистического киноискусства. Между тем непредвзятый взгляд на фильмы так называемой революционной трилогии показывает, что их образность отсылает зрителя к известным христианским мотивам и образам: Апокалипсису, крестным страданиям Христа, сотворению мира и др. Концепция сакрального в творчестве Эйзенштейна, как и его художественный мир в целом, имеет истоки в философии Ницше, Р. Отто и др. и оказывается тесно связанной с духовным ренессансом в русской культуре рубежа XIX–XX вв.

Ключевые слова: Сергей Эйзенштейн, «Стачка», «Броненосец “Потемкин”», «Октябрь», сакральное, профанное, ужасающее, завораживающее, Апокалипсис, революция, христианские мотивы.

The Sacred and Profane in the Films Directed by Sergei Eisenstein

Sergei Eisenstein is usually considered to be the “singer of the revolution”, the founder of propaganda and atheist cinema. Meanwhile, unbiased look at the films of the so-called “revolutionary trilogy” shows that their imagery refers to the well-known Christian motifs such as Apocalypse, the Sufferings of Christ, the Creation of the world etc. The concept of sacred in the work of Eisenstein, and his artistic world as a whole has origins in the philosophy of Nietzsche, R. Otto, etc., and is closely associated with the spiritual Renaissance in the Russian culture at the turn of the 19th and 20th centuries.

Keywords: Sergei Eisenstein, “Strike”, “Battleship Potemkin”, “October”, sacred, profane, terrifying, fascinating, Apocalypse, revolution, Christian motifs.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ИЛЛЮСТРАЦИИ ЧЕРНО-БЕЛЫЕ

Стогний И.С.

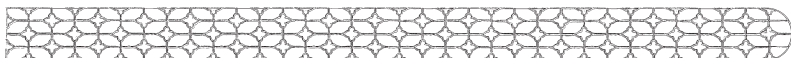
О специфике воплощения евангельских сюжетов и образов в русской музыке первой трети XX в.

- Илл. 1. А.К. Глазунов. «Царь Иудейский». Сл. К. Романова. Соч. 95. Вступление к 1-му действию, лейтмотив Иисуса.
- Илл. 2. С.С. Прокофьев. «Блудный сын». Соч. 46. Тема главного героя.
- Илл. 3. И.Ф. Стравинский. «Отче наш» для смешанного хора.
- Илл. 4. И.Ф. Стравинский «Богородице дево, радуйся» для смешанного хора.
- Илл. 5. С.И. Танеев. «Восход солнца» для смешанного хора. Соч. 8. Средний раздел.

Скурко Е.Р.

Религиозные мотивы и образы в творчестве С.В. Рахманинова

- Илл. 1. С.В. Рахманинов. «Молитва». Сл. А. Плещеева (Из Гёте). Соч. 8, № 6.
- Илл. 2. С.В. Рахманинов. «Пред иконой». Сл. А. Голенищева-Кутузова. Соч. 21, № 10.
- Илл. 3а, б. С.В. Рахманинов. «Молитва». Сл. К. Романова.
- Илл. 4а, б. С.В. Рахманинов. «Христос воскрес». Сл. Д. Мережковского. Соч. 26, № 6.
- Илл. 5. С.В. Рахманинов. «Из Евангелия от Иоанна».
- Илл. 6. С.В. Рахманинов. «Воскрешение Лазаря». Сл. А. Хомякова. Соч. 34, № 4.
- Илл. 7. С.В. Рахманинов. «Все хочет петь». Сл. Ф. Сологуба.



До Егито Т.М.

Сакральное и профанное в творчестве С.М. Эйзенштейна

- Илл. 1. Кадр из фильма «Броненосец “Потемкин”». 1925 г. Расстрел мирных граждан на одесской лестнице.
 Илл. 2. Кадр из фильма «Броненосец “Потемкин”». 1925 г. Расстрел на одесской лестнице.
 Илл. 3. Кадр из фильма «Октябрь». 1927 г. Расстрел мирной демонстрации на углу Невского проспекта и Садовой улицы.
 Илл. 4. Кадр из фильма «Октябрь». 1927 г. Снос памятника Александру I.
 Илл. 5. Кадр из фильма «Октябрь». 1927 г. Ленин выступает с речью на митинге.

ЦВЕТНЫЕ ВКЛЕЙКИ

Боголюбова-Кузнецова Д.С.

Сюжеты Евангелия в творчестве художников «Маковца»

- Илл. 1. С.М. Романович. «Блудный сын в трактире». 1922 г. Бумага, эстампаж. 19 × 24. ГТГ.
 Илл. 2. С.М. Романович. «Свинопас. Притча о блудном сыне. 1920 г. Бумага, эстампаж. 19 × 24. ГТГ.
 Илл. 3. С.М. Романович. «Возвращение блудного сына». 1922 г. Бумага, эстампаж. 25 × 19. ГТГ.
 Илл. 4. С.М. Романович. «Притча о не имеющем брачных одежд». 1922 г. Бумага, эстампаж. 19 × 24. ГТГ.
 Илл. 5. С.М. Романович. «Чудесный улов». 1920 г. Бумага, эстампаж. 19 × 24. ГТГ.
 Илл. 6. В.Ф. Рындин. «Благовещение». Начало 1920-х гг. Бумага, акварель, лак. 15,2 × 22,5. ГТГ.
 Илл. 7. В.Ф. Рындин. «Благовещение». Начало 1920-х гг. Бумага, карандаш. 19 × 25,2. ГТГ.
 Илл. 8. Р.А. Флоренская. «Возвращение блудного сына». 1923–1924 гг. Бумага, карандаш, акварель. 21,6 × 27,9. ГТГ.

Медведев А.А.

«Никто, как ты, не подошел к Евангелию близко»: рецепция Евангелия в русской францискане Серебряного века (Д. Мережковский, С. Дурюлин, С. Соловьев)

- Илл. 1. Джотто ди Бондоне. Сцены жития Анны и Иоакима: 5. Сон Иоакима (фрагмент). 1304–1306 гг. Фреска. 200 × 185. Капелла Скровеньи (Падуя, Италия).

- Илл. 2. Джотто ди Бондоне. Сцены жития Анны и Иоакима: 6. Встреча у Золотых ворот (фрагмент). 1304–1306 гг. Фреска. 200 × 185. Капелла Скровеньи (Падуя, Италия).
- Илл. 3. Джотто ди Бондоне. Сцены жития Христова: 26. Вход в Иерусалим (фрагмент). 1304–1306 гг. Фреска. 200 × 185. Капелла Скровеньи (Падуя, Италия).
- Илл. 4. Джотто ди Бондоне. Сцены жития Христова: 24. Брак в Кане Галилейской (фрагмент). 1304–1306 гг. Фреска. 200 × 185. Капелла Скровеньи (Падуя, Италия).
- Илл. 5. Джотто ди Бондоне. Сцены жития Христова: 25. Воскрешение Лазаря (фрагмент). 1304–1306 гг. Фреска. 200 × 185. Капелла Скровеньи (Падуя, Италия).
- Илл. 6. Джотто ди Бондоне. Сцены жития Христова: 37. *Noli me tangere* (фрагмент). 1304–1306 гг. Фреска. 200 × 185. Капелла Скровеньи (Падуя, Италия).

Титаренко Е.М.

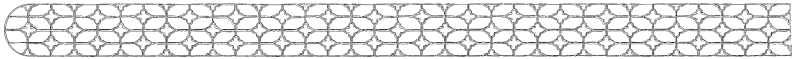
Экфрасис и новозаветные образы
в проективной эстетике Н.Ф. Федорова

- Илл. 1. Л.Г. Соловьев. Эскиз иконы-картины «Первосвященническая молитва». 1898 г. РГБ.
- Илл. 2. Н.Ф. Федоров. Схема-чертеж супраморализма. 1902 г. РГБ.

Чурак Г.С.

Новозаветные сюжеты в творчестве «позднего» И.Е. Репина
(1920-е гг.)

- Илл. 1. И.Е. Репин. «Голгофа». 1869 г. Холст, масло. 80 × 98,5. Национальный музей «Киевская картинная галерея».
- Илл. 2. И.Е. Репин. Автопортрет. 1920 г. Линолеум, масло. 75,5 × 94. НИМ РАХ, Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты».
- Илл. 3. И.Е. Репин. «Христос и Мария Магдалина». 1921 г. Холст, масло. 212 × 141. Частное собрание. Источник изображения: ГТГ, архив отдела комплексных исследований.
- Илл. 4. И.Е. Репин. «Голгофа». 1922–1925 гг. Холст, масло. 214 × 176. Музей искусств (Принстонский университет, США).



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Сергей Викторович Алпатов (Москва), кандидат филологических наук, доцент кафедры русского устного народного творчества филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Область научных интересов: фольклор, медиэвистика, компаративистика.

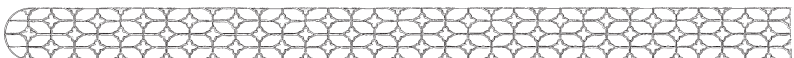
Неда Андрич (Никшич, Черногория), доктор филологических наук, профессор филологического факультета Черногорского университета. Область научных интересов: русская литература рубежа XIX–XX вв., символизм, творчество Д.С. Мережковского.

Ольга Анатольевна Бердникова (Воронеж), доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв., теории литературы и фольклора Воронежского государственного университета. Область научных интересов: русская литература XX в., современная русская литература, творчество И.А. Бунина.

Ольга Алимовна Богданова (Москва), доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX — начала XX в. ИМЛИ РАН. Область научных интересов: художественная проза рубежа XIX–XX вв., творчество и биография Ф.М. Достоевского, рецепция наследия писателя в конце XIX — начале XX в., история достоевсковедения, русская проза рубежа XX–XXI вв.

Дарья Васильевна Боголюбова-Кузнецова (Москва), художник-график, магистрант МГППУ по программе «Детская и семейная психотерапия», педагог ИЗО Региональной благотворительной общественной организации «Центр лечебной педагогики». Область научных интересов: арт-терапия, психология искусства.

Борис Николаевич Борисов (Москва), кандидат филологических наук, доцент кафедры «Русский язык и межкультурная коммуникация» Российского университета транспорта (МИИТ). Область научных интересов: творчество А.П. Платонова, сюжетология, художественная антропология.



Виктор Вячеславович Боченков (Москва), кандидат филологических наук, заведующий архивом Митрополии Русской Православной Старообрядческой Церкви (РПСЦ). Область научных интересов: история старообрядчества и ее отражение в русской литературе.

Ольга Васильевна Быстрова (Москва), кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Отдела изучения и издания творчества А.М. Горького ИМЛИ РАН. Область научных интересов: история русской литературы XX в., биография и творчество А.М. Горького, текстология, библиография.

Александр Викторович Волков (Истра), бакалавр богословия, аспирант философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, помощник проректора Свято-Филаретовского православно-христианского института (Москва). Область научных интересов: русское религиозно-философское возрождение, религиозно-философские общества в России в первой половине XX в.

Ксения Владимировна Ворожихина (Москва), кандидат философских наук, научный сотрудник Института философии РАН. Область научных интересов: история русской философии рубежа XIX–XX вв., религиозная философия и этика, французская философия XX в.

Анастасия Георгиевна Гачева (Москва), доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья ИМЛИ РАН. Область научных интересов: русская философия и литература XIX–XX вв.

Анжела Александровна Григорьева (Москва), бакалавр филологии, магистрант Института филологии Московского педагогического государственного университета. Область научных интересов: история русской культуры и литературы, история чувашской культуры и литературы, теория культуры, теория литературы.

Анна Валерьевна Дехтяренко (Петрозаводск), кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета. Область научных интересов: русская литература рубежа XIX–XX вв., русский символизм, творчество Д.С. Мережковского, античные и христианские традиции в русской литературе.

Тинатин Мерабовна До Егито (Москва), бакалавр религиоведения, магистрант Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (ПСТГУ), преподаватель дисциплины «Язык кино»

в международной киношколе № 40. Область научных интересов: язык кино, сакральное и профанное в искусстве.

Екатерина Александровна Есенина (Москва), аспирант, научный сотрудник Отдела рукописей ИМЛИ РАН. Область научных интересов: русская литература XX в., документальные жанры, «лагерная» проза.

Вероника Борисовна Зусева-Озкан (Москва), доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ РАН. Область научных интересов: литература модернизма и постмодернизма, компаративистика, историческая поэтика, автометарефлексия в литературе.

Ольга Анатольевна Казнина (Москва), доктор филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья ИМЛИ РАН. Область научных интересов: философия русского зарубежья, история идей, русская литература, английская литература, русско-английские литературные связи.

Елена Юрьевна Кнорре (Константинова) (Москва), магистр филологии, преподаватель кафедры философии религии и религиозных аспектов культуры богословского факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (ПСТГУ). Область научных интересов: русская литература XIX–XX вв., русская религиозная философия XIX — начала XX в.

Ирина Владимировна Кочергина (Москва), кандидат филологических наук, учитель русского языка и литературы в общеобразовательной школе № 57 г. Москвы. Область научных интересов: литературная критика русского зарубежья 1920-х — 1930-х гг.

Анна Сергеевна Кулева (Москва), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Область научных интересов: поэтический язык, поэтическая грамматика, история литературного языка, лексикография, стилистика.

Дина Махмудовна Магомедова (Москва), доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой истории русской классической литературы Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ), ведущий научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX — начала XX в. ИМЛИ РАН. Область научных интересов: история русской литературы

Серебряного века, поэтика и эстетика русского символизма, текстология творчества А. Блока, теория лирических жанров.

Александр Александрович Медведев (Тюмень), кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Тюменского государственного университета. Область научных интересов: религиозная проблематика, экфрасис в русской литературе XIX–XX вв. (в творчестве Ф.М. Достоевского, В.В. Розанова, А.А. Ахматовой, А.И. Цветаевой, матери Марии (Скобцовой) и др.), компаративистика.

Лазарь Милендиевич (Белград, Сербия), аспирант филологического факультета Белградского университета. Область научных интересов: религиозные и философские истоки творчества В.В. Розанова, Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя и А. Белого.

Наталья Владимировна Михаленко (Москва), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья ИМЛИ РАН. Область научных интересов: русская литература XX в., творчество С.А. Есенина, В.В. Маяковского, А.В. Чаянова, К.Г. Паустовского, синтез искусств, визуальное в литературе.

Алла Александровна Николаева (Москва), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья ИМЛИ РАН. Область научных интересов: драматургия начала XX в., имажинизм, биография и творчество С.А. Есенина.

Елена Анатольевна Осьминина (Москва), доктор филологических наук, профессор кафедры мировой культуры Московского государственного лингвистического университета (МГЛУ). Область научных интересов: имагология.

Валерий Валентинович Петров (Москва), доктор философских наук, главный научный сотрудник, директор Центра античной и средневековой философии и науки Института философии РАН. Область научных интересов: философия и наука Античности и Средних веков, платонизм и неоплатонизм, Аристотель и аристотелевская традиция, история идей, постклассическая наука и философия, герменевтика, русская философия, наука и литература модернизма.

Вадим Владимирович Полонский (Москва), доктор филологических наук, профессор РАН, директор ИМЛИ РАН, зав. Отделом русской литературы конца XIX — начала XX в. ИМЛИ РАН, профессор кафедры

истории русской классической литературы РГГУ, главный редактор журнала «Известия РАН. Серия литературы и языка». Область научных интересов: история и поэтика русской литературы второй половины XIX — начала XX в., сравнительное литературоведение, франко-русские литературные связи, теория литературы.

Наталья Николаевна Примочкина (Москва), доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела изучения и издания творчества А.М. Горького ИМЛИ РАН. Область научных интересов: творчество А.А. Блока, М. Горького, И.С. Шмелева и других русских писателей первой трети XX в.

Алексей Владимирович Святославский (Москва), доктор культурологии, профессор Института филологии Московского педагогического государственного университета. Область научных интересов: история русской и чувашской культуры, история русской и чувашской литературы, теория культуры, теория литературы.

Светлана Андреевна Серегина (Москва), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья ИМЛИ РАН, член Есенинской группы ИМЛИ РАН. Область научных интересов: биография и творчество новокрестьянских поэтов и поэтов-символистов, русская религиозная философия, эстетика русского и европейского модернизма.

Ольга Алексеевна Симонова (Москва), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела рукописей ИМЛИ РАН. Область научных интересов: русская литература конца XIX — начала XX в., женские журналы, массовая литература, советская детская литература.

Максим Владимирович Скороходов (Москва), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья ИМЛИ РАН. Область научных интересов: история русской литературы XX в., творчество Андрея Белого, В.Я. Брюсова, С.А. Есенина, Н.А. Клюева, А.А. Кондратьева, К.Г. Паустовского, текстология, источниковедение.

Евгения Романовна Скурко (Уфа), доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уфимского государственного института искусств им. З. Исагилова. Область научных интересов: вопросы стиля, темо- и формообразования в отечественной музыке XIX–XX вв.

Моника Львовна Спивак (Москва), доктор филологических наук, заслуженный работник культуры РФ, зав. отделом «Мемориальная квартира Андрея Белого» Государственного музея А.С. Пушкина, старший научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX — начала XX в. ИМЛИ РАН, старший научный сотрудник Института мировой культуры МГУ. Область научных интересов: русская литература, культура, идеология первой трети XX в.

Ирина Самойловна Стогний (Москва), доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки им. Гнесиных. Область научных интересов: музыкальные жанры и стили, процессы смыслообразования в музыке, специфика музыкального текста, композиция и драматургия музыкальных произведений.

Сергей Викторович Сызранов (Тольятти), кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, литературы и лингвокриминалистики Тольяттинского государственного университета. Область научных интересов: история литературы, теория литературы.

Евгений Михайлович Титаренко (Санкт-Петербург), кандидат философских наук, доцент филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ). Область научных интересов: теория межкультурной коммуникации, история русской философии, философия Н.Ф. Федорова, эстетика.

Антон Владимирович Филатов (Москва), аспирант кафедры теории литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Область научных интересов: теория литературы, проза и поэзия начала XX в., мифопоэтика, акмеизм, аксиология.

Мария Цимборска-Лебода (Люблин, Польша), доктор филологических наук, ординарный профессор Института славянской филологии Университета Марии Кюри-Склодовской. Область научных интересов: русская культура Серебряного века, литература и философская мысль русского зарубежья.

Аркадий Александрович Чевтаев (Санкт-Петербург), кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Российского государственного гидрометеорологического университета. Область научных интересов: теория лирики, нарратология, поэтика постсимволизма, субъектные формы и нарративные структуры в поэтическом творчестве Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Б. Пастернака, И. Бродского.

Яков Дмитриевич Чечнёв (Москва), аспирант, научный сотрудник Отдела рукописей ИМЛИ РАН. Область научных интересов: теория литературы, литература начала XX в., синтез искусств.

Чиех Хан Чиан (Тайбэй / Москва), аспирант кафедры новейшей русской литературы и современного литературного процесса Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Область научных интересов: русская литература и культура Серебряного века.

Галина Сергеевна Чурак (Москва), доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Отдела живописи второй половины XIX — начала XX в. Государственной Третьяковской галереи, заслуженный работник культуры РФ, эксперт по культурным ценностям МК РФ, член ИСОМ, член Ассоциации искусствоведов России. Область научных интересов: русская живопись второй половины XIX — начала XX в., творчество И.Е. Репина, русская и зарубежная пейзажная живопись рубежа XIX–XX вв.

Лариса Леонидовна Шестакова (Москва), доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Область научных интересов: общая лексикография, авторская (писательская) лексикография, компьютерная лексикография, язык художественной литературы, лингвистическая поэтика, стилистика.

Михаил Владимирович Яковлев (Орехово-Зуево), доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Государственного гуманитарно-технологического университета (ГГТУ). Область научных интересов: неомифологические концепции в русской литературе XX в.



ABOUT THE AUTHORS

Sergey V. Alpatov (Moscow), Ph. D. in Philology, associate professor at the Folklore Department of the Faculty of Philology of Lomonosov Moscow State University (MSU). Research interests: folklore, medieval and comparative studies.

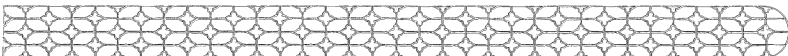
Neda Andrić (Nikšić, Montenegro), Ph. D. in Philology, associate professor at the Faculty of Philology of the University of Montenegro. Research interests: Russian literature at the turn of the 19th and 20th centuries, Symbolism, work of D.S. Merezhkovsky.

Olga A. Berdnikova (Voronezh), Doctor of Philology, full professor at the Department of Russian literature of the 20th and 21st centuries, theory of literature and folklore of Voronezh State University. Research interests: Russian literature of the 20th century, contemporary Russian literature, work of I.A. Bunin.

Victor V. Bochenkov (Moscow), Ph. D. in Philology, senior records manager at the Archive of the Metropolia of Russian Orthodox Old-Rite Church. Research interests: history of the Old Believers and its reflection in Russian literature.

Olga A. Bogdanova (Moscow), Doctor of Philology, Leading Researcher at the Department of Russian literature of the end of the 19th and the beginning of the 20th century of A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: fiction at the turn of the 19th and 20th centuries, biography and works of F.M. Dostoevsky, reception of his heritage in the late 19th — early 20th centuries, history of Dostoevsky studies, Russian prose at the turn of the 20th — 21st centuries.

Daria V. Bogoliubova-Kuznetsova (Moscow), graphic artist, Master's student at Moscow State University of Psychology and Education (in program "Children and family psychotherapy"), art teacher in Regional charitable public organization "The Curative Education Center". Research interests: art therapy, psychology of art.



Boris N. Borisov (Moscow), Ph. D. in Philology, associate professor at the Department of Russian language and intercultural communication of the Russian University of Transport (RUT MIIT). Research interests: A.P. Platonov's creative work, narrative theory, literary anthropology.

Olga V. Bystrova (Moscow), Ph. D. in Philology, associate professor, Senior Researcher at the Department of the Study and Issue of A.M. Gorky's Work of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: history of Russian literature of the 20th century, biography and works of A.M. Gorky, textual criticism, bibliography.

Jacob D. Chechnev (Moscow), Ph. D. student, Researcher at the Manuscript department of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: theory of literature, literature of the early 20th century, synthesis of arts.

Arkady A. Chevtaev (St. Petersburg), Ph. D. in Philology, associate professor at the Department of Russian language and literature of the Russian State Hydrometeorological University. Research interests: theory of lyrics, narratology, poetics of post-symbolism, subject forms and narrative structure in poetic work of N. Gumilyov, A. Akhmatova, O. Mandelstam, B. Pasternak, J. Brodsky.

Chieh-han Chiang (Taipei City / Moscow), Ph. D. student at the Department of modern Russian literature and contemporary literary process of Faculty of Philology of Lomonosov Moscow State University. Research interests: Russian literature and culture of the Silver Age.

Galina S. Churak (Moscow), Doctor of Arts, Chief Researcher at the Department of painting of the second half of the 19th — the early 20th century of the State Tretyakov Gallery, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, expert on cultural properties of the Ministry of Culture of Russian Federation, member of ICOM, member of the Association of Art Critics of Russia. Research interests: Russian painting of the second half of the 19th — the early 20th century, artistic work of I.E. Repin, Russian landscape painting at the turn of the 19th and 20th centuries.

Maria Cymborska-Leboda (Lublin, Poland), Professor, Doctor hab., Head of the Section of Russian literature and culture of the 20th and 21st centuries at the University of Lublin. Research interests: Russian culture of the Silver Age, literature and philosophical thought of the Russian abroad.

Anna V. Dehtjarenok (Petrozavodsk), Ph. D. in Philology, associate professor at the Department of classical philology, Russian literature and journalism of the Petrozavodsk State University. Research interests:

Russian literature at the turn of the 19th and 20th centuries, Russian Symbolism, works of D.S. Merezhkovsky, antique and Christian traditions in Russian literature.

Tinatin Do Egito (Moscow), B.A. in Religious Studies, Master's student at the St. Tikhon's Orthodox University, teacher of film language in the international cinema school № 40. Research interests: film language, the sacred and profane in art.

Anton V. Filatov (Moscow), Ph. D. student at the *Department of theory of literature of the Faculty of Philology of Lomonosov Moscow State University (MSU)*. Research interests: theory of literature, prose and poetry of the early 20th century, mythopoetics, acmeism, axiology.

Anastasia G. Gacheva (Moscow), Doctor of Philology, Leading Researcher at the Department of modern Russian literature and literature of Russian abroad of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian philosophy and literature of the 19th — 20th centuries.

Angela A. Grigoryeva (Moscow), B.A. in Philology, Master's student at the Institute of Philology of Moscow State Pedagogical University. Research interests: history of Russian culture and literature, history of Chuvash culture and literature, cultural theory, theory of literature.

Olga A. Kaznina (Moscow), Doctor of Philology, Senior Researcher at the Department of modern Russian literature and literature of Russian abroad of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian émigré philosophy, history of ideas, Russian literature, English Literature, Anglo-Russian literary relations.

Elena Yu. Knorre (Konstantinova) (Moscow), M. A. in Philology, Lecturer at the Department of philosophy of religion and religious aspects of culture at the Faculty of Theology of St. Tikhon's Orthodox University. Research interests: Russian literature of the 19th — 20th centuries, Russian religious philosophy of late 19th — early 20th century.

Irina V. Kochergina (Moscow), Ph. D. in Philology, teacher of Russian language and literature at the school № 57. Research interests: literary criticism of the Russian abroad in the 1920s and 1930s.

Anna S. Kuleva (Moscow), Ph. D. in Philology, Senior Researcher at the V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences. Research interests: language of poetry, poetical grammar, history of literary language, lexicography, stylistics.

Dina M. Magomedova (Moscow), Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of the history of Russian classical literature of the Institute for History and Philology of the Russian State University for the Humanities (RSUH), Leading Researcher at the Department of Russian literature of the end of the 19th and the beginning of the 20th century of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: history of Russian literature of the Silver Age, poetics and aesthetics of Russian Symbolism, textual criticism of A. Blok's works, theory of lyrical genres.

Alexander A. Medvedev (Tyumen), Ph. D. in Philology, associate professor at the Department of Russian and foreign literature of the Tyumen State University. Research interests: Russian literature of the 19th and 20th centuries (F. Dostoevsky, V. Rozanov, A. Akhmatova, A. Tsvetaeva, mother Maria (Skobtsova), etc.) in the context of Russian religious and philosophical thought, ecphrasis, comparative studies.

Natalia V. Mikhalenko (Moscow), Ph. D. in Philology, Senior Researcher at the Department of modern Russian literature and literature of Russian abroad of the A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian literature of the 20th century, works of S.A. Yesenin, V.V. Mayakovsky, A.V. Chayanov, K.G. Paustovsky, painting and literature, synthesis of arts, visuality in literature.

Lazar Milentijevich (Belgrade, Serbia), Ph. D. student at the Faculty of Philology of the University of Belgrade. Research interests: religious and philosophical origins of the creative work of V.V. Rozanov, F.M. Dostoevsky, N.V. Gogol and A. Bely.

Alla A. Nikolaeva (Moscow), Ph. D. in Philology, Senior Researcher at the Department of modern Russian literature and literature of Russian abroad of A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: drama of the early 20th century, Imaginism, biography and works of S.A. Yesenin.

Elena A. Osmiinina (Moscow), Doctor of Philology, Professor at the Department of world culture of the Moscow State Linguistic University (MSLU). Research interests: imagology.

Valery V. Petroff (Moscow), Doctor of Philosophy, Chief Research Fellow, director of the Centre for Ancient and Mediaeval Philosophy and Science at the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Research interests: philosophy and science of Antiquity and the Middle Ages, Platonism and Neoplatonism, Aristotle and the Aristotelian

tradition, history of ideas, post-classical science and philosophy, hermeneutics, Russian philosophy, science and literature in the age of modernism.

Vadim V. Polonsky (Moscow), Doctor of Philology, Professor of Russian Academy of Sciences, director of A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences, Head of the Department of Russian literature of the end of the 19th and the beginning of the 20th century of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, professor of the Department of the history of Russian classical literature of the Institute for History and Philology of the Russian State University for the Humanities (RSUH), editor in chief of the scientific journal “*Russian Academy of Sciences News. Literature and language series*”. Research interests: history and poetics of Russian literature of the second half of the 19th and early 20th centuries, comparative studies, Franco-Russian literary relations, theory of literature.

Natalia N. Primochkina (Moscow), Doctor of Philology, Leading Researcher at the Department of the Study and Issue of A.M. Gorky's Work of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: work of A. Blok, A.M. Gorky, I. Shmelyov and other Russian writers of first third of the 20th century.

Svetlana A. Seregina (Moscow), Ph. D. in Philology, Senior Researcher at the Department of modern Russian literature and literature of Russian abroad of A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: the biography and work of the “new peasant” poets and symbolists, Russian religious philosophy, aesthetics of Russian and European modernism.

Larisa L. Shestakova (Moscow), Doctor of Philology, Leading Researcher at the V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences. Research interests: general lexicography, authorial lexicography, computational lexicography, language of fiction, linguistic poetics, stylistics.

Olga A. Simonova (Moscow), Ph. D. in Philology, Senior Researcher at the Manuscript department of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian literature of the Silver Age, women's magazines, mass literature, Soviet children's literature.

Maxim V. Skorokhodov (Moscow), Ph. D. in Philology, Senior Researcher at the Department of modern Russian literature and literature of Russian abroad of A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian

Academy of Sciences. Research interests: history of Russian literature of the 20th century, work of A. Bely, V. Bryusov, S. Yesenin, N. Klyuev, A. Kondratiev, K. Paustovsky, textual criticism, source studies.

Evgeniya R. Skurko (Ufa), Doctor of Musical Arts, Professor at the Department of music theory of Zagir Ismagilov Ufa State Institute of Arts. Research interests: problems of style, theme and form creation in Russian music of the 19th — 20th centuries.

Monika L. Spivak (Moscow), Doctor of Philology, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Head of Andrey Bely Memorial Apartment of the State A.S. Pushkin Museum, Senior Researcher at the Department of Russian literature of the end of the 19th and the beginning of the 20th century of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Senior Researcher at the Institute of World Culture of Lomonosov Moscow State University. Research interests: Russian literature, culture, and ideology of the first third of the 20th century.

Irina S. Stogniy (Moscow), Doctor of Musical Arts, Professor at the Department of analytical musicology of Gnesin's Academy of Music. Research interests: musical genres and styles, processes of musical meaning formation, specificity of musical text, musical composition and dramaturgy.

Alexey V. Svyatoslavsky (Moscow), Doctor of Cultural Studies, Professor at the Institute of Philology of the Moscow State Pedagogical University. Research interests: history of Russian culture and literature, history of Chuvash culture and literature, cultural theory, theory of literature.

Sergey V. Syzranov (Togliatti), Ph. D. in Philology, associate professor at the Department of Russian language, literature and linguocriminalistics of the Togliatti State University. Research interests: history of literature, theory of literature.

Evgeny M. Titarenko (St. Petersburg), Ph. D. in Philosophy, associate professor at the Faculty of Philology of St. Petersburg State University. Research interests: theory of intercultural communication, history of Russian philosophy, philosophy of N.F. Fedorov, aesthetics.

Alexander V. Volkov (Istra), B. A. in Theology, Ph. D. student at the Faculty of Philosophy of Lomonosov Moscow State University (MSU), assistant of Vice-Rector of St. Philaret's Christian Orthodox Institute. Research interests: Russian Religious-Philosophical Renaissance, Religious-Philosophical Societies in Russia in the first half of the 20th century.

Ksenia V. Vorozhikhina (Moscow), Ph. D. in Philosophy, Researcher at the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian philosophy at the turn of the 19th and the 20th centuries, religious philosophy and ethics, French philosophy of the 20th century.

Mikhail V. Yakovlev (Orehovo-Zuevo), Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian language and literature of the State University of Humanities and Technology. Research interests: neo-mythological concepts in the Russian literature of the 20th century.

Ekaterina A. Yesenina (Moscow), Ph. D. student, researcher at the Manuscript department of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian literature of the 20th century, documentary prose, Gulag prose.

Veronika B. Zuseva-Özkan (Moscow), Doctor of Philology, Leading Researcher at the Department of the European and American contemporary literatures of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: modern and postmodern fiction, comparative studies, historical poetics, self-reflexive literature.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Августин Блаженный 72–77, 292,
309, 312–314, 349, 350
Авель (библ.) 521, 547
Аверинцев С.С. 65, 71, 75, 79, 94,
213, 217, 493–495, 500, 603, 606
Авраам (библ.) 351, 395, 545, 586,
599, 600
Аврелий Марк 593
Агапкина Т.А. 572, 574, 578
Агриппа Неттесгеймский 84, 94
Адам (библ.) 33, 134–136, 140–145,
147, 157, 178, 179, 192, 414, 424,
Адамович Г.В. 17, 30, 173, 418–420
Адрианова В.П. 494, 500
Айхенвальд Ю.И. (Каменецкий Б.)
513–527
Алейников М.И. 629, 644
Александр Невский 671
Александрова Т.Б. 650
Алипий (Кастальский-Бороздин),
архим. 47
Алпатов М.В. 212, 217, 443, 569, 575,
576, 578, 695
Альтман М.С. 86, 87, 89, 94
Аминова Г.У. 622, 626
Аммиан Марцеллин 582
Амфитеатров А.В. 581
Андерсен Г.Х. 161, 494
Андреев Д.Л. 100, 105, 108, 110–113
Андреев Л.Н. 51–60, 339, 343, 522, 637
Андреева Л.В. 662, 672
Андреева М.Ф. 223, 232
Андрей Кесарийский 100, 114,
435, 438
Андрей Критский, преп. 165
Андрей, апостол 137
Андрич Н. 15, 16, 695
Андрущенко Е.А. 287, 295, 583, 585,
592–594
Анджелико, Фра Джованни да
Фьезоле 214, 215
- Аничкова Е.В. 123
Анненский И.Ф. 57, 59, 158, 175,
187, 235, 238
Аполлинер Г. 494
Апухтин А.Н. 643
Арий 543
Аркин Д.Е. 447, 449, 451
Арним Л. 494
Арсентьева Н.Н. 56, 59
Арсеньев Н.С. 42, 47
Архангельский А.А. 618
Асафьев Б.В. 629, 632, 644
Аскольдов С.А. 459, 460, 473
Ауэрбах Б. 494
Афанасий I Великий, еп.
Александрийский, свт. 276
Афанасий Гумеров, свящ. 483
Афанасьев А.Н. 120, 126, 129
Ахматова А.А. 146, 149, 156, 158,
235, 244, 420, 423, 698, 700
- Бабичев П.П. 650
Базаров В.А. 402, 420, 541
Бакеркина В.В. 248
Бальзак О. де 574
Бальмонт К.Д. 198, 494, 632
Бараг Л.Г. 129
Баратынский Е.А. 494
Барковская Н.В. 292, 295
Барсов М.В. 40, 47
Барт В.С. 649
Баскер М. 135, 136, 146, 149, 151, 158
Бах И.С. 619
Бахтин М.М. 688
Бебель Г. 119, 129
Бедфорд К. (Bedford С.Н.) 404, 407, 420
Бёклин А. 617
Белый Андрей (Бугаев В.Н.) 81, 90,
92, 94, 105, 108, 109, 113, 255, 259,
260, 264, 265, 373–389, 420, 454,
460–462, 464, 468–471, 473–475, 675

* Составитель — Е.А. Есенина



- Бельский В.И. 482, 615
Белякова Е.М. 650, 659
Белякова И.Ю. 398
Беранже П.Ж. 120, 126, 493
Бердникова О.А. 172, 173, 187, 695
Бердяев Н.А. 18, 30, 204, 205, 216, 219, 287, 318–323, 326, 339, 345, 349, 352–354, 357–371, 396, 398, 424, 426, 438, 441, 445–452, 454, 455, 489, 519, 520, 582, 586, 594, 638, 644, 675, 688
Березовский И.П. 129
Берковская Е.Н. 423, 438
Бернштейн Б.М. 272, 281
Бетховен Л. ван 611, 619
Бёме Я. 433
Бицилли П.М. 173, 175, 187
Блок А.А. 100, 105, 108–110, 112, 113, 146, 218, 235, 238–240, 242, 259, 260, 262, 320, 373, 387, 408, 420, 437, 457, 473, 632, 634, 637, 644, 698, 699
Богданова О.А. 11, 79, 94, 288, 295, 443, 445, 446, 454, 483, 489, 588, 594, 675, 688, 695
Боголюбова-Кузнецова Д.В. 609, 648, 692, 695
Богомолв Н.А. 94, 133, 146, 149, 150, 158, 166, 170
Бойчук А.Г. 589, 594
Борисов Б.Н. 443, 552, 695
Борисова Н.В. 480, 489
Борисова Н.П. 47
Борхес Х.Л. 494
Боттичелли С. 213
Бочарова И.А. 423, 438
Боченков В.В. 267, 328, 329, 340, 342, 459, 696
Брагинская Н.В. 272, 281
Брамс И. 619
Брандес Г. 346
Брант С. 120, 129
Брейдо Е.М. 248
Брихничев И.П. 341, 430
Бродская С.Я. 546, 550
Бромирский П.И. 649, 657, 659
Бруни Л.А. 649
Брюсов В.Я. 71, 75, 84, 92, 94, 192, 198, 251, 255, 259–265, 286, 295, 616, 632, 637, 699
Брюсова В.Г. 273, 281
Бугаев Н.В. 260
Булгаков М.А. 122, 251, 256–258, 262, 264, 265, 480, 569–571, 576–579
Булгаков С.Н. 70, 99, 100, 102, 103, 113, 175, 311, 314, 318–324, 326, 346, 351, 354, 403, 420, 424, 441, 481, 519, 617, 626
Бунюэль Л. 676
Буркхарди К. (Burchardi K.) 318, 326
Бухарев А.М. 312, 314, 358, 437, 438
Буцко Ю.М. 619
Быстрова О.В. 443, 538, 696
Бычков В.В. 270, 271, 274, 281, 357, 370
Бюжо Ж. 574
Ваганова Н.А. 100, 113
Вагинов (Вагенгейм) К.К. 503–511
Вагинова А.И. 505, 509, 510
Вайскопф М.Я. 223, 226, 228, 232
Валентин, гностик 107
Валес И. 521
Василенко С.Н. 617
Василий Великий, свт. 278, 425
Василий Кановский, свящ. 425, 439
Васильев Г.К. 398
Васильев Ю.В. 644
Васнецов В.М. 215, 636
Вейнингер О. 413, 418, 421
Великанов Г.В. 479, 489
Вересаев В.В. 56, 59
Верник О.А. 155, 158
Веронезе Паоло 654
Веселовский А.Н. 119, 129
Визгин В.П. 348, 354
Викулина Л.А. 398
Виноградов А.К. 208
Виноградов Д.М. 388
Вишневецкий И.Г. 208, 217
Волков А.В. 267, 316, 696
Волковыский Н.М. 514, 525
Волошин М.А. 54, 59, 70, 71, 75, 100, 109, 110, 112, 113, 202, 449, 454, 494
Вольтер (Аруэ Ф.М.) 306
Вордсворт У. 494
Ворожихина К.В. 267, 344, 696
Воронцова И.В. 329, 342
Восторгов И.И. 457, 473
Врангель А.А. 448
Вышеславцев Б.П. 357, 445, 446, 449
Вышеславцева С.Г. 129
Гайденко П.П. 357, 370, 402, 412, 420
Галатео А. 119, 129
Гальцева Р.А. 357, 370
Ганзен А.В. 335

- Ганзен П.Г. 335
 Гардзонио С. 202, 217
 Гаспаров Б.М. 256, 257, 264, 569, 578
 Гауди А. 676
 Гачев Г.Д. 633, 644
 Гачева А.Г. 11, 267, 269, 281, 422–424, 426, 437, 438, 460, 473, 480, 489, 541, 548, 550, 594, 624, 626, 675, 688, 696
 Ге Н.Н. 331, 666, 671
 Гегель Г.В.Ф. 90
 Гейне Г. 299
 Геллер Л. 272, 281, 282
 Гераклит 300, 314, 404,
 Герасимов С.В. 649, 658
 Герасимова А.Г. 503, 506, 510
 Геродот 88
 Герцык А.К. 81, 94
 Герцык Е.К. 85, 86, 88–90, 93, 94, 97
 Герье В.И. 201, 202, 205, 206, 215, 217
 Гессен С.И. 68, 75
 Гёте И.В. 108, 208, 387, 433, 493, 570, 583, 632, 634, 635, 691
 Гиацинтова С.В. 208
 Гиббон Э. 503
 Гик А.В. 248
 Гиппиус З.Н. 255, 262, 296, 312, 314, 317, 320, 326, 407, 597
 Главацкий М.Е. 513, 525
 Гладков Ф.В. 385, 387, 389
 Глазунов А.К. 611–615, 627, 691
 Глинка М.И. 622
 Глухова Е.В. 11, 91, 384, 387, 462, 473, 688
 Голенищев-Кутузов А.А. 634, 636, 691
 Голлербах Э.Ф. 308, 312, 314, 396, 398
 Голованов Н.С. 618
 Головушкин Д.А. 329, 341, 342
 Горский А.К. (Горностаев А., Остромиров А.) 423–433, 435–439, 441, 688
 Городецкий С.М. 135, 192–194, 198
 Горький (Пешков) А.М. 53, 56, 59, 223, 229, 232, 233, 438, 447, 539–551, 699
 Гоццоли Б. 208, 209
 Грабарь И.Э. 666, 668, 672
 Гренье Э. 493
 Гречаник И.В. 285, 295
 Гречанинов А.Т. 618, 631
 Григорий Богослов, свт. 278
 Григорий Нисский, свт. 270, 425, 427
 Григорьев В.П. 235, 248
 Григорьев Н.М. 649
 Григорьева А.А. 443, 528, 696
 Гримм Я. и В., братья 119
 Гришина Я.З. 480, 489
 Груздев И.А. 542, 550
 Грякалова Н.Ю. 43, 47
 Гумилев Н.С. 122–129, 131, 133–147, 149, 150, 152–159, 161–171, 420, 494, 700
 Гуро Е.Г. 508
 Гусева А.В. 632, 644
 Гюисманс Ж.К. 205, 321, 322, 326
 Гюнтер Х. 556, 565
 Давид, царь (библ.) 233, 679, 680
 Дамиани Петр 347
 Данбар У. 574
 Данте Алигьери 71, 75, 108, 121, 123, 129, 287, 290–292, 295
 Дарвин М.Н. 198
 Дворкин А.Л. 18, 19, 30
 Дебу И.М. 677
 Дебу К.И. 677
 Деккер Т. 573
 Делич И. 157, 158
 Демина И.К. 644
 Десницкий А.С. 271, 281
 Десяткова О.В. 285, 295
 Дехтяренко А.В. 267, 284, 696
 Дешарт (Шор) О.А. 64, 67, 75
 Джексон Р. 38, 46
 Джотто ди Бондоне 28, 209–213, 216, 217, 219, 693
 Дионисий Ареопагит 305, 314
 Дмитриев П.В. 55
 Дмитриевская Л.Н. 26, 30
 Добролюбов А.М. 202, 217
 Доброхотов А.Л. 85, 94
 Донелли И. 581
 Достоевский Ф.М. 35, 47, 63, 64, 75–77, 79, 80, 82, 84, 85, 94, 104, 109, 114, 197, 198, 207, 217, 218, 269, 281, 289, 290, 295, 302, 303, 309, 311, 314, 319, 326, 329, 331–335, 338, 339, 342, 343, 353, 357–359, 361, 370, 392, 420, 435, 438, 439, 459, 473, 474, 479, 480, 486–489, 515, 516, 525, 565, 583, 593, 594, 626, 662, 680, 688, 695, 698
 Дроздков В.А. 497, 498, 500
 Дужина Н.И. 560
 Дунаев М.М. 33, 40, 47, 173–175, 187, 569, 578

- Дурылин С.Н. 202–207, 208,
214–219, 324, 326, 477, 479, 481,
487, 489–491, 629
Дынник В.А. 129
Дырдин А.А. 553, 565
Дюма А. (отец) 493
Дягилев С.П. 613
Дядичев В.И. 391, 394, 398
- Ева** (библ.) 192
Евдоким (Мещерский), архиеп.
425, 439
Евдокимов П.Н. 46, 47
Евлампиев И.И. 202, 217, 288, 295,
357, 370
Евреинов Н.Н. 497, 500
Евсевий Кесарийский, еп. 590
Егито До Т.М. 609, 674, 692, 696
Ермишин О.Т. 318, 326
Есенин С.А. 227, 235, 242, 244,
459–465, 467–471, 473–475, 481, 482,
489, 490, 500, 675, 688, 698, 699
Есенина Е.А. 267, 390, 697
Ефрем Сирий, преп. 427
- Жегин** Л.Ф. 649, 651, 654, 658
Желис Ж. 52, 59
Желтова Н.Ю. 191, 198
Жилякова Э.М. 34, 47
Жирмунская Т.А. 222, 322
Житкова Л.Н. 494, 500
Жуковский В.А. 175, 188, 214, 494
- Забродин В.В. 677, 688
Заваркина М.В. 563, 565
Завьялов И.Ф. 649
Зайцев Б.К. 446, 449, 450, 455, 597,
606
Зайцев К. (архим. Константин)
173, 177, 187
Заманская В.В. 55, 56, 59
Замятин Е.И. 191, 192, 194–199
Зеньковский В.В. 353, 354, 445,
446, 449, 536
Зеркалов А.И. 572, 578
Зефиоров К.К. 649, 658
Зиновьева-Аннибал Л.Д. 81
Зобнин Ю.В. 133, 134, 137, 146, 156, 158
Зусева-Озкан В.Б. 15, 160, 162, 168,
170, 697
- Иаков** (библ.) 310, 395
Иаков, апостол 22, 23, 30
Иаков Ворагинский 209
- Иаков Малый (Младший) 23, 209,
600
Ибсен Г. 161, 167, 335, 336, 339, 402,
403, 438, 582, 589, 594
Иван IV (Грозный) 273
Иванов А.А. 671
Иванов Вс. В. 423
Иванов Вяч. И. 64–75, 77, 79–95,
97, 149–156, 158, 159, 197, 198, 323,
406, 445–452, 455, 490
Иванов С.И. 649
Иванова Е.В. 202, 217
Иванов-Разумный Р.В. 385, 387,
389, 454, 458–462, 464, 465,
467–471, 473–475
Игнатович О.Л. 509
Иезуитова Л.А. 51, 55, 59
Иеремия, пророк (библ.) 350, 543
Иероним Стридонский, преп. 427
Измайлов А.А. 54, 59
Иисус Навин (библ.) 252, 364
Иисус Христос 12, 18–22, 25–28, 36,
38, 43, 45, 46, 52, 53, 64, 67, 69–74,
82–87, 89, 90, 92, 93, 100–102,
108, 109, 117–121, 123–125, 133, 134,
137, 138, 141–145, 147, 162–167, 171,
175, 176, 180–182, 185, 186, 201,
203–211, 214, 215, 221, 222, 224–229,
233, 236, 237, 241, 243, 244, 246,
247, 253, 254, 256, 257, 259, 261,
262, 265, 270, 273, 275–277, 280,
285, 287–293, 302–304, 306–312,
317–324, 327, 330, 331, 334, 336–342,
345, 346, 351–353, 359, 361, 373, 374,
376–385, 389, 394–396, 399, 402,
404–406, 408, 410–412, 414–416,
418, 425, 428, 447, 450–452,
460–464, 466, 468–470, 475, 477–
479, 481–484, 493, 495, 504–507,
511, 520–522, 531, 532, 536, 540,
541, 543, 547, 551, 553, 554, 556,
569, 584, 585, 587–589, 595, 598,
600, 602, 604, 605, 611–613, 617,
621, 636, 638, 654–657, 663, 665,
667–671, 679, 690, 691
Илия, пророк 28, 29
Ильин И.А. 35, 42, 47, 173, 174, 187,
520, 525, 542, 550, 618, 626
Ильф И. (И.А. Файнзильберг) 494,
571
Иннокентий III, папа римский 201
Иоанн Богослов 12, 25, 30, 47, 68,
71, 72, 82, 84, 86, 90, 91, 93, 95,
97, 100, 102, 106, 113, 117, 224, 239,

- 247, 262, 272, 274, 275, 278, 283,
339, 346, 379, 381, 424, 425, 428,
431, 432, 436, 439, 441, 516, 589,
598, 600, 632, 669, 678
- Иоанн Дамаскин, свт. 276, 278
- Иоанн Златоуст, свт. 25, 26, 30,
306, 425
- Иоанн Креститель 227, 241, 253,
582, 600, 602
- Иоанн Мосх 304
- Иоанн Предтеча 12, 40, 45, 46, 603
- Иоанн (Шаховской), архиеп. 186,
187
- Иоаким Флорский 296, 401–404, 421
- Иов (библ.) 252, 346, 347
- Иона, пророк 226, 233, 425–427
- Ипполитов-Иванов М.М. 618, 631
- Иринеи Лионский 142, 146, 427, 439
- Исаак (библ.) 119, 545, 599, 600
- Исаак Сирин, преп. 368
- Исаия, пророк (библ.) 349, 543
- Исайя (Белов), архим. 33, 47
- Истомин К.Н. 649
- Исупов К.Г. 202, 218, 288, 295, 418,
420
- Иустин Философ, муч. 406
- Кабашников К.П.** 129
- Кадлубинский К.К. 649
- Казачков С.В. 382, 384, 387
- Казнина О.А. 267, 356, 423, 438, 697
- Каиафа, первосвященник 12, 256,
262
- Каин (библ.) 136, 493
- Калинников В.С. 622, 631
- Калошина Г.Е. 629, 644
- Кальвин Ж. 296
- Кандинский В.В. 615, 616, 626, 629,
636, 644
- Караулов Ю.Н. 235, 248
- Карлсон И. 202, 218
- Карохин Л.В. 461, 473
- Карпенко Г.Ю. 173, 174, 187
- Карпов И.П. 174, 187
- Карташев А.В. 320
- Касаткина Т.А. 487, 489
- Кассиан (Безобразов), еп. 36, 47
- Кастальский А.Д. 618, 631, 644
- Касторский С.М. 539, 550
- Катаев В.Б. 37, 47
- Кедров Н.Н. 618
- Келдыш В.А. 58, 59, 191, 198
- Кибальник С.А. 504, 510
- Киплинг Дж.Р. 494
- Киприан (Керн), архим. 174
- Киреевский И.В. 357
- Кирилл Иерусалимский 427
- Киселев А.А. 560
- Киселев Н.П. 373
- Климент Александрийский 290,
310, 314, 406, 415
- Климчукова В.Н. 133, 146
- Клинг О.А. 150, 158
- Клюев Н.А. 342, 457, 459–463,
466–471, 473–475, 489, 576, 578,
675, 688, 699
- Кнорре Е.Ю. (Константинова) 423,
439, 443, 476, 477, 480, 481, 483,
489, 675, 688, 697
- Ковалев А.Б. 629, 631, 641, 644
- Коваленко Е.М. 652, 658
- Козлов С.Л. 143, 146, 413, 420
- Козырев А.П. 99, 113, 402, 420
- Кокоскин Ф.Ф. 448
- Колесникова Е.И. 553, 565
- Коллинз М. (Collins М.) 91, 96
- Колобаева Л.А. 173
- Колодяжная Л.И. 248
- Колумб Х. 156
- Кондратьев А.А. 198
- Кондурушкин С.С. 445
- Кони А.Ф. 666, 667
- Копелевич Ю.Х. 129
- Корниенко Н.В. 565
- Коростелев О.А. 594
- Косорогов А.И. 339
- Котельников В.А. 13, 173, 174, 187
- Кочергина И.В. 443, 512, 697
- Кочетков И.А. 273, 274, 281
- Кошемчук Т.А. 70, 71, 75, 173, 187
- Крамской И.Н. 671
- Крандиевская А.Р. 445, 447–450
- Кривошей И.М. 638
- Крохина Н.П. 99, 113
- Круглов А.В. 632, 643
- Кручных А.Е. 194, 226, 232
- Крымов Н.П. 649
- Кубланов Н.В. 576, 578
- Кудрявцева К.Г. 100, 113
- Кузмин М.М. 69, 75, 235, 238, 242,
245, 246, 248, 420
- Кулева А.С. 15, 234, 248, 697
- Купер Дж. 138, 146
- Куприн А.И. 339
- Курабцев В.Л. 345, 354
- Кураев А.В. 99, 113, 177, 187
- Курский Д.И. 542
- Кюхельбекер В.К. 494

- Лавров А.В. 94, 459, 473
Лагерквист П. 494
Ландау Г.А. 514, 515, 526
Лаппо-Данилевский К.Ю. 149, 150, 158
Ларионов М.Ф. 654
Ласковая М.П. 550
Ласточкин А.Т. 530
Левинас Э. (Lévinas E.) 63, 64, 76, 77
Лейбниц Г.В. 92, 300
Ленин (Ульянов) В.И. 517, 519, 525, 545, 682–684, 687, 692
Ленобль Э. 575
Леонтьев К.Н. 186, 187, 459, 473
Лепяхин В.В. 179, 187
Ливингстон А. 565
Лидов А.М. 478, 489
Лист Ф. 215
Лихачева В.Д. 276, 281
Лихачев Д.С. 120, 129
Ловит К. (Lowith K.) 402, 420
Ловцкий Г.Л. 345, 354
Лозинский М.Л. 71, 75, 129
Лопухин А.П. 117, 129
Лосев А.Ф. 36, 47, 66, 75, 99, 113, 658
Лосский В.Н. 100, 113
Лосский Н.О. 357, 459, 473
Лот-Бородина М.И. 585, 594
Лука, апостол 69, 72, 101, 104, 106, 107, 163, 262, 341, 469
Лукницкая В.К. 149, 158
Лукницкий П.Н. 149, 158
Луначарский А.В. 541
Лундберг Е.Г. 402, 420
Лурье С.В. 346–348, 354
Любомудров А.М. 445, 454, 597, 605, 606
Любушкина М.А. 553, 565
Людendorф Э. 519, 525
Лютер М. 292, 349, 353, 354
Лядов А.К. 618
Ляцкий Е.А. 178
- Магомедова Д.М.** 15, 190, 198, 697
Мадач И. 339
Макарий (Оксиук), митр. 425, 439
Максим Исповедник 28–30, 314
Максимов М.В. 477, 489
Максимов Н.Х. 649, 658
Малахия, пророк (библ.) 27
Малыгина Н.М. 553, 555, 565
Мальро А. 63, 75
Мамин Л. 612, 626
Мандельштам Н.Я. 149, 158
Мандельштам О.Э. 235, 242, 388, 577, 578, 700
Маньковский К.М. 506, 507
Марат Ж.П. 677
Марк, апостол 27, 64, 262, 341
Марк Гидрунтский 278
Марк Твен (Клеменс С.Л.) 494, 664
Маркес Г.Г. 494
Маркион 351
Маркиш С.П. 121, 129
Маркс А.Ф. 176
Марсель Г. 348
Матич О. 288, 295
Матфей, апостол 27, 30, 66, 117, 138, 240, 242, 262, 348, 418, 493, 589
Машкевич Е.О. 649
Маяковский В.В. 221–230, 232, 233, 235, 242, 244, 245, 508, 682, 698
Медведев А.А. 15, 200, 202, 207, 218, 693, 698
Медушевский В.В. 618, 622, 626
Мейер А.А. 479, 485, 489
Мейерхольд Вс.Э. 676
Мекк Н.Ф. фон 618, 626
Мелетинский Е.М. 51, 59, 129
Мельгунов Н.А. 494
Мельниченко Г.Г. 30
Менделеев Д.И. 542
Мережковский Д.С. 17–31, 79, 80, 82, 85, 86, 89, 92, 93, 95, 97, 100, 104, 202–204, 207, 215, 216, 218, 219, 285–297, 317, 326, 401–421, 516, 517, 526, 540, 550, 581–595, 598, 617, 632, 636–639, 644, 675, 692, 693, 695, 696
Метнер Э.К. 373, 374, 387
Метченко А.И. 222, 232
Микеланджело Буонарроти 121
Милентиевич Л. 267, 298, 698
Минцлова А.Р. 89–93, 97
Минье Ф. 677
Мирабо О.Г.Р. де 677
Михаил (Семенов), еп. 319, 329–343, 459
Михайлова М.В. 445, 453, 454
Михаленко Н.В. 15, 220, 698
Михеичева Е.А. 56, 59
Мишке Е.М. (Mischke E.) 374, 379, 380, 387, 388
Млечко А.В. 516, 526
Мнишек М. 247
Мозговая Э.Я. 402, 420
Моисеева А.А. 198
Моисей (библ.) 228, 302, 350, 412, 435, 542, 543, 551, 678

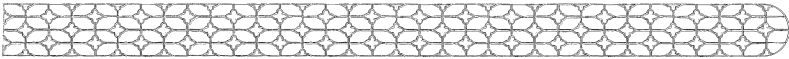
- Молодяков В.Э. 260
 Мопассан Г. де 339
 Морозова М.К. 318, 373, 387
 Муравьев В.Н. 423-425, 427, 429, 434, 435, 437, 438, 439, 441, 445, 455, 477, 480, 481, 487, 489, 491, 675, 688
 Муратов П.П. 209, 212, 218
 Мусоргский М.П. 617, 619, 626
- Надсон С.Я.** 643
 Налитова Е.А. 191, 198
 Некрасов Н.А. 331, 332
 Нектарий Оптинский, преп. 505
 Нерадовский П.И. 665
 Неретина С.С. 350, 354
 Нерон 503
 Несмелов А.И. 321, 326, 423
 Нестеров М.В. 215, 216, 219, 622
 Нестерова О.Е. 118, 129
 Несторий 19
 Нестьев И.В. 613, 626
 Никандров В.Н. 682
 Никитин И.С. 331
 Никитина Г.Я. 398
 Никифор (Бажанов), архим. 232
 Никодим (библ.) 12, 428
 Николаев С.И. 574, 578
 Николаева А.А. 443, 492, 698
 Николаева С.Ю. 35, 47
 Николаевцев И.Г. 649
 Николюкин А.Н. 309, 314, 391, 398
 Никулина М.В. 553, 565
 Никулина Н.А. 586, 594
 Ницше Ф. 82, 85, 95, 340, 343, 345, 346, 350, 360, 412, 686, 688, 690
 Новалис (Гарденберг Ф. фон) 108
 Новгородцев П.И. 436
 Новиков И.А. 445, 447, 450, 455
 Новиков Н.В. 129
 Ной (библ.) 226
- О'Генри (Портер У.С.)** 494
 О'Махоуни М. 687, 688
 Обатнин Г.В. 79, 90, 92, 94, 95
 Овидий 504
 Одесский М.П. 374, 388
 Одоевский В.Ф. 494
 Октавиан Август 591
 Ориген 290, 303, 304, 307, 591
 Орлицкий Ю.Б. 178, 188
 Орлов М.А. 570
 Орлова О.А. 269, 281
 Осьминина Е.А. 443, 580, 698
 Отто Р. 675, 688, 690
- Павел, апостол (Савл)** 23, 24, 30, 33, 38, 73, 74, 77, 102, 119, 120, 141, 242, 286, 292, 302, 306, 308, 314, 337, 349-351, 355, 367, 376, 378-381, 383-386, 388, 389, 415, 432, 437, 541
Павел Хондзинский, прот. 479, 490
Паисов Ю.И. 629, 641, 644
Пакрышень Ф.Н. 529
Панова Л.Г. 407, 420
Панченко А.М. 129, 454
Паскаль Б. 292, 295, 296, 370
Пастернак Б.Л. 202, 217, 235, 242, 247, 423, 700
Паустовский К.Г. 251, 258, 262, 264, 265, 698, 699
Пахмусс Т. 285, 287, 296, 407
Пашченко М.В. 482, 490
Перов В.Г. 671
Пестель В.Е. 649, 651, 658, 659
Петр, апостол (Симон) 20, 117-128, 131, 137, 138, 240-243, 256, 257, 259-263, 265, 312, 469
Петр Лепорский, прот. 304
Петрарка Ф. 108
Петров В.В. 15, 78, 81, 86, 92, 95, 485, 490, 698
Петров Е. (Катаев Е.П.) 494, 571
Петров М.Т. 119, 129
Петровский А.С. 373
Петровский Е.М. 615, 626
Платон 27, 88, 95, 108, 299, 314, 480, 481, 490
Платонов (Климентов) А.П. 269, 281, 553-567
Плещеев А.Н. 632, 634, 635, 691
Победоносцев К.П. 317
Позов А.С. 303, 305, 314
Поленов В.Д. 671
Поливанов Л.И. 251, 264
Поликарп Смирнский, еп. 278
Половинкин С.М. 446, 454
Полонский В.В. 267, 288, 291, 296, 400, 453, 454, 698
Полоцкая Э.А. 44
Поньрко Н.В. 129
Попов Н.А., прот. 253
Попова И.Л. 202, 218
Поспелов Г.Г. 662, 672
Пращерук Н.В. 494, 500
Пригарин А.А. 575, 578
Примочкина Н.Н. 443, 596, 699
Пришвин М.М. 88, 95, 423, 439, 445, 447, 449, 450, 452, 477-491, 675, 688

- Прокофьев С.С. 611, 613–616, 619, 626, 627, 691
Пронин А.А. 175, 188
Проскурина Е.Н. 175, 188, 553, 566
Пруст М. 585
Пушкин А.С. 214, 481, 491, 494, 622
Пятницкий К.П. 229
- Разумовский Г., протоиерей** 679, 688
Рак В.Д. 575, 578
Рафаэль Санти 213, 622
Рахманинов С.В. 616–619, 622, 629–646, 691, 692
Рахманова М.П. 629, 631, 645
Рачинский Г.А. 318, 323
Ребигов В.И. 426
Резниченко А.И. 75, 217, 481, 490
Рейтблат А.И. 514, 526
Рембрандт Х.Р. ван 656, 668
Ремезов И.И. 615, 626
Ремизов А.М. 122, 187, 445, 447–449, 451, 452, 455
Ренан Э. 306, 307, 314, 583–595
Рени Г. 508, 509
Репин И.Е. 661–673, 694, 701
Реутт Т.Е. 248
Решетов А. (Барютин Н.Н.) 649
Рикёр П. (Ricoeur P.) 65, 68, 69, 71, 74, 76
Римский-Корсаков Н.А. 482, 615–617, 619, 626, 627
Риппинг М. 514, 526
Робеспьер М. 677
Родионов М.С. 649
Родионов В.Г. 535, 536, 650, 658
Розанов В.В. 82, 95, 204, 216, 219, 299–315, 317, 335, 391, 392, 394–396, 398, 399, 407–413, 418, 421, 489, 516, 526, 637
Розенталь Б.Дж. (Rozenthal B.G.) 407, 413, 420
Романов К.К. 611–613, 627, 632, 635, 637, 691, 692
Романович С.М. 649–659, 692
Романовская И.В. 563, 566
Рубинштейн А.Г. 611, 612, 614, 615, 626, 627
Рудаков А.П., протоиерей 253, 254, 256, 262–264
Рудин Н.М. 649
Русинко Э. (Rusinko E.) 135, 143, 146
Рынди́н В.Ф. 649, 651, 657, 659, 692, 693
Рысс П.Я. 448, 450, 452
- Сабатъе П. 205, 206, 215, 216, 218
Сабашникова М.В. 81, 92, 93
Савина А.В. 293, 294, 296
Сафонова Л.И. 570, 578
Сакович А.Г. 221, 232
Сакс Г. 119, 120, 129
Салтыков-Щедрин М.Е. 494
Сапронов П.А. 99, 113
Сарра (библ.) 395, 600
Свенцицкий В.П. 318–322, 326, 335, 459
Светлов П.Я., прот. 309, 314, 425, 427, 439
Свиридов Г.В. 619, 622
Святополк-Мирский Д.П. 232
Святославский А.В. 443, 528, 699
Северянин Игорь (Лотарев И.В.) 632
Сегал Д.М. 95
Сегал-Рудник Н.М. 95
Селиванова Л.Л. 167, 170
Семенов Л.Д. 688
Семенов Ю.И. 677
Семенова С.Г. 222, 224, 225, 227, 228, 230, 232, 269, 274, 282, 423, 425, 428, 438, 439, 459, 474, 481, 490, 548, 550, 554, 559, 561, 566
Семячко С.А. 120, 129
Сендерович С.Я. 34, 46, 47
Сенковский О.И. 574
Серафим (Соболев), архиеп. 100, 114
Сергий (Савельев), архим. 425, 439
Сергий Радонежский, преп. 215, 278
Сергий (Страгородский), патр. 330, 425
Серегина С.А. 329, 342, 384, 388, 443, 456, 459, 461, 462, 468, 470, 474, 481, 490, 675, 688, 699
Серто М. де 52
Сеспель Мишши (Кузьмин М.К.) 529–537
Сетницкий Н.А. 423–439, 441, 688
Сизов М.И. 373
Силантьев И.В. 578
Симеон Богоприимец 224
Симеон Новый Богослов 368
Симонова О.А. 15, 116, 699
Симонович-Ефимова Н.Я. 650
Синезубов Н.В. 649, 650
Скафтымов А.П. 34, 47
Скворода Г.С. 69, 75, 158, 326
Скорыходов М.В. 15, 250, 699
Скотт В. 239
Скрипникова Т.И. 173

- Скрыбин А.Н. 426, 616, 619, 626, 645
 Скуратовский В.Л. 493, 500
 Скурко Е.Р. 609, 628, 691, 699
 Сливинская О. 63, 75
 Слободнюк С.Л. 140, 146
 Слонимский С.М. 619
 Смелова М.В. 133, 134, 146
 Смирнов П.А., прот. 253
 Смоленцев А.И. 173
 Соболев А.А. 76
 Соболев А.В. 318, 326
 Соболев И.С. 650
 Соколов Б.В. 570, 572, 578
 Соколов Д.П., прот. 253
 Сократ 312
 Соловьев В.С. 99, 100, 102–104, 107–114, 152, 269, 270, 281, 317, 319, 326, 327, 349, 350, 352, 354, 357, 370, 402, 403, 408, 412, 415, 420, 424–426, 428, 433, 439, 441, 459, 460, 474, 477, 479, 480, 487, 489, 513, 662
 Соловьев Л.Г. 275, 693
 Соловьев С.М. 121, 122, 129, 202, 208–219, 445–449, 451, 452, 455, 693
 Сологуб Ф.К. 122, 126–129, 131, 632, 637, 642, 692
 Соломон (библ.) 37, 40, 107, 120, 202
 Солон 88
 Сорокин П.А. 655, 658
 Спивак М.Л. 267, 372, 374, 377, 384, 388, 450, 454, 462, 474, 700
 Спивак Р.С. 53, 58, 59
 Спиноза Б. 208, 310, 312, 314
 Спиридонова И.А. 553, 566
 Спиридонова Л.А. 540, 541, 550
 Стасов В.В. 661, 669, 672
 Степун Ф.А. 173, 513, 526
 Стернин Г.Ю. 662, 672
 Стогний И.С. 609, 610, 617, 626, 691, 700
 Стравинский И.Ф. 619–623, 691
 Стриндберг Ю.А. 494
 Струве П.Б. 517
 Стругацкие А.Н. и Б.Н., братья 494
 Субботин С.И. 462, 474
 Суханова А.А. 26, 30
 Сызранов С.В. 15, 32, 34, 36, 44, 47, 48, 700
 Сю Э. 493
 Тагер Е.Б. 126, 127, 129
 Тамарченко Н.Д. 53, 59, 191, 198
 Танеев В.И. 260
 Танеев С.И. 618, 619–624, 626, 630, 691
 Тареев М.М. 309, 314
 Тарлтон Р. 573
 Тейлор Дж. 573
 Тертуллиан 350
 Тименчик Р.Д. 149, 158
 Тимофей, апостол 38, 39
 Титаренко Е.М. 267–269, 282, 691, 693, 700
 Тихомиров Л.А. 38, 48
 Тихомиров С.В. 34
 Тихон Задонский, свт. 41, 48
 Тоде Г. 205, 206, 208, 209, 212, 215, 216
 Толстая Е.Д. 445, 454, 553, 566
 Толстой А.К. 618
 Толстой А.Н. 445, 450
 Толстой Л.Н. 54, 82, 120, 126, 129, 269, 282, 326, 329, 334–336, 342, 343, 345, 351, 352, 396, 438, 529
 Топорков А.Л. 11, 447, 454, 583
 Топоров В.Н. 217, 257, 264, 541, 550
 Торшилов Д.О. 385, 388, 675, 688
 Трифонов Н.А. 447, 454
 Тришатов (Добровольский) А.А. 649
 Троцкий (Бронштейн) Л.Д. 437, 513, 517
 Трубецкой Е.Н. 180, 188, 197, 198, 318, 322, 323, 326
 Тун Н. 546
 Тургенев И.С. 214, 494, 583
 Тургенева А.А. 373
 Тургенева Т.А. 208
 Тюпа В.И. 144, 146, 198
 Тютчев Ф.И. 95, 260, 264, 583, 623, 626
 Урванцева О.А. 629, 645
 Урюпин И.С. 484, 490
 Успенский Л.А. 270, 282
 Устрялов Н.В. 221, 232
 Фаррар В.Ф. 586
 Фатеев В.А. 398
 Фатеева Н.А. 248
 Федоров Л.А. 650
 Федоров Н.Ф. 269–283, 424–428, 430, 436–441, 479, 488, 553, 565, 691, 693, 700
 Федорченко С.З. 447, 450, 451, 454
 Федотов Г.П. 103, 426

- Федякин С.Р. 629, 645
Феодор Студит, преп. 270
Феофан Затворник, свт. 302, 314
Феофил Антиохийский, свт. 278
Феофилакт Болгарский, архиеп.
23-25, 30
Фетисенко О.Л. 13
Фигнер В.Н. 520
Филатов А.В. 15, 148, 700
Философов Д.В. 320
Фирсов С.Л. 329, 342
Флоренская Р.А. 650, 657, 659, 693
Флоренский П.А. 99, 103, 114,
383, 384, 387, 477-479, 481, 486-
491, 650
Флоровский Г.В. 436
Фокина О.Н. 120, 129
Фома Аквинский 350
Фома, апостол 57, 243
Фома Челанский 201
Фонвизин А.В. 649
Фонвизина Н.Д. 361
Франк С.Л. 357, 514, 523, 526
Франс А. 215
Франциск Ассизский 201-212,
214-219, 287, 295, 338
Фрейденоберг О.М. 191, 198
Фридендер Г.М. 402, 420, 589, 594
Фрэзер Дж. 581
- Хаггард Р.** 161
Хагемайстер М. (Hagemeister М.)
269, 282, 440
Хлебников В.В. 194, 230, 235
Ходасевич В.Ф. 445, 455
Холл М.П. 141, 146
Холодова З.Я. 480, 490
Хомяков А.С. 349, 357, 358, 479, 618,
632, 638, 641, 692
Храповицкая Г.Н. 589, 594
Хренов Н.А. 519, 526
Хузангай А.П. 531, 536
- Цветаева А.И.** 390-399, 698
Цветаева М.И. 235, 238, 242, 247,
494
Цимборска-Лебода М. 15, 62, 63, 76,
700
Цыпина Л.В. 288, 296
- Чайковский П.И.** 618, 619, 622,
626, 631
Чевтаев А.А. 15, 132, 700
Чекрыгин В.Н. 649-651, 657, 658
- Черепнин Н.Н. 617, 618
Черный Саша (Гликберг А.М.)
121-122, 128, 130
Чернышев А.М. 649
Чернышев Н.М. 649, 650, 658
Чернышевский Н.Г. 662
Черняк И.Х. 119, 129
Чесноков П.Г. 618, 631
Чехов А.П. 33-49, 197, 198
Чечнев Я.Д. 443, 502, 701
Чиан Ч. 15, 50, 701
Чимабуэ 215
Чудакова М.О. 504, 510
Чудовский В.А. 149, 158
Чуковский К.И. (Корнейчуков Н.В.)
395, 398, 665, 668, 670-672
Чуковский Н.К. 503
Чулков Г.И. 178, 445-455
Чурак Г.С. 609, 660, 694, 701
Чухров К. 676, 689
Чхейдзе К.А. 423
- Шакловитый Ф.Л.** 617
Шалков Д.Ю. 221, 222, 232
Шамиссо А. фон 494
Шаргородский С.М. 84, 92, 95
Шароев А.Г. 611
Шатобриан Ф.Р. де 175
Шведов К.Н. 618
Шевченко А.В. 649
Шекспир У. 345, 622
Шелли П.Б. 493, 494
Шеллинг Е. 649
Шеллинг Ф.В.И. фон 402, 405
Шенье М.Ж. 120
Шеррер Ю. 318
Шершеневич В.Г. 492-498, 500,
501, 508
Шестакова Л.Л. 15, 234, 248, 701
Шестов Л. (Шварцман И.Л.) 34, 48,
344-355, 361, 370
Шиффлингер Т. 99, 114
Ширяевец А.В. 461
Шлегель А.В. 494
Шлейермахер Ф.Д. 300, 303, 314
Шмелев И.С. 187, 450, 524, 596-607,
699
Шмеман А.Д. 479
Шмидт А.Н. 107, 113, 402, 420
Шмитт Х. 374, 388
Шнитке А.Г. 619
Шопенгауэр А. 513
Шор Е.Д. 87, 95
Шталь Х. 374, 382, 388

- Штейнер Р. (Штайнер, Steiner R.)
80, 81, 87, 90–93, 95–97, 109, 372,
374, 376–389, 396, 464
Штраус Д. 306, 584, 586, 594
Шубарт К.Ф.Д. 493, 494
- Щеглов** Ю.К. 577, 578
Щедрин Р.К. 619
Щербинин Ж. де (Sherbinin J.W.)
46, 48
- Эйзенштейн** С.М. 675–690
Экхарт И. 433
Элиаде М. 683
Эллис (Кобылинский Л.Л.) 202,
217, 218
Эмин Ф.А. 574, 575, 578
Эразм Роттердамский 121, 129
Эренбург И.Г. 445, 571
Эрн В.Ф. 318–320, 322, 326, 457, 474
Эткинд А.М. 88, 96
Эткинд Е.Г. 158
- Юшкевич** П.С. 541
- Яблоков** Е.А. 554, 566, 570, 578
Якобсон Р.О. 225, 228, 230, 232
Яковлев М.В. 15, 98, 100, 108, 109,
114, 701
Янишевская И.В. 288, 296
Яновский В.С. 423
Ястржембский А.С. 650
- Amoretti** С. 22, 30
- Bedford** С.Н. см. Бедфорд К.
Burchardi К. см. Буркхарди К.
Boyes В. 572, 578
- Collins** М. см. Коллинз М.
Curtius E.R. 577, 578
- Eshelman** R. 143, 146
Evans D.D. 574, 578
- Hagemeister** М. см. Хагемейстер М.
Harrington W.J. 69, 76
- Knorre** В. 490
- Lévinas** E. см. Левинас Э.
Lowith К. см. Ловит К.
- Mischke** E. см. Мишке Е.М.
- Oboleńska** D. 384, 388
- Ricoeur** Р. см. Рикер П.
Rosenthal В.С. см. Розенталь Б.Дж.
Rusinko E. см. Русинко Э.
- Sawicki** А. 425, 440
Sawicki S. 65, 76
Sherbinin J.W. de см. Щербинин Ж. де
Scherrer J. 318, 326
Stawinoga E. 65, 76
Steiner R. см. Штейнер Р.
- Wang** E. 153, 158



СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГРМ — Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)	РГАДА — Российский государственный архив древних актов (Москва)
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея (Москва)	РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)
ОР ГТГ — Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи	
ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва)	Ед. хр. — единица хранения
ОР ИМЛИ РАН — Отдел рукописей Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии Наук (Москва)	Л. — лист
	Оп. — опись
	С. — страница
	Ф. — фонд
	Vol. — volume
	Bd. — Band
	P. — page
	S. — Seite
	s. — strona

New Testament Imagery and Plots in the Culture of Russian Modernism / O.A. Bogdanova, A.G. Gacheva (eds.).
Moscow: Indrik, 2018. 720 p., ill.
("Eternal" Plots and Images; issue 4).

ISBN 978-5-91674-504-7

This book is based on the proceedings of the international scientific conference "New Testament imagery and plots in the culture of Russian modernism" which took place in Moscow (Russia), at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences on 21-23 November 2017. The authors of the papers consider artistic and philosophical reception of the key events of the Gospel story in the works of writers, thinkers, artists, composers, examine the reflection of the New Testament images and plots in the Silver Age and their transformations in the culture of the revolutionary and post-revolutionary eras, the actualization of the symbols of the Book of Revelation.

The book is addressed to philologists, philosophers, art critics and everyone interested in the history of Russian culture.

Научное издание

НОВОЗАВЕТНЫЕ ОБРАЗЫ и СЮЖЕТЫ

В культуре русского модернизма

Оригинал-макет А.С. Старчеус

В оформлении обложки использованы
фрагменты декора церкви
Покрова Пресвятой Богородицы
Покрово-Успенской общины, 1908–1911,
архитектор И.Е. Бондаренко.
Адрес: Москва, Малый Гавриков пер., 29.
Фото А.Л. Топоркова.

Издательство «Индрик»

INDRIK Publishers has the exceptional right
to sell this book outside Russia
and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications
may be ordered by
+7(495)938-01-00
www.indrik.ru
market@indrik.ru

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.
Формат 60×90 ³/₁₆. Печать офсетная.
46,0 п. л. Тираж 500 экз.

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
www.chpd.ru, sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87