

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОУ ВПО «Пермский государственный университет»

БИБЛИЯ
И
НАЦИОНАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА

Межвузовский сборник научных статей

Пермь 2005

УДК 80: 23/28 (082)
ББК 86.37: 71
Б 595

Библия и национальная культура: Межвуз.сб.науч.ст.
Б 595 / Перм.ун-т; Отв. ред. Н.С.Бочкарева. – Пермь, 2005.– 168 с.
ISBN 5-7944-0570-8

Межвузовский сборник посвящен проблемам интерпретации Библии в филологии и искусствознании. В поле зрения ученых – язык Библии и его функционирование в разных национальных культурах, значение библейских мотивов, сюжетов и образов для формирования проблематики и поэтики русской и зарубежных литератур, роль Библии в истории искусства. Представлен широкий спектр подходов современных исследователей из 15 городов Российской Федерации, а также из Германии, Словении и Македонии.

Сборник подготовлен по решению Международной конференции «Библия и национальная культура» (октябрь 2004 г.) и является продолжением межвузовского сборника научных статей и сообщений, выпущенного к началу конференции. Рассчитан как на специалистов, так и на широкий круг читателей. Отзывы и предложения присылайте по адресу: bibcult@mail.ru

Печатается по решению редакционно-издательского совета Пермского государственного университета

Рецензенты: кафедра русской и зарубежной литературы Пермского государственного педагогического университета; профессор Московского педагогического государственного университета Н.И.Соколова

Редколлегия: Н.С.Бочкарева – отв.редактор, А.Ю.Братухин, Б.В.Кондаков, И.В.Кочкарева, В.А.Мишланов, Б.М.Проскурнин

БББ 86.37: 71
УДК 80: 23/28 (082)

ISBN 5-7944-0570-8

© Пермский государственный университет, 2005

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ И БИБЛЕЙСКИЙ ТЕКСТ

Братухин А.Ю. Две библейские аллюзии в «Апологетике» Тертуллиана.....	5
Зубакова М., Братухин А.Ю. К вопросу об интерпретации двух мест в Евангелии от Марка.....	8
Суслова К.С. О языке церковной проповеди (калькирование коммуникативных фрагментов).....	11
Мишланов В.А. Средства межфразовой связи в старославянском синтаксисе.....	12
Худякова Е.С. Особенности функционирования семантических библеизмов в современной поэзии (на примере стихов О.Зондберг).....	19
Смирнова С.А. О семантике слов «святой» и «праведный» в Четвероевангелии.....	21
Кондратьева О.Н. Концептуальная метафора «совесть – второе «я» человека» в Библии и древнерусской культуре.....	24
Ивашенцева Н.В. Репрезентация библейского концепта «Верховное всемогущее существо» в русских и английских пословицах.....	26
Кочкарева И.В. Библеизмы в английской речи.....	28
Голякова Л.А. Подтекст художественного произведения в свете библейской истины.....	30

БИБЛИЯ И ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Абрамзон Т.Е. Библейская образность как один из условных поэтических языков в торжественных одах Ломоносова.....	34
Петров А.В. Протестантские гимны как один из источников жанра торжественной оды.....	36
Баязова М.Д. На пути к христианскому восприятию мира (на материале драмы А.С.Пушкина «Пир во время чумы»).....	39
Liebs E. «Wings of Desire» oder Die Sprache der Engel Alexander Pusckin: «Gabrieliade».....	41
Ничипоров И.Б. «Я прижму природу к трепетному сердцу...»: пейзаж в духовной лирике А.Хомякова.....	46
Медведев А.А. «К ногам Христа навек прильнуть...»: образ Марии в стихотворении Ф.И.Тютчева «О вещая душа моя!» в «большом» и «малом» времени.....	48
Гашева Н.Н. Мотив «Золотого века» у Ф.М.Достоевского и религиозно-философский контекст.....	51
Бреева Т.Н. Поэтика библейской реминисценции в прозе русского символизма.....	53
Спивак Р.С. Новое религиозное сознание и поэтика житийности в романе И.А.Новикова «Золотые кресты».....	57

Моисеева А.А. «Рождественская дама» М.И.Цветаевой в контексте «детской» ролевой лирики «серебряного века».....	61
Тузова Е.А. Христианские образы в философской лирике В.В.Хлебникова.....	63
Шульгин М.В. О романе М.В.Фридмана «Книга Иосифа».....	66

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИБЛИИ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Егорова Л.В. Ланселот Эндрюс. «Preces Privatae».....	69
Половинкина О.И. Эмблематический образ странствия в метафизической поэзии XVII века.....	77
Солодовник В.И. Опыт личной интерпретации Библии и теория «внутреннего света» (на материале раннепротестантской литературы Нового Света).....	80
Лазарева Т.Г. «Как ангелы на небесах...» (об одной дневниковой записи Вальтера Скотта).....	82
Проскурнин Б.М. Библейская и религиозная гипертекстуальность романа Джордж Элиот «Ромола».....	85
Моисеев П.А. Религиозная картина мира в двух рождественских повестях Чарльза Диккенса.....	90
Мешкова Т.Н. Образ «земли обетованной» в романе Ч.Диккенса «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита».....	93
Богданова О.Ю. Интерпретация образа библейского сада в романах Ч.Диккенса «Жизнь Дэвида Копперфилда» и «Большие ожидания».....	95
Лебедева Т.В. Целительство короля Арагорна в романе Дж.Р.Р.Толкиена «Властелин Колец» как знак избранности в контексте христианской культуры.....	98
Пустовалов А.В. Роль библейских аллюзий в структуре романа «Жезл Аарона» Д.Г.Лоуренса.....	99
Ушакова О.М. Библейские и литургические аллюзии в стихотворении Т.С.Элиота «Песнь Симеона».....	106
Иванова Е.А., Ушакова О.М. Библейский прообраз главного героя романа «Пересадочная станция» К.Саймака.....	110
Братухина Л.В. Христианские мотивы в автобиографической прозе В.В.Набокова.....	111
Доценко Е.Г. Апокалиптические вопросы в классике абсурда С.Беккета («В ожидании Годо», «Конец игры»).....	113
Бочкарева Н.С., Дарененкова В. Библейская символика чаши и розы и рассказ А.С.Байетт «Розовые чашки».....	116
Бочкарева Н.С. Проблемы жизни и смерти в романе Ч.Паланика «Бойцовский клуб».....	122

Кузьминых О. Интерпретация Евангелия в романах «Евангелие от Иисуса» Ж.Сарамаго и «Евангелие от Сына Божия» Н.Мейлера.....	124
--	-----

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Васильева Г.М. Библейский образ Начала в «Фаусте» И.В.Гете.....	127
Мамонова Е.Ю. Источники пророческого и иронического развития триады «рождение – смерть – второе рождение» в романе Томаса Манна «Будденброки».....	130
Родина Г.И. Трагедия Г.Зудермана «Иоанн» в русской критике.....	133
Сейбель Н.Э. «Библейские сады» в романе Г.Броха «Хугюнау, или Деловитость».....	136
Платицына Н.И. «... И Бог не воспрещает того»: художественное осмысление образа Бога в Вольфганга Борхерта.....	139
Мойсеева-Гушева Я. Библия, македонский этнос и македонская литература.....	141
Сной В. История и <i>kairos</i> в творчестве Эдварда Коцбека.....	144

ИСКУССТВО И БИБЛИЯ

Власова О.М. Библейские сюжеты в иконографии пермской деревянной скульптуры.....	152
Пикулева И.А. Интерпретация христианских мотивов и образов в романе О.Бердсли «Под холмом» и рисунках художника	153
Загороднева К.В. Образ Мадонны в художественной критике П.П.Муратова (на материале книги «Образы Италии»).....	157
Шварёва Е.В. Библейские образы и мотивы в творчестве Марка Шагала.....	161
Черномордикова Я.В. Образ Христа в творчестве Д.Шостаковича.....	163
Колесова И.С. Из опыта работы в изучении курса «Библия и мировая художественная культура».....	165

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ И БИБЛЕЙСКИЙ ТЕКСТ

**А.Ю.Братухин (Пермь)
ДВЕ БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В
«АПОЛОГЕТИКЕ» ТЕРТУЛЛИАНА**

При сравнении греческих апологий с латинскими бросается в глаза резкое сокращение в последних библейских цитат. Если целые главы I-й Апологии Иустина-Мученика состоят практически из одних изречений Иисуса Христа, то в «Апологетике» Тертуллиана их очень мало. Очевидно, латинский автор понимал неубедительность для язычников ссылок на христианские источники¹ и стремился пользоваться иного рода доказательствами. Известно, что библейские цитаты Тертуллиана заимствованы «из соборной версии — древней формы африканского типа старо-латинской версии»². Ограничившись в первой части статьи перечислением тех библейских «цитат», парафраз и реминисценций, которые можно вычлени из текста, во второй части я остановлюсь подробнее на двух новозаветных аллюзиях.

Под библейской цитатой здесь понимается не дословная передача евангельского текста — таких в «Апологетике» нет, — а оформленный как цитата парафраз: в 31-й главе (§§ 2–3; ср.: гл. 37, § 1) Тертуллиан обращается к Нагорной проповеди и неточно цитирует апостола Павла: «Узнайте из них <Писаний>, что нам предписано во изобилие кротости даже за недругов молить Бога и просить благо для наших гонителей (ср.: Мф. 5:44). <...> Но и называя их по имени, Писание говорит открыто: ‘Молитесь за царей, за правителей и власти, чтобы все у вас было спокойно!’ (ср.: 1 Тим. 2:2)». В 45-й главе (§ 3) сопоставляются человеческие и божественные законы, указания на источник там нет: «Что полнее: сказать ‘не убивай’ или учить ‘и даже не гневайся’ (ср.: Мф. 5:21–22)? Что совершеннее: запретить прелюбодеяние или удерживать глаз даже от единичного вожделения (ср.: Мф. 5:27–29)? Что просвещеннее: налагать запрет на злодеяние или также и на злословие (ср.: Иак. 4:11; Тит. 3:2)? Что значительнее: не допускать обиду или не позволять воздавать за обиду (ср.: Мф. 5:39)?» Итак, на 50 глав сочинения приходится всего шесть библейских «цитат», введенных для доказательства благонадежности и невиновности христиан, — таков результат использования латинским апологетом новой методики защиты, опирающейся не на «скриптурарные», а на «материальные доказательства» археологического (10, 7–8; 40, 7) и исторического характера (25, 5 и 13; 35, 9–11; 40, 3–4 и 8), на старые римские законы и декреты (5, 1; 6, 2 и 7–8), на свидетельские показания язычников (в том числе, на ответ Плинию Младшему императора Трояна [2, 6–7; 5, 7], доклад в Сенате Тиберия [5, 2], письмо Марка Аврелия [5, 6], сочинения поэтов [14, 2–5], сообщение Тацита [16, 3] и т.д.), показания человеческой души (17, 4–6) и самих демонов при экзорцизме (23, 4–18), на повсе-

дневную действительность (13, 4–7), зрелища (15, 1–5) и т.п. Когда в «Апологетике» и заходит речь о Писании, все внимание уделяется обоснованию его древности (19 гл.) и изложению истории создания его греческого перевода (18 гл.). В 20-й главе говорится о том, что истинность Библии подтверждается исполнением содержащихся в ней пророчеств³.

Гораздо большее место в «Апологетике» занимает пересказ отдельных мест Нового Завета. В 21-й главе весьма подробно (§§ 17–23) излагаются евангельские события: совершенные Христом чудеса; зависть руководителей иудеев, вынудивших Пилата выдать им Христа на распятие; знамения, сопутствовавшие Его смерти; затмение, о котором говорится в тайных архивах римлян (*in arcanis vestris*); оцепление, поставленное иудеями вокруг гробницы; воскресение в третий день; клевета старейшин; общение с учениками в течение сорока дней; вознесение в облаке. Сопровождаемый комментариями, ссылкой на государственные архивы, сравнением с лжеапофеозом Ромула, составленный с учетом требований риторики евангельский парафраз призван, очевидно, сделать историю страданий, воскресения и вознесения Христа доступной для язычников.

Еще больший объем в «Апологетике» занимают библейские реминисценции.

1. В 21-й главе (16) Тертуллиан пишет: «Они <иудеи> сами читают в Писании, что они лишены и мудрости, и понимания, и плода очей и ушей». Подробнее соответствующее место из *Ис.* 6:9–10 (ср.: *Мф.* 13:14–15) было представлено в более раннем сочинении Тертуллиана «К язычникам»: «Глаза открыты, но не видят, уши отверсты, но не слышат, бьющееся сердце цепенеет, и душа не знает того, что воспринимает (*patent oculi nec vident; hiant aures nec audiunt, cor stupet saliens; nescit animus quod agnoscit*)» (II 1, 3; ср.: Эсхил. Прикованный Прометей, 447–448). Необходимо заметить, что в «Апологетике» не была перенесена из более раннего трактата (К язычникам, II, 2, 3) прямая цитата («начало премудрости — страх Божий» — Прит. 1:7) и не включено отождествление эллинистического бога Сераписа с библейским Иосифом (К яз. II, 8, 10–18 — Быт. 37, 39, 40, 41, 47).

2. Отражение новозаветного пассажа (Мф. 10:26; Мк. 4:22; Лк. 8:17; 12:2) можно найти в словах: «Хорошо еще, что время, как свидетельствуют ваши пословицы и изречения, все раскрывает в соответствии с законом природы, которая так распорядилась, чтобы ничто долго не было сокрыто, даже то, что не разглашала молва» (Ап. 7, 13; ср.: К яз. I 7, 6).

3. В 37-й главе мы обнаруживаем пассаж, напоминающий Мф. 12:43–45 (ср.: Лк. 11:24–26): «Наша месть удовлетворилась бы тем, что вы оказались бы открыты нечистым духам, как бесхозная после нашего ухода собственность (*vacua exinde possessio*)» (Ап. 37, 9). Вполне возможно, что здесь мы имеем дело с интертекстуальным заимствованием.

4. В 39-й главе в качестве пословицы употреблено выражение из Мф. 7:3 (Лк. 6:41): «О нас, надо думать, сказано у Диогена: ‘Мегарцы задают пиры так, словно им предстоит завтра умереть, строят же дома так, словно не умрут никогда’. Но люди легче замечают соломинку в чужом глазу, чем в своем бревне (39, 14–

15)». Упоминание бревна и соломинки встречается и в первой книге «К язычникам» (20, 11).

5. В 39-й главе можно усмотреть обращение, умышленное или невольное, к 1 Тим. 5:23: «Пьют <христиане> столько, сколько полезно стыдливым (bibitur quantum pudicis utile est)» (39, 17).

6. В 46-й главе, после рассказа о самоослеплении Демокрита, Тертуллиан использует образ из Мф. 5:28–29 (ср.: Мф. 18:9): «Демокрит, ослепив себя, потому что не мог глядеть на женщин без вожделения и страдал, если не овладевал [ими], признается в невоздержанности, когда карает себя ради исправления. Но христианин и целыми глазами не видит женщин; он слеп душой на похоть» (46, 11). Здесь опять сюжет, связанный с языческим философом, соединен с изречением Христа без ссылки на источник.

7. Отголосок известных слов из Быт. 1:2 («земля же была пустой и порожней», *terra autem erat inānis et vacua*) находим в 48-й главе: «Возникает, думаю, сомнение в могуществе Бога, Который из того, чего не было, словно из безвидной и пустой смерти (*de morte vacationis et inanitatis*) воздвиг это столь великое тело мира» (48, 7).

8. В той же главе очевидно заимствование из Ин. 12:24: «семена, несомненно, лишь погибнув и разложившись, всходят, принося при этом урожай более обильный, чем прежний» (48, 8).

Первой аллюзией на библейский пассаж является любопытное место из 22-й главы: «Но каким образом от неких ангелов, по своей воле ставших порочными, произошел еще более порочный род демонов, осужденный Богом вместе с основателями этого рода и тем главой, которого мы упомянули, можно узнать в Священном Писании» (22, 3); ср.: «демоны, потомство дурных ангелов» (К яз. II 13, 19). Тему «падения ангелов» в I в. после Р.Х. на материале Ветхого Завета разрабатывали по-гречески иудеи Филон Александрийский и Иосиф Флавий.

Филон в небольшом сочинении «О гигантах» утверждает, что души, демоны и ангелы — это разные имена, но суть их одна и та же (§ 16). Одни души спустились к телам, другими душами пользуется демиург для наблюдения за смертными (§ 12). Порочные ангелы (или души), не познавшие добродетель, возжелали людских дочерей, то есть наслаждения (§ 17). Таким образом, демонология александрийского философа в данном произведении сводится к учению о человеческих душах, одни из которых, приблизившись к Богу, освободились от того, что связано с плотью, другие, напротив, прилепились к материи. Мы здесь сталкиваемся с представлением о некоем гилгуле (*lvglg*), «переселении душ». Нечто подобное об ангелах, получающих эту «должность по заслуге», напишет позднее Ориген в своем трактате «О началах» (I, 8, 4). Согласно Блаженному Иерониму, Ориген утверждал, что люди и ангелы в случае дурной жизни могут стать демонами, а демоны, желая стать добродетельными, могут подняться до ангелов (I, 6, 3). На демонологию Филона и Оригена повлияло, очевидно, платоновское учение о даймонах (см.: Платон. Кратил, 398bc; Федон, 107d; Государство, V, 468e–469b; X 617e; 620e и др.).

Иосиф Флавий в I-й книге «Иудейских древностей» (I, 3, 1) высказывает иную, чем Филон, точку зрения на вопрос о происхождении гигантов, понимая слова Писания о рождении исполинов буквально: «много ангелов вступило в связь с женщинами, и от этого произошло поколение людей надменных, полагавшихся на свою физическую силу и потому презиравших все хорошее. Нечто подобное позволяли себе и известные по греческим преданиям гиганты» (пер. Г.Г.Генкеля). Христианским авторам второго века оказалось более близким то понимание природы демонов, которое было предложено Иосифом Флавием. Так, согласно Иустину, ангелы, впав в грех, совокупились с женами и родили демонов (II Апология, 5); по Афинагору же, от совокупления ангелов с девами родились исполины; демоны суть их души (Прошение о христианах, 24, 3–25,1). «Псевдоклиментины» (Homil., 8, 13 и 15) говорят о рождении от ангелов не демонов, а людей, отличавшихся дикими нравами и ростом, превышающим рост остальных людей. Здесь мы встречаемся с буквальным пониманием 2-го стиха из 6-й главы книги Бытия: «тогда сыны Божии увидели дочерей человеческих, что они красивы, и брали их себе в жены, какую кто избрал». Подобная интерпретация данного места Библии многим обязана книге Еноха (§ 6–7). Климент Александрийский в «Педагоге» (III [2], 14, 2) высказывается о падших ангелах осторожнее, называя их «оставившими Божью красоту из-за красоты тленной и упавшими с небес на землю». На Востоке с буквальным пониманием Быт. 6: 2 не был согласен, естественно, «аллегорист» Ориген, который говорит о появлении злых демонов следующее («Против Кельса», IV, 92): «Мы же считаем, что <существуют> некие демоны, дурные и, так сказать, подобные гигантам или титанам (*τίτάνικοι ἄγγελοι*), ставшие нечестивыми по отношению к истинному Божеству и ангелам небесным и павшие с неба и пребывающие в более плотных телах и нечистотах на земле». К концу IV-ого века книга Еноха теряет свой авторитет и на Западе. Августин решительно выступает против предположения о возможности падения ангелов из-за женщин. Само Писание, по его словам («О граде Божием», XV, 23, 3), свидетельствует, что речь в Быт. 6: 2 идет не о настоящих ангелах, а о людях, бывших по благодати ангелами и сынами Божьими, но уклонившихся к низшему. Августин, в отличие от Оригена, устраняет фантастический элемент в сообщении о грехе «сынов Божиих» с дочерьми человеческими не обращением данного стиха Библии в аллегория и отнесением падения к высшим сферам, а рационалистической интерпретацией сынов Божиих как сынов Сифа по плоти («О граде Божием», XV, 23, 4).

Как мы видели, деление сил зла на дьявола, ангелов и демонов усвоил и Тертуллиан. В сочинении «О девичьих покрывалах» (7, 2) он пишет: «Мы читаем, что ангелы отпали от Бога и неба из-за вожделения к женщинам»⁴. Любопытно, что «ангелологическая эротика» 7-й главы сочинения «О девичьих покрывалах» побудила П.Ф.Преображенского говорить о тертуллиановском предчувствии «второго грехопадения ангелов», возможности которого Тертуллиан «как бы опасается»⁵. Относительно происхождения демонов

латинский апологет стоит на позиции тех, кто понимает Быт. 6: 2 в свете слов об ангелах из книги Еноха. В своем сочинении «О женском убранстве» (I, 3) Тертуллиан обращается к Посланию Иуды (1:14) как к свидетельству об авторитете книги Еноха⁶. На первый взгляд кажется, что лучшим аргументом для апологета при принятии той или иной точки зрения является ее соответствие словам Библии. Однако Тертуллиан неоднократно выступал в роли ревизиониста по отношению Писанию (ср.: К язычникам, II, 9, 3–4 и Деян. 17:22–23, – о жертвеннике «неведомому богу»; О крещении, 17, 2 и I Тим. 3:1, – о стремлении к епископству; О поощрении целомудрия, 3, Об единобрачии, 17, 2 и I Кор. 7:9, – о вступлении во второй брак). Неявная полемика с апостолом Павлом содержится и в «Апологетике»: слова «Ваши представления о невинности основываются на человеческом суждении, и блюсти ее вам предписала человеческая власть; поэтому вам недоступно в полном объеме внушающее страх учение об истинной невинности» (45, 2) противоречат учению, изложенному в Рим 2:14–15. Итак, можно сказать, что латинский апологет не свое учение приспособляет к Писанию, а Писание подгоняет к своему учению. Он не мог принять учение о переселении душ и, следовательно, должен был отвергать предложенную Филоном интерпретацию Быт. 6: 2. Кроме того, Тертуллиан, учивший о телесности как души, так и самого Бога, очевидно, предпочитал видеть в библейских словах рассказы о реальных событиях, а не аллегории и неясные намеки на непостижимые умом события.

В 32-й главе мы встречаемся с другой библейской аллюзией: «Ведь мы знаем, что величайшая сила, угрожающая всему миру, и сам конец века, грозный ужасными бедствиями, сдерживается <полученной> римской властью передышкой. Итак, мы не хотим изведать эти бедствия и, когда молимся об отсрочке, содействуем римской долговечности» (Ап. 32, 1). Ниже Тертуллиан говорит, что христиане молятся среди прочего и об отсрочке конца (Ап. 39, 2). В двух этих местах он намекает на слова апостола Павла из II Фес 2:6–7: «И ныне⁷ вы знаете, что не допускает (καὶ: ὅν τοι: κατε/χον οὐκ ἔσται) открыться ему в свое время. Ибо тайна беззакония уже в действии, только <не совершится> до тех пор, пока не будет <взят> от среды удерживающий теперь (οὐ κατε/χον οὐκ ἔσται) к με/σου γε/νηται»⁸. О том, что Тертуллиан отнес⁹ эти слова апостола Павла к Римской империи, свидетельствует он сам в сочинении «О воскресении плоти». «... И вы знаете, – цитирует он апостола, – что ныне задерживает открытие его <сына погибели> в свое время. Ибо тайна беззакония уже в действии, <препятствует> лишь тот, кто ныне удерживает его, доколе не будет взят из среды. Кто <это>, если не римское государство, – вопрошает Тертуллиан, – чье распадение при разделе между десятью царями вызовет Антихрист?» (24, 17–18) Нечто подобное читаем в позднем тертуллиановском сочинении: «Христианин никому не враг, не говоря уже об императоре, которого ... христианин должен любить, уважать, почитать и желать ему и всему римскому государству благополучия, доколе будет стоять мир: ведь он до тех пор и будет стоять» (К Скапуле, 2, 6). Слова

о том, что христиане, молясь об отсрочке конца, способствуют сохранению Рима, которое этот конец отодвигает, могли быть продиктованы желанием показать языческим читателям лояльность христиан к государству¹⁰. Хорошо известны, однако, эсхатологические чаяния Тертуллиана, его мечта о скором славном пришествии Христа. Таким образом, можно заключить, что, если Тертуллиан верил в связь между крушением Римской империи и концом мира, он должен был желать первого хотя бы ради осуществления второго. Не стоит поэтому понимать слова Тертуллиана «мы молимся об отсрочке» буквально. В 5-й главе сочинения «О молитве» он утверждает, что такая молитва несовместима со словами «да придет царствие Твое»¹¹.

Одной из особенностей обращений к Новому Завету в «Апологетике» Тертуллиана является их неявный характер. Этот писатель вообще крайне редко делает ссылки на используемый им источник. В «Апологетике» такой подход объясняется также нежеланием автора в адресованном язычникам сочинении использовать ничего не значащие для них библейские цитаты. Появление ссылки на Священное Писание в «Апологетике» 22, 3 (пассаж о происхождении демонов) объясняется, по всей видимости, тем, что язычникам подобная трактовка демонов могла быть известна благодаря «Иудейским древностям» Иосифа Флавия и не казаться произвольной. В то же время краткость этой ссылки была призвана, вероятно, побудить интересующихся мистикой читателей обратиться за разъяснениями к первоисточнику.

В «Апологетике» 32, 1 словом «знаем (scimus)» Тертуллиан свидетельствует о том, что основанное на словах апостола Павла (II Фес 2:6–7) представление о наличии связи между концом Римской империи и концом света было распространено в христианской среде еще в 90-е годы II века. Таким образом, апологет был не первым, кто отождествил «катехон» с Римом (см. прим. 9), он лишь первым написал об этом отождествлении в созданном спустя почти десять лет после «Апологетика» сочинении «О воскресении плоти» (24, 17–18). Маловероятно, что, истолковав на свой страх и риск в 197 году (время создания «Апологетика») «катехон» как Римскую империю и не имея за плечами некой экзегетической традиции, Тертуллиан без всяких пояснений написал загадочные слова о полученной римской властью передышке и об отсрочке конца. В этом случае его не поняли бы даже сами начитанные в Писании христиане.

¹Сравнительно мало библейских цитат также у Афинагора в «Прошении о христианах» (около десяти). У Татиана в «Речи против эллинов» 4 цитаты. Татиан заявлял, что он будет ссылаться не на христианские источники, но на эллинские (Татиан. Речь против эллинов, 31).

²Мецгер Б.М. Ранние переводы Нового Завета. Их источники, передача, ограничения / пер. с англ. М., 2002. С. 353.

³В 20-й главе (2–3) Тертуллиан перечисляет предсказанные Христом несчастья: «земля поглощает города, ... внешние и внутренние войны терзают <народы>, царства борются с царствами, голод, моровые язвы ...

опустошают <государства> (ср.: Мф. 24:6–7), униженные возвеличиваются, а величественные унижаются (*quod humiles sublimitate, sublimes humilitate mutantur*) (ср.: Мф. 23:12; Лк. 14:11), справедливость убывает, а несправедливость ширится (ср.: Мф. 24:12) ... времена и стихии уклоняются от исполнения своих обязанностей, облик природы изменяется из-за знаменений и чудес (ср.: Мф. 24:29)». Ниже читаем: «И не грядет ли <Христос> при сотрясении всего мира, при трепете вселенной, при рыдании всех?» (23, 12, ср.: Мф. 24:30)

⁴В сочинении «О женском убранстве» Тертуллиан пишет, что ангелы, мстя дочерям человеческого за свое падение, научили их ранее скрытым искусствам, дали им украшения и косметику (I 2, 1–4). См.: II, 10, 2; Об идолопоклонстве, 9, 1; Против Маркиона. V, 8, 2; V, 18, 13–14; ср.: I Кор. 11:10.

⁵Преображенский П. Ф. В мире античных идей и образов. М., 1965. С. 329.

⁶См.: Мецгер Б.М. Канон Нового Завета. Возникновение, развитие, значение. 3-е изд. Библиско-богословский институт св. апостола Андрея, 1998. С. 159.

⁷Мартин Дибелиус (Dibelius M. *Rom und die Christen im ersten Jahrhundert* // *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*. 1942. S. 12. n. 2) относит *vōv* «ныне» к *κατε/χων* «что не допускает», а не к *οἶδατε* «знаете», так как в ст. 7 *οἶρτι* «теперь» – к *κατε/χων* «удерживающий».

⁸Ср.: Hornus J.-M. *Étude sur la pensée politique de Tertullien* // *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*. 1958. T. 38. № 1. P. 16–17.

⁹По мнению М.Дибелиуса, первым из Отцов Церкви (Dibelius. *Op. cit.* S. 12).

¹⁰О тактической обусловленности заверений Тертуллиана в лояльности христиан государству говорит Хагендаль (Hagendahl H. *Von Tertullian zu Cassiodor. Die profane literarische Tradition in dem lateinischen christlichen Schrifttum* // *Studia Graeca et Latina Gotthoburgensia*. 1983. Vol. 44. S. 15).

¹¹См.: Evans R.F. *On the problem of Church and Empire in Tertullian's Apologeticum* // *Studia patristica*. 1976. Vol. 14. P. 25.

М.Зубакова, А.Ю.Братухин (Пермь) К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДВУХ МЕСТ В ЕВАНГЕЛИИ ОТ МАРКА

При интерпретации отдельных отрывков Евангелия от Марка (в дальнейшем Мк.) необходимо учитывать греко-еврейский билингвизм автора этого евангельского текста. Прежде чем перейти к разбору двух спорных мест в Мк., приведем примеры, характеризующие греческий Нового Завета как язык, богатый гебраизмами.

В Мк. достаточно часто встречается конструкция «*καὶ γινέτο*» («и стало»). Она, в частности, появляется перед оборотом *accusativus cum infinitivo*: *Καὶ γινέτο αὐτὸν πρὸς τοὺς σέβασιν παρὰ τοὺς βασιλεῖς διὰ τὸν σπὸρ μὲν ...* – б Ёысть мимоходПити АамНу

въ суббѣцты сквозНу сѡуянѹя (Мк. 2:23). Но именно конструкция *καὶ γινέτο* присуща греческим переводам с древнееврейского¹. Так, в Септуагинте читаем: *Καὶ γινέτο μετὰ τὸ πανσασθαι Ἰσαακ ἐλλογόντα Ἰακωβ ...* – б Ёуысть по АюАже престѢатиЕ ИсаѢаку бРлгословлЮяющу АЕ ИПакЦва (Быт. 27:30).

Вторым примером служит использование предлога «*ἐν*» в новозаветных текстах: «“*ἐν*” является наиболее часто используемым предлогом в документах, переведенных с еврейского или арамейского, в оригинальном греческом тексте он встречается гораздо реже. Причины этого явления: а) большая частотность предлога “*ἐν*” в еврейском и арамейском, б) переводчики семитских документов обычно представляли “*ἐν*” при помощи “*ἐν*”, в) отсутствие или редкое употребление в семитских языках предлогов, которые могли бы в качестве своего эквивалента иметь в греческом “*δι*”, “*ἐκ*”, “*κατ*”, “*περ*”, “*πρ*”, “*πρὸς*”, “*ἐν*”»². Заметим, что в старославянских и церковнославянских текстах Евангелия предлог «*ἐν*» в предложно-падежной конструкции, обозначающей предмет или лицо, при помощи которого совершается действие, переводится при помощи предлога «*въ*». Значение «*въ*» в такой конструкции не восходит к языку-основе, а является, очевидно, уже после его распада, о чем свидетельствует тот факт, что в разных индоевропейских языках подобное значение имеют совершенно разные по происхождению предлоги (в греческом «*ἐν*» («под»), в латинском «*ab*» («от»), в немецком «*von* / *mit*», во французском «*par*», в английском «*by*»). Следует отметить, что это значение у предлога «*въ*» встречается в старославянском и церковнославянском сравнительно редко – и в основном в библейских текстах, что позволяет предположить, что оно не было естественным для этих языков. В разных рукописях одна и та же конструкция с «*ἐν*» переводится и творительным падежом, и при помощи предлога «*въ*», что говорит о том, что такой способ выражения мысли был менее свойственен старославянскому и церковнославянскому, чем древнегреческому. В то же время и в классическом древнегреческом предлог «*ἐν*» не указывал на «деятеля» или «орудие». Это значение в библейских текстах он получил, как было сказано, благодаря еврейскому предлогу «*ב*» (*be*), которым он переводился и который имел, в том числе, значения «в» и «о», а также ставился перед словом, обозначающим «деятеля» или «орудие». Известно, что создатели старославянского алфавита хорошо знали славянский, греческий, латинский, еврейский и арабский языки. Так, славянская буква «ш» была создана по образцу еврейской быквы «*ו*» «шин»³. Работая над переводом Библии, составители старославянского текста должны были иметь в виду тот факт, что Септуагинта сама является переводом с еврейского. Поэтому в тех случаях, когда буквальный перевод Ветхого Завета с древнегреческого их не устраивал, они могли обращаться к оригинальному тексту: было бы странно считать, что человек, хорошо знающий еврейский язык и занимающийся переводом Священного писания, никогда не заглядывал в еврейскую Библию. Поэтому мы вправе предположить, что определенные греческие конструкции, содержащие явные

гебраизмы и встречающиеся также в Новом Завете, переводились на старославянский с учетом древнееврейского синтаксиса.

Нами приведены самые яркие, на наш взгляд, примеры гебраизмов в греческом тексте Нового Завета. Прокомментировать их все не позволяют размеры статьи; кроме того, это не отвечает поставленной перед нами цели: разобрать два евангельских пассажа, содержащих разночтения.

Мк. 1:6: «τρίχας» или «δέρριν»?

В Мк. 1:6 вместо даваемого большинством рукописей чтения, согласно которому Иоанн Креститель был одет в одежду из верблюжьего волоса («τρίχας κάμλου»), рукописи **D** и **a** дают чтение «δέρριν κάμλου» («верблюжью шкуру»)⁴. Турнер считал истинным последнее, полагая, что слова «κάμ ζῴηνν δερματίνην περὶ τ—ν Ὠσφίνν αλτοῦ» («и пояс кожаный на чреслах своих») были добавлены в Мк. 1:6 из Мф. 3:4⁵. Отметим, что Мк. 1:6 и Мф. 3:4 отличаются друг от друга практически всем, кроме сообщения о кожаном поясе и трех последних слов:

Мк. 1:6 «κάμ ζῴνν	Мф. 3:4 «αλτΠφ δῴν
Ἰωσῆννφ □νδεδύμνοφ	Ἰωσῆννφ εἰχεν τΠ
τρίχας (δέρριν)	□νδύμα αλτοῦ πΠ
κάμλου κάμ ζῴηνν	τρίχην κάμλου κάμ
δερματίνην περὶ τ—ν	ζῴηνν δερματίνην περὶ
Ὠσφίνν αλτοῦ κάμ	τ—ν Ὠσφίνν αλτοῦ, ≠ δῴ
□σθῶν 'κρῶδαφ κάμ	τροφ— ζῴνν αλτοῦ
μῶλι σγριον.	'κρῶδεφ κάμ μῶλι
	σγριον.

Винсент Тэйлор склоняется к мнению, что это сообщение было написано самим Марком, который верил, что Иоанн является Илией (Мк. 9:11–13). Ведь Илия, согласно 4 Цар. 1:8, имел именно такой пояс («Ἰωσῆνν δασφίνν κάμ ζῴηνν δερματίνην περιεζώσμενοφ τ—ν Ὠσφίνν αλτοῦ»)⁶. Впоследствии, как считается, эти слова, составлявшие одну строчку, выпали в **D** и **a** из-за небрежности переписчиков между «κάμ... и κάμ...» или между «κάμλου ... и αλτοῦ ...»⁷. Пояс (собственно, набедренная повязка) из кожи был, очевидно, редкостью (ср.: Иер. 13:1 сл., где речь идет о льняном поясе). Что касается слова «δέρριν», то высказывается мнение, что оно было вставлено переписчиками под воздействием Зах. 13:4, где говорится о прорицателях, которые не будут надевать на себя власяницы («δέρριν τρίχην»), чтобы обманывать⁸.

На наш взгляд, следует сопоставлять текст Мк. не только с греческим переводом LXX (Septuaginta, 1979), но и с оригинальным еврейским текстом, который, скорее всего, был хорошо известен автору этого Евангелия. В Зах. 13:4 слово «δέρριν» является переводом еврейского слова «tr3d<3A» ('addereth')⁹. Этим словом в еврейской Библии обозначается мантия пророка Илии (3/1 Цар 19:13, 19; 4/2 Цар 2:8, 13–14)¹⁰; LXX называют ее «μηλωτ» («овечья шкура»). В Новом Завете это слово встречается только один раз в Евр. 11:37, где сообщается, что «<пророки> скитались в милотях и козьих шкурах»¹¹. Заметим, что слово 'addereth переводится в LXX также «дор» (Быт. 25:25) и «δέρριν» (Зах. 13:4). Следовательно, Марк

вполне мог назвать одеяния Иоанна Предтечи «кожей». В Быт. 25:25 и Зах. 13:4 при слове 'addereth стоит в качестве определения слово, имеющее значение «волос». В первом случае (речь идет о родившемся Исае) на греческий это словосочетание переводится «dorf δασνφ», во втором, как было сказано выше — δέρριν τρίχην. Таким образом, можно сделать вывод, что эта одежда представлялась древним евреям ворсистой, с мехом наружу.

Исследователи считают, что верблюжья шкура является слишком толстой и тяжелой для бедуинов, чтобы предполагать ее использование в качестве одежды¹². Речь, однако, идет не об обычной одежде обычного человека, а об одежде пророка. Поскольку Лев. 11:4, 8 и Вт. 14:7–8 запрещается есть верблюжье мясо, верблюды, в отличие от овец, не подвергались забою. Следовательно, верблюжья шкура должна была представляться евреям большей редкостью, чем овечья.

Матфей распространяет сообщение Марка: вместо верблюжьей шкуры у него появляется волос верблюда и кожаный пояс. Это не единственное место, где Мф. оказывается полнее Мк. Д.Ауни пишет: «... Матфей и Лука внесли много лингвистических и стилистических изменений в текст Марка»¹³. Сообщение Матфея, например, о крещении Иисуса и о Его искушении в пустыне гораздо обстоятельнее сообщений Марка (ср.: Мф. 3:13–17 и Мк. 1:9–11; Мф. 4:1–11 и Мк. 1:12–13).

Итак, нам представляется более вероятным, что не переписчики под влиянием Зах. 13:4 написали «δέρριν» вместо «τρίχας», а сам Марк использовал в данном месте слово «δέρριν», которым он перевел древнееврейское 'addereth, слово, обозначающее одежду пророка Илии: «плащ» последнего должен был рассматриваться евангелистом в качестве более характерного атрибута пророка, чем кожаный пояс. Греческие переписчики скорее заменили бы «δέρριν» на «τρίχας» под влиянием Мф., чем «τρίχας» на «δέρριν» под влиянием Зах. 13:4, где речь идет о неких лжепророках. Что касается Марка, то он, очевидно, вообще не связывал пассаж Зах. 13:4 ни с Илией, ни с Иоанном, а зависел только от описания Илии в Книгах Царств.

Таким образом, по нашему мнению, в первоначальном тексте Мк. читалось: «κάμ ζῴνν Ἰωσῆννφ □νδεδύμνοφ δέρριν κάμλου κάμ □σθῶν 'κρῶδαφ κάμ μῶλι σγριον» («И был Иоанн одет в верблюжью шкуру и ел акриды и дикий мед»).

Мк 1:41: «Ἐργισθεφ» или «σπλαγχνισθεφ»?

В Мк. 1:41 говорится о том, что Христос, разгневавшись («Ἐργισθεφ») на прокаженного (вариант: умилиосердившись, «σπλαγχνισθεφ», над ним), «протер руку, коснулся его и сказал ему: хочу, очистишься». Недовольство Христа прокаженным объясняется ветхозаветным запретом прокаженным появляться в общественных местах, см.: Лев. 13:46; Числ. 5:2; 4/2 Цар. 15:5. Об исцелении прокаженного говорится также в Мф. 8:2–4 и Лк. 5:12–14, ср.: Лк. 17:12–14; однако в этих местах не говорится о чувствах Христа. Исследователи отмечают, что объяснить замену переписчиками слова «Ἐργισθεφ» на слово

«σπλαγχνισθε□φ» легче, чем обратную замену. Однако утверждается, что, во-первых, характер внешних свидетельств в пользу «∇ρϋισθε□φ» менее выразителен, чем характер свидетельств в пользу «σπλαγχνισθε□φ». Во-вторых, два пассажа в Мк., в которых Христос представлен гневным (3:5) или негодующим (10:14), не побудили переписчиков исправить текст¹⁴. На последнее замечание можно возразить, что, в Мк. 3:5 и 10:14 было бы весьма сложно (гораздо сложнее, чем в Мк. 1:41) заменить слова «μετ' ∇ρϋζφ» («с гневом») и «ἐγανκτῆσεν» («вознегодовал») словами с противоположным значением: «И, возрев на них с гневом, скорбя об ожесточении сердец их ...» (Мк. 3:5); «увидев <то>, Иисус вознегодовал и сказал им: пустите детей приходить ко Мне» (Мк. 10:14).

Текстологи предполагают, что чтение «∇ρϋισθε□φ» либо было подсказано формой «□μβριμῆςμενοφ» («рассердившись») в Мк. 1:43, либо возникло из-за путаницы между похожими словами в арамейском (ср.: сир. *ethraham*, «он сжалился» и *ethra'em* «он разгневался»)¹⁵. Проанализируем эти два объяснения замены переписчиками «σπλαγχνισθε□φ» на «∇ρϋισθε□φ».

В Мк. форма от глагола «□μβριμῆςμενοφ» встречается только в двух местах (1:43 и 14:5)¹⁶. В Мк. 14:3–5 рассказывается, что, когда женщина, разбив сосуд, возлила на голову Христу, находившемуся в это время в доме Симона прокаженного, драгоценное миро, «некоторые вознегодовав (᾿γανκτοῦντεφ)» (другое чтение: «ученики Его негодовали, (διεπονοῦντο)), роптали на нее (□νεβριμῆντο)).

Наличие параллелизма в Мк. 1:41–43 («∇ρϋισθε□φ» и «□μβριμῆςμενοφ») и в Мк. 14: 3–5 («᾿γανκτοῦντεφ» [или «διεπονοῦντο»] и «□νεβριμῆντο») позволяет предположить, что в данном случае мы имеем дело не с заменой переписчиками «σπλαγχνισθε□φ» на «∇ρϋισθε□φ» под влиянием встречающейся ниже формы «□μβριμῆςμενοφ», а с использованием составителем греческого, а, возможно, еще и арамейского текста определенного набора слов в определенных контекстах. Так, в Мк. 10:13–14 вместе с глаголом, имеющим значение «гневаться» («ἐγανκτῆσεν»), появляется слово со значением «порицать, укорять» («□πετῆμῆσαν»). Создается такое впечатление, что появление одного слова автоматически вызывает появление другого. Известно, что евангельские изречения на арамейском языке сопровождались «каламбурами, ассонансами, аллитерациями и рифмоидами»¹⁷. Этим объясняются некоторые кажущиеся странными сочетания, например, о падении сына (*b'ra*) и быка (*b'ira*) в колодец (*b'era*); греческие переписчики заменяют «сына» на «осла» (Лк. 14:5)¹⁸. Вопросы возникают и при чтении нашего пассажа. Например, почему о том, что Христос «был рассержен» («□μβριμῆςμενοφ») на прокаженного, сказано после слов о том, что Он его очистил? Исследователи переводят это причастие «движимый глубоким чувством к нему»¹⁹. Причина некоторых шероховатостей, как кажется, кроется в несохранившемся арамейском варианте Евангелия, обороты которого

при переводе на греческий, утратив свое звучание и специфику, оказались несколько неуклюжими и непонятными.

Допустив, что чтение «∇ρϋισθε□φ» возникло из-за путаницы между похожими словами в арамейском (сир. *ethraham*, «он сжалился» и *ethra'em* «он разгневался»), мы оказываемся вынужденными отнести это чтение ко времени составления греческого текста, то есть к эпохе формирования новозаветного канона, оправдав переписчиков, которые едва ли, занимаясь своим делом, стали бы принимать в расчет арамейские слова.

Отметим также, что в Мк. формы от «σπλαγχνῖζεσθαι», кроме Мк. 1:41, встречаются три раза. Во всех этих случаях, кроме Мк. 1:41, при них имеется объект: «сжалился над ними» («□σπλαγχνῖσθη □π' αλτονφ» – 6:34), «жалю Мне народа» («σπλαγχνῖζομαι □π □τῷ τῷ ἔθνῳ» – 8:2), «сжалившись над нами» («σπλαγχνισθε□φ □φ' ≠μῶνφ» – 9:22). Объект при глаголе «σπλαγχνῖζεσθαι» есть также в Мф. 9:36; 14:14; 15:32; 18:27; Лк. 7:13. Нет объекта при этом глаголе в Лк. 10:33 и 15:20 в конструкции «увидев/увидел его, сжалился» и в Мф. 20:34, где можно предположить влияние исправленного варианта Мк. 1:41. Заметим, что в Новом Завете объект отсутствует, кроме Откр. 12:17, как раз после форм глагола «∇ρϋῖζεσθαι» (см.: Мф. 18:34; 22:7; Лк. 14:21; 15:28; Еф. 4:26; Откр. 11:18).

Не утверждая, что чтение «∇ρϋισθε□φ» (это чтение находим в греческой рукописи **D** – V век, Cambridge; его отражают латинские рукописи: **a** – IV век, Vercelli; **ff**² – V век, Paris; **r**¹ – VII век, Dublin) является в Мк. 1:41 первоначальным, мы лишь хотим показать, что чтение «σπλαγχνισθε□φ» на данный момент не может считаться единственно правильным.

¹Вдовиченко А.В. Дискурс – текст – слово. Статьи по истории, библеистике, лингвистике, философии языка. Москва, 2002. С.191.

²Martin R.A. Syntactical evidence of Semitic sources in Greek documents. 1974. P.5. Ср.: Martin R.A. *Syntax criticism of Johannine Literature, the Catholic Epistles, and the Gospel passion accounts*, Studies in Bible and early Christianity. Vol. 18. 1989. P.165–166.

³Щепкин В.Н. Русская палеография. Москва, 1999. С.37.

⁴Novum Testamentum. Graece et Latine / Edd. K.Aland et alii. Stuttgart, 1987. P.88.

⁵Taylor V. The Gospel according to St. Mark. The Greek text with introduction, notes, and indexes. London, 1955. P.156.

⁶Ibid. P.156.

⁷Metzger B.M. A textual commentary on the Greek New Testament. Stuttgart, 1994. P.63.

⁸Moulton J. H., Milligan G. The vocabulary of the Greek Testament. London, 1914–1929. P.142.

⁹Biblia Hebraica Stuttgartensia / Edd. K.Elliger, W.Rudolph. Stuttgart, 1997. P.1078.

¹⁰Konkordanz zum hebraeischen Alten Testament / Ausgearbeitet und geschrieben von G.Lisowsky. Stuttgart, 1993. P.28.

¹¹Schmoller A. Handkonkordanz zum griechischen Neuen Testament. Stuttgart, 1994. P.336.

¹²Metzger B.M. Op.cit. P.63.

¹³Ауни Д. Новый Завет и его литературное окружение. СПб., 2000. С.64.

¹⁴Metzger B.M. Op.cit. P.65.

¹⁵Ibid. P.56.

¹⁶Schmoller A. Op.cit. P.163.

¹⁷Аверинцев С.С. От берегов Босфора до берегов Евфрата. Москва, 1987. С.20.

¹⁸Там же. С.21.

¹⁹Роджерс-Младший К. Л., Роджерс III К. Л. Новый лингвистический и экзегетический ключ к греческому тексту Нового Завета. СПб., 2001. С.151. Septuaginta. Id est Vetus Testamentum Graece iuxta LXX interpretes / Ed. A. Rahlfs. Stuttgart, 1979.

К.С.Суслова (Пермь) О ЯЗЫКЕ ЦЕРКОВНОЙ ПРОПОВЕДИ (КАЛЬКИРОВАНИЕ КОММУНИКАТИВНЫХ ФРАГМЕНТОВ)

В последнее время в России все более доступной и все более значимой для человека становится сфера церковно-религиозной общественной деятельности. Выступления священников по радио и телевидению, на различных общественных форумах, обилие религиозной литературы, введение в некоторых учебных заведениях в качестве отдельной дисциплины слова Божия оказывают влияние на общественное сознание. И «все эти виды речевой деятельности характеризуются своеобразием в отборе и использовании словесных и синтаксических средств русского языка, что дает основание для выделения особого религиозно-проповеднического стиля»¹.

Сфера церковно-религиозной деятельности, как известно, обслуживается не только церковнославянским языком (молитвы, богослужения, церковные книги), но и церковно-религиозным стилем современного русского литературного языка (проповеди, церковные послания, исповеди, свободные молитвы)².

Автор гомилетики епископ Феодосий также говорит о своеобразии стиля церковной проповеди, который «имеет свои характерные особенности, соответствующие сфере церковной жизни и отличающие его от разговорного, делового, научного, художественного и публицистического стилей речи»³.

«Одна из наиболее ярких особенностей церковно-проповеднического стиля – тесная связь его с церковнославянским языком. ... В текстах проповедей используются слова, образы из Священного писания; ярко выражено стремление проповедника приблизить язык проповеди к языку библейскому. Важную роль в проповеди играют специальные церковные термины, такие как *благодать*, *грехопадение*, *искупление*, *таинство* и др.»⁴. Православная проповедь несет в себе дух глубокого благоговения перед святыней. Чтобы вызвать такое чувство у слушателей, проповедник употребляет возвышенную лексику, архаизмы. Необходимость комментирования текстов Священного писания, а также наставления верующих на путь истинный обуславливает изложение Библии в конст-

рукциях косвенной речи. Например: «Церковь говорит нам, что взаимное прощение – это глубина и высота; Господь совершенно ясно говорит, что если мы прощаем другим, то и Бог нас прощает, и если не прощаем другим, то и Бог нас не прощает»⁵.

Рассматривая вопрос о влиянии церковнославянского языка на русский язык проповеди, целесообразно, на наш взгляд, использовать современное теоретическое представление о воспроизводимых текстовых единицах, называемых коммуникативными фрагментами (далее – КФ).

Согласно Б.М.Гаспарову, «языковой материал, с одной стороны, существует для говорящего в конкретном и непосредственном виде, как собрание готовых языковых "предметов", которые могут быть извлечены из памяти в любой момент, ... но с другой стороны, это такой готовый материал, частицы которого не зафиксированы в памяти в качестве устойчивых единиц хранения»⁶. Эти частицы способны бесконечно видоизменяться, адаптироваться друг к другу, приспосабливаться к различным условиям употребления. КФ – это именно такой «целостный отрезок речи, который говорящий способен воспроизвести в качестве готового целого в процессе своей речевой деятельности и который он непосредственно опознаёт как целое в высказываниях, поступающих к нему извне»⁷. КФ могут быть самой различной длины – от одной словоформы до сочетания нескольких предложений. В качестве основных характеристик КФ Гаспаров называет непосредственную заданность в памяти говорящих, смысловую слитность КФ, динамическую заданность, аллюзионную множественность, коммуникативную заряженность и пластичность. Каждый КФ, кроме того, занимает уникальное место в языковой памяти и соединяется с другими фрагментами по принципу наложения и смежности (не по принципу парадигматического тождества и парадигматической контрастности).

Анализ проводился на материале фрагментов проповедей, в которых эксплицируется догмат о воскресении Христа. Примерно 25% этих КФ составляют кальки с церковнославянского языка⁸. Приведем наиболее часто встречающиеся в исследованных текстах КФ, являющиеся кальками с церковнославянского языка. Объектом калькирования выступают фрагменты, используемые в славянском тексте Библии.

Так, в проповедях архимандрита Кирилла (Павлова) находим КФ *Иисус Христос воскрес/восстал из мертвых*: «Воскрес Христос из мертвых – и наше воскресение становится несомненным, наша надежда становится несокрушимой»⁹; «Господь наш **Иисус Христос восстал из мертвых**, свидетельствуя этим будущее всеобщее воскресение»¹⁰. Такой же КФ находим в Евангелии от Матфея, во Втором послании к Тимофею: ε νήθησιν οδάνυ δοξάσ η-ίςωνις εών, ζών αιώνα τ ιάδωόνου (Мф. 28:7); ήντις (αα) ήνα οδοα αιώνάωναι τ ιάδωόνου (2Тим. 2:8).

Калькироваться может и способ выражения однородных членов в составе парных конструкций, таких как *Христос умер и воскрес*: «От одного, и притом умершего и воскресшего, родилось то, что потрясло и изменило целый мир; Христос умер и воскрес, а двенадцать безвестных, неведомых учеников Его по-

шли в мир»¹¹. В этом КФ обязательными являются оба смысловых компонента (*умер* и *воскрес*), которые, как видим, могут изменять свою форму (быть выраженными глаголами или причастиями). Однако изменение порядка слов, удаление одного из компонентов или даже союза *и* недопустимо. Возможный оригинал рассматриваемого КФ находим в Послании римлянам: *la nia ai odoiū e uia e aīnōnā e wazāā, āa e iāōōūē e aēōōūē wācāāāōū* (Рим.14:9).

Еще одной интересной калькой является структура **если бы Христос не воскрес, то**. Здесь можно говорить о калькировании целостного фрагмента (а не синтаксической конструкции) постольку, поскольку данная структура с необходимостью наполнена определенным смыслом. Смысл же описываемого фрагмента таков: все тщетно, все напрасно, если нет Воскресения Христа. Ср.: «Если бы Христос не воскрес, то не было бы и веры нашей святой»¹²; «Если бы Христос не воскрес, а оставался бы во гробе, тогда Его смерть была бы лишь мученическим подвигом за правду»¹³. В Библии читаем: *anā ja odoiū ia āīnōā, nōōōā āyōā āāōū* (1Кор. 15:17).

Рассматривая язык церковной проповеди в его связи с языком церковнославянским, следует отметить, что большинство высказываний в проповеди, имеющих целью не пересказ текста Евангелия, а, например, пояснение каких-то религиозных истин, наставление и т.п., создается на русском языке. Однако при возможности использования вариативных форм русского языка, как правило, выбирается та форма, которая употребляется в Библии. Так, очень распространенными являются словосочетания типа **Воскресение Христово, любовь Христова, кровь Христовой**. Например: «Крест наш должен быть подобием креста Христова»¹⁴. В рассматриваемом случае для выражения семантики принадлежности выбирается не форма творительного падежа существительного (крест Христова), но именно притяжательное прилагательное в соответствии с библейской традицией. Ср.: *e nīnēōōū oīnīfā, āāōāā iāōāī ē nēōōōāēy āēy e nīnīyōīēā iāōāī āī āēāyūnōē odoiāy, uōāōāōē āānū ē uōyōōē w āyōy āāōē* (2Фес.3:2); *īōāāā āē āēy āyōf iēnū odoiūp āī ānyōū ē ia ānyōū āyōōūōū* (1Рим. 3:22).

Таким образом, можно сказать, что современный русский язык церковной проповеди весьма тесно связан с церковнославянским языком на разных уровнях. В текстах церковно-проповеднического стиля широко употребляются не только цитирование Библии, ее пересказ, библеизмы, старославянизмы и специальная церковная лексика, но и кальки коммуникативных фрагментов. Кроме того, на использование слов в тех или иных грамматических формах русского языка влияет употребление определенных форм в аналогичных случаях в тексте славянской Библии.

*Статья издается
при финансовой поддержке РТНФ
в рамках научно-исследовательского проекта
№ 05-04-82407 а/У.*

¹Крысин Л.П. Религиозно-проповеднический стиль и его место в функционально-стилистической парадигме современного русского литературного языка // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Татьяны Григорьевны Винокур. М., 1996. С.136.

²Крылова О.А. Существует ли церковно-проповеднический стиль в современном русском ли-

тературном языке? // Культурно-речевая ситуация в современной России. Екатеринбург, 2000. С.108.

³Феодосий, епископ Полоцкий и Глубокский. Гомилетика. М., 1999. С.177–178.

⁴Там же. С.118.

⁵Александр Шаргунов, протоиерей. Слово в прощенное воскресенье // Проповеди Московских священников. М., 2000. С.113–114.

⁶Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С.117.

⁷Там же. С.118.

⁸Приводимые цифры не могут быть абсолютно точными в силу динамичности, текучести КФ и смежности и наложения их друг на друга в тексте.

⁹Кирилл (Павлов), архимандрит. Отдание праздника Пасхи // Кирилл (Павлов), архимандрит. Проповеди. Сергиев Посад, 2000. С.15.

¹⁰Кирилл (Павлов), архимандрит. Светлое Христово Воскресение. Пасха // Кирилл (Павлов), архимандрит. Проповеди. Сергиев Посад, 2000. С.485.

¹¹Иоанн (Крестьянкин), архимандрит. Слово в неделю всех святых, в земле Российской просиявших // Проповеди московских священников. М., 2000. С.33.

¹²Кирилл (Павлов), архимандрит. Отдание праздника Пасхи. С.14.

¹³Кирилл (Павлов), архимандрит. Светлое Христово Воскресение. Пасха. С.487.

¹⁴Кирилл (Павлов), архимандрит. Двадцать вторая неделя по пятидесятнице. Акафист преподобному Сергию. О страдании и терпении // Кирилл (Павлов), архимандрит. Проповеди. Сергиев Посад, 2000. С.262.

В.А.Мишланов (Пермь)

СРЕДСТВА МЕЖФРАЗОВОЙ СВЯЗИ В СТАРОСЛАВЯНСКОМ СИНТАКСИСЕ

Исследователи древнеписьменных текстов и живой устной речи сталкиваются с одной и той же трудностью – невозможностью во многих случаях провести границу между сложным предложением (СП) и сверхфразовым единством (СФЕ). Причины этого кроются в том, что сложное предложение как особая синтаксическая единица возникает в ходе длительной перестройки структур связного текста, поэтому средства синтаксической связи в СП и СФЕ во многом едины.

Ученые, изучающие проблемы генезиса СП, исходят из логичного, казалось бы, предположения, что оно возникает на определенной стадии глоттогенеза. Так, И.И. Мещанинов, анализируя примеры из юкагирского, заключает, «что простые и сложные предложения... являются достижением языков нашей стадии речи и что для палеоазиатских языков такое деление оказывается чуждым»¹. Об отсутствии противопоставления простого и сложного предложений говорят и применительно к индоевропейскому языку² и даже к старославянскому. В частности, Г.А.Хабургаев полагает, что при описании синтаксиса старославянского языка следует отказаться от разграничения СП и СФЕ. «В ст.-сл. тексте простые предложения "назывались" друг на друга, образуя сложное смысловое единство... Не располагая сведениями об интонации,

следует рассматривать каждое простое предложение как относительно самостоятельное, а связи между простыми предложениями – как присоединительные»³.

Как известно, в историческом синтаксисе выдвинуто две гипотезы о путях возникновения СП. Согласно первой, СП появляются в результате объединения некогда самостоятельных простых предложений⁴; по мнению сторонников второй точки зрения, сложные конструкции могли формироваться и другим путем: вследствие внутреннего развития структуры простого предложения и получения каким-либо из его членов «статуса предикативности»⁵.

Я. Бауэр приходит к выводу, что опыт изучения развития чешского сложного предложения «безусловно подтверждает первую точку зрения: мы обнаруживаем много явлений, свидетельствующих о первоначальной самостоятельности соединенных предложений, но не найдем ни одного убедительного свидетельства, показывающего, что какой-то тип сложного предложения возник в результате того, что определенный член предложения получил значение предложения»⁶. И хотя «второй путь» становления СП в принципе исключен быть не может, вывод Я.Бауэра представляется справедливым и применительно к иным славянским языкам.

Многие синтаксисты, учитывая факт несовпадения в различных языках показателей подчинительной связи в СП, делают вывод о сравнительно позднем происхождении гипотактических конструкций или, по крайней мере, что в дописьменный период сложившейся системы СП (в частности, в русском языке) не было.

Заметим, однако, что различия в гипотактических системах родственных языков не являются достаточным основанием для вывода о позднем происхождении подчинительных конструкций, ибо имеется еще одно, по крайней мере, объяснение указанных различий – переход к новым структурным типам, развитие новых показателей связи; причем для нас такое объяснение оказывается предпочтительным, так как более согласуется с представлениями о длительном характере эволюции структуры СП.

Сторонники первой точки зрения отмечают, что в генезисе СП особую роль сыграли текстовые построения, названные «цепным нанизыванием предложений», внутри которых со временем образуются бинарные комплексы, кладущие начало различным типам СП⁷. «Если определенные сочетания предложений в речевом акте повторялись более часто, то создавались условия для возникновения типа сложного предложения... Стабилизация и механизация подобных сочетаний создали предпосылки к тому, чтобы из слов, первоначально имевших лексическое значение..., возникли грамматические слова, которые со временем превратились в формальное средство для выражения отношений между предложениями»⁸. Вряд ли можно сомневаться в том, что отмеченные чешским лингвистом процессы имели место в истории СП различных типов; не вызывал бы возражений и тезис о «более частом повторении определенных сочетаний предложений» как условии формирования гипотактических показателей из слов, выполнявших

прежде иные функции, если бы при этом не имелась в виду первоначальная самостоятельность объединяемых предикативных компонентов. Однако поскольку как раз предполагается, что «определенные сочетания предложений» возникают, уместно поставить вопрос, почему это происходит, в силу каких причин некоторые предложения образуют устойчивые (воспроизводимые) парные объединения.

Если учитывать только сегментные показатели связи и выводить различные типы СП из построений «цепного нанизывания», то мы вправе говорить уже «третьем пути» становления СП: сложные предложения появляются не в результате объединения простых (т.е. не в результате усложнения грамматических структур), а путем своего рода упрощения, сокращения «сверхсложных» построений. Ж.Одри в связи с этим пишет: «Сложное предложение не могло произойти в результате расширения простого предложения или посредством соединения нескольких последовательных простых предложений. Языковые структуры образуются не путем присоединения независимых элементов, случайно вступивших в контакт, а в ходе реорганизации, обновления существующих структур, и чаще всего в связи с сокращением этих структур... Причину происхождения [типа] сложного предложения следует искать или в перестройке структуры существовавшего ранее сложного предложения, или в сокращении структуры более высокого порядка, т.е. структуры текста»⁹.

Однако помимо сегментных показателей связи предикативных конструкций существуют и сверхсегментные – просодические, которые, очевидно, являются генетически первичными, исконными и универсальными, сохраняющими значимость на любом синхронном срезе. Их отсутствие (т.е., точнее, интонационное оформление предикативного компонента как отдельного высказывания) означает, что предложение было порождено (задуманно) как самостоятельная единица текста. Следовательно, вопрос о происхождении СП вообще должен быть вынесен за рамки диахронической проблематики: оно не возникает не только семантически, но и как поверхностно-грамматическое явление. Иначе говоря, СП образуется в процессе текстопорождения по деривационным образцам, один из которых (по крайней мере) исконен, «панхроничен».

Основной способ формирования СП состоит в перестройке существовавших прежде (всегда) типов, в том, что некоторые компоненты паратактических объединений (частицы, эмфатические слова, указательные, неопределенные и вопросительные местоимения) в ходе длительной эволюции грамматической системы приобретают новые синтаксические функции¹⁰.

Вернемся, однако, к старославянским текстам Библии. Недифференцированность конструкций СП и СФЕ проявляется главным образом в том, что многие межфразовые союзы (в конструкциях «цепного нанизывания») используются также и внутри сложного предложения. Между прочим, в древних славянских рукописях эта особенность проявляется даже графически: из знаков препинания внутри главы использовалась только точка, которой могли отделяться друг от друга как предложения, так их компоненты. Вот

для примера отрывок из Зографского Евангелия (выделены средства межфразовой связи):

І пришы1дѣшюми на а4нѣ поллѣ въ странк гер7гесилн7скк· сѣрЕто1сте и5 дѣва2 бЕ1сѣна· о3тѣ грелбишть Q4хѣ· Q3сходя1шта лю1та зЕло2· у4ко не можалаше ник7тоже· минк1ти пктелмѣ тЕ1мѣ· Q3 се2 възъпи1сте гл9шта· чѣто2 е4стѣ налма Q3 тебЕ2 ис9е сн9е бж9и· прише1лѣ ли е3си2 сЕмо· прЕ1жде врЕ1мене мк1читѣ на1сѣ· бЕ1 же далелче о3тѣ н8ею2· сталдо свин8ил1 мно1го пасолмо· бЕ1си же мол8алахк и5 гл9ште а4ште Q3зго1ниши ны повели2 на1мѣ Q3ти2 въ сталдо свиное· Q3 рече2 Q4мѣ· Q3дЕ1те· азни1 же шы1дѣше вѣни1дк въ сви1ни· Q3 (в ц.сл. тексте – и3 се2) а4бие и3стрѣми1 ся сталдо все2 по брЕ1гу въ молре· Q3 и3мрЕ1шя· Q3 и3топо1шя въ волдахъ· Q3 паск1штей бЕжалшя· Q3 шы1дѣше въ градъ· възвЕстилшя всу2 Q3 о3 бЕсѣну1ю Q3 се в[ъ]сѣ гра1дѣ Q3зи1де протилвк Q3с9ви· Q3 видЕ1въше и5 моли1шя· да би прЕшы1лѣ о3тѣ прЕдЕ1лѣ Q4хѣ Q3 вълЕ1зѣ въ коралбѣ ис9· прЕу1де Q3 при1де въ сво1и гра[дѣ] (Мф. 8: 28 - 34; 9: 1; Зогр. Ев.).

Стоит заметить, что хотя более сложная пунктуация современных церковных текстов в целом опирается на синтаксические основания, тем не менее в ц.-сл. языке имеется особый знак, который в известной мере отражает древнюю недифференцированность СП и СФЕ библейского текста – «малая точка», соответствующая точке или точке с запятой в русской пунктуации (после малой точки предложение начинается со строчной буквы).

В различных книгах Библии встречаются сверхсложные синтаксические построения, включающие большое число причастных оборотов, относительных конструкций, изъяснительных и каузальных придаточных, параллельных членов, нередко дублирующих содержание. Объем таких сложных конструкций намного превышает то, что может быть произнесено в одном интонационном контуре и воспринято читателем или слушателем в целом.

Справедливо ли, однако, утверждение, что мы не можем, не зная достоверно, каков был интонационный рисунок отдельного фрагмента старославянского текста, с должной определенностью выделить в нем такие объединения предикативных конструкций, которые могут быть квалифицированы как сложносочиненные или сложноподчиненные предложения?

Прежде всего стоит обратить внимание на тот примечательный факт, что в новоцерковнославянских текстах Святого Писания практически полностью сохраняются старославянские средства связи предикативных компонентов, при этом, подчеркнем, членение на относительно самостоятельные высказывания обозначается с помощью знаков препинания. Трудно допустить, что это членение никак не отражает литургических традиций (традиций восприятия и воспроизведения Библии), уходящих корнями в начало славян-

ской книжности, а потому мы вправе полагать, что сегментация современных церковных текстов на отдельные коммуникативные единицы в целом адекватно передает синтаксис старославянских текстов. Другими словами, малая точка, двоеточие (этим знакам препинания в русской системе пунктуации соответствуют точка или точка с запятой), а тем более точка могут быть без особых натяжек приняты за знаки, выделяющие относительно автономные высказывания.

На примере большинства книг Библии легко убедиться, что практически каждое самостоятельное высказывание вводится особым служебным словом, которое называют межфразовым союзом или, чаще начинательным (ингрессивным) союзом. Эта особенность вообще характерна для синтаксиса древних языков. В старославянских и древнерусских текстах довольно обычны целые ряды предложений, начинающихся одним и тем же союзом (и в старославянском языке, а – в древнерусском). Такие построения в историческом синтаксисе получили название конструкций «цепного нанизывания». Предполагается, что древнерусские конструкции с повторяющимися начинательными союзами «отражают лишь процесс формирования сложного предложения и свидетельствуют о постепенном развитии и совершенствовании синтаксической системы русского языка»¹¹. Со временем, когда в русском языке вполне оформилась система сложного предложения, конструкции с начинательно-соединительными союзами исчезли. (Впрочем, этот вывод следует уточнить: означенные конструкции не употребляются в книжных стилях литературного языка, однако в живой разговорной речи, и не только диалогической, они весьма распространены и сейчас).

Определяя место построений с ингрессивными союзами в истории русского синтаксиса, мы должны принять во внимание то, что в древнерусских письменных памятниках встречаются два рода конструкций цепного нанизывания: в памятниках книжных стилей (т.е., по сути, в ц.-сл. текстах) – ряды с начинательным союзом и, а в текстах, отражающих влияние живой восточнославянской речи (например, в деловой письменности), – построения с союзом а.

Вряд ли можно сомневаться в том, что и древнерусские конструкции с начинательным союзом а, и аналогичные конструкции современной разговорной речи отражают особую фазу развития синтаксиса. И если для древнерусского языка эти конструкции действительно оказываются своего рода приметой неразвитости синтаксиса (поскольку в книжных стилях перестают употребляться), то для разговорной речи, синтаксис которой отражает особенности устной коммуникации, они оказываются вполне зрелой стадией.

Что касается построений с начинательным союзом и, то уже тот факт, что они встречаются только в текстах книжных стилей, дает основания для вывода о неисконности этих конструкций в русском языке. На наш взгляд, в древнерусской книжности ингрессивные союзы и, же и конструкции цепного нанизывания с союзом и отражают прямое влияние старославянского синтаксиса (сохраняющегося не только в

новых церковнославянских текстах Библии, но и – в этом отношении – в русском переводе). В связи с этим возникает вопрос – насколько мы вправе квалифицировать структуры связного текста славянской Библии как неразвитые, представляющие «особую фазу развития синтаксиса». Нет сомнения, что в этом плане славянский текст Библии во многом копирует синтаксические особенности греческого текста, и если создатели Септуагинты и Нового Завета использовали именно конструкции СП и СФЕ, то вряд ли потому, что в их распоряжении не было иных средств.

Логически возможны три квалификации некоторого сегментного показателя синтаксической связи: 1) как межфразового (начинательного) союза, 2) как «внутрифразового» союзного средства (сочинительного или подчинительного союза, относительного местоимения, соотносительного слова), 3) как универсального средства, выражающего отношение между предикативными единицами и внутри СП, и в СФЕ.

Какие же служебные слова в церковнославянском (а стало быть, и в старославянском) тексте можно рассматривать как межфразовые коннекторы? На наш взгляд, для ответа на этот вопрос достаточно принять во внимание два основных условия: тот или иной сегментный показатель связи предикативных единиц следует квалифицировать как межфразовый союз, если этот показатель преимущественно употребляется в начале предикативных единиц, т.е. после точки, малой точки или двоеточия (энклитика – после первого знаменательного слова), и если он выражает связь с предшествующим компонентом текста (если некоторое служебное слово, стоящее в начале предложения, выражает связь с последующим предикативным компонентом, то оно квалифицируется как подчинительный союз – временной или каузальный; ср. конструкции с союзами *е3гда2*, *а4ще*, которые обычно употребляются в протазисе СПП).

В случае, когда некоторое союзное средство с одинаковой частотой употребляется как внутри полипредикативного комплекса (после запятой), так и на границах между отдельными высказываниями (после точки), оно квалифицируется как универсальный (полифункциональный) союз.

Опираясь на означенные методические ориентиры, можно заключить, что в старославянском языке энклитические частицы *бо*, *же*, сочетание *и3 се2* (и вот), союз-частица *и4бо*, являются межфразовыми коннекторами; местоимения *и4же*, *е3ли1къ*, союзы *и4кѡ*, *е3гда2*, *зане2* и др. относятся к гипотактическим показателям; а соединительный союз *и3* – к универсальным средствам синтаксической связи.

По нашим наблюдениям, в церковнославянских текстах наиболее частотными являются 4 межфразовых коннектора: *и3*, *бо*, *же*, *и4бо*. Типичнейший в этой функции для древнерусского языка союз *а* в качестве начинательного союза в старославянских текстах практически не употребляется, его функцию выполняет энклитическая частица *же*.

Так, в Евангелии от Матфея союз *а* в позиции межфразового (начинательного) союза встречается не более двух-трех раз (в роли сочинительного союза в

простом или сложносочиненном предложении – около 15 раз), тогда как энклитика *же* употреблена в этой функции около 200 раз; в русском переводе частица «же» в этих контекстах, как правило, сохраняется, но в 65 случаях частица *же* в функции межфразового коннектора и сочинительного союза в русском тексте соответствует союз «а».

Союз *и3* – соединительный (присоединительный), образующий открытые (многочленные) структуры. Обычно он используется в конструкциях цепного называния (как правило, в повествовательных фрагментах Библии); примеры можно подобрать практически из любой главы любой книги Св. Писания, но наиболее показательной в этом плане является, наверное, первая книга Библии. Так, в 1-й главе книги Бытия все предложения, кроме первых двух, вводятся этим начинательным союзом (ср.: *И рече2 бг9ъ: да буѡдетъ свЕ1тъ. И буѡсть свЕ1тъ. И видЕ бг9ъ свЕ1тъ, у4кѡ добро2, и3 разлучи2 бг9ъ между2 свЕ1томъ и3 между2 тмо1ю. И нарече2 бг9ъ свЕ1тъ делнь, а3 тму2 нарече2 нолшь. И буѡсть велчеръ, и3 буѡсть и4тро, делнь е3ди1нь. И рече2 бг9ъ: да буѡдетъ твелрдь посреде2 воды2, и3 да буѡдетъ разлуча1ющи посреде2 воды2 и3 воды2. И буѡсть талкѡ – Быт. 1: 3–6).*

Сочинительные союзы разделительной семантики (ст.-сл. *ли*, в ц.-сл. обычно *и3ли2*) в качестве межфразовых союзов в славянской Библии весьма редки. Вообще же, энклитика *ли*, как и в русском языке, вводит обычно вопросительное суждение, но если этой частицей присоединяется второй вопрос, она ставится в самое начало присоединенного вопроса получая соединительное или разделительное значение (ц.-сл. дизъюнктивный союз *и3ли2* как раз и формируется в таких контекстах, где с вопросительной энклитикой сливается абстрактный показатель соединения). Ср. ст.-сл. (из Мариинского Евангелия): *что же видиши скчелцъ въ а4цЕ брата твоего. а3 брѣвна2 е4же естъ въ а4цЕ твоємъ не чюеши. ли (в новом ц.-сл. и3ли2) ка1ко речеши братру твоєму. а3стави и изъмк2 скчецъ изъ а3чесе2 твоего. Q3 се брѣвно2 въ а4цЕ твоємъ – «Что ты видишь сучок в глазу брата твоего, а бревна в твоём глазу не чувствуешь? Или (= и) как скажешь брату твоему: "дай, я выну сучок из глаза твоего", а вот, в твоём глазу бревно?» (Мф. 7: 3 – 4); из Зографского Евангелия: Q3 видЕвъ и3с9 помышлениЕ Q4хъ рече2 въскк1\$ вы мыслите зъло въ срѣдѣихъ вашихъ. чѣто бо естъ удо1бЕе решти2. отъпишта\$тъ ти ся грЕси твои: ли решти2 въставъ ходи: «»»»– «Иисус же, видя помышления их, сказал: для чего вы мыслите худое в сердцах ваших? ибо что легче сказать: прощаются тебе грехи, или сказать: встань и ходи?» (Мф. 9: 4–5)*

Частица *же* в функции межфразового коннектора, по-видимому, не менее частотна, чем союз *и*. В составе сложного предложения она имеет широкое сопоставительное или противительное значение (ср.: *И не и3болѣйтеся т убивающѣх тЕ1ло,*

души1 же не могу1щихъ у3би1ти: убо1йтеся же па1че могу1щагw из ду1шу и3 те1ло погуби1ти въ геелнне – «И не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить; а бойтесь более того, Кто может и душу и тело погубить в геенне» – Мф. 10: 28). В таком же значении энклитика же используется и в СФЕ: Слышасте, у4kw рече1но бы1сть дре1внимъ: не прелюбы2 сотвори1ши. Азъ же глаголю ва1мъ: у4kw вся1къ, и4же воззри1тъ на жену2, во е4же вожделЕ1ти е3я2, у3же2 любодЕ1йствова съ не1ю въ се1рдце свое1мъ – «Вы слышали, что сказано древним: не прелюбодействуй. А Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем» (Мф. 5: 27 – 28).

Однако чаще анализируемая частица выполняет в ст.-сл. языке функцию тематического «модификатора», точнее, показателя «модификации», т.е. сигнала некоторого поворота в повествовании (в русском языке эта функция закреплена за союзом «а»), например, появления нового персонажа, новых обстоятельств, перехода к новым действиям и т.п.

Рассмотрим на примере 8-й главы Евангелия от Матфея, как построен типичный для многих книг Святого Писания повествовательный текст. В этой главе можно выделить восемь отдельных эпизодов. В первой части рассказано о том, как Иисус, завершив проповедь (главы 5 – 7), сошел с горы и излечил подошедшего к Нему прокаженного (стихи 1 – 4). В следующих двух эпизодах повествуется о приходе Господа в Капернаум, где Он исцелил слугу сотника (5 – 13) и Петрову тещу (14 – 15). В четвертой части евангелист рассказывает об изгнании злых духов из многих бесноватых, которых привели к Иисусу вечером, и исцелении всех больных (16 – 17). Далее следует диалог Господа с книжником и одним из учеников (18 – 22) и рассказ о буре на море, вызвавшей панику среди учеников, и об усмирении волн и ветра (23 – 27). Завершается глава известным эпизодом с изгнанием бесов из двух человек, встретившихся Иисусу в стране Гергесинской (28 – 34). Каждый из выделенных фрагментов вводится либо энклитикой же, либо союзом и; ср.:

Сше1дшу же е3му2 съ горы2, въ слЕ1дъ е3гw2 издя1ху наро1ди мно1зи (1).

Вше1дшу же е3му2 въ капернау1мъ, приступи2 къ нему2 солтникъ... (5).

И прише1дъ Qзи9съ въ долъ петро1въ, ви1де те1шу е3гw2 лежалшу из а3гнелмъ жего1му (14).

По1зде же бывшу, приведоша къ нему бЕ8сны мнw1ги, и изгна2 ду1хи сло1вомъ, из вся8 боля1щыя изсцЕли2. (16).

Ви1деВъ же Qзи9съ мнw1ги наро1ды а4крестъ себе2 повеле2 у3ченkw1мъ изти2 на а4нъ полъ. (18).

И вле1зшу е3му2 въ кора1бль, по не1мъ издо1ша у3ченицы2 е3гw2 (23)

И прише1дшу е3му2 на а4нъ полъ въ страну2 гергесинскую съре1о1сте его2 дтва2 бЕ8сна... (28).

Союз и, обозначающий чистое соединение (присоединение), по определению не может быть показателем тематического поворота; частица же, в свою очередь, не способна присоединять (только присоединять) новое высказывание и, стало быть, образовывать открытые структуры текста. Но всякий тематический поворот есть в то же время развитие старого повествования (ибо всякий нормальный текст есть нечто связанное и содержательно цельное). Можно, по-видимому, утверждать, что союз и является показателем непрерывности текстового пространства, тогда как союз же, сигнализируя о повороте, перерыве, каком-либо изменении, о некотором «всплеске» в процессе развертывания информации, играет роль «маркера дискретности».

Таким образом, у говорящего имеется выбор: начиная новое высказывание, он может либо обозначить развитие старого, т.е. выбрать присоединительный ингрессивный союз, либо сделать акцент на тематическом изменении, используя в качестве средства межфразовой связи частицу же (понятно, что, если требуется обозначить каузальное отношение между высказываниями, должны быть употреблены особые средства межфразовой связи, о чем см. ниже).

Приведенный выше отрывок из Зографского Евангелия весьма показателен в этом отношении. Независимо от того, какая конструкция – с причастием или личным глаголом – начинает новое высказывание, в рассматриваемом тексте оно непременно вводится межфразовым союзом. Надо заметить, что новоцерковнославянский текст в этом плане практически не отличается от древнего. Об этом можно с уверенностью судить по тому факту, что в анализируемом отрывке ц.-сл. текст сохраняет два лишних же (замененные в русском переводе начинательным «и»). Русский перевод в целом (за указанными двумя исключениями) повторяет эти особенности текста (ср.: «И когда Онъ прибылъ на другой берегъ... И вотъ, они закричали: Что Тебе до насъ, Иисусъ, Сынъ Божій?... Вдали же отъ нихъ паслось большое стадо свиней. И бесы просили Его (бЕ1си же моля1ху е3го2)... И онъ сказаъ имъ: идите. И они, вышедши, пошли (а3ни1 же изше1дше издо1ша) в стадо свиное. И вотъ, все стадо свиное бросилось въ море... Пастухи же побежали и, пришедши въ городъ, рассказали обо всемъ... И вот, весь городъ вышел навстречу, Иисусу...»).

Следует подчеркнуть, что варьирование анализируемых коннекторов (как и синтаксических моделей с причастиями и личными формами глаголов в предикативной функции) создает особый синтаксический параллелизм, особый ритм, характерный для Библии и других текстов литургической поэзии.

Можно заключить, таким образом, что в славянской Библии конструкции цепного нанизывания представлены двумя основными видами: 1) одномерными (линейными) последовательностями с ингрессивным союзом и3, 2) ритмическими рядами бинарных (как правило) присоединительно-сопоставительных ком-

плексов, в которых предложения с ингрессивным соединительным союзом чередуются с высказываниями, вводимыми «тематическим модификатором» же, или – реже – каузальными союзами-частицами бо или убо.

Причинные отношения между самостоятельными высказываниями выражаются энклитическим союзом-частицей бо. В русском тексте Св. Писания ему (как и иным причинным союзам) обычно соответствует союз «ибо» (появившийся, судя по всему, в результате слияния этой частицы с союзом и); ср.: ГдЕ2 е4сть рождЕлся цр9ъ Q3удейскій; видЕхомъ бо звЕзду2 е3гw2 на востоцЕ, из приидолхомъ поклонилтися е3му2 – «Где родившийся Царь Иудейский? ибо мы видели звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему» (Мф. 2: 2); Не мнилте, у44кw приидолхъ разорилти заколнъ, изли2 проролки: не приидолхъ разорилти, но исполнити. Ами1лнъ бо глаголлю валмъ: долндеже прелйдетъ нелбо из земля2, Q3w1та е3ди1на, изли2 е3ди1на черта2 не пре2йдетъ т заколна, долндеже вся8 бу1дутъ – «Не думайте, что Я пришел нарушить закон или пророков: не нарушить пришел Я, но исполнить. Ибо истинно говорю вам: доколе не преидет небо и земля, ни одна йота или ни одна черта не преидет из закона, пока не исполнится все» (Мф. 5: 17–18).

По функции бо весьма точно соответствует русской каузальной частице «ведь»; иногда, впрочем, это служебное слово получает значение «поистине, итак, поэтому». Полагают, что каузальное значение («потому что») развилось лишь у славян, первоначальная же функция этой частицы – подтверждение чего-либо, сохраняющаяся в фонетическом (ударном) варианте этой частицы («ба») у зап. и вост. славян¹². В праславянском она, несомненно, была энклитикой (в старославянских и ц.-сл. текстах бо никогда не встречается в начале предложения), в польском «во» (как и «że») помещается уже в начале высказывания.

Как и частица «ведь» в русском языке, старославянский союз бо может выражать каузальное отношение и внутри сложного предложения (в случае, когда предикативные компоненты связаны отношением обоснования, как правило, выбирается именно это средство связи), например: ...Се а4г9глъ гдснъ въ снЕ2 у3вился е3му2, глаголля Q3w1сифе, сыне давQ1довъ, не у3болйся приялтъ мр9іамъ жены2 твоея2: ро1ждшее бо ся въ нелй т дх9а е4сть ст9а. Родилтъ же сн9а, из наречелши и4мя е3му2 Q3и9съ: толй бо сп9сеть лю1ди своя8 т грЕхолвъ и4хъ – «Се, Ангел Господень явился ему во сне и сказал: Иосиф, сын Давидов! не бойся принять Марию, жену твою, ибо родившееся в Ней есть от Духа Святаго; родит же Сына, и наречешь Ему имя Иисус, ибо Он спасет людей Своих от грехов их» (Мф. 1: 20–21); Во дни8 же а4ны прииде Q3w1лннъ крститель, проповЕдая въ пустыни Q3удейстЕй, из глаголля: покайтесь, приближи бо ся цр9ствіе нб9ное. Селй бо е4сть речелннй

изсаіемъ пр9рокомъ, глаголлющимъ: гла1съ вопиу1щагw въ пустыни: у3гото1вайте путь гдснъ, правы тво-рилте стези2 е3гw2 – «В те дни приходит Иоанн Креститель и проповедует в пустыне Иудейской и говорит: покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное. Ибо он тот, о котором сказал пророк Исаия: глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему» (Мф. 3: 1–3).

Однако в церковнославянском языке СПП с причинными придаточными чаще, по-видимому, оформляются с помощью асемантического союза у4кw (у4коже) или причинных союзов зане2, понелже; ср., например: Рахилъ плачу1щися ча8дъ свои1хъ, из не хотя1ше у3телшитися, у4кw не су1тъ – «Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться, ибо их нет» (Мф. 2: 18); ЧеловЕлкъ нелкій сотвори2 велчерю велію, из зва2 мнwлги. Из посла2 раба2 своего2 въ голдъ велчери, рещи2 зва8нымъ: грядилте у4кw у3же2 гото1ва су1тъ всь8 – «Некий человек сделал большой ужин и созвал многих. И когда наступило время ужина, послал раба своего сказать званым: «Идите, ибо уже все готово»» (Лк. 14, 16); И рече2 е3му2 блалгw, ра1бе долбры1: у4кw w3 маллЕ велренъ быллъ е3си2, бу1ди а4блать и3мЕ1я надъ десятиу2 градw1въ – «И сказал ему: «Хорошо, добрый раб; за то, что (так как) ты в малом верен был, возьми в управление десять городов»» (Лк. 19: 12); ...Бди1те у5бо, у4кw не велсте дне2 ни часа2, волньже сн9ъ чл9вЕческій приидетъ – «Итак, бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, когда Сын Человеческий придет» (Мф. 25: 13); ...Сол1лнцу же возсіа1вшу присвѣ1нуша: из зане2 не и3мЕ1яху корелнѣя, и3зсхолша – «Когда же возшло солнце, [семена] увяли, и, так как не имели корня, засохли» (Мф. 13: 6); Архierele же приелмше сребреники рЕ1ша: недостойно е4сть вложилти и5хъ въ корвалну, понелже цЕна2 кро1ве е4сть – «Первосвященники, взяв сребренники, сказали: не позволю положить их в сокровищницу церковную, потому что это цена крови» (Мф. 27: 6); И твЕчалъ цалрь речелтъ и5мъ: а3ми1нъ глаголлю валмъ, понелже сотвористе е3ди1ному си1хъ бра1тій мои1хъ мелньшихъ, мнЕ2 сотвористе – «И Царь скажет им в ответ: истинно говорю вам: так как вы сделали это одному из сих братьев Моих меньших, то Мне сделали» (Мф. 25: 40).

Причинные союзы зане2 и понелже употребляются только как средства подчинительной связи внутри СП, в отличие от союзов со значением следствия (сегw2 ра1ди, темже), которые могут оформлять и СП, и СФЕ. Что касается союза у4кw (у4коже), то изредка он встречается в позиции межфразового союза, т.е. после точки или точки с запятой в предложении, указывающим на причину (обоснование) того, о чем говорится в предыдущем предложении (ср.: И,

и4же а4ще хо1шетъ въ валсѣ бы1ти пе1рвый, бу1ди валмѣ ра1бѣ. Якоже сн9ѣ чл9вЕческiй не при1де, да послужатъ е3му2, но послужити, и3 далти ду1шу свою2 избавленiе за мно1гихъ – «И кто хочет между вами быть первым, да будет вам рабом; так как Сын Человеческий не [для того] пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих» – Мф. 20: 27 – 28). И все же у нас есть веские основания полагать, что этот союз не является средством межфразовой связи. Основная (а может, и единственная) его функция – быть абстрактным показателем подчинения внутри СП. Этот союз обнаруживается в СПП, выражающих самые разные смысловые отношения: временные, условные, причинные, следственные, изъяснительные и др. (стало быть, никакие из перечисленных значений он не передает, а указывает лишь на факт подчинения включающей его предикативной конструкции предшествующему предложению). Ср.: ...Но да у3вЕ1сте у4кв вл1сть и4мать сн9ѣ чл9вЕческiй на земли2 тпуш1ти грЕхи2 – «...Но чтобы вы знали, что Сын Человеческий имеет власть на земле прощать грехи» (Лк. 5: 24); Рече1 же въ себе2 приставникъ долму: что2 сотворю2, у4кв госпо1ды1 мо1йb те1млетъ строел1не долму т мене2; – «Сказал сам себе управитель: “Что мне делать, когда (если) господин мой отнимает у меня управление домом?”» (Лк. 16: 3); И прише1дшу е3му2 на а4нѣ по1лъ въ страну гергесинскую срЕто1ста е3го2 два2 бЕ8сна, т грw1бѣ и3сходяща, лю1та зЕлw2, у4кв не моши никому мину1ти путе1мъ те1мѣ – «И когда Он прибыл на другой берег в страну Гергесинскую, Его встретили два бесноватые, вышедшие из гробов, весьма свирепые, так что никто не смел проходить тем путем» (Мф. 8: 28); И а4бiе собралсѣ мно1зи, у4коже ктому2 не вмещалтисѣ ни при двелрехъ: и3 глаго1лаша и5мъ сло1во – «Тотчас собрались многие, так что уже и у дверей не было места; и Он говорил им слово» (Мк. 2: 2); ...Соберитѣ пе1рвЕе плЕ1велы и3 свяжитѣ и4хъ въ снопы2, у4кв сожещи2 я5: а3 пшеницу соберитѣ въ житницу мою2 – «Соберите прежде плевелы и свяжите их в снопы, чтобы сжечь их, а пшеницу уберите в житницу мою» (Мф. 13: 30).

Союз у4кв в изъяснительных, следственных, временных и иных конструкциях оказывается собственно подчинительным союзом, т.е. присоединяет придаточное предложение, не имеющее грамматической и смысловой самостоятельности и не образующей автономной интонационной конструкции. В позиции межфразового коннектора он встречается, как правило, при наличии причинной (мотивирующей) связи с предшествующим фрагментом текста (ср.: И3 похвали2 госпо1дъ долму строитѣля не-пра1веднагw, у4кв му1дрЕ сотвори: у4ко сынw1въ свЕ1та въ ро1дЕ свое1мъ су1тъ – «И похвалил господин управителя неверного, что до-

гадиво поступил; ибо сыны века сего догадливей сынов света в своем роде» – Лк. 16: 8). Можно сделать вывод, что у4кв в СФЕ употребляется вместо бо (как синоним бо), и эта функция для него вторична.

Третьим по значимости (и частотности) межфразовым коннектором в ст.-сл. языке является союз-частица у4бо. В ц.-сл. грамматиках этот союз, вместе с иными союзами, выражающими отношение следствия, причисляется к разряду сочинительных союзов, именуемых заключительными; выделяется также двойной союз у4бо – же (соотв. греч. *μέν – δε*), выражающий противительное или сопоставительное значение¹³. Однако для передачи собственно следственного значения (как в составе СП, так и внутри СФЕ) в ст.-сл. используются иные средства – сочетания местоимений с частицей же или предлогом ра1ди (те1мже, сегw2 ра1ди; примеры см. ниже). Нередко, впрочем, следственное отношение не выражается сегментными средствами, в этом случае между смежными предикативными конструкциями, связанными отношением следствия (причинно-следственным или условно-следственным), ставится показатель «чистого» соединения – союз и; например: И рече2 ю3нЕ1йши1 е3ю2 а3тцу2: а4тче, далждъ ми досто1йную ча1сть и3мЕ1ниѣ. и3 раздЕли2 и4ма и3мЕ1ниѣ (Лк. 15: 12).

Выделяются два основных значения союза у4бо (у4бw): 1) «итак; таким образом, поэтому, следовательно, тогда, затем» (в этом значении пишется через «омегу»); 2) «именно; ведь; только» (изредка, кроме того, у4бо может быть осмыслено как синоним слов «подлинно, истинно» – Евр. 2: 16).

Как показатель следствия эта частица употребляется внутри СПП – в начале второй части условного бинорма (соответствуя корреляту то); ср.: Аще ли же а4зѣ w3 д9сЕ б9жи1 и3згоню2 бЕ1сы, у5бо постилже на валсѣ црствіе б9жіе (Мф. 12: 28). И в только этом употреблении у5бо стоит в начале предикативной единицы; в качестве же межфразового соединителя этот союз, несмотря на ударность, занимает обычно место после первого знаменательного слова и энклитик¹⁴.

Каким бы ни было в том или ином контексте значение анализируемого служебного слова, основная его грамматическая функция состоит в организации связного текста: этот союз вводит новый фрагмент повествования (рассуждения), новое высказывание, в котором излагается нечто, мотивированное содержанием предыдущего фрагмента. Вот характерные примеры: ... И тогда2 и3спове1мъ и5мъ: у4кв николи1же зна1хъ валсѣ: тидилте т мене2, де1лающіи беззаконіе. Всякѣ у4бw, и4же слышитъ слова2 моя8 сіѣ8, и3 твори1тъ я5, и3подо1блѣ е3го2 му1жу му1дру, и4же созда2 хра1мину свою2 на ка1мени – «И тогда объявлю им: Я никогда не знал вас: отойдите от Меня, делающие беззаконие. Итак, всякого, кто слушает слова Мои сии и исполняет их, уподоблю мужу благоразумному, который построил дом свой на камне» (Мф. 7: 23 – 24); Или2 кто2 е4сть т валсѣ челоуЕ1кѣ,

е3го1же а4ще воспро1ситъ сынъ е3гw2 хлЕ1ба, е3да2 ка1мень пода1стъ е3му2; ... Вся8 у5бw, е3ли1ка а4ще хо1щете, да творя1тъ валмъ челоВЕ1цы, та1kw и3 вы2 творите и5мъ: се1 бо е4сть зако1нъ и прр9оцы – «Есть ли между вами человек, который, когда сын его попросит у него хлеба, подал бы ему камень? ... Итак, во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними, ибо в этом закон и пророки» (Мф. 7: 9, 12).

В позиции межфразового коннектора в ц.-сл. нередко используются местоименное сочетание сегw2 ралди, выражающее отношение следствия, и, значительно реже, следственный союз те1мже: И а4ще а4зъ w3 веельзеву1лЕ из3гоню2 бЕ1сы, сынове валши w3 ко1мъ из3го1нять; сегw2 ралди тQ1и валмъ бу1дутъ суди1и8 – «И если Я [силою] веельзевула изгоняю бесов, то сыновья ваши чьею [силою] изгоняют? Посему они будут вам судьями» (Мф. 12: 27); Глаго1ла и5мъ Q3и9съ: нЕ1сте ли чли2 николи1же въ писаніихъ: ка1мень, е3го1же не въ ряду2 сотвори1ша зиждущи, селй бы1сть во главу2 и3гла2; т гдса бы1сть сие2, и3 е4сть дивно во а4чю на1шею. Сегw2 ралди глаго1лю валмъ, у4kw тилмется т валсъ црствіе бж9іе, и3 далстся у3зыку творя1щему плоды2 е3гw2 – «Иисус говорит им: неужели вы никогда не читали в Писании: камень, который отвергли строители, тот самый сделался главою угла? Это от Господа, и есть дивно в очах наших? Потому сказываю вам, что отнимется от вас Царство Божие и дано будет народу, приносящему плоды его» (Мф. 21: 42 – 43); СовЕ1тъ же со1творише, купи1ша и4ми село2 скуде1льниче: въ погребаліе стра8нымъ. Те1мже неречелся село2 то, село2 кро1ве, до сегw2 дне2 – «Сделав же совещание, купили на них землю горшечника, для погребения странников; посему и называется земля та "землею крови" до сего дня» (Мф. 27: 7 – 8).

Сочетание сегw2 ралди возможно и в составе сложного предложения (ср.: Въ то врЕ1мѣ и3слышавъ и4рwdъ четвертовла1стникъ слухъ Q3ис9овъ, и3 рече2 а4трокwmъ свои1мъ: селй е4сть Q3wa1ннъ крестителъ: толй воскре1се т мелртвухъ, и3 сегw2 ралди си8лы дЕ1ются w3 нелмъ – «В то время Ирод четвертовластник услышал молву об Иисусе и сказал служащим при нем: это Иоанн Креститель; он воскрес из мертвых, и потому чудеса делаются им» – Мф. 14: 1–2). Однако значительно чаще оно используется в начале самостоятельного высказывания.

Довольно часто в качестве межфразового коннектора в старославянских текстах используется сочетание соединительного союза и3 с указательной частицей се (соответствующее русскому начинательному союзу «и вот»); например: Сше1дшу же е3му2 съ горы2, въ слЕ1дъ е3гw2 из3дя1ху наро1ди мно1зи. И се2 прокаже1нъ прише1дъ кланяшеся е3му2, глаго1ля: гдси, а4ще

хо1щеши, мо1жеши мя2 w3чи1стити – «Когда же сошел Он с горы, за Ним последовало множество народа. И вот подошел прокаженный и, кланаясь Ему, сказал: Господи! если хочешь, можешь меня очистить» (Мф. 8: 1 – 2); ср. также приведенный выше отрывок из 8-й главы Евангелия от Матфея, где сочетание и3 се2 употреблено трижды. Очевидно, основная функция этого начинательного союза – эфатическое соединение, т.е. не просто присоединение нового высказывания, но одновременно привлечение внимания слушающего (читателя) к его содержанию; ср. еще: Егдал же хотя1ше е3го2 из3вести2 и4рwd, въ ноши2 толй бЕ2 пелтръ спя2 между2 двЕма2 вои1нома, свѣзѣнъ желЕ1знома у4жема двЕма2... И се2 аг9глъ гдснъ предста2, и свЕ1тъ возсия2 въ хралминЕ – «Когда же Ирод хотел вывести его, в ту ночь Петр спал между двумя воинами, скованный двумя цепями... И вот, Ангел Господень предстал, и свет осиял темницу. [Ангел,] толкнув Петра в бок, пробудил его и сказал: встань скорее. И цепи упали с рук его» (Деян. 12: 6 – 7).

Итак, основные сегментные средства межфразовой связи в старославянском языке функционально достаточно четко распределены следующим образом: «чистое» соединение выражается союзом и3; сопоставительные отношения и тематический поворот передаются энклитической частицей же; каузальная связь между высказываниями обозначается двумя начинательными союзами: причинное отношение (модусно-причинное, или отношение обоснования) выражается союзом-энклитикой бо, следственная связь (отношение вывода) – «заключительным» союзом у4бw; местоименное сочетание сегw2 ралди используется для выражения собственно следственного отношения; наконец, сочетание и3 се2 употребляется в функции эфатического присоединения.

Одной из ярчайших закономерностей организации связного текста в Св. Писании является использование приема «цепного нанизывания» предложений (посредством начинательного союза и3), а также чередование в повествовательном тексте фрагментов, вводимых соединительным начинательным союзом и «тематическим модификатором» же либо каузальным союзом.

В заключение отметим, что изучение закономерностей и грамматических средств организации связного текста в старославянском языке имеет немалое значение и для исследования истории русского языка. Не вызывает сомнения, что под непосредственным воздействием церковнославянского языка формировался не только синтаксис русского предложения, но и грамматика текста. В частности, есть основания полагать, что по крайней мере межфразовые союзы «же» и «и», употребляемые в текстах книжных стилей (в поэтических, публицистических, научных), заимствованы из языка славянской Библии.

¹Мещанинов И.И. Проблемы развития языка. Л.: Наука, 1975. С.344.

²Кнабе Г.С. Еще раз о двух путях развития сложного предложения // Вопросы языкознания. 1955. № 1. С.116.

³Хабургаев Г.А. Старославянский язык. М., 1978. С.415.

⁴Бауэр Я. К вопросу о возникновении и развитии типов сложного предложения (на материале чешского языка) // Вопросы славянского языкознания. М.: Изд-во АН СССР, 1962. Вып.6. С. 89-111.

⁵Поспелов Н.С. О грамматической природе сложного предложения // Вопросы синтаксиса современного русского языка. М.: Учпедгиз, 1950. С.327.

⁶Бауэр Я. Указ.соч. С.93.

⁷Стеценко А.Н. Сложноподчиненное предложение в русском языке 14-16 вв. Томск, 1960. С.10; Коротаева Э.И. Союзное подчинение в русском литературном языке 17 в. М.; Л.: Наука, 1964. С.19.

⁸Бауэр Я. Указ.соч. С.94.

⁹Одри Ж. Индоевропейский язык // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1988. Вып. XXI. С. 109.

¹⁰Подробнее см.: Мишланов В.А. Семантика и структура русского сложного предложения в свете динамического синтаксиса. Пермь, 1996. С.19-25.

¹¹Историческая грамматика русского языка. Синтаксис. Сложное предложение. М., 1979. С.21.

¹²Мейе А. Общеславянский язык. М., 1956. С.388.

¹³Алипий (Гаманович), иеромонах. Грамматика церковнославянского языка. Репринтное издание. М., 1991.

¹⁴Вайан А. Руководство по старославянскому языку. М., 1952. С.411.

Е.С.Худякова (Пермь)

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СЕМАНТИЧЕСКИХ БИБЛЕИЗМОВ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ (НА ПРИМЕРЕ СТИХОВ О.ЗОНДБЕРГ)

Подобно тому как это было древнерусской литературе, в современной словесности действует «закон авторитета» (Е.М.Верещагин): «строительный материал» и структура должны содержать элементы, подсвеченные изнутри каким-либо коннотативным значением (или знанием), отсылающим к общеизвестным текстам и смыслам. В современной поэзии за неимением «нового слова» предлагается рациональная схема, «строительство» стиха сознательно демонстрируется – так создается многослойность стихотворения: взаимные отражения создают эффект мерцания и зеркала. Так, например, О.Зондберг любит образ зеркала (цикл «Зеркала под снегом»): «Из тишины выходит человек И долго ищет зеркало глазами»¹. Это своего рода максима, воплощающая идею нового, знакового, мира (и воспринимаемая уже как общепризнанное и даже банальное утверждение «человек – существо, окружающее себя метафорами»). «Кирпичики» стиха у Зондберг могут быть помечены: «Серебряный век», «Классика», «Архаика» (+детское сознание) – нас же интересует «Библия и другие конфессиональные тексты».

Излюбленный прием поэта – разрушение фразеологизма:

Время идет выслеживать

В небе

Их,

Гениев, ныне и присно

Навеки признанных.

Причем необходимо отметить не только десемантизацию устойчивого выражения (по сути, перед нами плеоназм), но и отсутствие прямой отсылки к богослужению. Важнее, чтобы словосочетание было «на слуху» («ныне и присно» употреблено, кажется, неверно, но оно устойчиво и узнаваемо, а потому может быть, как в разговорной речи, вклинено в текст для создания «заумного антуража» – подчеркнем: не «антуража духовного поиска»! – процессы в современной поэзии во многом совпадают с процессами в просторечи).

Однако предсказываемой Л.В.Зубовой² профанации смысла библеизма у Зондберг не происходит: особенность авторской иронии в том, что абстрактные культурные знаки «перебираются» поэтом совершенно спокойно, даже равнодушно, тогда как у футуристов (чьи традиции у Зондберг несомненны) разрушение языковых штампов было подчеркнутым, как акт культурного нонконформизма, сознательного, с оттенком тайного страха, осквернения святынь: ср. низывание определений и вообще модель Adv+Adj для достижения эффекта явного словесного «излишества». Даже определяемое существительное «электричка» – знак времени (как элегантная «коляска» – «каретка» – «авто» И.Северянина): «Электричка, почти пустая, элегически простая». Почти полная внутренняя рифма, по мнению Р.О.Якобсона³, граничит с дурным вкусом, но это «дурновкусие» совсем не относится к словесной манере Зондберг, это еще один пример холодного строительства: «важно не что, а как светит». Поэтому возможно в качестве проверки читателя в монолог Августа вставить «иностилевое» и «иновременное» *многая лета*:

Оперение змия за многие лета полета
Стало легким до блеска. Лишенный былой благодати
Он является мне и смертельные гимны поет он,
А иные знамения необъяснимы, гадатель.
Помни, Ливия. Помни, Тиберий, тебе полужверем
Притворяться и править. Глаза ли мои виноваты?
Половина империи – правый - останется верен,
А неправые слепы. Не бойтесь победы, легаты,
Предавайте огню письма и владеющих ими,
Потому что я умер, и многие лета полета,
И у месяца смерти мое недостойное имя –
Слепотою клянусь - не отнимет прозрение чье-то.

С помощью отсылки к православному богослужению образ лирического героя дополняется характеристиками трагического предстояния, предвестия, ожидания (возможно, Мессии) через «острия» библеизмов *благодать, знамения, прозрение* – символы дара пророчества и признаки предтечи. В стихотворении присутствуют знаки разных культур и, несмотря на эпиграф из Светония и ролевого – «античного» – героя, скорее христианский смысл. Видение Августа – это Сатана с традиционными его атрибутами (*Крылатый*

змий, лишенный былой благодати, поющий смертельные гимны).

В отличие от классической русской литературы, Зондберг использует не «неочищенные», с интертекстуальными наслоениями, библеизмы (т. е. не сознательно внедряемые в текст в качестве точек максимального напряжения смысла – обычно с прямым выходом только на библейскую этику); поэту интересны отражения: не нравственные концепты (часто нарочито дидактичные), а библеизмы, которые уже были реализованы в словесности и которые говорят не о духовных исканиях автора, а о стилевых особенностях её предшественников: «Есенин не хотел небес без лестницы» – это не реминисценция сна Иакова, а пример восприятия чужого творчества и еще один повод для иронии (заметим ещё раз – не над библейскими, а над «литературными» текстами: Священное Писание часто используется у Зондберг опосредованно, в качестве «далекого» источника образов других, интересных ей, поэтов):

Есенин не хотел небес без лестницы,
Но получил их. Так ему и надо

Семантический библеизм *небеса/небо* актуализируется только в позиции агенса:

А рядом небеса – рубили яблони
И с громом перетряхивали кроны

– это перифраз Бога. Традиционная метонимия («место обитания» – «обитатель», локативность присутствует только как коннотация, семантический библеизм *небеса* становится концептом) включает ряд атрибутов (например, дерево: «И прочие деревья этой местности, которой полагается прохлада»). *Небо* в качестве обстоятельства места – уже не семантический библеизм («Время идет выслеживать их в небе» или «На небе никто рисовать не умеет – пишите на окнах пока глубоко» – здесь возможно предположить и семантический библеизм: никто – это «небесные жители»), однако следующее, синтаксически параллельное предложение (*на небе – на окнах*) переводит действие стихотворения в «земные» рамки, касается только притязаний и возможностей человека.

Тайного света огня и льда,
Дерева и смолы
Не замечали уже, когда
Были еще малы.
Небу вдогонку – мечта детей
Чтение всех подряд
Слов, сочетание всех частей;
Символы не горят.

В этом стихотворении автор, нанизывая символы, то есть языковые выражения, изначально «перегруженные» смыслами (семантические библеизмы *огонь, тайный свет, дерево, дети, небо*), обнажает каркас, высвечивает способ организации, тем самым отмежевывается от детскости строк, смотрит на свое произведение как на интеллектуальную игру, заставляя видеть в слове больше, чем оно содержит согласно словарю (основной перцептивный признак семантического библеизма в классической словесности – это способ освещения и освящения смысла текста лапидарно, без пространных рассуждений, это своего рода гиперссылка, случайно или сознательно сталкиваясь с которой читатель может открыть для себя – в зависи-

мости от личной подготовленности – бесконечные нравственно-философские и эстетические смыслы). Следовательно, семантический библеизм есть понятие, напрямую связанное с прагматикой. Однако необходимо отметить важную особенность использования семантических библеизмов у Зондберг: они лишены именно этической окрашенности, десакрализованы (но не «маргинализированы»). То же отмечает А. Уланов в прозе Ст. Львовецкого⁴.

Зондберг рассматривает семантический библеизм как одно из средств словесной выразительности, поэтому спокойно расширяет или сужает его формальные границы, как в «Детском сонете»:

А небу страшно одному,
И ты, точеный кипарис,
Растешь ладонями к нему.
Там опадают колоски
И все увито тишиной
Но под ударами тоски
Запоминается смешной
Шестой падеж (о чем? о ком?),
И пахнет кровью с молоком.

Своеобразное понимание жизни – как приближения и сохранения в ней смерти – поддерживается библейской символикой: растительной метафорой из Псалтири (*опадающий колос*), моделью моления (*ладони к небу*), новозаветной реминисценцией (*кровь с молоком*). Определение жизни и здоровья преобразуется в страшную метафору страдания путем разрушения фраземы – через перенос акцента на глагол и единственный объект (*пахнет кровью*). Эта метафора повторяется у Зондберг:

Спаситель, идиот, себя-остановитель,
Во сне он умирал, захлебываясь дном,
И меру обретал, и где-то-там-обитель,
Дразнящую живых расстриженным руном.
Влекли кому не лень, обманутые звери,
Вливали молоко в отравленный елей,
Покойный был таков, а все-таки он верил, -
Шепнул из-за угла служитель Галилей.

Метафоры смеси и меры отсылают к свойственной Зондберг смысловой структуре «приближения к определенности», часто через графическое, геометрическое передвижение, ср.: «Любовь – диагональ, так угол смотрит в угол среди сторонних стен, когда ломают дом» или «А человек идет, издали похожий на цель броска». Этот прием, расширяющийся до философской категории, когда абстрактное понятие определяется через геометрическую, но обязательно динамическую фигуру, воспринимаемую визуально («смотрит», «похожий», «невидная»), возможно, заимствован у И. А. Бродского⁵ («Что не знал Эвклид, что сходя на конус, вещь обретает не ноль, но Хронос») или, чтобы было больше зеркал, – у М. И. Цветаевой («Так, в ткань вработываясь, ткач тклет свой последний пропад»).

Особенность употребления семантических библеизмов в современной поэзии – в отсутствии нравственной нагруженности, употреблении их наряду с другими формальными средствами. Часто они приближаются к концептам – реализуют сложную, подчас сюжетную, динамическую, развернутую схему, участвуют в «интертекстуальном мерцании».

Библеизмы у молодых поэтов лишены назидательности, и этот антидидактизм – одна из черт новой литературы, где царит абсолютный этический и эстетический релятивизм.

¹Здесь и далее стихи О.Зондберг см. по адресу: <http://www.vavilon.ru>

²Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М., 2000. С. 213.

³Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 219.

⁴Уланов А. Сквозь город // НЛЮ, 2002, №56. С. 58.

⁵Лотман М. Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уrania») // О поэтах и поэзии. СПб., 2001. С. 740.

С.А.Смирнова (Северодвинск) О СЕМАНТИКЕ СЛОВ «СВЯТОЙ» И «ПРАВЕДНЫЙ» В ЧЕТВЕРОЕВАНГЛИИ

В исторических и толковых словарях современного русского языка лексема *святой* описывается как многозначная; при этом некоторые лексикографические толкования, выделенные в качестве отдельных лексико-семантических вариантов, раскрывают значение слова через тождественные, близкие по значению слова. Например: «обладающий святостью, чистый, непорочный, праведный» или «в знач. суц. святой, праведник, угодник Божий» (Срезневский; СРЯ XI – XVII).

В историко-религиозных исследованиях понятия «святой» и «праведный» трактуются как соотносимые, но не тождественные. Так, А.Мень в предисловии к книге Г.П.Федотова «Святые Древней Руси» пишет: «Человек, именуемый «святым», посвящен Богу, несет на себе печать иного мира. В христианском сознании святые – это не просто «добрые», «праведные», «благочестивые» люди, а те, кто были причастны запредельной реальности»¹, а Г.П.Федотов отмечает, что «для последних столетий Русской Церкви можно изучать историю духовной жизни, историю праведности, – но пока еще не историю святости»². Таким образом, в лексикографических источниках и в историко-религиозных исследованиях представлены разные точки зрения на понятия *святой* и *праведный*. Это побудило нас провести семантические изыскания и выяснить, в каких отношениях находятся объем и содержание лексем *святой* и *праведный*. Для решения этого вопроса представляется логичным обратиться к тексту Четвероевангелия³ с целью установить первоначальное, традиционное значение названных слов.

В основу исследования положен семантический принцип, поэтому описание объекта осуществляется в направлении от формы к содержанию. Материалом анализа являются контексты из Евангелия, в которых употребляются лексемы *святой* и *праведный*, предметом – словосочетания и сочетания слов с данными лексическими единицами. Сочетаемость слов, по мнению А.Вежицкой, Е.В.Рахилиной, О.В.Ивашенко, в большинстве случаев семантически мотивирована и является мощным лингвистическим инструментом

описания, потому что «может воссоздать тот образ действительности, который человек имеет в виду, когда говорит и понимает»⁴.

В Четвероевангелии слово *святой* функционирует в 43 контекстах, слово *праведный* – в 13. Названные лексические единицы употребляются в составе следующих словосочетаний и сочетаний слов:

а) *святой* – СВЯТОЙ ДУХЪ (Мф., Мк. Лк., Ин.) – 24⁵, СВЯТОЕ БЛАГОВѢСТВОВАНИЕ⁶ (Мф., Мк. Лк., Ин.) – 4, СВЯТЫЕ АНГЕЛЫ (Мф., Мк., Лк.) – 3, СВЯТЫЙ БОЖИЙ (Мк., Лк.) – 3, СВЯТОЙ ГРАДЪ (Мф.) – 2, ОТЧЕ СВЯТЫЙ (Ин.) – 1, РАЖДАЕМОЕ СВЯТОЕ (Лк.) – 1, СВЯТЫЕ ПРОРОКИ (Лк.) – 1, СВЯТЫЙ МУЖЪ (Мк.) – 1, ТЕЛА СВЯТЫХ (Мф.) – 1, СВЯТОЕ МѢСТО (Мф.) – 1, СВЯТОЙ ЗАВЕТЪ (Лк.) – 1;

б) *праведный* – ОТЧЕ ПРАВЕДНЫЙ (Ин.) – 1, ПРАВЕДЕНЪ МУЖЪ (Мк., Лк.) – 2, ПРАВЕДНЫЙ СУДЪ (Ин.) – 2, ПРАВЕДНЫЙ АВЕЛЬ (Мф.) – 1, ОНИ ПРАВЕДНЫ (Лк.) – 1, КРОВЬ ПРАВЕДНАЯ (Мф.) – 1, ПРАВЕДНЫ ПЕРЕД БОГОМЪ (Лк.) – 1, ВОСКРЕСЕНИЕ ПРАВЕДНЫХЪ (Лк.) – 1, ПРАВЕДНЫЕ ПО НАРУЖНОСТИ (Мф.) – 1, ПОСЫЛАЕТ НА ПРАВЕДНЫХ (Мф.) – 1, ИЗ СРЕДЫ ПРАВЕДНЫХ (Мф.) – 1.

Семантический анализ лексем *святой* и *праведный* проводится с опорой на характеристику предметных и неперечисленных имен. Предметные имена-актанты обозначают участников события, называемого в предложении: субъектные актанты (АВЕЛЬ, ДУХЪ, АНГЕЛЫ, ПРАВЕДНЫЕ, ПРОРОКИ, МУЖЪ и под.) имеют значение носителя признака – агенса; объектные актанты (БЛАГОВѢСТВОВАНИЕ, ЗАВЕТЪ, СУДЪ и др.) – значение ближайшего объекта. Неперечисленные имена-определители предиката (ГРАДЪ, МѢСТО) – характеризуют его с точки зрения положения, то есть выражают обстоятельственные отношения места.

В контекстах со словом *святой* носителями признака являются (1) Бог, (2) ангелы и пророки, (3) святые; именами-определителями – (4) неодушевленные предметы. На этом основании словосочетания и сочетания с данной лексемой классифицируются по четырем группам. Обратимся к их анализу.

К первой группе относятся словосочетания и устойчивые формулы РОЖДАЕМОЕ СВЯТОЕ, СВЯТОЙ ДУХЪ, СВЯТЫЙ БОЖИЙ и ОТЧЕ СВЯТЫЙ. В контексте АНГЕЛЬ СКАЗАЛЪ ЕЙ ВЪ ОТВѢТЪ: ДУХЪ СВЯТЫЙ НАЙДЕТЪ НА ТЕБЯ, И СИЛА ВСЕВЫШНЯГО ОСѢНИТЪ ТЕБЯ; ПОСЕМУ И РАЖДАЕМОЕ СВЯТОЕ НАРЕЧЕТСЯ СЫНОМЪ БОЖИИМЪ (Лк. 35: 96) анализируемое слово функционирует в качестве субъекта – используется как имя существительное – и имеет грамматическую форму ср.р., так как СВЯТОЕ – дитя Бога-Отца. В остальных словосочетаниях лексема *святой* употребляется в качестве атрибута (используется как имя прилагательное) и характеризует Бога, понимаемого в христианстве как триипостасная сущность: Бог-Отец, Бог-Сын, Бог-Святой Дух. Например: ОНЪ БУДЕТЪ КРЕСТИТЬ ВАСЪ ДУХОМЪ СВЯТЫМЪ И ОГНЕМЪ (Мф. 11: 4); Я УЖЕ НЕ ВЪ МИРѢ, НО ИНИ ВЪ МИРѢ, А Я КЪ ТЕБѢ ИДУ. ОТЧЕ СВЯТЫЙ!

(Ин. 11: 190); ОСТАВЬ; ЧТО ТЕБѢ ДО НАСѢ, ИИСУСЪ НАЗАРЯНИНЪ? ТЫ ПРИШЕЛ ПОГУБИТЬ НАСѢ; ЗНАЮ ТЕБЯ, КТО ТЫ, **СВЯТЫЙ БОЖИЙ** (Лк. 34: 103). В этих контекстах *святой* реализует значение 'Всесовершенный, Бог', зафиксированное в исторических словарях. Сочетание ОТЧЕ СВЯТЫЙ употребляется по отношению к Богу-Отцу, СВЯТЫЙ ДУХЪ – по отношению к Богу-Святому Духу, СВЯТЫЙ БОЖИЙ – по отношению к Богу-Сыну.

Вторая группа представлена словосочетаниями СВЯТЫЕ АНГЕЛЫ, СВЯТЫЕ ПРОРОКИ, СВЯТОЙ МУЖЬ/... Например: ИБО КТО ПОСТЫДИТСЯ МЕНЯ ... ТОГО ПОСТЫДИТСЯ И СЫНЪ ЧЕЛОВѢЧЕСКИЙ, КОГДА ПРИИДЕТЪ ВЪ СЛАВѢ ОТЦА СВОЕГО СО **СВЯТЫМИ АНГЕЛАМИ** (Мк. 38: 74); ИРОДѢ БОЯЛСЯ ИОАННА, ЗНАЯ, ЧТО ОНЪ **МУЖЬ ПРАВЕДНЫЙ И СВЯТЫЙ** (Мк. 20: 68) и под. В лексикографических источниках указанные субъекты не получают соответствующего толкования, однако нам представляется, что контексты Четвероевангелия позволяют это сделать. Так, например, в Евангелии от Матфея встречаем: И ЦАРЬ...ТОГДА СКАЖЕТЪ И ТѢМЪ, КОТОРЫЕ ПО ЛѢВУЮ СТОРОНУ: «ИДИТЕ ОТЪ МЕНЯ, ПРОКЛЯТЫЕ, ВЪ ОГОНЬ ВѢЧНЫЙ, УГОТОВАННЫЙ ДИАВОЛУ И АНГЕЛАМЪ ЕГО» (Мф. 41: 48 – 49). Этот и подобные примеры свидетельствуют о том, что святые ангелы – те, которые находятся на службе у Бога и являются исполнителями Его воли. Святые пророки – пророки, устами которых говорит сам Бог(см., например: ВОЗВѢСТИЛЪ УСТАМИ БЫВШИХЪ ОТЪ ВѢКА **СВЯТЫХЪ ПРОРОКОВЪ** СВОИХЪ – Мк. 70: 97).

Третья группа представлена одним сочетанием – ТѢЛА СВЯТЫХЪ. В контексте И ГРОБЫ ОТВЕРЗЛИСЬ; И МНОГИЕ ТѢЛА УСОПШИХЪ **СВЯТЫХЪ** ВОСКРЕСЛИ (Мф. 52: 55) значение слова *святой* определяется как «праведникъ, угодникъ Божий» (Срезневский III: 308) или как «тоже что избранный, право вѣрующий: такъ называются иудеи въ отличие отъ язычниковъ, христиане въ отличие отъ иудеевъ и язычниковъ» (Дьяченко: 584). Считаем, что толкование Г.Дьяченко не противоречит смыслу контекста Евангелия.

Четвертая группа – СВЯТОЕ МѢСТО, СВЯТОЙ ГРАДЪ, СВЯТОЙ ЗАВѢТЪ, СВЯТОЕ БЛАГОВѢСТВОВАНИЕ. Например: И ВЫШЕДШИ ИЗЪ ГРОБОВЪ ПО ВОСКРЕСЕНИИ ЕГО, ВОШЛИ ВЪ **СВЯТЫЙ ГРАДЪ** (Мф. 53: 55); КОГДА УВИДИТЕ МЕРЗОСТЬ ЗАПУСТѢНІЯ, РЕЧЕННУЮ ЧРЕЗЪ ПРОРОКА ДАНИИЛА, СТОЯЩУЮ НА **СВЯТОМЪ МѢСТѢ** (Мф. 15: 45) и под. В данных контекстах слово *святой* характеризует неодушевленные предметы, связанные с Богом. Так, в исторических словарях *благовествование* наряду с *книги*, *словеса* определяется как «священный (о церковных праздникахъ и предметахъ, относящихся къ религии и богослужению)» (Срезневский III: 308), а словосочетание СВЯТОЕ МѢСТО получает следующее объяснение – «Палестина, мѣсто жизни и страданий Иисуса Христа» (Срезневский III: 309). Выявить значение лексемы *святой* в словосочетаниях СВЯТОЙ ГРАДЪ,

СВЯТОЙ ЗАВѢТЪ без обращения к Ветхому Завету невозможно, так как контексты ПОТОМЪ БЕРЕ ЕГО ДИАВОЛЪ ВЪ СВЯТЫЙ ГОРОДЪ, И ПОСТАВЛЯЕТЪ НА КРЫЛѢ ХРАМА (Мф. 5: 5); БЛАГОСЛОВЕНЪ ГОСПОДЬ БОГЪ ИЗРАИЛЕВЪ, ЧТО ... СОТВОРИТЪ МИЛОСТЬ СЪ ОТЦАМИ НАШИМИ И ПОМЯНЕТЪ СВЯТЫЙ ЗАВѢТЪ СВОЙ (Лк. 68, 72: 97) не позволяют дать ответ, о каком городе и о каком завете идет речь; названные сочетания не получают объяснения и в исторических словарях. Однако обращение к библейским энциклопедиям и словарям показывает, что *святой город* – это Иерусалим, «радость всей земли», «Город Великого Царя», из которого «слово Господне должно распространиться по всей земле ради Того, Который там был распят» (Библейский словарь: 164). Сочетание же *святой завет* не имеет однозначного определения: под заветом понимается «самый завет» (на Синае), книга завета (законы Моисея), «все священное писание до Рождества Христова», а также «собрание писаний, содержащих свидетельства о новом завете, данном через Христа» (Библейский словарь: 41).

Таким образом, словосочетания с лексемой *святой*, выявленные в Четвероевангелии, с одной стороны, являются устойчивыми речевыми формулами, а с другой – укладываются в семантическую систему В.В. Колесова: СВЯТОЙ ДУХЪ, СВЯТЫЙ БОЖИЙ, ОТЧЕ СВЯТЫЙ, РОЖДАЕМОЕ СВЯТОЕ – источник святости; СВЯТЫЕ АНГЕЛЫ, СВЯТЫЕ ПРОРОКИ, СВЯТЫЙ МУЖЬ – проводники святости, ТѢЛА СВЯТЫХЪ – собственно святые, СВЯТЫЙ ГРАДЪ, СВЯТОЕ БЛАГОВѢСТВОВАНИЕ, СВЯТОЕ МѢСТО, СВЯТЫЙ ЗАВѢТЪ – воплощение и свидетельства святости⁷.

Сочетания и словосочетания с религионимом *праведный*, в соответствии с выявленными субъектными и объектными актантами, также классифицируются по четырем группам. Обратимся к их анализу.

Первая группа – ПРАВЕДЕНЪ МУЖЬ, ПРАВЕДНЫЙ АВЕЛЬ, ВОСКРЕСЕНИЕ ПРАВЕДНЫХЪ, ПРАВЕДНЫ ПЕРЕД БОГОМЪ, ИЗ СРЕДЫ ПРАВЕДНЫХ, КРОВЬ ПРАВЕДНАЯ. В Словаре Г.Дьяченко отмечается, что «праведными св. церковь называет преимущественно святыхъ угодниковъ Божиих ветхаго завѣта. ... Впрочемъ, св. церковь называетъ правѣдными некоторыхъ и новозавѣтныхъ святыхъ, именно тѣхъ, кои, подобно ветхозавѣтныхъ, живя в мирѣ и исполняя обязанности государственные, общественные и семейные, при всѣхъ перемѣнахъ жизни своей поступали по оправданиямъ закона Божия и пребыли вѣрны Богу» (Дьяченко: 472 – 473). Действительно, в контексте ГОРЕ ВАМЪ, КНИЖНИКИ И ФАРИСЕИ, ЛИЦЕМѢРЫ ... ДА ПРИДЕТЪ НА ВАСЪ ВСЯ **КРОВЬ ПРАВЕДНАЯ**, ПРОЛИТАЯ НА ЗЕМЛѢ, ОТЪ КРОВИ **АВЕЛЯ ПРАВЕДНАГО** ДО КРОВИ ЗАХАРИИ (Мф. 29, 35: 44) атрибут *праведный* характеризует угодников как Ветхого Завета (Авель), так и Нового Завета (Захарий – отец Иоанна Предтечи), ведущих благочестивый, угодный Богу-Отцу образ жизни.

Вторая группа – ОНИ ПРАВЕДНЫ, ПРАВЕДНЫЕ ПО НАРУЖНОСТИ, ПОСЫЛАЕТ НА ПРАВЕДНЫХ. В этих примерах слово *праведный* употребляется по

отношению к книжникам и фарисеям, которые только внешне соблюдают закон Божий, например: ТАКЪ И ВЫ ПО НАРУЖНОСТИ КАЖЕТЕСЬ ЛЮДЯМЪ ПРАВЕДНЫМИ, А ВНУТРИ ИСПОЛНЕНЫ ЛИЦЕМЪРІЯ И БЕЗЗАКОНІЯ. ГОРЕ ВАМЪ, КНИЖНИКИ И ФАРИСЕИ (Мф. 28: 43). Отметим, что словосочетания *праведные по наружности, посылатъ на праведных* не получают соответствующего объяснения в исторических словарях.

Не толкуется значение лексемы и в сочетании ОТЧЕ ПРАВЕДНЫЙ (третья группа). Считаем, что в данном случае *праведный* имеет то же значение, что и *святой* в устойчивой формуле ОТЧЕ СВЯТЫЙ – ‘Всесовершенный, Бог’. Названные слова с именем *отче* являются формой обращения Иисуса (Бога-Сына) в молитве к Богу-Отцу: «ОТЧЕ ПРАВЕДНЫЙ! И МИРЪ ТЕБЯ НЕ ПОЗНАЛЪ; А Я ПОЗНАЛЪ ТЕБЯ, И СИИ ПОЗНАЛИ, ЧТО ТЫ ПОСЛАЛ МЕНЯ ОТЧЕ ПРАВЕДНЫЙ» (Ин. 25: 191).

Четвертая группа представлена словосочетанием ПРАВЕДНЫЙ СУДЪ. В контексте Я НИЧЕГО НЕ МОГУ ТВОРИТЬ САМЪ ОТЪ СЕБЯ. КАКЪ СЛЫШУ, ТАКЪ И СУЖУ; И СУДЪ МОЙ ПРАВЕДЕНЪ: ИБО НЕ ИЩУ МОЕЙ ВОЛИ, НО ВОЛИ ПОСЛАВШЕГО МЕНЯ ОТЦА (Ин. 30: 164) и под *праведный* может быть определен как ‘основанный на правилах, предписанных Богом’.

Следовательно, выявленные словосочетания и сочетания со словом *праведный* не укладываются в семантическую систему В.В. Колесова и не могут быть квалифицированы как устойчивые формулы. Исключением является составное наименование ОТЧЕ СВЯТЫЙ, употребляющееся в значении ‘Всесовершенный, Бог’.

Таким образом, объем и содержание слова *праведный* отличается от объема и содержания слова *святой*. В обоснование указанной точки зрения сошлемся на материалы Словаря В.И. Даля, где отмечается, что *праведный* – это «оправданный житиемъ, правдивый на дѣлѣ, безгрешный» (Даль IV: 380).

¹Мень А.В. Возвращение к истокам // Федотов Г.П. Святыя Древней Руси. М., 1990. С. 20.

²Федотов Г.П. Святыя Древней Руси. М., 1990. С. 233.

³Слово *Евангелие* используется в значении ‘все четыре книги в совокупности’ (четвероевангелие).

⁴Рахилина Е.В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. М., 2000. С. 11.

⁵Здесь и далее указывается частотность употребления.

⁶На месте буквы «ять» используется знак Ъ.

⁷Семантическая классификация представлена в книге: Колесов В.В. Древняя Русь: наследие в слове. В 5 кн. Кн. 3. Бытие и быт. – СПб., 2004.

Список словарей и их сокращений

Библейский словарь /Составитель Эрик Нюстрем. Спб., 1995 (Библейский словарь).

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1998. (Даль).

Полный церковно-славянский словарь / Сост. Г.Дьяченко. М., 1993 (Дьяченко).

Словарь русского языка XI – XVII вв. /гл. ред. Г.А.Богатова. М., 1996. Вып. 23 (СРЯ XI – XVII).

Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка: В 3 т. М., 1958 (Срезневский).

О.Н.Кондратьева (Кемерово)

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ МЕТАФОРА

«СОВЕСТЬ-ВТОРОЕ «Я» ЧЕЛОВЕКА»

В БИБЛИИ И ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Концепт *совесть* является одним из центральных концептов русской культуры. И это «не потому, что русский человек более совестлив, чем другие, но потому, что совесть занимает большое место в его сознании, что находит выражение во всей русской художественной литературе и в русском языке»¹. Данный концепт формируется в русской культуре в значительной степени под влиянием текста Библии, и в настоящей статье последовательно сопоставляются реализации концептуальной метафоры «Совесть-второе «я» человека» в церковнославянском тексте Нового Завета и древнерусских текстах.

В современной языковой картине мира большинства наций совесть персонифицирована, уподоблена человеку. На это обстоятельство указывали как философы, так и лингвисты. По наблюдениям И. Канта, «человек может не обращаться к ее (совести) голосу, но он не может не слышать его. Это происходит как бы по велению другого лица ... Это двойное я: я – обвиняющий и вместе с тем обвиняемый»². О «человеческой» сущности совести писали Ю.Д.Апресян. Н.Д.Арутюнова, О.П.Ермакова, М.В.Пименова³.

О том, что в Библии и в древнерусских текстах совесть предстает в облике человека, свидетельствуют сочетающиеся с данным словом предикаты, представляющие совесть как субъект, объект, адресат.

Любой человек рождается, живет и умирает. Совесть же, по данным языка, изначальна. Как и в русском, в церковнославянском и древнерусском языках невозможны высказывания типа: *у него родилась, возникла, появилась совесть*. Совесть бессмертна, все попытки избавиться от нее, убить, задушить обречены на неудачу, лишить ее способности к деятельности можно лишь на некоторое время, заковав в оковы: она очес возвести от страха не смеет, оковану узами совѣсть имѣть (Гуго).

Внешний облик совести подобен облику человека, особо акцентируется в нем лицо: мы же лица совѣсти елма умываемъ, отроцы, а не дѣвы да ся проявляемъ: крепко она да мьемъ слезными водами, и довлѣтвorenія да тремъ пеленами (С.Полоцкий). На лице выделяются глаза, пристально наблюдающие за человеком (совесть как око Божье), и рот (совесть говорит, гложет, грызет). В тексте Библии подобная визуальная характеристика совести отсутствует, акцентируется внимание на ее функциях, а не на внешнем облике.

Совесть воспринималась как контрагент Эго (Другой), выполнявший функцию нравственного контроля. Это строгий и справедливый судья, всегда нацеленный на добро, обладающий безошибочным чувством высшей справедливости и императивным началом. Люди являются абсолютно открытыми для Бога

и для собственной совести: вѣдуще и ѿбо страхъ гднъ, человеки и зъещевалемъ, бгговѣ же и зъвлени есмы: и зъповалемъ же, и зъкѣ и зъ въ совѣстѣхъ валшихъ и зъвлени есмы (2 Кор. 5:11). Совесть знает о всех поступках и помыслах человека, от нее ничего невозможно скрыть: а что потом послѣдовали дѣлы, исполняемые скверности и нечистоты, сие совести ихъ пушю вѣдати (А. Курбский «История о великом князе московском»).

Совесть выступала в разных социальных ролях.

1. Совесть – главный советник в принятии решений. Перед совершением того или иного поступка человек советуется со своей совестью для выбора верного решения: Совесть же свою испытать еси не истинно, но лестно, сего ради истинны не обрѣхъ еси .. (Первое послание И. Грозного А. Курбскому).

2. Совесть является свидетелем всех поступков и помыслов человека, который сам призывает ее в качестве гаранта справедливости своих намерений: Похвалѣнъ бо налше сѣи естъ, свидетельство совѣсти налшея, и зъкѣ въ простотѣ и зъ чистотѣ бгжѣй, аз не въ мудрости плоти, но блггдатию бгжѣю жилю въ мирѣ, множае же и зъ валсъ (2 Кор. 1:12); Зиистину глаголю и зъ Христѣ, не лгу, послушествовающей ми совѣсти моеи дхѣмъ стѣмъ (Рим. 9:1); Богъ – сердцамъ зритель – во умѣ моемъ прилежно смысляхъ и совесть мою свидѣтеля поставляхъ, и искахъ, и зрехъ, мысленно обращаясь, и не вемъ себѣ, и не аидохъ – в чемъ предъ тобою согрешивша (А. Курбский. Первое послание И. Грозному).

3. Совесть выступает как обвинитель, оценивающий поступки человека, обличающий его: азъни же слышавше и зъ совѣстью своею озбличаеми, и зъсхождаху ездилнъ по едидилному, начелнше ^ сталрець до послѣднихъ: и зъ ооста ездилнъ ии9съ, и зъ жена посреде суици (Ин. 8:9); ни человеческий глас на ихъ не глагола, но своя ихъ совѣсть обличааше (Инокъ Фомы слово похвальное).

Совесть регулярно обращается к человеку, указывая на несоответствие его поступков традиционным этическим нормам: «все лукавствомъ составлено», – глагола мне совѣсть (Письма и послания дьякона Федора Иванова). Совесть вопиет к человеку, ее голос повышается в стремлении быть услышанной, восходит до крика, обличая человека: никому не гонящу тя, токмо совѣсть твоя внутри вопиюще на тя, обличающе за прескверные твои дѣла и бесчисленные крове (Третье послание А. Курбского И. Грозному). Обличение человека его совестью является более значимым, нежели осуждение окружающих: ни человеческий глас на ихъ не глагола, но своя ихъ совѣсть обличааше (Инокъ Фомы слово похвальное).

4. Совесть, обличая человека, выносит свой окончательный приговор, выступая тем самым в роли судьи. При этом всякий человек судим своей совестью, а не совестью других людей: Совѣсть же глаголю не свою, но другалгѣ: вскулю свободѣ моя судится тѣ и зъныя

совѣсти (1 Кор. 10: 29); соудимъ ^& своя съвѣсти (Пандекты Никона Черногорца); совести и отъ того писания отъ царя ко мнѣ не единого вопроса, ни отвѣта не бысть, ни блага, ни зла, умолче обо всемъ, яко онъ не имай одѣяния брачна на себе и самоосужень отъ совести своя (Письма и послания дьякона Федора Иванова); мы же, слышаще сѣя, ужасохомся – каждо свою съвѣсть въ себѣ судию имать, паче же азъ окаянный! (Рассказ о смерти Пафнутия Боровского).

5. После вынесения приговора совесть приводит свой приговор в исполнение, принимая на себя, таким образом, функции судебного исполнителя. Она жжет человека подобно огню: Въ лицемъ елпѣи лжесловельникъ, сожженныхъ своею совѣстью (1 Тим. 4:2); колет человека, и его страдания подобны тем, что он испытывал бы, почивая на терновомъ ложе: точнѣ совѣсть естъ мужу покои преблагому, та же – ложе естъ терново челоуку злому (С. Полоцкий). Совесть наказывает, мучает, терзает, не дает покоя, ведет себя крайне свирепо: довольна казнѣ .. своею съвѣсти // м@читисъ /// (Гр. Наз.); елико же оугрызаетъ съвѣсти (Пандекты Никона Черногорца) в ѣную пору совѣсть разсвирихнеть, хошу анафеме предасть и молить владыку, да послетъ бгса и умучить его, яко в Коринфахъ соблудившаго съ мачехою (Послания Аввакума).

6. В древнерусских текстах совесть предстает как страж, охраняющий душу и ум человека: и взял еси на ся пресквернымъ произволениемъ фараоническое непорочение и ожесточение сопротивъ богу и совѣсти, отнюдь поправши совѣсть чистую, во всякого человека отъ Бога вложенную и яко недреманное око и неусыпнаго стража всякому человеку души и уму безсмертному подану и поставлену стражи ради и хранения (Третье послание А. Курбского И. Грозному).

В целом же отношения человека с совестью, его вторымъ «я», демонстрируют неоспоримое превосходство этого Другого, его главенство. Поскольку разрешать, запрещать, обличать, наказывать может только тот, кто имеет на это право старшего или непререкаемого авторитета. Этот авторитет «является нравственным ориентиром, который может удерживать от дурных поступков либо наказывать душевными терзаниями того, кто не внял голосу совести»⁴.

Совесть, таким образом, соединила в себе весь судебский комплекс: законодательство, свидетельство, обвинение, суд, приговор и его исполнение.

В результате проведенного исследования можно отметить, что развитие структуры концепта *совѣсть* в средневековый период в значительной степени определялось текстом Библии. Именно благодаря данному культурному тексту «во внутреннем мире человека появилась новая компонента, – способность соотносить свои действия с этическими нормами, воздерживаться от их нарушения и наказывать себя, если они все-таки были нарушены»⁵. В древнерусских текстах помимо социальных ролей законодателя, советника, обличителя, судьи и исполнителя приговора, возникших в тексте Нового Завета, совести начинает приписываться и функция охранника, стоящего на страже душевного спокойствия человека, конкретизируется, обретает все более зримые формы, ее внешний

облик. Таким образом, происходит дальнейшее развитие исследуемой концептуальной метафоры, которое проходит по магистральным линиям, сформированным в тексте Библии.

¹Ермакова О.П. Концепты *совесть* и *зависть* в их языковом выражении // Русский язык сегодня. М.: Азбуковник, 2000. Вып. 1. С. 375.

²Кант И. Сочинения в 6 т. М., 1965. Т. 4. Ч.2. С. 377.

³См., напр.: Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: Попытка системного описания // Вопросы языкознания. 1995. № 1. С. 37–67; Арутюнова Н.Д. О стыде и совести // Логический анализ языка: Языки этики. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 54–79; Ермакова О.П. Концепты *совесть* и *зависть* в их языковом выражении // Русский язык сегодня. М.: Азбуковник, 2000. Вып. 1. С. 375–386; Пименова М.В. Этногерменевтика языковой наивной картины внутреннего мира человека. Кемерово: Кузбассвуиздат; Landau: Verlag Empirische Padagogik, 1999. 262 с.

⁴Ермакова О.П. Указ. соч. С. 378.

⁵Арутюнова Н.Д. Указ. соч. С. 64.

Список источников

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета на церковнославянском языке. М.: Российское библейское общество, 1997.

Гуго Герман. Благодетельные желания // Памятники литературы Древней Руси XVII. Кн. 3. М.: Художественная литература, 1994. С. 344–349.

Инок Фомы слово похвальное // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV. М.: Художественная литература, 1982. С. 268–333.

Курбский А. «История о великом князе московском» // Памятники литературы Древней Руси: вторая половина XVI века. М.: Художественная литература, 1986. С. 218–399.

Пандекты Никона Черногорца XII // Рукопись: Сборник XIV в., ГПБ, Погод. собр., 267.

Письма и послания дьякона Федора Иванова // Памятники литературы Древней Руси XVII. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1989. С. 485–502.

Полоцкий С. Стихотворения // Памятники литературы Древней Руси XVII. Кн. 3. М.: Художественная литература, 1994. С. 53–187.

Послания Аввакума // Памятники литературы Древней Руси XVII. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1989. С. 523–579.

Послания Курбского Ивану Грозному // Послания Ивана Грозного. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1951.

Рассказ о смерти Пафнутия Боровского // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV. М.: Художественная литература, 1982. С. 478–513.

Н.В.Ивашенцева (Тамбов)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ БИБЛЕЙСКОГО КОНЦЕПТА «ВЕРХОВНОЕ ВСЕМОГУЩЕЕ СУЩЕСТВО» В РУССКИХ И АНГЛИЙСКИХ ПОСЛОВИЦАХ

Цель данного исследования – сравнение концептуальных характеристик, через которые репрезентируется библейский концепт *Верховное всемогущее существо* в русских и английских пословицах.

Пословицы входят в паремиологический фонд языка. Библия является источником большого количества пословиц и поговорок: многие из них содержат библеизмы, т.е. слова, словосочетания библейского происхождения, которые ассоциируются с Библией в современном языковом сознании. Посредством библеизмов в языке выражаются библейские концепты (далее БК), в частности, БК *Верховное всемогущее существо*. Библейский концепт понимается нами как сакральный, то есть священный¹, связанный с религиозным обрядом, ритуальный², концепт, который позволяет выражение в тексте Библии.

Возможны два способа языкового выражения концепта: выражение самого концепта и выражение концептуальных характеристик, составляющих его содержание. Однако часто в исследованиях эти способы терминологически не разграничиваются. В лингвистической литературе для описания языкового выражения концепта встречаются термины «репрезентация», «вербализация», «объективация» и др.³ Например, термин «репрезентация» относят к языковому выражению как концептов, так и концептуальных признаков (концептуальных характеристик, в принятой нами системе терминов), ср.: «...одно и то же слово может в разных коммуникативных условиях репрезентировать, представлять в речи разные признаки концепта и даже разные концепты...»⁴.

Мы предлагаем обозначать выражение концепта через языковое выражение характеристик, составляющих его содержание, термином «репрезентация концепта». Например, в пословице «На Бога надейся, а сам не плошай» выражена такая характеристика БК *Верховное всемогущее существо*, как «на помощь Бога надеется человек». Следовательно, можно сказать, что БК в приведенной пословице репрезентирован через одну из своих концептуальных характеристик.

Характеристики, восходящие к тексту Библии, мы будем называть *библейскими*. Так, библейской является приведенная выше характеристика «на помощь Бога надеется человек». На страницах Библии действительно описываются многочисленные случаи выражения человеком своих надежд на помощь Бога. Например, в Библии изложены просьбы к Богу избавить человека от злых, нечестивых людей: «Боже мой! Избавь меня из руки нечестивого, из руки беззаконника и притеснителя, Ибо Ты – надежда моя, Господи Боже...» (Пс.70:4,5); “Rescue me, O my God, from the hand of the wicked, from the grasp of the unjust and cruel man. For thou, O Lord, art my hope, my trust...” (Holy Bible, Psalms 71:4, 5).

Неразвернутое выражение концепта посредством лексической единицы, закрепленной за ним в системе языка, мы предлагаем обозначить термином «называние концепта». Например, в пословице «Отдавайте (воздавайте) кесарево кесарю, а Божие – Богу» БК выражен гештальтно, т.е. назван библеизмом «Бог». Рассматриваемый концепт не репрезентирован какой-либо из своих характеристик.

Материал показал, что для названия БК *Верховное всемогущее существо* используются два вида библеизмов: 1) теонимы, т.е. собственные имена⁵ Верховного всемогущего существа: *Иисус, Христос, Иисус Христос; Jesus, Christ, Jesus Christ*; 2) систем-

ные единицы *Бог, Мессия, God, Messiah*, закрепленные за данным БК, но не входящие в число теонимов.

Мы выявили три случая соотношения характеристик, репрезентирующих БК *Верхование всемогущее существо* в русских и английских эквивалентных пословицах: 1) идентичность выражаемых характеристик; 2) диспропорция выражаемых характеристик; 3) наличие характеристик БК в пословицах одного языка и их отсутствие в пословицах другого языка.

1. Идентичность выражаемых характеристик БК можно рассмотреть на примере русской и английской эквивалентных пословиц: «Глас народа – глас божий», «The voice of the people is the voice of God»⁶, где слова «глас», «voice» обозначают выраженное мнение (expressed opinion⁷). БК назван библеизмами *Бог, God*.

Словосочетания «глас божий», «the voice of God» указывают на то, что БК репрезентирован в обеих пословицах идентичной библейской характеристикой «Бог выражает свое мнение, волю». В Библии описывается, как Бог говорил с людьми, объявлял им свою волю, уча поступать по Божьим заповедям: «С неба дал Он слышать тебе глас Свой, дабы научить тебя...» (Библия, Второзаконие 4:36); «Out of heaven he let you hear his voice, that he might discipline you...» (Holy Bible, Deuteronomy 4:36).

Кроме приведенной характеристики, в русской и английской пословицах формируется новая характеристика БК, базирующаяся на характеристиках двух концептов – БК *Верхование всемогущее существо* и *Человек*. В рассматриваемых пословицах концепт *Человек* назван словами «народ», «people» и репрезентирован через характеристику «человек выражает свое мнение, волю», на что указывают элементы «глас народа», «the voice of the people». Концепты БК *Верхование всемогущее существо* и *Человек* приравниваются; об этом свидетельствует глагол *to be (is)*. Тем самым, в пословицах характеристики двух концептов объединяются в одну новую, характеристику БК, но не являющуюся библейской: «мнение Бога выражается человеком». Характеристики, которые не являются библейскими, а появляются только в определенной пословице, или паремии, мы предлагаем называть *паремиологическими* характеристиками концепта.

Таким образом, как показывают примеры, БК репрезентирован в рассмотренных русской и английской пословицах двумя идентичными характеристиками – 1) библейской и 2) небиблейской, паремиологической.

2. Диспропорцию характеристик, репрезентирующих БК *Верхование всемогущее существо* в пословицах русского и английского языков, можно проиллюстрировать пословицами: «God helps those who help themselves», «Heaven (Lord, Providence) helps those who help themselves»; «На бога надейся, а сам не плошай»⁸; «На бога надейся, а сам не плошай!», «Богу молись, а в делах не плошись!», «Богу молись, а к берегу гребись!» (В.Даль).

В эквивалентных пословицах русского и английского языков находит выражение один и тот же БК *Верхование всемогущее существо*. Однако число библеизмов и библейских характеристик, выражающих БК, в них различно. Расхождения в номенклатуре концептуальных характеристик могут идти по двум

направлениям: 1) по линии количества выражаемых характеристик в пределах одной пословицы; 2) по качественному составу выражаемых характеристик.

В русских пословицах БК назван одним библеизмом – *Бог*. В каждой из них БК представлен развернуто – через какую-либо из своих характеристик: «на помощь Бога надеется человек» (*На бога надейся...*) или «Бога просят, ему молятся» (*Богу молись...*).

В английской пословице «God helps those who help themselves» БК, названный библеизмом *God*, репрезентирован через иную характеристику: «Бог помогает человеку».

В английских пословицах «Heaven/ Lord/ Providence helps those who help themselves» БК назван библеизмами *Heaven, Lord, Providence*. В отличие от библеизма *God*, они не только называют сам БК, но и выражают некоторые из его характеристик.

Библеизм *Heaven* выражает такую характеристику БК, как «Бог обитает на небесах». Слово *heaven* в Библии обычно означает «место обитания» Бога. В то же время по принципу метонимии осуществляется перенос названия «жилища» Бога на самого Бога. На этом основании можно сделать вывод, что сочетание *Heaven helps* репрезентирует две библейские характеристики БК. Сочетание в целом выражает характеристику «Бог помогает человеку», библеизм *Heaven* – характеристику «Бог обитает на небесах».

Аналогичным образом можно проанализировать библеизмы *Lord* и *Providence*. Слово *lord* «владыка, повелитель», используемое для называния БК, является именем Бога и одновременно выражает библейскую характеристику «Бог является владыкой, повелителем мира». Таким образом, сочетание *Lord helps* выражает две характеристики БК: «Бог помогает человеку» и «Бог является владыкой, повелителем мира».

Библеизм *Providence* (букв. «предвидение») используется как имя Бога. Одновременно с этим данный библеизм выражает такую библейскую характеристику, как «Бог все предвидит». Соответственно, сочетание *Providence helps* выражает две характеристики БК: «Бог помогает человеку» и «Бог все предвидит».

Необходимо отметить, что в приведенных русских и английских пословицах различие наблюдается не только в количестве характеристик БК, но и в их качестве. Внимания заслуживает тот факт, что все анализируемые пословицы выражают одну и ту же житейскую ситуацию: человек должен действовать самостоятельно, а не полностью полагаться на Бога. Однако носители русского и английского языков концептуализируют это через разные характеристики БК. Во всех названных английских пословицах БК репрезентирован через характеристику «Бог помогает человеку» (*God/ Heaven/ Lord/ Providence helps...*). В русских пословицах получают выражение качественно иные характеристики БК: «на помощь Бога надеется человек» (*На бога надейся...*) и «Бога просят, ему молятся» (*Богу молись...*).

Таким образом, диспропорция характеристик, репрезентирующих БК в русских и английских пословицах, заключается в их количественном и качественном несовпадении.

3. Наличие характеристик БК в одном языке и их отсутствие в другом иллюстрируются пословицами, которые приведены в «Словаре употребительных английских пословиц»⁹. Русская пословица «Береженого бог бережет», согласно Словарю, эквивалентна трем английским пословицам: «One cannot be too careful», «Discretion is the better part of valour», «Forewarned is forearmed».

Однако подход к этим пословицам с позиций когнитивной лингвистики показывает, что не вполне правомерно считать их полностью эквивалентными. Действительно, русская и английские пословицы описывают одну и ту же житейскую ситуацию: человек должен заботиться о себе сам, действовать самостоятельно. Английская пословица «One cannot be too careful» означает, что даже самая большая осторожность не излишня: чем осторожнее человек, тем лучше. Другими словами, людям, согласно пословице, необходимо самим проявлять максимальную степень осторожности, охраняя свою жизнь. Значение второй пословицы, «Discretion is the better part of valour», говорит о том, что следует избегать неоправданного риска, т.е. заботиться о себе и не подвергать свою жизнь опасности. Третья английская пословица, «Forewarned is forearmed», означает, что знание о предстоящей опасности дает человеку возможность ее предупредить, т.е. позаботиться о своей жизни. Таким же образом интерпретируется и русская пословица «Береженого бог бережет», где слово «береженный» имеет значение «тот, кто себя бережет, кто заботится о своей жизни».

Анализ обнаружил, что одну и ту же житейскую ситуацию носители русского и английского языков концептуализируют по-разному. В русской пословице «Береженого бог бережет» выражено осмысление данной ситуации через БК *Верховное всемогущее существо* и репрезентирующую его библейскую характеристику «Бог заботится о человеке, оберегает его» (*бог бережет*).

Носители английского языка, согласно пословицам, приведенным в Словаре, для осознания данной ситуации не обращаются к БК. Они осмысливают ее через иной концепт – *Человек*.

Таким образом, проведенный нами анализ не подтвердил полной эквивалентности описанных пословиц, поскольку они отражают осмысление одной и той же ситуации носителями разных языков через разные концепты – *Верховное всемогущее существо* и *Человек*.

Подводя итог, отметим, что характеристики, репрезентирующие БК в русских и английских пословицах, могут иметь различное – как количественное, так и качественное – соотношение. Сходство характеристик, через которые репрезентируется БК *Верховное всемогущее существо*, может объясняться тем, что существует некоторый общий фонд пословичных систем обоих языков – в частности, заимствования из библейских текстов. Различия можно объяснить тем, что русские и английские пословицы складывались в разных исторических условиях.

Концептуальный анализ русских и английских пословиц, используемых для описания аналогичной ситуации, заставляет по-новому посмотреть на понятие

эквивалентности пословиц разных языков.

¹См.: Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. М.: Рус. яз., 2000. С. 621.

²См.: Большой толковый словарь русского языка. СПб.: «Норинт», 2000. С. 1141.

³См.: Орлова О.Г. Актуализация концепта «Russia» («Россия») в американской публицистике (на примере дискурса еженедельника «Newsweek»): Дис. ...канд. филол. наук. Кемерово, 2005. С. 52.

⁴Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж: Изд-во «Истоки», 2001. С. 38.

⁵Языкознание. Большой энциклопедический словарь. М.: Большая Российская Энциклопедия, 1998. С. 473.

⁶Уолш И.А., Берков В.П. Русско-английский словарь крылатых слов. М.: Рус. яз., 1984. С. 62.

⁷Webster's Dictionary. New Compact Format. 1994. P. 401.

⁸Словарь употребительных английских пословиц / М.В.Буковская, С.И.Вяльцева, З.И.Дубянская и др. М.: Рус. яз. 1985. С. 95.

⁹Там же. С. 45, 69, 92.

И.В.Кочкарева (Пермь)

БИБЛЕИЗМЫ В АНГЛИЙСКОЙ РЕЧИ

Христианство, как никакая другая религия, оказало огромное влияние на развитие земной цивилизации. На протяжении многих столетий Библия остается одним из наиболее значительных источников, определяющих формирование мировоззрения огромной части жителей планеты. Библейские цитаты стали крылатыми, библейские сюжеты явились источником вдохновения для лучших художников, скульпторов, музыкантов и писателей. Библейские выражения вошли во фразеологию множества языков, сформировав фонд интернациональной фразеологической лексики.

В силу ряда причин тексты на религиозную тематику в нашей стране долгое время не включались в учебные пособия. Между тем, как справедливо отмечает В.В.Кабакчи, «игнорирование этой темы в процессе обучения английскому языку приводит к тому, что владеющие этим языком в нашей стране даже на продвинутом уровне порою оказываются беспомощными, когда речь заходит о религии, поскольку это сопряжено с целым рядом чисто лингвистических проблем»¹. Знание слов и оборотов библейского происхождения необходимо и специалистам в области современного английского языка, и переводчикам еще и потому, что так называемые библеизмы часто встречаются в живой разговорной речи и в публицистике. Как известно, Библия, наряду с Шекспиром, – самый богатый источник английской идиоматики.

Несмотря на обилие изданных, в основном в США, «новых вариантов» перевода Библии (среди них особенно популярны *The New American Standard Bible*, *The Good News Bible* и *The Living Bible*, стиль которых сильно облегчен и близок к разговорному), именно перевод, сделанный по заказу короля Якова I, оказал определяющее влияние на английский язык в Англии и в США. Как пишут авторы изданной журналом «Reader's Digest» книги «Success With Words»,

«from colonial times until the 20th century, the King James Bible was the only book in many American households» («Со времени появления первых колоний и вплоть до 20 века Библия короля Якова была единственной книгой во многих семьях Америки»)². В результате каждый образованный (и не очень) житель англоязычных стран хорошо знает Библию и прежде всего три следующих отрывка из нее: Десять заповедей (The Ten Commandments), Молитву Господню (The Lord's Prayer) и знаменитую цитату из Екклесиаста (Ecclesiastes), начинающуюся словами: «To every thing there is a season, and a time to every purpose under the heaven» («Всему свое время, и время всякой вещи под небом»). Кроме того, библейская фразеология часто встречается в художественных текстах, прессе и речи современных американцев и англичан. В связи с этим перед преподавателями английского языка в российских вузах стоят важные и сложные задачи: выработать у студентов культуру работы с Библией, умение находить в ней нужное место и правильно ссылаться на него, познакомить учащихся со всем богатством и разнообразием библеизмов в современном английском языке.

Незнание библейской лексики может привести к серьезным искажениям при понимании иноязычного текста, а порой – и к очевидным курьезам. Так, авторы учебника устного перевода МГУ А.П.Миньяр-Белоручева и К.В.Миньяр-Белоручев приводят пример подобного рода ошибки, допущенной при переводе одного из научно-фантастических романов. В русском переводе романа находим имена пяти роботов: Ноах, Уззия, Джонас, Джоб и Джереми. Между тем в оригинале автор дал своим героям имена ветхозаветных пророков. Правильный переводческий ряд выглядел бы следующим образом: Noah – Ной, Uziah – Осия, Jonas – Иона, Job – Иов, Geremy – Иеремия³. Казалось бы, что может быть легче, чем перевести имя собственное? Однако, незнание исторических реалий, библейского контекста привело к искажению авторского замысла при переводе.

Библеизмы, используемые в английской речи, можно разделить на три группы. *Первую группу* составляют прямые цитаты из текстов Библии. Так, например, в повседневной живой речи и в официальных выступлениях государственных и общественных деятелей часто цитируются Десять заповедей: **Thou shalt not make unto thee any graven image. (Не сотвори себе кумира). Thou shalt not kill. (Не убий).** (Исх.20:3-7) и др.

Популярны также следующие цитаты: **Judge not, that you be not judged. (Не судите, да не судимы будете).** (Мф.7:1). **Eye for eye, tooth for tooth. (Око за око, зуб за зуб).** (Исх.21:23-27).

«Come now, and let us reason together (Тогда придите, и рассудим)», – любимая библейская цитата Л.Б.Джонсона, 36-го президента США (Ис.1:18), отражающая его понимание консенсуса в руководстве⁴.

Вторую группу библеизмов составляют видоизмененные цитаты. Приведем несколько примеров из справочника «Политика и крылатика», вышедшего из печати в серии «Библиотека лингвиста» в 2004 году.

«Do as you would be done by is the surest method that I know of pleasing (Относись к другим так, как

тебе хотелось бы, чтобы они относились к тебе, – вот самый верный способ нравиться людям, какой я только знаю)», – слова английского писателя и политика Ф.Честера. Это видоизмененная цитата из Евангелия от Матфея (7:12): «Итак, во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними – Therefore all things whatsoever ye would that men should do to you, do ye even so to them»⁵.

«The Eleventh Commandment: Thou shalt not speak ill of fellow Republicans (Одиннадцатая заповедь: не отзывайся дурно о своих товарищах по республиканской партии)», – слова американского политического деятеля XX в. Г.Паркинсона. Подражание стилю Десяти Заповедей⁶.

«Greater love hath no man than this, that he lay down his friends for his life (Нет больше той любви, как если кто положит конец карьере друзей своих за душу свою)», – высказывание британского политического деятеля Д.Торпа о действиях Г.Макмиллана, 13 июля 1962 г. отправившего в отставку семерых членов своего кабинета. Это видоизмененная цитата из Евангелия от Иоанна (15:13): «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих (Greater love hath no man than this, that a man lay down his life for his friends)»⁷.

Такие видоизмененные цитаты из Библии часто становятся моделями речетворчества и представляют особую трудность для переводчика. В своей книге «Мой несистематический словарь» известный переводчик П.Палажченко приводит следующий пример библеизма такого рода.

Holier than thou (Святее тебя) (Ис.65:5). В своем первоначальном значении библейская цитата вышла из употребления. В современном английском языке она употребляется как прилагательное в значении *высокомерный, ханжески лицемерный*. Т.П.Клюкина отмечает, что вместо *holier* могут употребляться другие прилагательные, причем коннотация выражения сохраняется⁸. Вот, например, заголовок рецензии на книги по проблемам экологии и политики в газете «Нью-Йорк Таймс»: *Greener than You* (П.Палажченко предлагает следующий перевод: *Экология с претензией на истину в последней инстанции*). Другой пример – с сайта zdnet.com: «Intel» has been coping a “*mightier-than-thou*” attitude for far too long («Интел» слишком долго кичится своим воображаемым превосходством)⁹.

К третьей группе можно отнести ссылки и аллюзии с использованием образов Библии. Вот несколько примеров.

«Damn it all, you can't have the crown of thorns and the thirty pieces of silver (Где это видано, черт побери, чтобы кому-то достался и терновый венец, и тридцать сребренников?)», – высказывание А.Бевана, британского политического деятеля, министра здравоохранения и министра труда.

«We have grasped the mystery of the atom and rejected the Sermon on the Mount (Мы постигли тайну атома и отвергли Нагорную проповедь)», – высказывание О.Н.Брэдли, американского генерала¹¹.

«You shall not press down upon the brow of labour this crown of thorns, you shall not crucify mankind upon a cross of gold. (Вам не надеть на трудящихся

этот терновый венец, вам не распять человечество на золотом кресте)», – из речи У.Д.Брайана, государственного секретаря США¹².

«**Presidency is a crown of thorns. (Пост президента – это терновый венок)**», – слова пятнадцатого президента США О.Бьюкенена¹³.

«**C. Attle is a sheep in a sheep's clothing. (К.Эттли – овца в овечьей шкуре)**», – слова У.Черчилля, премьер-министра Великобритании («овечья шкура» – притворство, маскировка)¹⁴.

«**No pain, no palm; no thorns, no throne; no gall, no glory; no cross, no crown (Без терний нет лавров; без стона нет престола; без мытарства нет царства; без креста нет венца)**», – слова У.Пенна, основателя штата Пенсильвания в США¹⁵.

«**No one would remember the Good Samaritan if he'd only had good intentions. He had money as well (О библейском добром самаритянине никто и не вспомнил бы, если бы у него были одни только добрые намерения. Но у него были еще и деньги)**», – из телевизионного интервью М.Тэтчер, премьер-министра Великобритании 6 января 1986¹⁶.

Совершенно очевидно, что правильное понимание и точный перевод библеизмов невозможны без соответствующих знаний и эрудиции. Автор «Англо-русского словаря библеизмов» М.Загот приводит интересные примеры библейских аллюзий. Так, название знаменитого романа-саги американской писательницы Маргарет Митчелл (Margaret Mitchell) «Унесенные ветром» имеет следующую историю. В тексте Библии есть следующие строки: «As for man, his days are as grass; as a flower of the field, so he flourisheth. For the wind passeth over it, and it is gone; and the place thereof shall know it no more» («Дни человека, как трава; как цвет полевой, так он цветет. Пройдет над ним ветер, и нет его, и место его уже не узнает его») (Пс.102:15-16). Отсюда в стихотворении английского поэта XIX в. Эрнеста Дюсона возникла строчка «унесенные ветром» (gone with the wind), а уже впоследствии ее позаимствовала Маргарет Митчелл¹⁷.

Переводчикам английских библеизмов следует помнить, что не всегда стилистическая окраска одного и того же выражения в английском и русском языках совпадает. Так, автор интересных статей о библеизмах Т.П.Клюкина отмечает, что выражение **the massacre/slaughter of the innocent (избиение младенцев)** в английском языке имеет трагическую окраску, а в русском словоупотреблении – скорее ироническую¹⁸. Думается, что подобные случаи расхождения в использовании библеизмов в разных языках могли бы стать предметом интересного научного исследования.

В заключение хотелось бы процитировать еще одного государственного деятеля Великобритании, английского историка и публициста Томаса Маколея: «The English Bible – a book which if everything else in our language should perish, would alone suffice to show the whole extent of its beauty and power (Английская Библия – это такая книга, что если все прочее, написанное на английском языке, исчезнет, она одна будет способна показать всю красоту и силу нашего языка)»¹⁹.

¹Кабакчи В.В. Практика английского языка межкультурного общения. Religion. Christianity. Russian Orthodoxy (Pravoslavie). Санкт-Петербург, 2001. С.3.

²Палажченко П. Мой несистематический словарь. Москва: Р.Валент, 2003. С.156.

³См.: Миньяр-Белоручева А.П., Миньяр-Белоручев К.В. Английский язык. Учебник устного перевода. Москва: Экзамен, 2003.

⁴Клюкина Т.П., Клюкина-Витюк М.Ю., Ланчиков В.К. Политика и крылатика. Высказывания видных политических, государственных и общественных деятелей Великобритании, Ирландии, США и Канады. Англо-русский справочник-пособие. Москва: Валент, 2004. С.107.

⁵Там же. С.46.

⁶Там же. С.157.

⁷Там же. С.198.

⁸Палажченко П. Указ.соч. С.159.

⁹Там же. С.160.

¹⁰Клюкина Т.П., и др. Указ.соч. С.27.

¹¹Там же. С.30.

¹²Там же. С.32.

¹³Там же. С.33.

¹⁴Там же. С.55.

¹⁵Там же. С.158.

¹⁶Там же. С.195.

¹⁷Загот М. Ищите и найдете. Англо-русский словарь библеизмов для всех и каждого. Москва: Р.Валент, 2004. С.103.

¹⁸См.: Палажченко П. Указ.соч. С.160.

¹⁹Клюкина Т.П. и др. Указ.соч. С.136.

Л.А.Голякова (Пермь)

ПОДТЕКСТ

ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СВЕТЕ БИБЛЕЙСКОЙ ИСТИНЫ

Иисус сказал ему:

Я – путь и истина и жизнь...

Ин. 14: 6

В свете возрождаемой ныне философской традиции – герменевтики, феноменологии, религии – проблема подтекста предстает как область двойного измерения, двойного смысла, как сфера рационального, научного и космического, трансцендентного (выходящего за пределы эмпирического постижения мира) познания.

Рациональное, научное постижение объекта исследования представляет собой изучение его как замкнутой системы на уровне конвенциональных, первичных смыслов, первичной номинации.

Космическое же, трансцендентное познание движется к уразумению онтологических параметров текстовой реальности, призывает к доязыковым интуициям, к расширению научного познания до сферы духовного.

Высшая, истинная область познания основной акцент делает на вне- и сверхразумном постижении первопричины и дает полную истину и цельное знание¹ через духовный энергетический заряд, интуитивно воспринимаемый как непроявленное бытие.

Поэтому нельзя не согласиться с высказыванием немецкого философа Г.Г.Гадамера о том, что область искусства не есть объект науки. Масштаб искусства остается масштабом философии, у которой нет критериев достоверности, как в науке, зато есть космический размах, соединяющий реальное с идеальным, осуществляющий «приращение бытия»², когда вопрошание переводится из методологического в онтологический план.

Художественный текст – это мощный, глубоко диалектический механизм поиска истины, истолкования окружающего мира, ориентировки в нем. Искусство слова передает человеку новые знания не путем логического рассуждения и доказательства, а посредством чувственно воспринимаемых образов. Поэтому оно во всей полноте воздействует на различные «этажи» психики – эмоции, интеллект, на глубины подсознания и вершины сознания.

Художественное произведение долговечно и представляет собой жизнеспособный организм с необходимым «запасом прочности», чтобы выдержать испытание временем. Оно способно давать новую информацию в различные эпохи следующим поколениям людей – носителям других, измененных систем сознания, раскрываться для них новыми своими гранями, неожиданными сторонами, поскольку язык художественного текста не только передает читателю мысли автора, но и пробуждает в нем его собственные.

Художественные творения живут столетиями не ради своего буквального смысла, а ради того смысла, который в них может быть вложен⁴. Истинные произведения искусства не принадлежат времени и не теряют своей сакральной, священной мудрости.

Задача художественного текста заключается в том, чтобы направить читателя на запрограммированный путь осмысления недосказанного, на путь декодирования формально не выраженных связей через комбинации языковых сигналов, позволяющих ориентироваться в атмосфере тайнописи, скрытого иносказания, подтекста. Подлинное осмысление прочитанного начинается там, где сюжет кончается, выполнив свою служебную функцию и обретая простор для читательской рефлексии⁵.

Искусство слова – это духовная сфера, это движение вперед и ввысь, это стремление к познанию. Оно находится на грани двух миров, зрит нездешнюю красоту и являет ее этому миру, представляя собой в пределе, по П.А.Флоренскому, одну из форм выражения в нашей эмпирической действительности высшей и абсолютной Истины – Бога⁶.

Искусство относится к тому числу ограниченных явлений, которые не имеют «конечной размерности», они выходят за пределы конечных целей, на надчеловеческое, безмерное, ориентируются на высший порядок, стремятся знать о нем. И познание в данном случае – не просто сумма знаний, а постоянное расширение способа восприятия человеком мира и себя в нем, то, что производит другое знание и постоянно находится в принципиально переходном состоянии⁷.

Человеческое сознание преобразуется, таким образом, посредством самого себя, через рефлексию, проходя в своем существовании движение благодаря зна-

нию о себе, стремлению вновь искать это знание, постоянно изменяясь. И эта способность неустанно предъявлять к себе все новые требования есть возможность великой души, которая в сфере духа постоянно находится в непрерывном диалоге с самой собой⁸.

Произведение искусства как материальный феномен, созданный для передачи духовного света как главного его содержания, позволяет преодолеть рубеж между небесной и земной ступенями иерархии.

Истинное художественное произведение принадлежит «не той стихии», которую составляет наша жизнь – оно словно принесено к нам с высот и, как всякое деяние, доброе и совершенное, нисходит свыше, освещается отблесками Невечернего Света и Божественного Духа⁹. Эту же мысль выражает и С.Н.Булгаков, который считает, что «всякое подлинное искусство, являющее красоту, имеет в себе нечто вещное, открывает высшую действительность, пытается рассказать на языке небожественном о вещах Божественных. Искусство остается залетным гостем в этом мире, который оно только тревожит вестью о мире ином»¹⁰.

И «рукотворное дело искусства», по словам Н.В.Гоголя, заключается в том, чтобы просвещать душу, вести ее к совершенству, к осознанию высшего назначения¹¹, «расчищать» записи духовной реальности, те напластования, которыми материальная жизнь закрыла истинные «лики» вещей¹².

Настоящее произведение искусства, возникающее таинственным, загадочным, мистическим образом, становится затем духовно дышащим субъектом, обладающим активной, созидательной силой и вызывающим чисто звучащие «душевные вибрации»¹³.

Таким образом, феномен художественного творчества предстает как синергический процесс, как процесс Божественный, когда в ответ на горные взлеты человеческого духа Небеса снижаются к земле, когда посредством целостного сочетания мысли, чувства и веры можно достигнуть «высшего духовного зренья»¹⁴.

В связи с изложенным выше значимым представляется высказывание П.Рикёра о необходимости решительного выхода из заколдованного круга субъектно-объектной проблематики и обращения к вопросам бытия¹⁵. Великие произведения с их тайным, глубинным означаемым, многосложные и неоднозначные, подлежат в конечном счете герменевтическому прочтению¹⁶.

Художественный текст – многомерное, неисчислимое пространство, подлежащее расшифровке. Он парадоксален, заперделен, безмерно открыт в бесконечность. Литературное произведение – это, в первую очередь, философия, включающая в себя целый спектр проблем¹⁷.

Возрождаемая ныне философская традиция приводит к определению основополагающих принципов мышления эпохи.

Уровень современного осмысления языковых фактов дает возможность осознать то, что одни лишь законы науки не в силах постичь всей глубинной тайны художественного текста. Познание последнего осуществляется не только через анализ его структуры как

отправного пункта исследования, но и посредством интуиции и Божественного откровения; не только с помощью разума, умопостижения, но и вследствие чувственного созерцания излучаемого смысла, Абсолюта в результате воздействия текста как орудия некой мистической (таинственной, неземной) инициации¹⁸.

Художественное произведение создает контекст невыразимой, уходящей по ту сторону бытия тайны, углубляющейся в бездну бесконечности. Его целостный смысл остается за пределами, ускользающими от научной трактовки, сопротивляющимися чисто понятийной интерпретации, призывающими учиться слушать обращенное к читателю послание¹⁹.

Искусство, как верно заметила Н.Б.Маньковская, — это своеобразный исход из мира, в глубину, в чистое отсутствие, когда ощущается некий сдвиг, дрейф, «эмансипация от классических интерпретаций»²⁰. В таком случае перед читателем предстает сама ирреальность, область сверхзначений, вторичных смыслов, сфера самых серьезных и важных философских проблем, находящихся вне границ знания, в особой сфере человеческого духа²¹. Пребывая на поверхности, эти проблемы можно в лучшем случае проследить по вторичным признакам: по напряженной структуре текста, отклонениям, деформациям, обрывам и т.д.

Литературное произведение, доступное рациональному толкованию, в то же время и говорит и безмолвствует. Оно не столько указывает на что-то, сколько содержит в себе то, на что указывается, призывая к «раскрытию сокрытого», к углублению в бездну бесконечности, уходящую по ту сторону бытия. Таким образом, тайна заявлена, показана, но не раскрыта. Именно это и подлежит интерпретации — «показанное сокрытое»²².

Эта мистическая, таинственная, неземная логика безмолвия, «крика немоты», «слова без образа», молчания о сокрытой тайне непроявленного Бытия, «метафизического остатка», к которому открывается доступ через язык и который Л.Витгенштейн иллюстрирует образом контура белого пятна на белой бумаге, была верно обозначена как онтологическая (П.Рикёр), не-коммуникативная (В.В.Винокуров) функция языка²³.

Как следует из изложенного выше, вдумчивое прочтение художественного текста обогащает наши представления о реальности, которая далеко не исчерпывается известными нам фактами. Поэтому вслед за У.Эко можно утверждать, что константы ошибочно полагаются последней, а не отправной целью исследования²⁴.

Именно онтологический подход к анализу произведения привносит в непрерывную протяженность текста «пустоту», излучает идею Абсолюта, дает почувствовать «пред-данность», погруженную в природную стихию вселенской игры архаичных пластов сознания²⁵.

Важный вклад в осмысление данной проблемы внес такой тонкий аналитик и чуткий мыслитель, как Л.Витгенштейн. В своих исследованиях философ четко проводил мысль о том, что самые важные проблемы лежат за пределами знания, по ту сторону выска-

зываемого, что может быть лишь показано. Высшее, по его мнению, не может быть воплощено прямо, вербально: «То, что выражает себя в языке, мы не можем выразить с помощью языка». «То, что может быть показано, не может быть сказано». Сконцентрированное Л.Витгенштейном внимание на границе между тем, что может быть выражено ясно, в логически отчетливой форме, и тем, что в принципе не поддается непосредственному языковому воплощению, открыло тонкому аналитическому уму исследователя такие внутренние механизмы функционирования языка, которые далеко не всегда улавливаются с помощью логического анализа, нередко ускользают от обычного взора интерпретатора. Однако именно это сущностное, не лежащее на поверхности, что до поры остается незамеченным, о чем следует «молчать», будучи однажды открытым, оказывается, по мнению Л.Витгенштейна, «самым захватывающим и сильным»²⁶.

Будучи серьезным исследователем, ученый тем не менее более высокой ценностью справедливо считал именно вненаучный опыт, который выводит интерпретатора художественного произведения на духовный подтекст.

Итак, подтекст художественного произведения предстает перед интерпретатором как область двойного измерения, двойного смысла — как сфера рациональная, научная и духовная, трансцендентная, которая выходит за пределы научного познания. Художественный текст с его тайным глубинным означаемым подлежит расшифровке через анализ его структуры как отправного пункта исследования; а также посредством интуиции, чувственного созерцания тайны, за-предельного бытия, Абсолюта в результате воздействия текста как орудия некой мистической инициации, призывающей услышать обращенное к читателю послание.

Литературное произведение «говорит» и в то же время безмолвствует, тайна его заявлена, но не раскрыта, доступ к ней открывается через язык, выполняющий в данном случае онтологическую (П.Рикёр), не-коммуникативную (В.В.Винокуров) функцию.

Вдумчивое прочтение художественного текста обогащает наши представления о реальности, которая далеко не исчерпывается известными нам сторонами. Поэтому онтологический подход к интерпретации художественного произведения открывает новые горизонты в области исследования литературного текста, расширяя научное знание до сферы духовного. Это позволяет декодировать в произведении не только скрытый смысл, соотносимый с нашей реальностью, но и духовный подтекст.

¹См.: Бычков В.В. На путях «незнания знания» // Историко-философский ежегодник '30. М., 1991. С.211; Бычков В.В. Философия искусства Павла Флоренского // Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М., 1996. С.313;

²Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С.7, 305.

³С. об этом: Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С.92, 270.

⁴См.: Потебня А.А. Мысль и язык. Киев, 1993. С.130.

⁵См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.182; Паклина Л.Я. Искусство иносказательной речи. Саратов, 1971. С.10.

⁶Бычков В.В. Философия искусства Павла Флоренского. С.296.

⁷См.: Мамардашвили М.К. Наука и ценности – бесконечное и конечное // Вопр. философии. 1973. № 8. С.99–100.

⁸См.: Ясперс К. Духовная ситуация времени // Науч. докл. высш. шк. Филос. науки. 1988. № 11; 1988. № 12.

⁹См.: Епископ Варнава (Беляев). Основы искусства святости. Н.Новгород, 1997. Т.3. С.73–74.

¹⁰Булгаков С.Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1994. С.119.

¹¹См.: Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990. С.25, 163–164.

¹²Бычков В.В. Философия искусства Павла Флоренского. С.304.

¹³См. об этом: Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М., 1992. С.99; Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. С.283.

¹⁴Епископ Варнава (Беляев). Основы искусства святости. Т.1. С.249.

¹⁵Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 1995. С.9.

¹⁶См. об этом: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994; Витгенштейн Л. Философские исследования // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистическая прагматика. М., 1985; Гадамер Г.Г. Указ.соч.; Деррида Ж. Эссе об имени. М., 1998; Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993; Рикер П. Указ.соч.; Фуко М. Герменевтика субъекта // Социо-Логос: Социология. Антропология. Метафизика. Вып.1. Общество и сфера смысла / под общ. ред. В.В.Винокурова и Ф.Ф.Филиппова. М., 1991; Эко У. Указ.соч. и др.

¹⁷См.: Барт Р. Указ.соч. С.388, 414, 416, 425; Деррида Ж. Указ.соч. С.70.

¹⁸См.: Барт Р. Указ.соч. С.260, 351, 360; Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С.264, 373; Деррида Ж. Указ.соч. С.154; Эко У. Указ.соч. С.13.

¹⁹См.: Гадамер Г.Г. Указ.соч. С.262, 304, 305; Деррида Ж. Указ.соч. С.10, 21, 45, 47, 48; Рикер П. Указ.соч. С.102.

²⁰Маньковская Н.Б. Лидер «Парижской школы» // Философские науки. № 2. М., 1998.

²¹См.: Барт Р. Указ.соч. С.234; Бразговская Е.Е. Текст в пространстве культуры. Пермь, 2001. С.23, 74; Козлова М.С. Философские искания Л.Витгенштейна // Людвиг Витгенштейн. Философские работы. Ч.1. М., 1994.

²²См.: Барт Р. Указ.соч. С.260; Гадамер Г.Г. Указ.соч. С.263, 302; Деррида Ж. Указ.соч. С.10, 55; Рикер П. Указ.соч. С.16.

²³Брянчанинов И. Собр. сочинений. М., 2001. Т.7. С.227; Винокуров В.В. Феномен сакрального, или восстание богов // Социо-Логос: Социология и сферы смысла / под общ. ред. В.В.Винокурова и Ф.Ф.Филиппова. М., 1991. С. 431, 445; Рикер П. Указ.соч. С.103; Эко У. Указ.соч. С.16, 285.

²⁴См.: Эко У. Указ.соч. С.384.

²⁵См.: Винокуров В.В. Указ.соч. С.431, 443.

²⁶Витгенштейн Л. Указ.соч. С.3.

БИБЛИЯ И ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Т.Е.Абрамзон (Магнитогорск)

БИБЛЕЙСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ КАК ОДИН ИЗ УСЛОВНЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ ЯЗЫКОВ В ТОРЖЕСТВЕННЫХ ОДАХ

М.В.ЛОМОНОСОВА

В ситуации «культурного многоязычия», сложившейся в России со времен Петра Великого и сохранявшейся на протяжении всего XVIII в., эстетическая мысль и литературная практика попытались выработать унифицированный, понятный широкому кругу читателей художественный язык. Складывался он из нескольких пластов, постепенно осваиваемых новой светской литературой. Так, нормативная барочная, а затем и классицистическая поэтики закрепили достаточно строгие, не предполагающие многозначного истолкования значения за образами античной мифологии. Отступления от «правил», зафиксированных в ряде трактатов и словарей и предписывающих то или иное употребление образов античной мифологии и их условного (например, аллегорического) значения, — явление в поэтической практике достаточно редкое. Что же касается использования библейских образов в светской поэзии, то соответствующие «законы» оказались прописаны слабо¹. Тому мы видим две причины: 1) древнерусская литература накопила уже богатый опыт в использовании библейской образности; и хотя русские просветители XVIII в. ориентировались более на западную литературную традицию, чем на традицию Древней Руси, их культурная память сохраняла исторически закрепленные значения за образами библейской истории и мифологии; 2) персонажи последних не были еще осознаны в качестве *условных образов* словесного искусства. Сохраняя пиекет по отношению к сакральному тексту, классицисты довольно осторожно обращаются в своих теоретических построениях к примерам из Библии. Из всех теоретиков первой половины XVIII в. наибольшее место они занимают, пожалуй, у Ф. Прокоповича.

В своем «De arte poetica» (1705) Ф. Прокопович, размышляя о происхождении поэзии, связывает его не с египетской, греческой или римской культурами, но с историей иудеев, «откуда проистекали все науки»: «Евсевий в III книге «О приготовлении евангельском» говорит, что впервые поэзия процвела у древних евреев, которые жили гораздо раньше греческих поэтов, и что Моисей, перейдя через Чермное море, воспел благодарственную песнь Богу, составленную в стихах гекзаметром <...>. Давид сочинял песнопения и гимны Богу разными размерами ...»². Иными словами, Библия для ученого монаха — это первый образец поэтического творчества. Закономерно, что в главе II «О трех частях эпопеи и прежде всего об определении темы и призывании божества» Ф. Прокопович требует от современных авторов замены языческих «сакральных адресатов» в поэтических обращениях христианами: «Впрочем, муз, как покровительниц поэзии,

принято призывать при любом содержании. Однако христианскому поэту надо решительно остерегаться подобных призываний богов. Чего он может желать такими мольбами? Неужели он взаправду и серьезно просит о помощи и выказывает себя нечестивым? <...> если же кто-нибудь скажет, что под именем языческих богов разумеет или нашего Бога, или кого-нибудь из святых, то он еще хуже ошибется ...». По мнению теоретика литературы со священным саном, христианский поэт должен «взывать о помощи к Тресвятому величайшему Богу, к Пресвятой Деве, прибегать к заступничеству святых». Свою мысль Ф. Прокопович подтверждает примером из «божественной поэмы» Торквато Тассо, открыто отвергшего «ложную богиню» (музу. — Т.А.) и «прекрасно обратившегося к Пресвятой Деве заступнице»³. Не допуская условного риторического обращения к музам с просьбой о вдохновении (уже на следующем этапе развития классицизма оно станет одическим топом), Прокопович настаивает «взаправду и всерьез» «взывать к божеству» — к христианскому Богу или святым. В главах же «De art poetica», посвященных оде и лирической поэзии («Об элегии, оде и пентаметрическом стихе»; «О лирической поэзии»), поэтические «правила» использования библейских образов вообще отсутствуют.

Через тридцать лет попытку нормировать, в барочном духе, употребление библейской образности в высоком жанре предпримет В.К.Тредиаковский. В «Рассуждении об оде вообще» (1734)⁴ он указывает, что ода своим образцом должна иметь язык и стиль псалмов, ибо «Псалмы нечто есть иное, как токмо Оды, хотя на Российский наш и не Стихами они переведены, но на Еврейском все сочинены Стихами». И далее, довольно абстрактно описывая содержание и специфику поэтической формы псалмов, Тредиаковский, в сущности, предписывает будущим авторам од руководствоваться некоторыми «правилами». Среди них: избыток поэтической образности и риторических приемов («богатство украшения и «великолепие изображений», «неисчетное множество живых красот и одушевленных»); обязательное обращение к чудесному в таких его формах, как олицетворения и гиперболы («В них реки возвращаются вспять к своим источникам; моря расступаются и убегают; холмы скачут; горы тают как воск и исчезают; небо и земля слушают и внушают с почтением и в молчании ...»). Появляется здесь и ветхозаветный Бог — Творец, управляющий природой («... все естество приходит в движение и колеблется от лица своего Зиждителя ...»). Обозначив все описанные особенности выражением «Божий язык», Тредиаковский если и не учитывал переносное его значение, то, во всяком случае, заложил основу такого понимания языка поэзии.

А.П.Сумароков, с его более выраженными рационалистическими установками, дал в «Эпистоле о стихотворстве» (1747) образцы нескольких стилей — аллегорико-метафорического, свойственного высоким жанрам; «простого», т.е. лишенного поэтической нарочитости, должного использоваться в любовной лирике (элегиях, песнях); «низкого», основанного на разговорном языке и просторечиях (сатирические жанры). Библейскую образность Сумароков-

классицист проигнорировал⁵, хотя характеристика, данная им стилю оды, явно имеет барочное происхождение и живо напоминает приведенные выше пассажи из Тредиаковского.

У М.В.Ломоносова-теоретика обращения к образам библейской истории редки, но зато все они имеют совершенно условный характер риторических приемов. В «Кратком руководстве к риторике на пользу любителей сладкоречия» (1743) в главе 1 «О словах риторических» Ломоносов пишет о «переменении имен собственных и нарицательных», т. е. об антонимии: *предки* вместо *потомков*, н. п., *Иуда* или *Иаков* вместо *жидов*. Библия, считает Ломоносов, дает и образцы риторического совершенства; в главе 3 «О изображении сложенных идей» читаем: «Представление есть подобное, но весьма краткое деяния изображение важными словами. Так представлено божие сотворение света словом в книгах Бытия: *и рече бог: да будет свет, и бысть свет*, что несравненно великолепнее, нежели простая речь: *бог сотворил словом*» (курсив Ломоносова. – Т.А.)⁶. Говоря о такой риторической фигуре, как приложение, Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию» (1747) приводит соответствующие примеры: «прекрасный Авессалом, кроткий Давид». Там же М.Ломоносов предлагает отрывок из Василия Селевкийского (описание единоборства Давида с Голиафом) как образец риторического распространения.

В грандиозном художественном пространстве и эклектичном «персонажном» мире торжественной оды М.В.Ломоносова доля библейских имен невелика: поэт апеллирует к пятнадцати образам Священного писания – двенадцати антропонимам и трем топонимам. Традиционно библейские образы в ломоносовских одах рассматриваются исследователями как риторическая условность со следующими функциями: 1) «сравнение воспеваемых событий и героев с лицами и событиями Библии»; 2) «украшение слога»⁷; 3) «придание большей авторитетности тексту»⁸. Однако эти справедливые замечания не объясняют, во-первых, причины, «правила» отбора поэтом-классицистом тех или иных библейских образов; во-вторых, способы и «уровни» трансформации этих образов в художественном пространстве торжественной оды. Остановимся на указанных проблемах подробнее.

Топонимы, восходящие к Библии, имеют в одах строгую соотнесенность со «своим» и «чужим» миром. Образ с *отрицательной* коннотацией – Содом – употребляется единожды в обращении Бога к врагам России – к шведам как «дерсским мира нарушителям». Здесь принцип аналогии действует не в соотношении греховности Содомы с «греховностью» Швеции, но в отношении той участи, которая должна постигнуть врагов России. Топонимами с *положительной* коннотацией поэт наделяет «свое» пространство: именем Сион (в ломоносовском «русифицированном» варианте – «Российский Сион») он как бы переносит святость израильской земли на российскую столицу (ода Петру Федоровичу 1761 г.). Третий топоним – Эдем (рай) – является одним из одических топосов. Под Эдемом в одах подразумевается вся Россия, в которой со времен Петра I и с восшествием

на престол каждого нового монарха наступает «золотой век».

Условно-мифологическое пространство торжественной оды М. В. Ломоносова населено героями, относящимися к разным культурным традициям и эпохам: библейской (ветхозаветной) истории, античной мифологии, политической истории Европы и России Средних веков и Нового времени. Библейские персонажи являют собой – в строгом соответствии с такими основополагающими принципами поэтики классицизма, как нормативность и дидактизм, – либо положительные образцы для подражания, либо отрицательные, требующие осуждения, примеры. Обращаясь к наиболее известным действующим лицам библейской истории, поэт чаще всего эксплуатирует лишь основную, определяющую сущность образа черту.

Так, *положительные* ветхозаветные цари олицетворяют собой те достоинства, которые автор од «присваивает» российским правителям («своим»): Соломон – *мудрость*, Самсон и Давид – *силу и смелость*, Давид – *талант*. Однако включенные в художественную модель мира, созданную в оде, и в движение ее сюжета библейские образы все же не сводятся к аллегориям вышеперечисленных качеств. Например, имя Соломона в оде 1763 г., казалось бы, является частью развернутого сравнения, смысл которого состоит в том, что русская императрица середины XVIII в. превосходит по своей мудрости израильского царя X в. до н. э. Перед нами, собственно говоря, уже не риторический прием, а историческая параллель. Соломон выступает не только в качестве аллегории мудрости, но и как реально-исторический деятель, предтеча Екатерины II: «Он предварил Тебя веками, / Превзойдешь Ты его делами, / В чем власть господствует ума»⁹. Условным остается сам прием, но не его содержание.

В других случаях художественной актуальностью для поэта оказываются не характеристические черты библейского персонажа, но обобщенная «идея» образа. Например, Иисус Навин и Самсон – герои, отдаленные друг от друга во времени, а подвиги, которые они совершают, различны по значимости для Израиля. Тем не менее оба персонажа объединены в сознании Ломоносова идеей о славных воинах-освободителях, чьи деяния являются самоотверженной службой израильскому народу и государству. Совмещая два временных плана – «грядущи лета» и «грозный древних вид времен», поэт метонимически представляет Петра Федоровича в образе великих израильских царей, причем не делая между последними принципиального различия: «Там Наввин *иль* Сампсон стремится!» Ломоносов не учитывает и религиозного смысла их подвигов – подвижничества за веру. Таким образом, поэтическая избирательность и актуализация той или иной черты библейских персонажей обусловлена идеологическими воззрениями поэта-просветителя, и прежде всего развиваемой им концепцией просвещенного монарха, должного служить государству и нации.

Закономерно, что *отрицательные* библейские персонажи (т. е. враги Израиля) – Голиаф, Агарь, Нимрод – соотносятся в одическом мире Ломоносова с образами врагов России («чужими»). Единственный

женский персонаж, взятый поэтом из ветхозаветных преданий, – египтянка Агарь. В русской поэзии XVIII в. слово «агаряне» было синонимично «туркам», которые произошли, по легендам, от Агари («То род отверженной рабы»). Библейское имя, эксплуатируемое Ломоносовым, всегда аллюзионно в одах по отношению к современности. Если в средневековой традиции аллегорического истолкования Библии Голиаф выступает в качестве «метафоры дьявола»¹⁰, то употребленное во множественном числе имя великана филистимлян – «Голиафы» – превращается в нарицательное наименование всех реально-исторических сил, нарушающих покой России (ода Петру Федоровичу, 1761 г.). Библейские образы и сюжеты, отобранные поэтом по принципу аналогии с событиями/личностями эпохи Просвещения, оказываются частью особого художественного процесса – осовременивания библейских образов.

Важнейшим и самым частотным библейским персонажем, стоящим во главе образной иерархии од, является *Бог* (ветхозаветный). Христианской Троицы одический мир Ломоносова не знает. Имя Сына Божьего упоминается поэтом один раз в связи с историческим событием – крещением Руси князем Владимиром: «Владимир, превосходной верой, / Войной и миром исполин, / Отмстив за брата равной мерой, / С Дунайских и до Камских вод / Вливает свет Христов в народ ...»¹¹. С Христом связывается только понятие «истинной веры»; его образ лишен самостоятельного значения: он лишь подчеркивает историческую заслугу древнерусского князя. Обращение поэта к ветхозаветному образу Бога-Творца во многом обусловлено деистическими воззрениями Ломоносова. Размышляя об «Оде, выбранной из Иова», Ю.М.Лотман писал: «Бог оды – воплощенное светлое начало разума и закономерной творческой воли. Он учредитель законов природы. <...> Бог проявляет себя через законы природы и сам им подчиняется...»¹². Эти слова в полной мере можно отнести и к образу Бога, созданному Ломоносовым в торжественных одах. Одический Бог предстает в нескольких ипостасях. 1) *Творец Вселенной*. 2) *Неусыпный наблюдатель земных дел и справедливый вершитель судеб государств и народов*. 3) *Податель благ, защитник России*. 4) *Гневный, карающий Бог (по отношению к врагам России)*.

Что же объединяет все эти лики ветхозаветного Бога как персонажа ломоносовских од? Чему вообще служит библейская образность в одическом жанре? Мы полагаем, что она входит составной частью (наряду с другими условными поэтическими языками – греко-римской мифологией, современной политической фразеологией, общеевропейской одической топикой и др.) в творимый поэтом-государственником миф о новой России и подчиняется главной идее – идее Государства. Она и становится тем «правилом», которое определяет идеологическое, а опосредованно и художественное, наполнение библейских образов в одах. Сам же миф, в библейской его составляющей, складывается из следующих компонентов: 1) Россия – богоизбранная страна, счастливая судьба которой определена самим Создателем; 2) российские правители обладают всеми достоинствами и талантами признанных героев Священной истории, чья слава прошла

испытание временем; 3) все «внешние» враги России понесут кару, подобную той, что была суждена врагам иудейского – первого избранного Богом – народа.

¹Споры писателей-классицистов о художественном совершенстве переложений псалмов и их соответствии духу и букве Библии оставляем за рамками настоящей статьи.

²Прокопович Ф. Сочинения/ под ред. И. П. Еремина. М.-Л., 1961. С.340.

³Там же. С.390–391.

⁴См.: Сочинения Тредьяковского. СПб., 1849. Т. 1. С.280–281.

⁵Можно подумать, что Сумароков следует здесь за Буало, однако последний, хотя и неоднократно выражает в «Поэтическом искусстве» свой скепсис по отношению к ханжеству и невежеству «святош», не отрицает «христианских сюжетов» в искусстве.

⁶Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. М.-Л., 1952. Т. VII. С.53,59.

⁷Дороватовская В. О заимствованиях Ломоносова из Библии // М.В.Ломоносов. Сб. ст. под ред. В.В.Сиповского. СПб., 1911. С. 56.

⁸Панов С.И., Ранчин А.М. Торжественная ода и похвальное слово Ломоносова: общее и особенное в поэтике // Ломоносов и русская литература. М., 1987. С.183.

⁹Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. М.-Л., 1959. Т. VIII. С.795.

¹⁰Лотман Ю.М. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII – начало XIX века). М., 1996. С.645.

¹¹Ломоносов М.В. Указ. соч. С.747.

¹²Лотман Ю.М. Указ. соч. С.650.

А.В.Петров (Магнитогорск) ПРОТЕСТАНТСКИЕ ГИМНЫ КАК ОДИН ИЗ ИСТОЧНИКОВ ЖАНРА ТОРЖЕСТВЕННОЙ ОДЫ

Трудами отечественных ученых (В.Дороватовской, Л.Сазоновой, В.Живова, Л.Луцевич) убедительно доказана связь поэтики торжественной оды с образностью и стилистикой «Псалтири». В основу анализа при этом кладется, естественно, русская (православная) версия библейской традиции. Известно, однако, что отечественная культура первой половины XVIII в. подверглась сильному влиянию идеологии протестантизма, на которую во многом опирался Петр I в своих церковных реформах. Одним из каналов проникновения протестантизма в Россию была лютеранская гимнография, а затем и немецкая «академическая» ода.

Мы бы хотели остановиться на одном малоизученном аспекте истории одического жанра, а именно на «новогодних» текстах двух «немцев на русской службе» – пастора Эрнста Глюка и магистра Иоганна Вернера Пауса (Паузе). Поздравительные оды «на Новый год» впервые появляются в русской литературе в 1730-е гг., и что интересно, в творчестве выходцев из Германии – Г.Ф.В.Юнкера и Я.Я.Штелина. В это же десятилетие «новогодние» стихи создают В.К.Тредиакowski и А.П.Сумароков. Однако на-

стоящая история оды на «новолетие», которую мы считаем особым видом торжественной оды, начинается только с 1760-х гг. и продлится еще как минимум полстолетия. Пока же, т. е. в 1700-е гг., основной формой поэтического творчества остается книжная песня, представленная двумя жанровыми рядами: 1) псалмами, или духовными песнями, «не включавшимися в богослужение, а исполнявшимися вне церкви – с восхвалением Бога, святых и праздников или выражением сознания своей греховности и раскаяния»; 2) песнями светскими, или «кантами», среди которых выделяются любовные, застольные, юмористические, сатирические, гражданские. В петровскую эпоху особенно распространены были «хвалебные песни в честь Петра и событий его времени, которые являются предшественниками классицистической оды»¹ (Здесь и далее курсив в цитатах, в том числе стихотворных, принадлежит нам. – А.П.). Интересующие нас тексты примечательны тем, что позволяют непосредственно проследить за тем, как духовно-религиозная проблематика сменяется в них светской и как в ранней русской поэзии формируется будущая одическая топика.

Итак, поэтические произведения, трактующие тему «начала» и «исхода» года, появляются в русской культуре в первые годы XVIII столетия. Пастор *Эрнст Глюк* (ок. 1652 – ок. 1705), назначенный в 1703 г. директором первой школы в Москве, перевел на русский язык 52 наиболее употребительных при богослужении лютеранских гимна; из них два (№ 9–10) связаны с «новогодней» тематикой. Некоторые из переведенных Э.Глюком гимнов были созданы еще в 1-й половине XVI в., причем несколько – М.Лютером². Помимо пропагандистских, миссионерских задач (популяризации лютеранства) Глюк преследовал, по всей видимости, и цели филологические. В плане литературном переводы интересны тем, что представляют собой первые опыты ямбических стихов на русском языке, а также вводят в культурный обиход петровской эпохи – в какой бы то ни было, но поэтической форме – «новогоднюю» тему.

Перевод № 9 «В Новый год» («Helft mir Gott's Gute preisen...»)³ состоит из шести 8-стиший. Немецкий оригинал (той же строфности) написан 3-стопным ямбом с чередованием мужских и женских окончаний. Стихотворный размер перевода, явно имитирующего ритм источника, близок к 3-стопному ямбу; акцентуация достаточно вольная, часто несвойственная литературному произношению той эпохи; схема рифмовки – АБАБсДДс⁴ с вариантами. Интересно, что И.Паус, к которому перешли некоторые рукописи Э.Глюка, внес поправку в название гимна, данное предшественником и отсутствующее в оригинале: вместо «В Новый год» – «На Новый год». Мы буквально видим, как в русском языке происходит поиск поздравительно-похвальной формулы, которая войдет впоследствии в энос «новогодней» лирики. Композиция гимна кольцевая: первая и последняя его строфы посвящены теме времени. Центральную часть гимна занимает размышление о всеблагости Бога: всё, что происходит в мире, является проявлением Его благой воли, «милости». В этот божественный порядок, предустановленную гармонию вписывается и движение

времени – наступление нового года: «Начните похвалити / вся чада Божия, / Гласом благодарити / сердцем же Господа, / всех благих временах, / Как старой год скончался / и новой починался / в солнечных благостях». Буквальный смысл строфы таков: начинайте (верующие) хвалить и устами и сердцем Бога в это время (сейчас), когда кончился старый год и начался новый, несущий животворящий солнечный свет. Заметим, что здесь «встречаются» время сакральное и время космическое, точнее циклическое время природных ритмов. Милость Божья к человеческому роду («сонму своему») предстает в форме абстрактного перечисления атрибутов Божества, как то имело место и в античных гимнах: путем статического описания (Бог всеблаг, мудр, грозен, но всегда прощает грешных людей) и эпического описания (редукция сюжетов о принесении Иисуса Христа в жертву и будущем спасении; см. строфы 3–5)⁵. В финале (строфа 6), как и полагается в гимническом тексте, содержится молитва – пожелание, тоже абстрактное, чтобы Бог и в новом году продлил свои милости: «о том тебя славляем, / владыке вышний / и милость вопрошаем: / Христом нас ущедрит, / в сей Год нас береги, / в начале дай святыню, / благослови средину, / конец же возблажи». В этой строфе выражены и довольно условные темпоральные представления: год членится на три части – три абстрактных временных промежутка, характеризующих любое явление, протекающее во времени: начало, средину, конец. Всем им придан аксиологический характер: будущий год будет «хорошим», и зависит это от Бога.

Никаких представлений об историческом времени в гимне, конечно, нет и быть не может. Поющийся на один и тот же случай, в одно и то же установленное время, он призван выразить не взгляды человека определенной эпохи на эту эпоху, но комплекс неизменных представлений «верующего вообще» (лютеранина) о всесии всеблагости Бога и его взаимоотношениях с «чадами».

Не меняет положения и «ретроспективная» установка, которую находим в другом гимне (№ 10), по первой строке – «Скончася Год, мы похвалим...» («Das alte Jahr vergangen ist...»)⁶. Возникший было мотив «подведения итогов» благополучно исчезает, и в структурно-тематическом плане гимн строится на развертывании молитвенной его составляющей. Гимн обращен к Христу, который определяется как заступник и хранитель. Общий смысл пожеланий состоит в том, чтобы Христос и в этом, новом, году не оставил свой «сонм христианский» и снова помог ему. Время в каких-либо его измерениях мало интересно для сознания верующего, в котором (сознании) доминирует вневременная ориентация – на вечного Бога, дарующего (при соответствующем поведении человека) вечные же блага. И здесь, на земле, и там, на небесах (после смерти и воскресения), истинный христианин равно славит Бога.

Итак, в гимнах доминируют две установки – прославляющая и молитвенная. Им подчинены частные темы, в основном религиозного и нравственного характера (истинной веры, покаяния, воздаяния и пр.). Мотив праздника остается невыделенным. Для нашей темы интересен и тот факт, что в рассматриваемых

гимнах (переводах) представлены разные временные точки зрения на Новый год: *проспективная* – «на наступление года» и *ретроспективная* – «на ушедший год».

Первые в XVIII в. попытки создания собственно «новогодней лирики» связаны с именем младшего коллеги Э.Глюка, и также выходца из Германии, – магистра *Иоганна Вернера Пауса (Паузе)* (1670–1735). Первые его дошедшие до нас стихотворные опыты приходится на 1706 г. и тоже представляют собой переводы лютеранских гимнов, один из которых предназначался к пению на новый 1706 год: «Nun laszt uns gehn und treten». Паус продолжил «миссионерско-филологические» начинания Глюка, однако общая его эволюция как стихотворца состоит в освоении и утверждении светской тематики. Уже следующие – рубежа 1700–1710-х гг. – новогодние стихи-поздравления И.В.Пауса имеют переходный – от духовной поэзии к светской – характер.

Название «Поздравление на Новый 1708 год князю и княгине Долгоруким» дано В.Н.Перетцем. В рукописи стихотворение имеет заглавие «Высоко рожденным, прелюбезным и велми почтенным родителем своим Государю князю Патушке и Государине княгине матушке в начало новаго лета ≠ аѹи от воплощения слова Бога Сыновным послушанием приносили три сыны»⁷. По предположению В.Перетца, стихотворение декламировал сам Паус, указывая, когда было нужно, на одного из своих учеников – сыновей Долгоруких⁸. Как следует из текста, стихотворение написано ко дню «именин Иисуса Христа», т. е. к празднику Крещения (6 января), и в то же время в заглавии звучит формула «в начало новаго лета». Таким образом, произведение соотносено с новогодне-крещенским периодом, что может свидетельствовать о том, что предствление о первоянварском начале года в быту московских дворян 1700-х гг. еще не устоялось. Возможно также, что поздравление приурочено к именинам кого-либо из старших Долгоруких. Этим, видимо, и обусловлено отсутствие в стихотворении специфически новогодних мотивов, вполне узнаваемых в тех же гимнах. В сущности, перед нами переложение гимна, приспособленное, однако, к бытовой ситуации. Большая его часть представляет собой славословие Иисуса Христа, описание-перечисление признаков его величия, заимствованных из нескольких книг Нового Завета (Деяний Апостолов, Евангелий от Иоанна и Луки, Посланий Коринфянам, Апокалипсиса). На основе старого духовно-религиозного содержания Паус пытается решить новую – секулярную – задачу: поздравить покровителей. Вот робкие приметы светского бытования поздравления, с трудом еще вычленяемые в гимническом тексте: «Тако и словеса моя вся основаю / Во имени его <Христа. – А.П.> благая и желаю: / примилостивой Бог, великой властелин, / да освятит вам ум, достоинство, сан и чин». Никакой исторической локализации событий (в пространстве и времени) в стихотворении нет.

В целом же попытку ввести в жанр гимна секулярные поздравительные мотивы (пожелания благ частным лицам) можно расценить как механическое еще сложение эстетически разнородных элементов –

вполне «светских» названия и намерений автора и по преимуществу духовно-религиозного содержания. Параллельно в рамках традиционного гимнического жанра происходит и поиск новой жанровой формы – светского праздничного поздравления: текст разбивается на строфы, соотнесенные с разными субъектам «говoreния».

В период между 1708 и 1713 гг. Паус пишет «стихотворения светского содержания на разные случаи частной и общественной жизни»⁹: на военные победы Петра I, эпитамические и любовные стихи. В это время им было создано и второе «новогоднее» произведение – «Поздравление на новой год, иже Державнейшему и Августейшему великому Государю Царю и великому князю Петру Алексеевичу всеа великия и малыя и белыя Росии Самодержцу и победителю нискою покорностию малыми стихословными словесами, но великим сердечным желанием подносит Его царскаго величества нижайши раб»¹⁰. Обратим внимание на противопоставление «малых стихословных словес» и «великого сердечного желания», характерного для позднейших авторов от творческого самоумаления и подчеркивания искренности похвалы/поздравления. По своему содержанию, предвещающему похвальные оды, и по форме, близкой к стансам, это уже всецело светское стихотворение. Весьма лаконичное (пять 4-стиший, написанных александрийским стихом), оно обладает и довольно продуманной структурой.

Как бы перефразируя петровский указ, И.В.Паус, обращаясь к «Великому Монарху», говорит, что в «сей день» все радуются приходу нового года и, следуя древнему обычаю, «сердечно» приносят «дары предобрый» и поздравляют друг друга (строфа 1). Напомним, что в указе от 20 декабря 1699 г. ничего не говорилось о новогодних подарках, и, следовательно, этот идущий из традиционной культуры обычай мог быть прямо усвоен Паусом из культуры немецкой. Вторая строфа манифестирует общенациональное единение – радостную новогоднюю молитву «уст и сердец» подданных о монаршем благополучии. В третьей строфе появляется один из «верных подданных» – автор новогоднего поздравления, который желает продемонстрировать свое единомыслие/единочувствие с коллективом и в то же время хочет получить ответный дар – частичку властного благорасположения, исходящие от монарха свет и тепло («И в ясности твоей хочу огреться»). Из последних двух строф выясняется, что его, Пауса, «даром» самодержцу оказываются предлагаемые стихи – «новогодныя моления». Они включают в себя пожелания, ставшие «общими местами» в «словах» и панегириках петровской эпохи (а позднее и в одах): топысы вечной жизни Монарха; славы; праведности власти; божественной защиты (покрова) государства; процветания «Царского дома» (царской фамилии).

В историко-литературной перспективе стихотворение И.В.Пауса представляет собой один из первых текстов, в котором складывается панегирически-одическая топика, пришедшая, вероятнее всего, из немецкой придворной оды конца XVII в. С точки зрения культурологической, «Поздравление» вписывается в общий процесс формирования в петровскую эпоху императорского культа, постепенной «подмены» в

сознании «верноподданных» Бога – «Великим Монархом», «Помазанником» (т. е. Христом). Характерна небольшая деталь: в первом варианте начала четвертой строфы «Дай Боже нашему Монарху в(о) век пребыти» было: «Дай Боже твоему рабу во век пребыти». Смысл «литературно-идеологической» правки прозрачен: гимническая формула в праздничном светском поздравлении неожиданно обрела если и не уничтожительное, то не совсем подходящее к случаю звучание, и «старый» топос потребовалось заменить на «новый».

При хронологическом рассмотрении-сопоставлении «новогодних» текстов Э.Глюка и И.В.Пауса становится очевидным, что, во-первых, светская тематика вырастала в них непосредственно из духовной; а, во-вторых, новое содержание требовало для своего воплощения новой жанровой структуры, каковой уже в аннинскую эпоху станет торжественная (похвальная) ода. Обособиться – найти себе специальную жанровую форму – тема «Нового года» пока еще не может, поскольку для ее выражения были предназначены иные, не литературные формы и виды искусства (фейерверки, маскарады); отсутствовали и основания для жанрово-тематической дифференциации, ибо не существовало еще самой русской светской поэзии.

¹Позднеев А.В. Проблемы изучения поэзии Петровского времени // XVIII век: сб. 3. М.:Л., 1958. С. 30–31.

²Почти через полтора столетия псалмопевческая традиция, причем как лютеранская, так и православная, отзовется в творчестве В.К.Кюхельбекера. Им было создано несколько «новогодних» стихотворений, в частности «Новый год» (1 янв. 1832) и «Полночь с 31 декабря на 1-е января» (1 сент. 1833), при этом последнее непосредственно перелагает лютеранский гимн. В то же время их образность явно отсылает к духовным одам XVIII в. Третий текст – «На Новый год» (30 дек. 1831) – прямо построен на вариациях и реминисценциях батальных и духовных од с вкраплениями элегических романтических клише. Переосмыслению как классицистические, так и романтические стилистические штампы и стереотипы мышления подвергаются в стихотворении «При исходе 1841 года» (13 дек. 1841).

³См.: Перетц В.Н. Историко-литературные исследования и материалы. Т.3: Из истории развития русской поэзии XVIII в. СПб., 1902. С.23–25 второй пагинации.

⁴Правило альтернанса нарушено и в немецких стихах, что свидетельствует о стремлении Э.Глюка к буквальному переносу ритмических особенностей подлинника в перевод.

⁵О композиции и топике античного гимна см.: Гаспаров М.Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С.323–373.

⁶Перетц В.Н. Указ. соч. С.125–127 второй пагинации. Гимн состоит из шести 4-стиший с рифмовкой аабб, написанных/переведенных 4-стопным ямбом.

⁷В произведении 30 строк, написано оно александрийским стихом.

⁸Перетц В.Н. Указ. соч. С.208.

⁹Там же. С.209.

¹⁰Там же. С.132–133 второй пагинации.

М.Д.Баязова (Нижний Новгород)
**НА ПУТИ К ХРИСТИАНСКОМУ
ВОСПРИЯТИЮ МИРА
(НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМЫ А.С.ПУШКИНА
«ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»)**

Цель данной работы – проследить эволюцию психологического состояния пушкинских героев, их путь к осознанию истинного бытия как неизбежной духовной опоры в мире. В центре стоит проблема построения диалога, изучение которой позволяет ответить на вопрос, каким образом герои приходят к примирению с миром.

Драма Пушкина «Пир во время чумы» воспринимается как длящееся молчание под неверный свет факелов, временами разбиваемого отдельными выкриками нереализующегося диалога. Пушкину удалось снять напряжение – не приходом чумы, что погубило бы героев, а неожиданным явлением образа Матильды. Эта неожиданность становится на структурном уровне выходом из заданной ситуации пира.

Драма представляет собой две попытки сотворения мира, осуществляющиеся через диалог. Процесс пути к диалогу составляет внутреннее действие драмы. «Пир...» начинается с обращения молодого человека: «Почтенный председатель! я напому...» (с.248)¹. Это первая попытка создания диалога. Однако председатель отрицает свою преемственность с Джаксоном – первая попытка диалога неудачна, и мир вот-вот развалится. Появление телеги с мертвецами напоминает пирующим о недолговечности их мира по сравнению с чумой. Попытки сотворить мир выливаются в гимн – кульминацию творения первого мира и одновременно его самоубийство: «И девы-розы пьем дыханье, – быть может ... полное Чумы!» (с.250).

В развитии действия наступает перелом с приходом священника, начинается второй диалог. Священник наряду с телегой – символом чумы – обладает правом свободного передвижения в мире. Это уравнивает их позиции, в этом – гармония пушкинского мира. Мир еще не родился, он бьется в судорогах страха, гордыни и бессилия. Но должен родиться – это знает священник и несет в мир знание веры и любви.

В основе конфликта лежит поиск истинного бытия как духовной опоры. Путь героя – от состояния к бытию, от временного к стабильному. На этом пути герой проживает три состояния, которые можно условно привязать к культурно-мировоззренческим установкам: 1-состояние веселия – к языческому мироощущению; 2-состояние тишины – к христианскому мирозерцанию; 3-состояние небытия (оно дано в разной степени: от суеты, «жизни мышьяком беготни», как в «Стихах, сочиненных ночью во время бессоницы», и в песне Мери: «**боязливо** Бога просят упокоить души их» (с.248), – до явления бесов). Кладбище, о котором поет Мери, одного порядка с кладбищем священника: в реплике последнего возникает пространство, статическое и равноценное про-

странству пира: спасения нет на кладбище, как и на пиру. Считаем необходимым оговориться, что **мир** рассматривается нами прежде всего как **состояние личности**. Диалог возможен только в «состоянии тишины». Человеку необходимо чувство онтологичности мира, не дающее распасться на осколки «мышинной беготни» или забыться в веселии пира.

Особую роль в идейно-структурной организации текста играет категория имени. **Имя имеет свойство утверждать в данном мире бытие, сущность своего носителя**. Председатель имеет два имени: первое, Вальсингам, связано с его прошлым, второе, Председатель – с настоящим, с пиром. В герое сосуществуют два разнонаправленных вектора, один направлен в прошлое, другой – в настоящее, но природная сущность последнего принадлежит прежнему миру. Необходимо подчеркнуть, что **мир зовет его Председателем**, он до конца остается председателем этого мира, не покидает его. Священник взывает к Вальсингаму с помощью имени Матильды, не связанного с пиром и способного спасти Вальсингама. Сам священник не имеет имени, его бытие в мире чумного города не утверждается, дана лишь функция. Бытие Мери и Луизы органично вписано в мир чумного города, вторых имен они не имеют. Это делает спасение для них почти невозможным. Образ молодого человека приближается к обезличенному хору, а спасение возможно только для личности. Наличие имени у героя, таким образом, обладает реальной силой в драме.

Частые повторы слова «веселие» проистекают из желания утвердить это состояние в мире. В гимне чума вводится в контекст веселия: «Утопим весело умы... Восславим царствие Чумы» (с.249). Незвестное теряет пугающую силу, обозначенное знакомым именем. В гимне чума приобретает ложное вечное бытие. Возникает проблема неискаженного восприятия мира.

Кульминация второго диалога начинается сразу после призыва священника именем Матильды. Реплика «Председатель встает» (с.250) свидетельствует, что тот более равнодушен к диалогу, воспринимаемому теперь как поединок. Вставанием Вальсингам «уподобился» противнику. Лучше всего эволюция героя прослеживается на примере функционирования слова-лейтмотива «оставить». В слове «остается» есть оттенок от глагола «стоять» – в финале Председатель занял прежнее место, но внутренне он пребывает в состоянии диалога, в которое ввел его священник. Первый раз «оставить» звучит по отношению к «чистому духу»: «оставь умолкнувшее имя», второй раз оно связано с Вальсингамом: «оставь меня». Вальсингам, сознательно или бессознательно, просит оставить его там же, где осталось имя: **он пребывает в одном поле с именем**. В третий раз глагол употребляется в реплике: «Председатель остается». Автор подтверждает факт нового состояния героя, «оставшегося» в мире тишины.

Финал содержит как минимум три тайны: 1– как произошла встреча с Матильдой; 2 – что случилось с председателем после разговора с ней; 3 – как произойдет выход пирующих из состояния чумы. Явление Матильды имеет сверхприродный характер, чу-

десный для этого мира, помещенного в конкретную историческую атмосферу. Мы стали свидетелями чуда, которое имело реальный резонанс: оно изменило отношения между героями. Священник нисходит от приказа «ступай за мной», не предполагающего действия, совместного с автором речи – адресат выполняет его **один**, – до просьбы «пойдем». В значении слова «идти» заложена возможность **совместного** действия. Первая реплика сказана в монологическом мире, вторая родилась в результате диалога.

Важную роль в монологе Вальсингама играет категория вертикали, отображающая процесс восхождения и падения героя, начиная с ремарки «Председатель встает» и слов «с поднятой к небесам... рукой» (с.250), кончая строкой «мой падший дух не достигнет уже...» (с.250) Здесь активизируется лексика с визуальной семантикой: «очей бессмертных», «я вижу». Перед нами совершается **визуальный диалог** между Матильдой и Вальсингамом. Слово «зрелище» вкрапывается между ними, разделяет и в то же время объединяет их. Разделяет, так как «это зрелище» ввергает его в состояние «падшего духа». Соединяет, так как их диалог происходит через пир. Такова сила божественной любви, олицетворенной в «чистом духе Матильды», приходящей как утешение в момент наивысшей скорби. Герой был подготовлен к её приходу покаянием, на которое вызвал его священник (покаяние есть изменение своего внутреннего состояния, готовность начать новую жизнь); председатель не упивался «пиром разврата», а находился в «сознание беззаконья» (т.е. греха). Интонационно-смысловой акцент монолога падает на предпоследнюю строку: «Святое чадо света! **Видю**». Форма глагола подчеркивает, что встреча происходит реально, «здесь и сейчас». Перед нами **переживание** света, любви, как если бы чумы не было. Мир спасается через председателя, роль которого – вступить в диалог и вывести пирующих из состояния чумы. Их реакция на монолог («Он сумасшедший...») подчеркивает разрыв с председателем и в то же время доказывает, что они по-новому увидели председателя, осознали через него свое безумие. Мы не можем согласиться с О.Фельдманом, утверждающим, что «как и все герои “маленьких трагедий”, Вальсингам дан Пушкиным вне развития»². В «Пире...» происходит эволюция главного героя – наряду с изменением нашего восприятия его. В отличие от предыдущих трагедий конфликт разрешается не через смерть героя, а через смену его взгляда на мир.

¹Здесь и далее цитаты даны с указанием страницы по изданию: А.Пушкин. Сочинения. Л.: Худ. Лит., 1936.

²Фельдман О. Судьба драматургии Пушкина. М.: Искусство, 1975. С.181.

Elke Liebs (Potsdam, Deutschland)
«WINGS OF DESIRE» ODER DIE SPRACHE DER
ENGEL ALEXANDER PUSCHKIN:
«GABRIELIADE»

В статье Эльке Либс «Wings of Desire», или Язык ангелов: А.С.Пушкин «Гаврилиада»» пушкинский текст интерпретируется с точки зрения того, как в нем реализуется частотный сюжет европейской литературы – любовь мифического существа и человека. В данном сюжете «соединение с человеком и его верность в любви означают для мифического существа, находящегося между мирами, возможность возвращения на небо – воскресение. В различные эпохи интерес к эзотерике принимает различные формы. С этой точки зрения сюжеты сказок о русалках, «Гаврилиады» Пушкина и вышедшего в 80-е годы фильма Вима Вендерса «Wings of Desire» («Крылья Желания») перекликаются друг с другом.

Цель работы – анализ того, как «язык ангелов» (поэзия), являясь средством соблазна, становится в литературном тексте одновременно выражением «земного» (Мария), «всемирного» (крылья наслаждения – здесь проводится сопоставление с «Wings of Desire» Вима Вендерса), «демонического» (Сатана – падающий ангел) и «небесного» (ангел). Каждый из героев переводит свое стремление или миссию на свой собственный внутренний язык с тем, чтобы достичь исполнения определенной цели или желания. Стремления небесных, земных и демонических существ, соединенные в событийном плане текста, одновременно обнаруживают внутренние отличия: каждый из действующих лиц покидает предписанное ему (в культурно-историческом контексте) пространство и пытается реализовать свои намерения на чужой территории.

Автор рассматривает поэму А.С.Пушкина как «карнавальную игру с ролями и масками, с реальными и мнимыми оцущениями и фантазией, которая может на некоторое время остановить ход истории или повернуть его в другом направлении», что является, по мнению Эльке Либс, выражением антигосударственных позиций Пушкина – следствием его связи с декабристами: «тот, кто даже в воображении решается возвести “низкое” в сферу “высокого” и низвести “высокое”, должен обладать решительным и независимым духом, перед которым бессильна мировая власть. С этой точки зрения “Гаврилиаду” нужно рассматривать не только как “галантный роман”, но и как “революционный текст”».

In den achtziger Jahren erscheint in den europäischen Kinos ein Film, der rasch zum Kultfilm der Intellektuellen und der jüngeren Generation wird: «WINGS OF DESIRE» von Wim WENDERS. «Wings of Desire» oder «Der Himmel über Berlin» - wie der Untertitel heißt, erzählt die Geschichte eines Engels, der die Menschen so sehr liebt, daß er die Erlaubnis erbittet, unerkannt bei ihnen leben zu dürfen, um ihnen in der Not zu helfen. Seine Bitte wird ihm gewährt - unter der Bedingung, daß seine allgemeine Menschenliebe sich nicht auf eine einzelne Person richtet. Nachdem er vielen geholfen hat, verliebt er sich in ein Zirkusmädchen, deren größte

Sehnsucht es ist, auf ihrer großen Trapezschaukel, die jeden Abend durch die Zirkuskuppel schwingt, direkt in den Himmel zu fliegen. Ihre Sehnsucht ist der Engel, den sie vage in ihm spürt, seine Sehnsucht ist das Erdenmädchen in all seiner irdischen Banalität und Faszination. Mit seiner Entscheidung für diese Liebe entsagt er genau dem Besonderen, das sie an ihm liebt. So müssen sich beide bis an ihr Ende aneinander vorbeisehen. Er hat die Liebe erfahren, aber es ist ihm nicht gelungen, selber geliebt zu werden. Wir versagen uns hier ein weiteres Nachdenken darüber, ob damit sein Ausflug auf die Erde als gescheitert betrachtet werden muß. Zurück in den Himmel kann er jedenfalls nicht.

Schon im frühen 16. Jahrhundert hat der berühmte Arzt, Theologe und Anthropologe PARACELsus eine Theorie aufgestellt, die – zumindest literarisch – bis heute fruchtbar geblieben ist. Nach seiner Vorstellung hat vorzeiten der gefallene Engel Luzifer bei seinem Sturz aus dem Himmel nicht nur seine Anhänger mitgerissen, sondern gleichsam alle Wesen, die zwischen Himmel und Erde im Wege waren. Er selber und seine Schar sind geradewegs in der Hölle gelandet, aus der es kein Entrinnen gibt. Einige aber – so Paracelsus – die keine unmittelbare Schuld trifft, sind gleichsam irgendwo zwischen Himmel und Hölle hängengeblieben. Dort fristen sie seither ihr Dasein als Zwischenwesen oder - wie sie bis heute heißen - als Elementarwesen weder Mensch noch Tier, weder Fleisch noch Geist, weder Engel noch Teufel. Zu ihnen gehören Zwerge, Erddämonen, Wald- und Wassergeister und viele andere. Ihr besonderer Status besteht darin, daß sie - wie in Erinnerung an die eigene Vergangenheit - die Sehnsucht nach einer unsterblichen Seele haben. Von daher das Verlangen all der unglücklichen Undinen und Melusinen nach der Liebe eines Menschenmannes. Erst die Vereinigung mit ihm und seine Treue verheißen die Teilhabe an der Wiederauferstehung, d.h. an der Rückkehr in den Himmel - die eigentliche Heimat. Das Thema wird im Lauf der Jahrhunderte, besonders gegen Ende des 19. Jahrhunderts und im Jugendstil, zu einem der beliebtesten Sujets, sowohl in allen literarischen Genres als auch in der bildenden Kunst. Bekanntlich stranden alle diese unseligen Geschöpfe gleichsam am eigenen Ufer. Die Treue des Menschenmannes hält der vollkommenen Liebe dieser Elementarwesen nicht stand, und sie fallen unerlöst ins Dunkel zurück.

Woher die geheime Anziehungskraft der Engel? Es ist wahr: Engel gibt es eigentlich in allen Religionen, sie sind keine spezifisch christliche Erfindung. Aber mir scheint, sie waren doch im Christentum besonders notwendig, weil dies die Religion mit dem abstraktesten Gott ist. Engel sind die personifizierte Vermittlung zwischen diesem fernen Gott und den Menschen, sie sind gleichsam die geborenen Übersetzer seines Willens oder auch Unwillens. Sie sind das Fremde und das Vertraute, das überall und in allen Sprachen zu uns spricht. Kaum ein Mensch, der nicht irgendwann gelehrt worden wäre, für die Rettung aus der Not seinem Schutzengel zu danken. Das Bild des Engels als Symbol für die menschliche Sehnsucht, nicht allein zu sein auf dieser weiten Erde, erhält in fast allen - auch nicht christlichen Kulturen eine mehrfache Bedeutung: Als Boten Gottes durchqueren sie den Kosmos, setzen gleichsam über vom

Himmel auf die Erde, und in seinem Auftrag «übersetzen» sie auch seine Weisungen in die Sprache der Menschen, welche immer es sei. Sicherlich ist es auch diese Vorstellung, die Marina Zwetajewa zu ihrem berühmten Diktum bewogen hat, die POESIE SEI DIE SPRACHE DER ENGEL.

Nun ist freilich in Dichtung und Kunst die Gestalt des Engels so vielfältig imaginiert und illustriert worden, daß Erhabenes und Banales, Kitsch und Genialität oft unmittelbar nebeneinander stehen. Obwohl beispielsweise die biblischen Texte keinen weiblichen Namen für Engel kennen - als Äquivalent etwa zu den vier Erzengeln Raphael, Michael, Georg und Gabriel - haben Kitsch, Kunst und Konvention Gebilde mit deutlich weiblicher Konnotation geschaffen, besonders im 19. Jahrhundert, in dem der Innenraum und damit auch die Innigkeit als Zuständigkeitsbereich der Frau „entdeckt“ bzw. designiert werden, mithin also auch die Frömmigkeit. Indessen verweist der männliche Charakter der Engel auf die größere Nähe zur Ebenbildlichkeit mit Gott, als wären sie schon fast ein Stück von ihm. In diesem Sinn beschwört Rilke die Schrecklichkeit ihrer vollkommenen Schönheit und Unnahbarkeit (1. Duineser Elegie). Die Gestalt, in der uns Engel fast am vertrautesten sind, ist jedoch das Kind, die Putti, die in allen Größen, Geschlechtern und Farbschattierungen seit Jahrhunderten die Ikonographie bevölkern und in ihrer Verspieltheit zu ironisieren scheinen, womit Rilke und andere sich abmühen. Hier soll es freilich um einen ganz bestimmten Engel gehen.

Als stille Übereinkunft aller Vorstellungen über Engel, wie immer ihre je spezifische Eigenart sein mag, gilt es, daß sie von überirdischer Schönheit sind (außer bei Andy Warhol). Welche erstaunliche Wirkung diese Schönheit haben kann und welche bemerkenswerten Folgen sie nach sich zieht, davon zeugt der Text, von dem hier vor allem die Rede sein soll: Puschkins *«Gabrieli-ade»*¹, ein Poem des ganz jungen Autors von 551 Versen, geschaffen zu Beginn des 19. Jahrhunderts (1821). In leichten, eleganten Reimen fließen die 5-füßigen Jamben dahin, fast wie unabsichtlich ergibt sich das Reimschema ababedcdeffe, gelegentlich locker variiert, die Strophen von unterschiedlicher Länge. An den Höhepunkten wechselt der Erzählton in direkte oder erlebte Rede.

Erzählt wird die Geschichte von Mariä Verkündigung. Nur läuft freilich alles etwas anders, als wir es aus der Bibel gewöhnt sind. Zum bekannten Personal, Maria, Gott und Gabriel, gesellt sich eine weitere «Person», Luzifer, und im Nu wird aus der frommen kleinen Genreszene ein Amalgamat aus göttlicher und menschlicher Komödie, ein Stück Welttheater, indem Christliches und Heidnisches federleicht durcheinanderwirbeln, gewürzt mit einer an Voltaire geschulerten Ironie und getragen von der Sinnlichkeit und Entflammbarkeit der Jugend.

Der Anfang läßt noch nichts Böses ahnen. Puschkin beginnt mit einer Art Prolog, einer Anrufung seiner «Heldin», die zugleich irgendein schönes junges Judenmädchen sein kann. Ähnlich beginnt Friedrich de la Motte-Foqué's Undinen-Erzählung mit einigen Versen: «Undine, liebes Bildchen du...». Bei Puschkin heißt es:

«Fürwahr, du schöne Jüdin, jung und rein...».

Aber spätestens in der 6. Zeile schleicht sich Befremden ein:

«Erretten möcht ich deiner Unschuld Schleier...».

Warum sollte dies nötig sein? Indessen wird das Verwehlungsspiel zwischen dem einen und dem anderen schönen Judenkind (Maria) noch ein wenig weiter getrieben, bevor die Erzählung richtig anhebt. Aber dann geht es auch richtig los! Da ersteht vor unseren Augen die 16-jährige Maria mit ihrem alten Mann, der «mit kühlem Auge auf die zarte Blume» schaut,

«der faule Mann mit seiner alten Brause»,

ein schlechter Zimmermann noch obendrein, aber honett und vielbeschäftigt. Gottes Auge fällt wie von ungefähr Maria

«Drauf fühlte er von Eifer sich erhoben...»

In einem Traum will er sie auf seine bevorstehende Gunst vorbereiten, ja, er selber spricht zu ihr:

«Du schönes Kind, der Erde Glück und Heil

Ich rufe dich, durchglüht von Liebesflammen...»

Der Bräutigam wird angekündigt, und dies in der Sprache allermenschlichster Leidenschaft, zugleich durchsetzt mit Assoziationen an Bachs Weihnachtsoratorium:

«Der Bräutigam, er kommt, er kommt gegangen

Mach dich bereit, ihn würdig zu empfangen!»

Aber nun passiert das Unglück: nach Gottvater selber erscheinen die himmlischen Heerscharen in all ihrem Glanz, und sogleich ist es der eine, schöne, mit dem blauen Augenpaar, dem Federhelm, den schönen Waffenstücken:

«Der Schwingen Glanz das goldene Lockenhaar,

der hohe Wuchs,

der schwüle Blick vor allem

Will unsrer Jungfrau gar zu gut gefallen».

Kein Zweifel, hier haben wir es mit einem veritablen «Coup de Foudre» zu tun. Maria hat sich verliebt bis über beide Ohren, und wäre da nicht von «Schwingen» die Rede, es könnte sich um einen Helden wie Hector von Troja handeln – so wird er jedenfalls beschrieben – gemalt wie von einem präraffaelitischen Meister. Es ist der Erzengel Gabriel.

Von Stund an geht er ihr nicht mehr aus dem Sinn. Der frivole Kammerton des kleinen Werks scheint längst deutlich: da ist von der «Höflingsschar» der Engel die Rede. Indirekt wird Gottvater mit einem General, Gabriel mit seinem Adjutanten verglichen, die Intonation eines Liebespoems des Rokoko blitzt auf. Doch immer, wenn wir den Verfasser dingfest machen, auf eine Richtung festlegen wollen, schlägt er eine unerwartete Volte und verfällt in ganz andere Sprechweisen, vielleicht etwas weniger pathetisch:

«Wie sind der Liebe Wege sonderbar...».

Und sonderbar ist es fürwahr, wenn der Herrgott nun seinerseits ganz wie die Menschen - in die Sprache der Verliebten verfällt, ein bißchen beeinflußt vielleicht vom Hohen Lied Salomos, was die Metaphern angeht, aber doch ganz handfest «von Liebeslust entfacht». Puschkin gelingt dabei etwas schwer Vorstellbares: In seiner Sprache verschmelzen oft innerhalb weniger Zeilen Hymnisches, Menschlich-Allzumenschliches, eine leise, beinahe zärtliche Ironie, literarische Zitate und Signalworte unterschiedlicher Kultursphären. Wenn er den Erzengel Gabriel mit der Verkündigung beauftragt, wird dieser erst als Gottes «Favorit» bezeichnet (ein

Begriff mit eindeutig höfischer Konnotation), dann in den «Merkurstand» erhoben (der Götterbote par excellence aus der griechischen Antike) und schließlich als «Postillon d' amour» bezeichnet, eine Benennung aus dem galanten Zeitalter und aus der Operette. Jede dieser Assoziationen wird gezielt eingesetzt - wenngleich scheinbar völlig absichtslos dahingestreut, um die Ausnahmslosigkeit zu illustrieren, mit der durch Jahrhunderte, historische Epochen und verschiedene Schichten die Liebe einen jeden ergreift und wie immer wieder dieselben Verhaltensweisen zutage treten, bis hin zum lieben Gott, um sie zur Erfüllung zu bringen.

Aber zunächst ist Gabriel beleidigt. Er geniert sich ein bißchen für seinen Herrn und findet den Auftrag unter seiner Würde. Während er noch darüber nachsinnt, wie er sich für diesen Mißbrauch seiner Stellung schadlos halten kann, ergreift ein anderer die Initiative: Satan. Erst als Schlange verkleidet, später als schöner Jüngling, fährt er Maria mit frecher Hand in die Geheimnisse der Wollust ein, eh sie sich versieht. Vorsichtshalber fällt sie in eine süße Ohnmacht, bevor Schlimmeres geschieht. Aber wie hinreißend ist das inszeniert! Im Dialog mit der wundersamen Schlange wandelt sich das verträumte Judenkind plötzlich zu einem kessen Bürgersmädchen, das sehr wohl weiß, mit wem sie es zu tun hat und das dem Teufel unerschrocken die Leviten liest. Die Analogie zur Verführungsszene im Paradies liegt auf der Hand, auch für Maria wenn sie ihn (beinahe feministisch) schilt: «Du hast die unerfahrene Frage betrogen/ Und hast mit ihr das menschliche Geschlecht/ Auf ewig in der Sündenpflucht gezogen./ Schäm dich!». Ein kurzer, lebhafter Streit entbrennt zwischen Maria und dem Teufel, Rede und Widerrede oft nur aus zwei drei Worten bestehend, aber Versfuß und Reim mühelos wachend. Was danach folgt, ist vielleicht der wundersamste Teil des kleinen Werks und von unaussprechlicher Lieblichkeit. In seinem Bemühen, das Mädchen zu verführen und zu Fall zu bringen, erstens aus Prinzip, zweiten, weil sie ihm gefällt, berichtet Luzifer aus seiner Perspektive die Geschichte des Sündenfalls: Schon damals hat sich Gott in sein erstes Frauen-Geschöpf, also Eva, verliebt, und die Geschichte mit dem verbotenen Baum der Erkenntnis wurde nur deshalb von ihm in Umlauf gesetzt, weil er sie ganz für sich allein haben wollte. Einzig aus Erbarmen mit ihrem liebeleeren Dasein habe er, Satan, sich dafür hergegeben, ihr Augen und Sinne zu öffnen und damit natürlich auch Adam. In diesem Sinne bezeichnet er sich als «Evas» (d.h. auch jeder Frau) besten Freund.

Es ist also nicht Gott, sondern der Teufel, der die Liebe zwischen den Menschen in die Welt gebracht hat. Maria wird es höllisch heiß unter ihrem keuschen Brusttuch während sie seiner langen Rede lauscht. Beinahe 100 Verse währt sein Aufklärungsvortrag, dreimal länger als jede andere direkte Rede im Text und erhält auf diese Weise das ihr gebührende spezifische Gewicht. Sie ist gleichsam das «Herzstück» des Werks. Und dies zu Recht! Ähnlich überraschend ist vielleicht nur die Erzählung des Aristophanes im 'Gastmahl' des Plato, wenn er im Wettstreit der Gäste um die gültigste Darstellung vom Wesen der Liebe den Mythos der beiden Hälften (eines ursprünglich vollendeten Geschöpfes) erzählt, die sich solange sehnen und suchen müssen, bis

es ihnen vergönnt ist, sich zu finden und wieder zu vereinen. Überraschend, weil ausgerechnet der Komödiendichter, vor dessen satirischer Schärfe und gnadenlosem Witz seine Feinde zittern, die zarteste und innigste Interpretation der Liebe bietet. So auch hier. Die 42 Verse, die die erste Liebeseinigung von Adam und Eva unmittelbar schildern, sind die einzige längere Passage, die ohne jede ins Abseits gesprochene Verbal-Sottise auskommt. Und wer den Tiefsinn des biblischen Begriffs vom «Erkennen» noch nicht kannte,

der wird hier in die liebenswürdigste Schule genommen.

«Zwei schöne Äpfel hingen an den Zweigen
(Berufen, ihr der Liebe Sinn zu zeigen),
Die lösten ihrer Sehnsucht keusches Band.
Ihr ward, als wär' sie neu erwacht zum Leben,
Die eigne Schönheit hatte sie erkannt.
Sie fühlte ihres Herzens süßes Beben
und sah, daß Adam nackend vor ihr stand».

Adam und Eva erkennen einander und werden e i n Fleisch und eröffnen damit den ewigen Reigen von Segen und Fluch, der einer jeden Liebe unter den Menschen seither anhängt. So stark ist die Erinnerung, so inbrünstig steigert sich der Teufel in die eigene Beschreibung hinein, so durchtrieben plädiert er für die Unschuld in der Lust dieses ersten Menschen- und Liebespaars (und die Schuld Gottes), daß Maria gar nicht anders kann, als seine verstohlene Hand gewähren lassen, wenn sie unter ihr Gewand gleitet, um das 'Blümchen', das seine andere Hand ihr symbolisch darbietet, zugleich zu pflücken.

«Mit Fingern, leicht, als wollte er nur necken,
Berührt er sie. Aus lieblichen Verstecken
Sucht er der Jungfrau Wollust zu erwecken...»

In der Tat, ein überzeugender Unterricht, ebenso plastisch mit «Anschauung» operierend, wie es die Aufklärungspädagogik so sehr liebte. Der Höhepunkt ist so gewaltig, daß Autor und Publikum - von Maria, die ja bekanntlich ohnmächtig wird, ganz zu schweigen - erstmal eine Atempause brauchen. Puschkin schafft und benutzt sie - wie schon früher - um eine persönliche Erinnerung des Erzähler-Ichs einzuschieben, die wiederum viele mit ihm teilen: die heimlichen Liebesgenüsse erster jugendlicher Liebender in Anwesenheit einer gestrengen Mutter, die doch allemal überlistet wird. Die kurze Reflexion genügt, um Gabriel endlich das Feld zu bereiten. Freilich - bevor er seinen frommen Auftrag ausführen kann, muß er sich erst mit dem Teufel herumschlagen. Nicht zufällig vergleicht der Erzähler diesen veritablen Kampf mit den Raufereien von Jugendlichen, die sich zwischen Ernst und Spiel nie ganz entscheiden mögen, obwohl die Gewalt der Auseinandersetzung nichts zu wünschen übrig läßt.

Schließlich geht es nicht nur um den Kampf zwischen Gut und Böse, sondern um handfeste Rivalität. Entsprechend prasseln die Faustschläge und wird an den Haaren gezogen, wird gerungen und von hinten überlistet. Schließlich entscheidet Gabriels entschiedener Griff

den Streit, und der Teufel entweicht in seine Hölle.

Während ihr Körper die Lektion des Teufels wohl erinnert, ohne darüber nachzudenken, entsinnt sie sich nun ihrer früheren Zärtlichkeit für Gabriel - niemand könnte bereiter sein als sie für das Kommende:

«Von Zärtlichkeit war ihre Brust befangen,

Wie Morgenrot erglühn ihre Wangen.

Ein schönres Bild kein Menschenauge sah!»

Und tatsächlich; wozu der Teufel 100 Verse brauchte, das erreicht Gabriel in 9. Seine himmlische Botschaft übersetzt er so geschickt und delikate in verständliche 9 zugleich mehrdeutig zu verstehende Worte, daß seine eigene Liebeserklärung darin zum Ausdruck kommt, ohne daß er seinen Herrn verrät. Es ist dies dieselbe List, mit der im mittelalterlichen Tristan-Roman des Gottfried von Straßburg die Königin Isolde den lieben Gott betrügt, als man sie zum Gottesurteil zwingt.

Bei Puschkin klingt das so:

«Freu dich, Marie! Und preise diese Stunde:

Du wirst geliebt, o holde Himmelsbraut;

Glückselig sei die Frucht in deinem Leibe,

Sie hilft der Menschheit aus der Qual...

Doch sag ich dir, dem himmlisch schönen Weibe:

Der Vater ist glücklich hundertmal».

Gabriel sagt die Wahrheit und verschleiert sie zugleich. Der Horizont möglicher Mißverständnisse, den er damit aufreißt scheint unendlich und schwindelerregend. Tun wir einerseits einen tiefen Blick in unsere eigene zunehmende Unfähigkeit, genau hinzuhören, so ahnen wir gleichzeitig auch etwas von den Fallgruben und Schlingen, die das Werk eines jeden Übersetzers bedrohen. Von daher scheint es nur folgerichtig, daß der Begriff „Interpreter“, der in vielen Sprachen zunächst das Dolmetschen, d.h. die genaue Übertragung in eine andere Sprache meint, oft auch eine zusätzliche Bedeutung erhält: diese Worte oder Musik mit Sinn zu füllen. Einen 'Sinn an sich' im - analog zu Kants 'Ding an sich'- gibt es aber nicht. Wer 'interpretiert', wird dies immer aufgrund seiner persönlichen und subjektiven Fähigkeiten, Erfahrungen und seines Verstehenshintergrunds tun und damit einen Teil des eigenen Ichs dem zu übertragenden Text beimengen. Und noch viel zu wenig wurde untersucht, inwieweit die Körpersprache des Interpreten - bewußt oder unbewußt mit der zu übertragenden Botschaft korrespondiert bzw. sie desavouiert.

Gabriels Körpersprache ist jedenfalls an Eindeutigkeit nicht zu übertreffen:

« „Oh, laß mich doch!“ versucht sie sich zu sträuben,

Doch hundert heiße Küsse gleich betäuben

Der zarten Unschuld allerletzten Schrei...

Eigentlich ist es eine Vergewaltigung, auch wenn die Gegenwehr nicht allzu heftig ausfällt. Was kann die arme kleine Maria tun? Ist sie nicht lange schon in ihn verliebt? Ist es nicht eine wahrhaft himmlische Botschaft, die er da übermittelt?» Kann denn Liebe Sünde sein? Aber erinnern wir uns recht: Gabriels ursprüngliches Motiv ist nicht Liebe, sondern gekränkte Eitelkeit über den genablen Auftrag. Aber Engel scheinen von leicht entflammbarer Materie - das gilt für den 'gefallenen' Luzifer so gut wie für den - im Volksverständnis - eher sanften und schönen Gabriel. Wie gut, daß die Dichter uns enge umfassendere Schau der Dinge lehren! Aber bizarr bleibt es doch: Engel wie Teufel verführen nicht aus Liebe, sondern aus Ärger über den lieben Gott. Der seinerseits muß gute Miene zum bösen Spiel machen, falls er überhaupt etwas gemerkt hat. Der Verfasser läßt dies wiederum ebenso raffiniert wie galant offen. Genauer: wird er lakonisch - ganz bestimmt auch

ironisch, wenn er Gabriel zu Gott sagen läßt (befragt, wie sein Besuch bei Maria war): «Ich habe was möglich war, getan/Ich hab's eröffnet ihr, sie vorbereitet...» («...J'ai fait ce que j'ai pu/ Et j' ai tout dit. (...) Elle consent...»)

Es liegt auf der Hand: Unter all den vorhergegangenen Frivolitäten wird hier das stärkste Tabu gebrochen - das der göttlichen Allwissendheit. Um es dem Publikum ein wenig zu erleichtern, bringt an dieser Stelle Puschkin selber die antike Götterwelt ins Spiel, auf die es bereite Anspielungen gab, aber eher peripher (wenn er Gabriel mit Merkur vergleicht). Die Absicht scheint klar: intelligente Leute, so suggeriert er, können an Jupiter nicht mehr glauben, an Zeus (dies nur der griechische Name für den selben Götterhäuptling) noch weniger und - so scheint die unausweichliche Fortsetzung: an den 'lieben Gott' der Christen am allerwenigsten. Wie sie allemal heißen, spielt keine Rolle. Es ist die Institution (Gott) als solche, die überholt ist und einen aufgeklärten Menschen nicht mehr hinter dem Ofen hervorlockt. Vergessen wir aber nicht den wichtigsten Unterschied: im Gegensatz zur christlichen Vorstellungswelt, in der Gottes Unfehlbarkeit eine zentrale Rolle spielt, sind die antiken Götter mit allen nur denkbaren 'menschlichen' Fehlern behaftet; Eigenschaften wie Neid, Haß, Rachsucht, Machtkampf, Eifersucht, Ehebruch und ganz besonders sämtliche erotischen Unarten - um nur einiges zu nennen - bestimmen das Leben der Götter untereinander und vor allem ihre Beziehung zu den Menschen. Von daher erfolgt die Anspielung auf Zeus hier nicht zufällig, ist er doch derjenige, der nicht nur Mutter und Ehefrau vergewaltigt, sondern auch ständig den hübschen Menschenfrauen nachstellt. Von einer seiner Geliebten wird gleich noch die Rede sein.

Denn der letzte 'Akt' steht ja noch aus. Während Maria dem Geschehenen mehr sehnsüchtig als beklommen nachsinnt und nach Gabriel verlangt, schwebt ein weißes Täubchen herein. Im Nu begreift sie, daß dies nun erst der richtige Gast ist, der nämlich, den all die vorhergehenden Turbulenzen ankündigen sollten und der alles erst ausgelöst hat. Und sie versteht auch, daß die Unschuld dieses Vögleins nicht enttäuscht werden darf, weil sonst eine Weltordnung ins Wanken geriete. Also betet und seufzt sie nach bestem Vermögen, während sich der Vogel abmüht und girrt und kost und nach vollbrachtem Werk am Ort der Tat ermüdet schlummert. Die Anspielung auf Leda, die von Zeus in Gestalt eines Schwans begattet wird, ist überdeutlich; zugleich haben wir es hier mit einer gleichsam dreifaltigen Parodie zu tun. Nicht nur ist der stolze, mächtige Schwan, der überall als königlicher Vogel gilt, quasi geschrumpft und in seiner naturalistischen Aktivität zu lächerlichen Dimensionen banalisiert, die Korrespondenz, die zwischen beiden Göttervätern (!) hergestellt wird, rehabilitiert auch nachträglich den Teufel und wirft neues 'Licht auf die häufig repetierte biblische Selbstdefinition vom «eifersüchtigen Gott». Schließlich -und drittens- handelt es sich hier aber auch um eine literarische Parodie, denn gerade in dieser Szene finden sich besonders viele der immer wieder eingestreuten, wörtlich übernommenen Zitate Puschkins aus 'La Guerre des Dieux (1799) von Evariste Parny, einem zwar auch komischen, gleichwohl nicht entfernt so charmant blasphemischen Poem wie Puschkins «Gabrieliade»! Wo

Parny nicht ganz hinreicht oder Nachhilfe braucht, montiert Puschkin nahtlos ein paar eigene Worte in den Text und macht so den ahnungslosen Vorgänger und Dichterkollegen zum Komplizen; wir verweilen noch immer bei dem interessanten Täubchen:

«Son rouge bec et ses pattes d'azur,
De son gosier le timbre clair et pur,
Son aureole et surtout ses mairies,
Le distinguaient des pigeons ordinaires.
Sur la doreuse il plane ENAPPARAT
S'abat ensuite, et GALAMMENT se pose
Juste à l'endroit CHARMANT ET DELICAT
Ou des amours s'ouvre à peine la rose;
De son plumage il la couvre un moment,
Ses petits pieds avec adresse agissent,
Son joli bec l'effleure doucement
Et de plaisir ses deux ailes fremissent».

(Die großgedruckten Worte sind von Puschkin)

Mithin erhält der Begriff des «Übersetzens» also noch eine weitere Bedeutung: Die selben Worte, aus dem Kontext gelöst, ergänzt und neu montiert, geraten unversehens zur Travestie; Zitat, Plagiat, Derivat und Satire verschmelzen miteinander und setzen auf linguistischer und sprachlogistischer Ebene das ideologische - um nicht zu sagen: 'theologische' - Verwirrspiel fort, während die düpierte Maria das an ihr praktizierte Einmaleins männlicher Begierde lapidar auf den Punkt bringt:

«Eins, zwei und drei, sie sind doch unersättlich».

Bleibt zu erwähnen, daß der Himmelskönig das neun Monate später geborene Gemeinschaftsprodukt von Engel, Teufel und Heiligem Geist als seinen rechtmäßigen Sohn anerkennt - ohne weiteren Kommentar, und dass der Engel Gabriel der Jungfrau Maria noch viele Besuche abstattet.

Obwohl Puschkins Gedicht zu seinen Lebzeiten nie gedruckt wurde und nur mündlich oder handgeschrieben unter 'Freunden' kursierte, handelte er sich eine Menge Ärger damit ein. Kirche und Obrigkeit waren in Rußland bis zur Revolution immer besonders eng verquickt; wer das eine lächerlich machte, von dem war Subversion auch auf anderen Gebieten zu erwarten. In diesem Sinn verstehen absolute Herrscher und Diktatoren keinen Spaß und glauben das Lachen immer gegen sich gerichtet, jedenfalls sobald es sich der Steuerung von Oben entzieht. (Darum müssen in Umberto Eco's 'Name der Rose' alle sterben, die von der verschollenen Schrift des auch von der Kirche verehrten Aristoteles über die Komödie und das Komische wissen). Mehrfach erlebte der Verfasser der 'Gabrieliade' peinliche Befragungen durch die Polizei, bei denen er beweisen mußte, daß er nicht der Autor war.

Und in der Tat, man hatte nicht so unrecht: dies Poem ist nicht nur ein tolles blasphemisches Spiel mit Worten, Phantasien und Traditionen bzw. Zitaten; es ist mehr. Es ist gleichzeitig eine Grenzüberschreitung, die zu Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts so etwas wie eine kollektive europäische Idee und von der Idee zur Gestalt wird; Voltaire und Napoleon (als historische Figur), der Marquis de Sade und viele andere mögen - direkt oder indirekt auf ihre je eigene Weise dazu beigetragen haben; es ist die Figur des klassischen Verführers, der Engel und Satan zugleich ist. Die furchtbare Dialektik offenbart sich

immer in der Sexualität im doppelten Zeichen von Glück und Schuld. Auch wenn sich das Werkchen scheinbar nur in die Reihe galanter erotischer Romane und Poeme fügt, etwa im Stil von Voltaires 'Ce que plait aux Dames', weist die Wahl des Personals auf so komplexe Protagonisten wie Kleists 'Amphitryon' oder den Grafen in der Novelle 'Die Marquise von O.', auf Lovelace in Richardson's 'Clarissa' (1748) oder Tieck's 'William Lovell' (1795), vor allem aber Roquairol in Jean Paul's Roman 'Titan' (1800/02) u.v.a.. Sogar Marias Ohnmacht, während der sie um ein Haar vom Teufel geschändet wird, nur um dann mit Gabriel - auf andere Weise paralysiert - das gleiche Schicksal zu erleben - all dies gehört zum Repertoire der Engel-Teufel-Oposition im Bild des Verführers, wobei dem Teufel (als gefallenem Engel) das Numinose noch anhaftet. 4) Er ist die Säkularisationsgestalt in der intertextuellen Verknüpfung von Heidentum und Christentum, von Höchstem und Niedrigstem. Denn die charmante oder vom verliebten Mädchen 'erlaubte' Verführung darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich allemal um einen Akt der Gewalt handelt, auch wenn der erzählerische Aufwand oft enorm ist, der dies kaschieren soll. Die diversen Höllenstürze (Luzifer, Don Giovanni etc.)" Himmelfahrten (Zeus, Gabriel, Taube etc.) oder Selbstmorde im

Sinne einer Selbstjustiz (Roquairol) geben einen weiteren Hinweis auf die Universalität dieses Kampfs der Mythen und Paradigmen, der sich im bürgerlichen Zeitalter dann in der Rivalität zwischen Adel und Bürgertum widerspiegelt.

Wir sind am Ende dieser kleinen Studie zum Poem des jungen Puschkin, in dem 'die Sprache der Engel' (= die Dichtung) auf so verführerische Weise zur Rhetorik von weltlichen (=Maria) bzw. verweltlichten ('Wings of Desire'), teuflischen (= der gefallene Engel Satan) und himmlischen (Engeln) transzendiert, und wir haben gesehen, wie jeder der Betroffenen seine Sehnsucht oder seinen Auftrag in seine eigene innere Sprache übersetzt, um ans Ziel seiner Wünsche zu kommen. Der Hunger nach Esoterik und zugleich ihrer Relativierung nimmt zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Formen an. In diesem Sinne korrespondieren der anfangs erwähnte Film «Wings of desire», die Märchen von den Seejungfrauen oder Puschkins «Gabrieliade» auf subtile Weise miteinander. Überirdisches, irdisches und unterirdisches Sehnen kristallisiert sich zum Brennpunkt eines Geschehens, in dem alle Unterschiede aufgehoben sind. Jede der handelnden Figuren hat den ihr (kulturgeschichtlich) zugewiesenen Platz verlassen und versucht, auf fremdem Terrain zu reüssieren; es ist ein karneavaleskes Spiel mit Rollen und Masken, mit wahren und eingebildeten Empfindungen und mit der Phantasie, der determinierte Gang der Geschichte ließe sich für einen Augenblick aufhalten oder in eine andere Richtung bringen. Gerade d a r i n aber ist z.B. bei Puschkin die stärkste Anarchie enthalten: wer auch nur in der Imagination das Unterste zuoberst und das Oberste zuunterst kehrt, beweist eine Radikalität und Unabhängigkeit des Geistes, die vor weltlicher Gewalt nicht zurückschrecken wird. Noch im Jahr 1827 schreibt er, der ohne Zweifel mit den Dekabristen sympathisierte, ein Gedicht, in dem seiner Vorahnung von erneute

Verfolgung - auch aufgrund der ‚Gabrieliade‘ - Ausdruck gibt 5) Die Staatsgewalt hat sich seine Dichtung in i h r e Sprache übersetzt und antwortet gleichsam folgerichtig.

Von daher läßt sich die ‚Gabrieliade‘ nicht nur als galanter Roman, als Spiel mit der Aufklärung oder Lust an der Blasphemie verstehen, sondern auch als revolutionärer Text. Zwar bleibt die alte Ordnung nach Außen hin gewahrt, aber der Zweifel ist gesät, die Fragen werden lauter und mit ihnen wächst die Gefahr des Gelächters. Puschkin mag sein Poem nicht im Detail mit soviel komplexem Hintersinn entworfen haben - darüber wissen wir zuwenig - aber es kann kaum geleugnet werden, daß sein Gedicht einen absoluten Herrscher 'von Gottes Gnaden' das Fürchten lehren kann. Darum sind die Dichter seit über 2000 Jahre immer wieder verfolgt worden. Drum müssen sie immer wieder ihre Stimme erheben: damit das «Übersetzen» nicht aufhört und nicht das Interpretieren der Sprache in der Sprache².

¹Ich zitiere die Übertragung von Vardan Tchichichian: Alexandre Pouchkine, OEUVRES POETIQUES, Tome 1, Publie'es sous la direction D'Efim Etkind, Editions L'Age D'Homme. (Classique Slaves) Lausanne 1981

²Vgl. im übrigen zur Gesamtproblematik die vorzügliche umfassende Studie 'Liebesverrat, von Peter von Matt; München, Wien (Hanser) 1991

„Pressentiment“

„Les unages silencienx

Sur ma tete a nouveaux s'amassent

De'sormais le sort envieux

D un nouveau malheur me menael

И.Б.Ничипоров (Москва)

«Я ПРИЖМУ ПРИРОДУ К ТРЕПЕТНОМУ СЕРДЦУ...»: ПЕЙЗАЖ В ДУХОВНОЙ ЛИРИКЕ А.ХОМЯКОВА

В поэзии Хомякова, занимающей одно из ключевых мест в его творческом и научном наследии, постижение природного бытия становится важнейшим путем самопознания лирического «я», открытия им мира в целостности его онтологических, культурфилософских и социально-исторических оснований.

Пейзаж органично входит у Хомякова в сферу его психологической, интимной поэзии, отражая тончайшие нюансы лирического переживания. В такой ипостаси предстают образы природы в стихотворении «Молодость» (1827), построенном как романтическое по духу дерзостно-восторженное воззвание лирического героя к природной – небесной и земной – беспредельности: «Небо, дай мне длани // Мощного титана!»¹. Сугубо личностное оказывается здесь в органичном взаимопроникновении со вселенским. В порыве религиозно-мистического озарения герой ощущает свою равновеликость природному мирозданию, что на уровне поэтики художественного пространства отражается в переосмыслении реальных пропорций картины мира:

Я схвачу природу

В пламенных объятьях;

Я прижму природу

К трепетному сердцу...

Мощь жизнепорождающей стихии природы, частной своим «вечным бореньем» и «пламенной жизнью» вечности, становится вместилищем страстных сил бурлящей юности. Мотив неустанно движущейся жизни создает здесь необычную для поэтической традиции динамическую перспективу видения земного и особенно небесного бытия, где «звезды в синей тверди // Мчатся за звездами...». Динамика микро- и макрокосма запечатлена здесь в энергии стиховой ткани: в подвижном ритме коротких строк, яркой цветовой гамме, а также в звуковой инструментке – с явным преобладанием открытых напевных гласных и сонорных согласных:

Небо, дай мне длани

Мощного титана:

Я хочу природу,

Как любовник страстный,

Радостно обнять.

Жажда наполнить душу живительными ритмами бытия Божьего природного мира подчас обуславливает в стихотворениях Хомякова тенденцию к стиранию субъектно-объектных граней в отношениях личности и мироздания. Так, в стихотворении «Желание» (1827) императив духовной целостности предопределяет то, что развитие лирического переживания сопряжено с устремленностью героя к «перевоплощению», участию «вживанию» в многообразные лики природы – от небесных светил до «стеклянной зыби» земных вод. В сопоставлении со стихотворением «Молодость», здесь явлено большее разнообразие проявлений природы, которые могут выражаться в движениях, как страстных, бурных, так и в плавно скользящих, умиротворенных, что на лексическом уровне стихотворения передается богатством семантического потенциала глагольных форм: «разлиться в мире», «с солнцем в небе течь», «скользить по плещущей волне», «буйным ветром разыграться», «пространство неба обтекать»...

В более позднем «Ноктюрне» (1841), органично вписывающемся в традицию медитативной лирики, развитую в творчестве Жуковского, Тютчева, постигается глубинная диалектика «роптания» и мудрого покоя природы, которая, проецируясь на законы душевной жизни, художественно раскрывает единство земного и небесного, человеческого и природно-космического. В системе характерных для романтизма образов и ассоциаций – «неба как моря», «бездны небесной и бездны морской», тишины, «далекого берега» – прорисовываются грани сокровенного общения лирического «я» с дремлющим ночным космосом. Венцом этого общения становится обретение душой детской чистоты и открытости горнему миру, что привносит в нее духовное трезвение и сосредоточенность, способность приблизиться к незамутненному преломлению Божественной первозданности: «Вечное небо гляделось бы в ней // Со всеми звездами...».

Созвучен тютчевской лирике поэтический интерес Хомякова к изображению переходных состояний природы, ассоциирующихся с антиномиями душевного мира. На подобных параллелях строится в его лирике ряд пейзажно-психологических элегий. В поэтической миниатюре «Заря» (1825) аллегорическая пейзажная зарисовка этого явления, «промыслитель-

но» «поставленного Богом» в качестве «вечной границы... меж ношью и днем», переходит в прямое обращение к одушевленной природе, содержащее религиозно-философское прозрение неизбывной в своем трагизме двойственности человеческой сущности:

Заря! Тебе подобны мы –
Смешенье пламени и хлада,
Смешение небес и ада,
Слияние лучей и тьмы.

А в «Элегии» (1835) композиция и система пейзажных мотивов, примечательная, в частности, оригинально найденным образом-олицетворением («И землю сонную луч месяца целует»), запечатлели психологический параллелизм предрассветной природы и переливов душевных переживаний, в которых ночные тревоги и смятение, порожденные удаленностью от Бога света, преодолеваются силами света и открытием новых горизонтов духовного самоосмысления:

Готовая к борьбе и крепкая как сталь,
Душа бежит любви, бессильного желанья,
И одинокая, любя свои страданья,
Питает гордую безгласную печаль.

Пейзажные образы обретают в поэтическом творчестве Хомякова *религиозно-философскую значимость, представляя как средоточие и выражение молитвенных импульсов лирического «я»*.

Пейзаж-молитва рисуется в стихотворении «Поэт» (1827), образный ряд которого построен на соприкосновении вселенского, звездного простора, неисполненного Божественным славословием («Все звезды жизнью веселились // И пели Божию хвалу»), и человеческого существования, чающего преодоления своей конечности. В планетарной, насыщенной философскими раздумьями пространственной перспективе прототипируется глубина религиозного осмысления трагедийной отторгнутости земного греховного мира от Божественного всеединства:

Одна, печально измеряя
Никем не занные лета,
Земля катилась немая,
Небес веселых сирота...

Кульминацией стихотворения становится настоящее на сокровенном Богообщении творческое озарение души художника, способной, слагая «Богу гимн» и впитывая в себя тайну Его небесного бытия, превозмочь сиротскую отчужденность земного от горнего: «И дал земле он голос стройный, // Творенью мертвому язык».

Достигаемый силой художнической интуиции прорыв к созерцанию природы в ее первозданной, послушной Божественной воле, «как в первый день творенья», целостности живописуется в стихотворении «Степи» (1828), а стихотворения «Видение» (1840), «Ночь» (1854), «Звезды» (1856) объединены изображением ночной космической беспредельности. «Хоры звезд», подобных «лападе пред иконой», «горящие... бездны синие» образуют сферу таинственного соприкосновения лирического «я» с Творцом, с гармонизирующими его внутреннее устройство ангельскими силами. Сквозными становятся здесь формы прямого обращения к душе, как собственной, так и «спящего брата» – участника эстетического переживания, – с призывом к духовному трезвению:

И полный сил, торжественный и мирный,
Я встаю над бездной бытия...
Проснись, тимпан! проснись, голос лирный!
В моей душе проснись, песнь моя!

Образ ночи имеет в данном контексте и аксиологическую окрашенность, воплощая не только природную бесконечность, но и греховную помраченность внутреннего мира, запутавшегося в «сетях ночных обманов» и жаждущего преображения «сердца дремлющей мглы».

Высветление вселенского в индивидуальном осуществляется в стихотворениях Хомякова через углубление в природу как в *сокровенный текст Божьего послания* человеку, запечатленный в «мыслях» звездного мира. В стихотворении «Звезды» значима в этом плане «книжная» метафорика. В пространстве «горнего мира», пройдя путь внутреннего очищения, герой прозревает письмена евангельского свидетельства о Христе:

Ты взглядишь душой в писанья
Галилейских рыбаков –
И в объеме книги тесной
Развернется пред тобой
Бесконечный свод небесный...

А в стихотворении «По прочтении псалма» (1856) композиционный центр образует обращенный к человеку Божий глас, который возвещает истинный смысл как «бесконечности небес», «утробы скал», так и земной человеческой стези: «Мне нужен брат, любящий брата, // Нужна мне правда на суде».

Аксиологически весомая динамика *философского пейзажа* очерчивается в «Вечерней песни» (1853), этом поэтическом молении героя о прозрении своего пути, нераздельного и неслиянного с путями пребывающего в неустанном движении «солнца святого» и горней Вселенной в целом: «Господи, путь наш меж камней и терний, // Путь наш во мраке... Ты, свет не вечерний, // Нас осияй!...». В стихотворении же «Старость» (1827) в подвижном образе мира, «воспрявшего из колыбели», звезд, «стройно полетевших в небесной синей высоте», обозревается разомкнутая в вечность панорама вселенской истории, внутренне имманентная исканиям «утомившейся в обманах» души:

Придет ли час, когда желанья
В ее замолкнут глубине
И океан существованья
Заснет в безбрежной тишине?

Пейзажные образы в лирике Хомякова выводят и на *осмысление духовно-нравственных и эстетических аспектов художественного творчества*, его почвенной сердцевины, поэтически переданной в стихотворении «Две песни» (1831):

...то песнь родного края
Протяжная, унылая, простая,
Тоски и слез и горестей полна...

По принципу *притчевого параллелизма* построено стихотворение «Жаворонок, орел и поэт» (1833), где «надоблачный размах крыл» небесных птиц являет искомую духовную высоту художника в отношении постигаемого им мироздания. Во «Вдохновении» (1828) образная ассоциация поэта с растущим «среди Аравии песчаной» деревом, которое источает «росу

благоуханья», когда «рука пришельца... его глубокой раной просечет», – служит *утверждением подлинного творчества как жертвенного подвига*, ведущего к катарсическому просветлению сердца творца. А в стихотворении «Труженик» (1858) элегические картины крестьянского труда, образ преодолевающего утомление и соблазняющие мечты о «дубравах» и «звонком ручье» пахаря подготавливают к взволнованному лирическому монологу поэта, молитвенно обращенному к Богу и заключающему осознание императива труженического, самозабвенного отношения к Божьему миру и ко вмещающим художественному слову людским душам:

Не брошу плуга, раб ленивый,
Не отойду я от него,
Покуда не прорежу нивы,
Господь, для сева Твоего.

Образ природного космоса становится у Хомякова и ядром *гражданско-патриотической лирики*, являя свою бытийную укорененность в глубинах национального духа.

Стихотворение «Ключ» (1835) построено на развернутом метафорическом уподоблении и рисует Россию в образе «тихого, светлого», потаенного до определенного исторического рубежа животворящего ключа, которому велением Высшего Промысла суждено, как верит поэт, переродиться в полноводную реку, утоляющую «духовную жажду» многих «чуждых народов». Активное присутствие лирического «я» проявляется здесь в его проникновенном обращении к стихии родной земли как прообразу скрытых от «людских страстей» «кристальных глубин» души, которые он стремится сберечь от внешних бурь. Величие и просветляющая сила патриотического чувства выражается здесь в одическом стиле, мажорной цветовой гамме, выдержанной в серебряно-лазурных и солнечных тонах:

И солнце яркими огнями
С лазурной светит вышины,
И осиян весь мир лучами
Любви, святыни, тишины.

Раздумья о значительности будущей исторической миссии России как центра православного славянства наполняют пейзажные образы в стихотворениях «Мечта» (1835), «Киев» (1839). В первом из них циклические законы бытия природы, проявляющиеся, в частности, в движении небесного светил, ассоциируются с ритмами истории и соотносятся с предчувствием духовного кризиса западноевропейской цивилизации: «Ложится тьма густая // На дальнем Западе, стране святых чудес...». Именно в христианской культуре «дремлющего Востока» поэт усматривает залог торжества «пламенного светила» веры, просвещающего «мертвенный покров» механистичной цивилизации.

Культурно-исторический и даже политический смысл обретает целостная пейзажная картина в стихотворении «Киев» (1839). Мощь этого национально-природно-культурного единства подчеркивается изображением беспредельности географического пространства – от «Киева над Днепром» до «старого Пскова» и «верха Алтая», от «Ладоги холодной» до «Камы многоводной»... Осмысление судеб западных

земель Украины («Братцы, где ж сыны Волины? // Галич, где твои сны?») сквозь призму притчи о блудном сыне привносит в поэтическое раздумье о «святом лоне» Отчизны напряженно-драматические ноты:

Пробудися, Киев, снова!
Падших чад своих зови!
Сладок глас отца родного,
Зов моления и любви...

Таким образом, природный мир в поэзии Хомякова явился *средоточием сокровенных граней лирического переживания, интуитивных прозрений исторических судеб России на перекрестии Востока и Запада*. В многообразии земных и небесных пейзажей, в художественном взаимопроникновении *конечного и беспредельного* поэт-мыслитель провидел пути Божественного преображения тварного естества, его приобщения к вечности. Природное бытие, запечатленное в синтезе элегически напевных и одических, ораторских интонаций, образует у Хомякова и сферу таинственного Богообщения, и пространство, где разворачивается масштаб ищущей религиозно-нравственной, культурно-исторической мысли лирического «я».

¹Тексты произведений Хомякова приведены по изд.: Хомяков А.С. Стихотворения и драмы. Л.: Сов. писатель, 1969; Хомяков А.С. Стихотворения. М.: Текст, 2000.

А.А.Медведев (Тюмень)

«К НОГАМ ХРИСТА НАВЕК ПРИЛНУТЬ...»:

ОБРАЗ МАРИИ В СТИХОТВОРЕНИИ

Ф.И.ТЮТЧЕВА «О ВЕЩАЯ ДУША МОЯ!»

В «БОЛЬШОМ» И «МАЛОМ» ВРЕМЕНИ

В стихотворении «О вещая душа моя!» (1855)¹ свою душу поэт сравнивает с евангельской Марией. Но если мы откроем Евангелие, то увидим там несколько близких образов кающихся грешниц, прильнувших в порыве любви и покаяния к ногам Спасителя – безымянную женщину с алавастровым сосудом, наинскую грешницу, Марию (сестру Лазаря) и Марию Магдалину.

1. За два дня до Пасхи в Вифании, в доме Симона прокаженного безымянная «женщина с алавастровым сосудом мира» возлила на голову Христа миро в знак Его грядущего погребения (Мф. 26: 2-16; Мк. 14: 2-10). Этот образ объединяется с наинской грешницей, например, в Великом каноне св. Андрея Критского: «Слезную, Спасе, сткляницу яко миро истощавая на главу, зову Ти, якоже блудница, милости ищущая: мольбу приношу и оставление прошу прияти»² (Мф. 26: 6-7; Мк. 14: 3; Лк. 7: 37-38).

2. На вечери в Вифании Мария, сестра Марфы и Лазаря, считая себя недостойной помазать голову Иисуса, смиренно помазала ноги Его, тем самым подготавливая Христа к грядущему погребению: «Мария же, взяв фунт народного чистого драгоценного мира, помазала ноги Иисуса и отерла волосами своими ноги Его; и дом наполнился благоуханием от мира» (Ин. 12: 3, 7; 11: 2).

© А.А.Медведев, 2005

3. На вечера у фарисея Симона в городе Наин безымянная блудница, также считая себя недостойной помазать голову Иисуса, смиренно помазала ноги Его миром и отерла их своими волосами: «и, став позади у ног Его и плача, начала обливаться ноги Его слезами и отирать волосами головы своей, и целовала ноги Его, и мазала миром» (Лк. 7: 37-38). Видящему это и недоумевающему Симону Христос отвечает: «прощаются грехи ее многие за то, что она возлюбила много <...> вера твоя спасла тебя; иди с миром» (Лк. 7: 47, 50).

4. Мария Магдалина первой увидела воскресшего Христа в Гефсиманском саду: «Иисус говорит ей: Мария! Она, обратившись, говорит Ему: Раввун! – что значит: Учитель! Иисус говорит ей: не прикасайся ко Мне, ибо Я еще не восшел к Отцу Моему» (Ин. 20: 13-17). Вместе с «другой Марией» она стала первой благовестницей Воскресения Христова: «Когда же шли они возвестить ученикам Его, и се Иисус встретил их и сказал: радуйтесь! И они, приступив, ухватились за ноги Его и поклонились Ему» (Мф. 28: 9).

Личности этих жен-мироносиц являются историко-богословской проблемой. В западной традиции святая мироносица Мария Магдалина отождествлялась с Марией Вифанской (сестрой Лазаря), с наинской грешницей и безымянной «женщиной с алавастровым сосудом мира», становясь тем самым образом кающейся блудницы³. Так считали Климент Александрийский и св. Григорий Великий. Св. Ириней, Ориген, св. Иоанн Златоуст отличали Марию Магдалину от Марии, сестры Лазаря, но признавали наинскую грешницу за Магдалину. Православная восточная Греко-Российская Церковь, по мнению митрополита Димитрия Ростовского, не смешивает наинскую грешницу с Марией Магдалиной⁴. Но и в православной традиции, например в цитируемых далее словах епископа Михаила Грибановского, мы видим слияние образов Марии Магдалины и наинской грешницы.

Наинская блудница. В Великом покаянном каноне преп. Андрея Критского (†ок. 740), наряду с блудным сыном, мытарем, раскаявшимся разбойником, образ наинской блудницы является образцом истинного покаяния: «Мытарь спасашеся, и блудница целомудрствоваше⁵, и фарисей хваляся осуждашеся: ов убо, очисти мя: ова же, помилуй мя, сей же величашеся вопия: Боже, благодарю Тя: и прочия безумныя глаголы» (Лк. 18: 14; 7: 46-47). «Закхей мытарь бе, но обаче спасашеся, и фарисей Симон соблажняшеся, и блудница принимаше оставительная разрешения от Имущаго крепость оставляти грехи: юже, душе, потщися подражати» (Лк. 19: 9 и 7: 39; Ин. 8: 3-11). «Блуднице, о окайная душе моя, не поревновала еси, яже приимши мира алавастр, со слезами мазаше нозе Спасове, отре же власы, древних согрешений рукописание Раздирающаго ея»⁶ (Лк. 7: 37-38). Образ блудницы упоминается в связи с величайшим Человеколюбием, Милосердием Господа, Прощающего грешника, в молитвах св. Василия Великого, Иоанна Златоуста, Иоанна Дамаскина («пречистей Твои нозе удержавши, разрешение грехов понесе»), особенно в молитве Симеона Нового Богослова (†1022): «Согреших паче блудницы, яже уведо, где обитаеши, миро купивши, прииде дерзостно помазати Твои нозе, Бога

моего, Владыки и Христа моего. Якоже ону не отринул еси пришедшую от сердца, ниже мене возгнушайся, Слово: Твои же ми подаждь нозе, и держати и целовати, и струями слезными, яко многоценным миром, сия дерзостно помазати. Омой мя слезами моими, очисти мя ими, Слово. Остави и прегрешения моя, и прощение ми подаждь» (Послдование ко Св. Причащению).

Мария Вифанская. В Евангелии говорится об особой любви Христа к Марии, ее сестре Марфе и Лазарю (Ин. 11: 5). В отличие от Марфы, которая заботилась и суетилась «о многом, а одно только нужно», Мария «села у ног Иисуса и слушала слово Его», избрав «благую часть, которая не отнимется у нее» (Лк. 10: 38-42). Христос, идущий воскрешать Лазаря, зовет Марию, которая «поспешно встала и пошла к Нему» (Ин. 11: 29): «увидев Его, пала к ногам Его и сказала Ему: Господи! если бы Ты был здесь, не умер бы брат мой. Иисус, когда увидел ее плачущую и пришедших с нею Иудеев плачущих, Сам воскорбел духом и возмутился» (Ин. 11: 32-33). Спустя четыре дня по воскрешении Лазаря, за шесть дней до Пасхи на вечера в Вифании у Симона прокаженного Мария помазала ноги Иисуса (Ин. 12: 3, 7; 11: 2).

Мария Магдалина – грешница, в порыве покаяния и любви обратившаяся ко Христу, ставшая «апостолом для апостолов»⁷. Талмуд приписывает много бесстыдных пороков, присущих ей до того, как Христос исцелил Марию от семи бесов, толкует о ее необыкновенной красоте, плетении волос и богатстве⁸. Исцеленная, она уже неотступно следовала за Христом, служа «имением своим» (Лк. 8: 3), присутствовала «издали» при Распятии Христа и при Его погребении (Мк. 15: 40, 47; Мф. 27: 61). В отличие от Петра и Иоанна Мария осталась у пустой гробницы, страдая и плача от разлуки с Господом. Встреча Марии с Воскресшим Спасителем (Ин. 20: 13-17) – едва ли не самое трогательное евангельское событие. По слову выдающегося богослова XX в., «это одно из самых торжествующих свидетельств о Воскресении Господнем»: «И тогда Христос говорит ей одно слово: “Мария!” Называет ее по имени. Сколько раз она слышала этот же голос, это же имя на Божественных и животворящих устах. И это слово, это имя, которое никто на свете не может для каждого из нас произнести так, как единственный, кого мы любим больше всех, единственная, кого мы любим больше всех Встреча случилась в глубинах сердца, ожившего от этого слова животворного. <...> И она падает ниц перед Ним: Учитель! Он жив!.. Теперь она бы прикоснулась к Нему, к Его ногам, она облобызала бы Его пречистые ноги, но Господь ее останавливает: Время не пришло...»⁹. Бескорыстная, чистая, как изливанное ею миро, «высшая, ничем непоколебимая»¹⁰ любовь Марии ко Христу удостоила ее вместе с «другой Марией» – Пречистой Его Матерью¹¹ первой быть утешенной явлением Воскресшего Спасителя и стать первой благовестницей Воскресения Христова (Мф. 28: 9). В литургической традиции эта встреча дана следующим образом: «Побеждаемые любовью они пали пред Спасителем и коснулись руками Его ног из желания осязательно убедиться в истине Его Воскресения»¹².

Тема стихотворения Ф.И.Тютчева «О вещая душа моя!», где мы находим сравнение души поэта с Марией, – это «страшное раздвоенье, в котором жить нам суждено» («Памяти М.К.Политковской», 1872), как результат грехопадения и преодоление его, обретение душевной цельности. Выражая устремление души к Богу, кульминационный образ Марии в стихотворении Тютчева является по своей интонации, по душевному излиянию псалмопевным. В Псалтыре «прильнуть, прилепиться» означает наивысшую степень неразрывного единения, слияния с Богом истосковавшейся, истомившейся по Богу («как лань желает к потокам воды» – Пс. 41: 2-3) души: «к Тебе прилепилась¹³ душа моя» (Пс. 62: 9). Эта псалмопевческая интонация звучит и в «Исповеди» Августина: «я еще не в силах к Нему прильнуть, потому что “это тленное тело отягощает душу и земное жилище подавляет многозаботливый ум”»; «я хочу прикоснуться к Тебе там, где Ты доступен прикосновению, прильнуть к Тебе там, где возможно прильнуть»¹⁴. В порыве тютчевской Марии мы видим образ умной молитвы – того слияния с Богом, единства с Ним, в котором видение Бога выше рассудочного, богословского, философского, чувственного познания Бога: «Говорить о Боге и встретиться с Богом не одно и то же <...> обрести в себе Бога, в чистоте прилепиться к Нему и слиться с Его неслияннейшим светом ... невозможно, если ... мы не станем ... выше самих себя, оставив заодно с ощущением все чувственное, поднявшись над помыслами, рассуждениями и рассудочным знанием»¹⁵. На молитвенный порыв человека Бог отвечает встречным кенотическим снисхождением любви: «И Бог тоже иступает вовне Самого Себя, соединяясь с нашим умом, но только опустившись в нисхождении, “как бы замороженный влечением и любовью и от избытка доброты нераздельно иступивший из Самого Себя и своей неприступной высоты” (Дионисий Ареопагит), Он соединяется с нами в превышающем разум единении (Дионисий Ареопагит, Максим Исповедник)»¹⁶.

Удивительная притягательность тютчевской Марии – в отсутствии рационализма, в излишестве которого он упрекал, например, Шеллинга, выступая против идеи примирения философии с христианством, считая, что подлинное откровение уже дано в Священном Писании: «Философия, которая отвергает сверхъестественное и стремится доказывать все при помощи разума, неизбежно придет к материализму, а затем погрязнет в атеизме. Единственная философия, совместимая с христианством, целиком содержится в Катехизисе»¹⁷. Тютчев предвосхитил открытие Достоевского, увидевшего в человеческой природе ее нерациональную сущность и предпочитавшего не Истину, а Христа как ее *живое* нравственное воплощение: «Необходимо верить в то, во что верил святой Павел, а после него Паскаль, склонять колена перед *Безумием креста* или же все отрицать. Сверхъестественное лежит в глубине всего наиболее естественного в человеке. У него свои корни в человеческом сознании, которые гораздо сильнее того, что называют разумом, этим жалким разумом, признающим лишь то, что ему понятно, то есть ничего!»¹⁸. Епископ Михаил Грибановский, размышляя о закрытости Христа для

человека, общающегося с Ним на уровне сознания, противопоставляет этому сознанию Марию Магдалину как воплощение любви к Спасителю (с аллюзией на тютчевские строки «волнует страсти роковые»), при этом отождествляя ее с наинской грешницей: «Разве она совопросничала с Господом? Разве она требовала, чтобы он разрешил ее вопросы: зачем в ней бушуют такие страсти? <...> Нет; она пришла в покаянном сознании своей блудной жизни и блудной души; пришла полная только слез и любви; она смиренно стала позади возлежавшего Господа у ног Его и плача обливала их слезами, отирая волосами головы своей, целовала их и мазала драгоценным миром; она чувствовала всем сердцем, сознавала без всяких вопросов, что это – Сама Святыня, Сама Чистота, пред которой прилично и можно только плакать о своей низости и греховности, и которая сама без лишних с ее стороны слов очистит, облагородит ее, даст мир и святыню ее измученной душе»¹⁹.

Из произведений, посвященных Марии Магдалине и наинской грешнице, важных для понимания тютчевской Марии, назовем написанное в форме диалога стихотворение святителя митрополита Димитрия Ростовского (1651-1709) «Грешник и Магдалина»²⁰, сонет В.К.Кюхельбекера «Магдалина у Гроба Господня» (1832)²¹ и особенно два стихотворения Ф.Глинки – «Жена от гор Магдалских. Голос кающейся»²² и «Умашение ног»²³, – входящие в мистическую поэму «Таинственная капля» (1840-е гг.)²⁴.

В образе Марии Тютчев исходил из обобщенного евангельского образа кающейся грешницы и мироносицы, смысловой центр которого – святая Мария Магдалина. Ее глубочайшая, преданнейшая, нежнейшая любовь ко Христу стала у Тютчева символом человеческой души, символом личной апофатической встречи души с Богом, глубокой взаимной любви Бога и человека. Образ Марии, готовой прильнуть к стопам Спасителя, стал выражением последней глубины, тайной личности Тютчева: «Тайну эту нельзя осознать: осознание есть уже рационализм, антропософия и весь страдальческий путь любимейшего у Бога ангела своего Сатанаила. Но ведь Христос нас спас! Вы это чувствовали хоть раз в жизни? Если Он спас – тогда нужно лишь верить и жить верой и любовью. И вот это состояние души остается тайной каждого, обrazyющей его личность»²⁵.

¹Тютчев Ф.И. Полн. собр. сочинений. Письма. В 6 т. М., 2003. Т. 2. С. 75.

²Великий канон. Творение св. Андрея Критского. Св.-Троицкая Сергиева Лавра, 2002. С. 64.

³Аверинцев С.С. София – Логос. Словарь. Киев, 2000. С. 127.

⁴Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского: В 12 кн. (15 т.). М., 1991-1993. С. 29, 52-53, 72, 73, 74.

⁵О силе такого покаяния писал Иоанн Лествичник: «Видел я согрешившего явно, но втайне покаявшегося; и тот, которого я осудил как блудника, был уже целомудр у Бога, умиловив Бог чистосердечным обращением» (Иоанн, преп., игумен Синайской горы. Лествица. М., 2004. С. 129).

⁶Великий канон. С. 50-51.

⁷Жития святых. С. 21.

⁸Там же. С. 52.

⁹Антоний Сурожский, митр. Любовь Всепобеждающая. Проповеди, произнесенные в России. М.-Клин, 2004. С. 13.

¹⁰Жития святых. С. 5.

¹¹Михаил (Грибановский), епископ. Над Евангелием. СПб., (1896) 1994. С.238-239; Вениамин (Милов), епископ. Чтения по литургическому богословию. Киев, 2004. С. 212.

¹²Вениамин (Милов), епископ. Чтения по литургическому богословию. С. 212.

¹³В переводе Г.П.Федотова – «прильнула» (Вестник РХД. Париж-Нью-Йорк-Москва, 2004. №2 (188). С. 102).

¹⁴Августин А. Исповедь / пер. М.Е.Сергеенко. М., 1991. С. 114, 184, 253, 261.

¹⁵Григорий Палама, св. Триады в защиту священнобесмолствующих. М., 1995. С. 104-105.

¹⁶Там же. С. 110.

¹⁷Письмо Ф.И.Тютчева В.Ф.Шеллингу (нач. 1830-х гг.) // Ф.И.Тютчев. Литературное наследство. М., 1989. Т. 97. В 2 кн. Кн. 2. С. 37.

¹⁸Там же. Такова позиция и Августина: «Вера – единственный неложный источник истины и спасения: “Будем же верить, если не можем уразуметь” – таков лейтмотив всего мироощущения Августина начиная с середины 390-х гг.» (Столяров А.А. Аврелий Августин. Жизнь, учение и его судьбы // Августин А. Исповедь. С. 39).

¹⁹Михаил (Грибановский), епископ. Над Евангелием. С. 39-40.

²⁰Жития святых в русской поэзии. М., 1999. С. 123.

²¹Русский сонет XVIII – нач. XX в. Сборник / сост. В.С.Совалин. М., 1983.

²²Глинка Ф.Н. Таинственная капля. Народное предание. М., 1871. С. 303-305.

²³Там же. С. 315-319.

²⁴«Таинственную каплю» Тютчев слушал в авторском чтении на литературном вечере Глинки в 1848 г., о чем автор напоминал Тютчеву в письме, посылая ему поэму как цензору с просьбой содействовать ее напечатанию: «... Вы – судья в полном смысле этого слова – почтили меня отзывом благоволительным» (Ильин-Томич А.А. Глинка Ф.Н. // Русские писатели. 1800-1917: Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 580; Кузнецова Е. Поэты тютчевской плеяды. М., 1982. С. 190-191).

²⁵Дневник М. Пришвина от 22 августа 1944 г. // ...Из русской думы. В 2 т. / сост. Ю.Селиверстов. М., 1995. Т. 2. С. 193.

Н.Н.Гашева (Пермь)

МОТИВ «ЗОЛОТОГО ВЕКА»

У Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО И РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ

Актуальным при исследовании художественного текста является понятие мотива, изучению которого были посвящены работы А.Веселовского, Б.Томашевского, В.Проппа. У современных ученых (Ю.Лотман, М.Верли, А.Жолковский, Ю.Щеглов,

В.Хализев, Б.Гаспаров) разные подходы к интерпретации мотива. Нам близка позиция Б.Гаспарова, который говорит о принципе лейтмотивного повествования, имея в виду «такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется в новом варианте... Мотив формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру»¹. Гаспаров справедливо придает большое значение в тексте связям между отдельными мотивами и возникающим на их основе смысловым ассоциациям, поскольку текст – это «бездонная воронка», наполненная «смысловой плазмой»².

Сквозной мотив «Золотого века» у Достоевского неразрывно связан в контексте его творчества с мечтой об «Ином царстве», характерной для народной сказки. «Для веры в сказку нужно здоровое сердце, ясные очи, дух несмущенный, немного ума, больше разума», – пишет один из самых любимых писателей Достоевского А.Вельтман в предисловии к роману «Сердце и Думка»³.

Согласно Толковому словарю В.Даля, ум есть прикладная, обиходная часть способности мыслить, ее низшая ступень, а высшая, отвлеченная называется разумом. Пословица «С ума спятил, да на разум набрел» означает, что некто оставил будничность ума, людские пересуды и вышел на путь истинный, высший, духовный. Для достижения «иного царства» – олицетворения запредельной человеку силы и мудрости – обыкновенный, житейский ум не нужен. «Иное царство» открывается «дураку», «блаженному», лишенному земной, человеческой мудрости. Таков князь Мышкин в «Идиоте», наделенный даром простодушия. Аглая в романе говорит о неглавном и главном уме, то есть об уме и разуме.

Глупости тоже две. Об этом рассуждает философ И.А.Ильин в «Духовном смысле сказки»: «А может быть, есть не глупая “глупость”, не вредная и не стыдная, а зоркая и верная, желанная и блаженная, по-иному начинающая и по-умному кончающая? Может быть, есть две разные глупости: одна бестолковая, а другая учительная? Одна от праха и грязи, а другая от испытующего недоумения? Одна – глупит от гордости и ведет к пошлости; а другая глупит от смирения и ведет к мудрости»⁴.

Сказочный Иванушка-дурачок, с которым часто сравнивают князя Мышкина, характеризуется отсутствием ума и добрым сердцем. В конце-концов, Иванушка оказывается разумнее своих умников-братьев. Доброе сердце заменяет ему ум, «глупость» оборачивается разумом, а «ум» самодовольных братьев – глупостью в соответствии с библейским: «Блаженны нищие духом, ибо царствие их есть Царство Небесное» (Мф.5:3).

С помощью Священного писания и философских аргументов другой русский философ П.Юркевич доказывает, что корень духовной и физической жизни человека находится в сердце, а не в уме, который есть лишь вершина этой жизни. Мысль о соотношении ума и сердца П.Юркевич объясняет евангельскими образами светильника и елеса. В голове человека находится светильник ума, в сердце – елей любви: «По мере того, как в сердце человека иссякает елей любви, све-

тильник гаснет, нравственные начала и идеи потемнеют и наконец исчезают из сознания»⁵.

Житейский ум иногда совпадает с бестолковой глупостью. Доброе сердце очень часто соседствует со смиренной глупостью и приводит к высшему разуму.

Вообще идея превосходства сердца над умом – сквозная для русской культуры: библейский и сказочный архетипы органично вплетаются в процесс ментальной самоидентификации через диалог литературы и религиозно-философского дискурса.

Превосходство сердца над умом у Достоевского – это вера, вера детская, часто вера вопреки всякой логике и здравому смыслу (в противоположность вере насилием, вере с материальными доказательствами, «умной», житейской вере, которой искушал Христа в пустыне дьявол – «страшный и умный дух»)». Такая вера изначально присуща детям, которые похожи на сказочных «дурачков» и тоже лишены житейской мудрости. Ею, в представлении князя Мышкина, обладал и Христофор Колумб, о котором он рассказывал детям. Князь рассуждает, что нужно быть действительно великим, чтоб, будучи умным человеком, устоять даже против здравого смысла. Дети могут думать, что и сами будут Колумбами, сохраняют свою детскую веру и найдут путь к счастливой стране.

В Библии сказано: когда-то люди жили в земном раю и были счастливы как дети, они съели яблоко познания добра и зла и лишились счастья, стали грешны. Познание Адамом и Евой добра и зла, изгнание их из рая можно считать повзрослением человечества. По мысли философа Л.Шестова, фантастический рассказ Достоевского «Сон смешного человека» – это вариант библейской легенды о происхождении греха человека и о его наказании за этот грех⁷.

Человек, прежде чем вкусил от древа познания, был всезнающ и абсолютно свободен. Грехопадением Шестов называет выбор низшей ступени знания, того знания, которое стремится единую истину разложить на противоположные понятия: добро – зло, истина – ложь, возможное – невозможное. Человек отрекся от веры, то есть от истинного знания, от сердечного разума, чтобы получить земной ум и прописные истины, познание одной стороны бытия в отрыве от всех других.

Когда смешной человек попал на Звезду детства человечества, он встретил там прекрасных людей, людей до грехопадения, которые обладали высшим знанием. Смешной человек рассказывает, что этот первозданный рай разрушился, и причиной был он. Как считает Л.Шестов, герой дал прекрасным, похожим на детей людям наше «знание», убедил их вкусить плод с запретного дерева. Далее смешной человек пересказывает всю историю человечества после грехопадения: появление лжи, ревности, жестокости, стыда, науки, рабства и т.д.

Выход из этого состояния – вера в то, что счастье может быть и на земле. Л.Шестов пишет: «...только вера освобождает от греха человека; только вера может вырвать человека из власти необходимых истин, которые овладели его сознанием после того, как он отведал плодов с запретного дерева»⁸.

В свою очередь, К.Мочульский замечает, что в «Сне смешного человека» сталкиваются две истины:

истина ума (один я существую, застрелюсь – и ничего не будет) и истина сердца (угрызения совести смешного человека из-за того, что не помог маленькой девочке, не обратил внимания на ее мольбы и плач, боль за нее и жалость к ней)⁹.

Плачущая девочка – символ страдающей земли. Из-за нее смешной человек не стреляется, из-за нее ему снится сон о прекрасной земле, и именно о ней говорится в последних строках рассказа: «А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!»¹⁰. Смешной человек помог девочке и идет проповедовать радость, рай на земле. Истина сердца победила правду ума.

Борьба ума и сердца имеет место во многих произведениях Достоевского. В сознании Раскольникова борются взрослый ум, рациональная логика и детское сердце, сердечная правда. Практическая, житейская логика рождена страшными картинами человеческого страдания и унижения человеческого достоинства, такая логика может оправдать преступление, если оно совершено с благой целью. Детское сердце противится взрослой логике. Это выражается в известном сне Раскольникова (избиение лошади).

Трагичность и противоречивость образа Ивана Карамазова также связаны с тем, что его страдающее сердце не может примириться с выводами его практического ума о том, что «все позволено». В Евангелии от Матфея сказано, что утаенное от мудрых открыто младенцам (Мф.11:25). И далее: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное; итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном» (Мф.18:3-4). Чтобы прийти в Царство Небесное или достичь «Золотого века», нужно быть как дитя, то есть иметь детскую веру.

Царство Небесное – аналог высшего идеала в сказке и «Золотого века» у Достоевского. Первоначально христианство складывалось как религия слабых, бедных и отверженных. Э.Ренан выделял в христианстве два ряда тесно между собой связанных символов: с одной стороны – богач, нечестивец, насильник, злой; а с другой – бедный, смиренный, кроткий, благочестивый¹¹.

В русской сказке и в произведениях Достоевского эта связь тоже существует. Достаточно вспомнить хотя бы «Бедных людей»: Макар Девушкин, Варенька Доброселова, студент Покровский, Горшков – бедные и добрые; а Анна Федоровна, господин Быков, хозяйка Макара Девушкина – богатые и злые.

«Бедные» герои Достоевского своими «слабыми сердцами» (один из рассказов Достоевского так и называется – «Слабое сердце»), своей незащищенностью похожи на детей. Ведь дети – самые слабые и незащищенные существа. Христианство первоначально было также движением детей и женщин, и именно для них уготовано Царство Небесное. По крайней мере, в трех Евангелиях сказано, что Царство Божие принадлежит детям (Мф.19:14; Мк.10:14; Лк.18:16). Можно, наверное, сказать, что детство в такой интерпретации в какой-то степени и есть конечная цель христианства.

Итак, мотив «Золотого века» соотносится с вопросом о коренном переустройстве мира. Вопрос этот

имеет религиозный характер. Высший идеал («Золотой век», Царство Божие) проповедуют взрослые-дети, однако это не разумные младенцы, обладающие высшим знанием (верой), которое досталось им путем жестоких сомнений и испытаний, как, например, старцу Зосиме. Алеше Карамазову это знание достается почти даром, но потом через мучения и сомнения он заслуживает его полностью. Только князю Мышкину истинное знание словно вручено сверху, но Мышкин – лицо почти идеальное, он даже и не совсем человек. В разговоре с Епанчиными он «проговаривается», что не любит быть с людьми, но любит быть с детьми – признание показательное.

Зосима, Алеша Карамазов, князь Мышкин призывают осуществить Царство Божие на земле. Совершенное общество в представлении этих героев Достоевского – утопия чистой воды, недостижимый идеал. Противоречия сглаживаются, прекрасная мечта сбывается только тогда, когда кончится мировой процесс, наступит конец истории. Н.Бердяев в связи с этим говорит, что смысл истории в ее конце, «а история есть путь к иному миру»¹². Жизнь находится в этом мире, жизнь – в противоречиях и борьбе. Жизнь – это путь к счастью, которое никогда не наступит, потому что полное, гармоничное счастье не может быть на дуалистичной земле. Настоящее счастье – это путь к счастью. Истинный «Золотой век» – это путь к нему, то есть сама жизнь, по мысли Достоевского.

¹Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С.30.

²Там же. С.30.

³Вельтман А. Сердце и Думка: приключения. М., 1986. С.256.

⁴Ильин И. Духовный смысл сказки // Ильин И. Одинокий художник. М., 1943. С.229.

⁵Юркевич П. Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия // Юркевич П. Философские произведения. М., 1990. С.69.

⁶Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972–1990. Т.14. С.333.

⁷См. Шестов Л. Преодоление самоочевидностей (К столетию рождения Ф.Достоевского) // Шестов Л. Соч. в 2-х т. Т.2. На весах Иова (странствия по душам). М., 1993. С.25.

⁸Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия. //Там же. С.20.

⁹См.: Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С.498.

¹⁰Достоевский Ф. Указ.соч. Т.14. С.474.

¹¹См.: Ренан Э. Жизнь Иисуса. М., 1991. С.398.

¹²Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. С.154.

Т.Н.Бреева (Казань)

ПОЭТИКА

БИБЛЕЙСКОЙ РЕМИНИСЦЕНТНОСТИ В ПРОЗЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Мифологизм и поликультурная ориентация русского символизма предполагают широкое использо-

вание библейского текста, который вступает в равноправное взаимодействие с текстом апокрифическим, мифологическим и разными вариантами собственно литературного текста (романтическим, реалистическим, «петербургским», «московским» и другими). Каждый из них представляет собой парадигматическую систему знаков, поэтому усвоение этих текстов в символистской прозе происходит не столько в рамках сюжетно-образной сферы, как это было в классической литературе XIX в., сколько связывается с восприятием характерного для них основного кода смыслопорождения (оппозиционность романтической картины мира; принципы построения социально-психологических типов в реализме, многоуровневость Библии и т.д.). Кроме того, практически обязательным условием истолкования библейского пласта в литературе символизма становится его соотнесенность с текстом античной мифологии и текстом апокрифическим. Помимо культурного полифонизма обязательность данной связи обусловлена необходимостью построения нового типа сакральности, переосмысляющего опыт ортодоксального христианства; при этом ведущую роль начинает играть разрешение нищенианской антиномии христианства/духа и язычества/тела. Возникновение множества религиозно-философских концепций, направленных на ее преодоление (розановская реабилитация плоти, теория «двух бездн» Мережковского и т.д.), мотивирует появление таких синкретичных образов, как Христос-Дионис (Сологуб «Мелкий бес», Белый «Петербург»), Иоанн-Вакх (Мережковский «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»). Апокрифический же текст выполняет две основные функции: корректирует библейский пласт, возвращая ему подлинный эзотерический смысл (это характерно для романов Сологуба), и становится проводником между сакральным и земным планом, обеспечивая таким образом целостность символистской картины мира (примером может служить повесть Ремизова «Неуемный бубен»).

Следствием этого является изменение характера интерпретации библейского текста: если реалистическую литературу главным образом интересовал его этический потенциал, позволяющий обобщить и типизировать нравственно-философскую проблематику произведений (одной из самых популярных становится легенда о блудном сыне, обыгрываемая в «Станционном смотрителе» Пушкина и «Господах Головлевых» Салтыкова-Щедрина, а также нравственный потенциал Евангелия); то в символизме библейский текст, воспринятый как инвариант культурного текста, выполняет функцию медиатора, включающего событийный ряд в контекст вечной мистерии бытия и, следовательно, является одним из основных способов миромоделирования и построения структуры образа героя. Это характерно для романистики Мережковского, Брюсова, Сологуба, Белого и т.д.

Отказ от категории характера, продиктованный стремлением воспринять личность в совокупности ее земного и вечностного бытия, обусловил появление новых принципов организации образа, в основе которых лежит взаимосотнесенность архетипической природы и вписанности героя в рамки культурной модели (арлекинада, социально-психологическая ти-

пология, тип романтического героя). При этом на первый план выдвигается проблема осознания героем своей символической роли, в результате чего он оказывается в состоянии включиться в иерархичную модель мира. Отсутствие связи между двумя пластами в структуре образа обеспечивает его драматизацию и становится основой для построения психологического рисунка личности.

Наиболее открыто данная модель выстраивается в трилогии Мережковского «Христос и Антихрист»¹ и в романе Брюсова «Огненный ангел»². Непосредственность ее выражения связывается с переосмыслением специфики исторического повествования, предполагающего обязательность связи героя с историческим контекстом. Оба автора отказываются от создания многогранного образа эпохи, подверстывая его под значимую для символизма концепцию двойственности переломных периодов, воспринятую Мережковским сквозь призму нищенианских представлений об истории как арене борьбы христианства и язычества, а Брюсовым в рамках идеи о структурообразующей роли культуры по отношению к истории человеческой цивилизации. Своеобразие структуры образа героев в этих произведениях призвано подчеркнуть высший, провиденциальный смысл их существования, снижающий значимость взаимоотношений с историческим временем. В романе Брюсова это достигается взаимоналожением двух текстов-кодов, роль которых выполняют притча о блудном сыне и «Божественная комедия» Данте. Первая из них раскрывает суть земной жизни, вторая демонстрирует уникальность отношений Рупрехта и Ренаты, ситуативно сближая их с образной парой Данте – Беатриче. Исключительность ситуации мотивирует особое построение данных образов, каждый из которых решается через определенный культурный код: образ Ренаты раскрывается преимущественно посредством живописных реминисценций (детские лики на картинах Беато Анжелико, полотно Боттичелли «Отверженная», изваяние Донателло), образ Рупрехта выстраивается через литературные ассоциации, главным образом «Одиссею» Гомера и притчу о блудном сыне.

В трилогии Мережковского образ любого протагониста двусоставен и включает в себя земную и символическую ипостаси. В двух первых книгах такая структура позволила реализовать романтическую оппозицию героя и толпы: земная ипостась выстраивается как антинорма по отношению к эпохе и дает возможность выключить героя из рамок исторического времени (пророческая функция императора Юлиана как провозвестника грядущей Эллады, пророческая миссия творческого одиночества Леонардо да Винчи); ее несоотнесенность с ипостасью символической (для Юлиана – это символическое уподобление Богу-Солнцу-Митре, для Леонардо – это образ Белого Лебедя) помогает избежать прямолинейности в обозначении утопического идеала синтеза Христа и Антихриста; поэтому в романы вводятся мотивы слепоты героя, невозможности прозрения им собственной символической миссии (образ Юлиана Отступника) или отсутствия действенной активности для реализации синтеза (образ Леонардо да Винчи). В третьей части происходит символизация земной ипостаси

протагонистов, реализация или разрешение которой ставится в прямую зависимость от осознания героями своей символической ипостаси, выстраивающейся на библейских ассоциациях и позволяющей включить героев в процесс становления мифа Третьего Завета. Структура образов Петра и Алексея контрастна: земная ипостась Петра, выявляющая его историческую миссию – демиург, сочетается с двойственностью символической ипостаси – Авраам/Бог-отец; в противовес этому земная ипостась, психологизирующая образ Алексея, двойственна – Гамлет/Алексей-человек Божий, а символическая едина – Христос.

Символические грани образа Петра, выстроенные на ситуативном сходстве с историей Авраама и Бога-отца (суд и казнь над Алексеем воскрешают единую ситуацию жертвы: ветхозаветной и новозаветной), объединяются мифологемой «родового отцовства», воплощение которой должно привести к успеху его «исторического отцовства», понимаемого как решение оппозиции «Восток – Запад» (новая Россия должна соединить «Китай... с Европой»). Множественность ветхозаветных аллюзий (сцена молитвы перед клятвопреступлением) дополняется тем, что Петр берет на себя роль палача Алексея, тем самым актуализируя проблему воли, по-разному решаемую в ветхозаветной и новозаветной традиции. В романе выстраивается иерархичная модель жертвоприношения, ведущим принципом построения которой становится усиление семантики свободного выбора. Основу этой модели составляет ветхозаветная традиция со свойственным ей невольным подчинением человека (Авраам) высшей божественной силе. Вторая ступень связывается с осознанной, вольной жертвой Христа. Третья ступень воплощает идею абсолютного растворения человека в Боге и представляет собой достижение религиозно-философского (Богочеловечество) и эстетического (целостность/полнота бытия) идеала автора. Последнее вполне типично для старших символистов и перекликается со смыслообразующей оппозицией двойственности и полноты в романе Брюсова «Огненный ангел», художественным воплощением целостности становятся здесь слова Ренаты о душе, погруженной в Бога.

Каждый из протагонистов соотнесен с одним из этих уровней: Петр – с символикой Ветхого Завета, Алексей – с новозаветной традицией, Тихон становится провозвестником истины Третьего Завета. Формирование модели Третьего Завета связывается с последовательной реализацией символики Апокалипсиса. По словам З.Г. Минц, «Мережковский в это время апологетизирует «белое, Иоанново Евангелие», «третий завет» – Апокалипсис»³; поэтому столь значимой оказывается солярная символика, в целом характерная для поэтики символизма. Так, испытание, ниспосланное Аврааму и требующее от него абсолютного подчинения, было разрешено символической жертвой; Петр же, неправомочно отождествляя свою историческую миссию с провиденциальным путем России, обрекает себя на реальную кровавую жертву. В отношении героя происходит буквальная реализация библейского текста, определяющая его земную ипостась. В сцене молитвы восстанавливаются слова Яхве: «Я топтал народы во гневе Моем и

потирал их в ярости Моей; кровь их брызгала на ризы Мои, и Я запятнал все одеяние Свое» (с.617), причем, появляется контекстуальное сближение объекта гнева Бога-отца и образа Спаса Нерукотворного, перед которым совершается молитва и в отношении которого усиливается семантика смерти: «Пламя затеплилось ярче, и в золотом окладе, вокруг темного Лица в терновом венце, заблестели алмазы, как слезы, рубины, как кровь» (с.617). Соответственно возникает неразрешимое противостояние двух догматов – покорности и любви, не дающее Петру возможности осознать свою символическую миссию, поэтому в финале восстанавливается его земная ипостась – образ Кормчего, раскрывающаяся, как уже было неоднократно отмечено исследователями, посредством пушкинских реминисценций и реализующая всю образную символику библейской цитаты: «Вдруг, на самом краю неба, сквозь узкую щель из-под туч, сверкнуло солнце, как будто из раны брызнула кровь. И железные тучи, железные волны обагрились кровью. <...> И твердою рукою правил Кормчий по железным и кровавым волнам в неизвестную даль. Солнце зашло, наступил мрак, и завывла буря» (с.722).

Двойственность земной ипостаси Алексея определяет специфику его отношений с отцом, выстроенных по принципу притяжения – отталкивания. Гамлетовские ассоциации высвечивают неразрешимость земных связей Алексея/царевича и Петра/царя. Реминисценции с образом Алексея-человека Божьего позволяют преодолеть однозначную полярность, включив элемент внутреннего тяготения героев друг к другу, кроме того, наличие данной связи намечает сакрализацию земного пути Алексея, разрешением которого становится обретение в момент гибели символической ипостаси. Ассоциации с апокрифом, возникающие в дневнике Арнгейм, синтезируют символику солнца и крови: «Сегодня был особенно странный закат. Все небо в крови. Обагранные тучи разбросаны, как клочья окровавленных одежд, точно совершилось на небе убийство, или какая-то страшная жертва. <...> Он <Алексей> стоял в вышине, над черным, словно обугленным, лесом, в красном, словно окровавленном, небе, весь покрытый, точно одетый, белыми крыльями» (с.437 – 439). Финал земного пути героя так же, как итоговый результат развития образа Петра, раскрывается посредством реализации символики библейского текста. В момент смерти состояние Алексея обозначается парафразами слов Иоанна Богослова («И ототрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло» – Ин.21: 4), парафраза Мережковского усиливает семантику претворения крови в символ солнца-Христа: «Иоанн держал в руках своих как бы солнце: то была чаша с Плотью и Кровью. <...> Он причастил царевича. И солнце вошло в него, и он почувствовал, что нет ни скорби, ни страха, ни боли, ни смерти, а есть только вечная жизнь, вечное солнце – Христос» (с.713).

Декларативным обозначением мифа Третьего Завета становится конечный этап духовных исканий Тихона, который подобно финалу пути Петра и Алексея, раскрывается посредством соотнесения солярной символики и библейского текста: «Солнце выходило

из-за туч, сияя в силе и славе своей, подобное лику Грядущего Господа. <...> И Тихон, спускавшийся с горы, как бы летевший навстречу солнцу, сам был весь, в немоте своей вечной, вечная песнь Грядущему Господу...» (с.759).

Помимо символизации протагонистов реминисцентный пласт в романах Мережковского и Брюсова становится способом психологизации образов героев. В «Огненном ангеле» это достигается посредством последовательного обозначения череды состояний героев, структурирующихся оппозицией «живой – мертвый». В романе Мережковского тот же эффект возникает благодаря взаимоналожению нескольких реминисцентных пластов. Так, в сцене казни Алексея драматизация образа Петра обеспечивается появлением знаков, одновременно отсылающих к образу апостола Петра (многократно повторяются слова Христа, обращенные к нему: «Ты – Петр, Камень, и на сем камне созижду Церковь Мою»), палача Христа (сцена бичевания), Понтия Пилата (сцена омовения рук).

Открытость соотнесения символического и земного пластов в структуре героев Брюсова и Мережковского сочетается с иным принципом организации образа в романистике Сологуба и Белого. В произведениях данных авторов особый характер библейской реминисценции определяется своеобразием дискурсивности текстов. И в том и в другом случае активизируется дискурс повествователя, выявляющий демиургическую функцию и образующий сложное взаимодействие с дискурсами героев романа. Наиболее явно это раскрывается в романе Сологуба «Творимая легенда»⁴, в котором дискурс повествователя, изначально свободный от жестких рамок мимезиса, определяет процессуальный, становящийся характер художественного мира произведения, таким образом способствуя преодолению романтической мечты и онтологизации «легенды». В «Мелком бесе»⁵ реминисцентный характер образа повествователя, возводимый к повествователю «Мертвых душ» Гоголя и образу хроникера Достоевского, позволяет создать эффект мнимости в отношении всего существующего. Тем самым он утверждает приоритет гносеологической проблематики, воспринимаемый в специфическом контексте, при котором познание мира связывается не с его образно-символическим осмыслением, а с самим процессом созидания, творчества. В каждом из романов именно повествователь утверждает библейский миф о грехопадении в качестве универсальной, вневременной модели человеческого существования. При этом дискурсы героев выступают как элементы, с разной степенью истинности воплощающие данную модель; поэтому следует говорить не столько об их качественной характеристике, сколько о вписанности в дискурс, предлагаемый повествователем.

Подобная картина характеризует также роман Белого «Петербург»⁶, однако в данном случае дискурс повествователя связывается с противопоставлением истинности и иллюзорности. Условность петербургского бытия поддерживается представлением о нем как о «теновом» мире, созданном «мозговой игрой» повествователя. Возникает более изощренное использование принципа, определяющего картину мира

«Творимой легенды», в которой демиургический дискурс повествователя распространяется практически на всю образную систему романа. Для сравнения можно сопоставить два исходных тезиса: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт»⁷ и «Автор, развесив картины иллюзий, должен бы был поскорей их убрать, обрывая нить повествования, хотя бы этой вот фразой; но... автор так не поступит: на это у него есть достаточно прав»⁸. В «Петербурге» этот принцип сознательно обнажается обозначением механизма создания «теневого» мира: «Мозговая игра – только маска; под этой маскою совершается вторжение в мозг неизвестных нам сил: и пусть Аполлон Аполлонович соткан из нашего мозга, он сумеет все-таки напугать иным, потрясающим бытием, нападающим ночью. Атрибутами этого бытия наделен Аполлон Аполлонович; атрибутами этого бытия наделена вся его мозговая игра»⁹.

Как следствие этого, логика развития героев данных произведений определяется не столько их внутренней динамикой (в отношении них активизируется либо впечатление вторичности (романы Сологуба), либо марионеточности (арлекинада в романе Белого «Петербург»)), сколько возможностью или невозможностью воплощения истинной модели человеческого бытия, предложенного сологубовским повествователем, или прорыва ложного круговорота, утверждаемого повествователем Белого.

В романах Сологуба используется весь сюжетный потенциал библейского мифа о грехопадении: взаимозависимость познания и смерти, человеческой воли и бессмертия; поэтому невинность прародителей и обретение ими смертной участи определяет одновременно символику цикличности человеческого существования и преодоление иллюзорности круговорота земного бытия, восстановление Единой Воли героя – демиурга. В этом смысле особое значение приобретает противопоставление детства/жизни и зрелости/смерти, границей этих двух состояний становится половая зрелость. Свидетельством гармоничной целостности, символом полноты первого состояния является андрогинность; воплощением второго оказывается пробуждение нравственно-физиологического комплекса страсти-стыда. Созидающая функция Эроса снижается благодаря ее сочетанию со стыдом, категорией христианской этики, в результате чего страсть включается в контекст мифа о грехопадении и начинает рассматриваться как восстановление архетипической ситуации искушения. Всеобщность грехопадения-искушения позволяет автору обозначить безысходную цикличность земного бытия. Семантика искушения связывается в романах с мифологемой змеи. Так, в «Мелком бесе» запах духов, исполняющих роль культурного аналога природного аромата цветов, определяется как «прикосновение радостных, юрких, шероховатых змеек», во сне Людмилы Пыльников предстает в образе змеи-искусителя, ползущего «по дереву, по ветвям ее нагих прекрасных ног». В «Творимой легенде» семантика страсти-искушения также раскрывается посредством змеиной символики и реализуется во взаимоотношениях Триродова – Алкиной (героиня уподобляется белой змее), Елисаветы – Петра Матова (восстанавливается миф о Георгии

Победоносце). Кроме того, мифологема змеи определяет в этом романе одну из ипостасей солярного мифа – образ солнца/злого Дракона-Змия, искажающего основные житнетворческие категории Эроса и Танатоса.

В каждом случае выявляется момент чувственного осязания созвучный апологии телесности. Духовное преображение должно совершиться посредством реализации мистической тайны плоти, позволяющей выявить божественную волю личности. Архетипическими образами, раскрывающими тайну плоти, становятся в романах образы, составляющие триаду *Адам – герой – Христос/Дионис*. Знаком воплощения героем той и другой символической проекции становится реализация мифологемы «золотого века» Эдема. В «Творимой легенде» это раскрывается посредством второй ипостаси солярного мифа – образа «нашего древнего солнца»; в «Мелком бесе» мифологема связывается с топосом сада, который в модернистской прозе устойчиво соотносен с архетипом эдемского сада (примером этого может служить роман Ремизова «Пруд»). Растерзанный Дионис и распятый Христос символизируют внутреннюю взаимосвязь множественности и единства и тем самым позволяют преодолеть безысходность круга земных воплощений, обретая демиургическую свободу воли, также возводимую к библейскому первомифу. При этом библейский текст (грехопадение Адама) соотносился Сологубом с тестом апокрифическим (восстание Люцифера): образы Адама и Люцифера сближались в их стремлении стать равными Богу через самосознание своей индивидуальности и абсолютизацию воли.

В романе «Мелкий бес» символический образ Христа-Диониса проецируется на образ Пыльника. Герой осознает необходимость «принести свою кровь и свое тело в сладостную жертву». Однако жертва не состоялась. Растерзание гейши (Пыльникова) представляет собой травестийный вариант мистерий тайнства и оказывается столь же безрезультатным, как и жертва, приносимая Передоновым. Убийство Передоновым/Каином Володина/агнца воспринимается как завершение очередного круга перевоплощений и открытие нового цикла. Духовная несостоятельность героев романа раскрывается также через их отношение к топосу сада. Он активизируется в каждой из ведущих сюжетных линий: Передонов – сад Вершиной, Пыльников – сад Людмилы. Вступление героев в пространство сада расценивается как возможность осознания своего истинного предназначения. Однако восстановления эдемского бытия не происходит. Передонов стремится зачураться и тем самым как бы очертить вокруг себя магический круг, превращая открытое пространство сада в замкнутое пространство мира – тюрьмы. Неспособность Людмилы и Саши к демиургическому творчеству выявляется в сцене в овраге, пронизанной бесплодной печалью об ушедшей гармонии Эдема.

В «Творимой легенде» воплощение мифологемы «золотого века» Эдема связывается с реализацией житнетворческой воли Триродова. Он соотносится с архетипическими образами Христа (разговор с князем Давидовым, восстанавливающий ситуацию искушения Христа дьяволом) и Адама. Последняя параллель

поддерживается включением героя в два любовных треугольника: Алкина – Триодов – Елисавета, Лилит – Триодов – Елисавета, каждый из которых отсылает к ветхозаветному тексту. Демиургическая воля как доминанта образа Триодова предопределяет выбор героя: однозначности Лилит, воплощающей «лирическое отрицание» земного мира, он предпочитает двойственность Евы. Амбивалентная структура последнего образа раскрывается в характеристике Елисаветы. Героиня соотносена с двумя ипостасями солнечного мифа: с Солнцем-Змием и «с нашим древним солнцем». Двунправленность этого образа свидетельствует о возможности синтеза героиней двух противоположных начал бытия. Елисавета совершает житнетворческий акт претворения. В начале романа в ее образе доминирует солнечное начало, возводимое к ипостаси злого Дракона-Змия. Это впечатление достигается цветовой символикой с преобладанием желто-золотой гаммы и акцентированием в образе героини плотского, страстного начала. В дальнейшем происходит изживание этой грани ее личности. Значимую роль при этом начинает играть соотношение образов Елисаветы и Ортруды. Линия Ортруды способствует преодолению страстного «я» Елисаветы. Альдонса, «ужаленная высокою мечтою о красоте», становится Дульцинеей. Иными словами, Триодов, а вслед за ним и Елисавета, совершая круг, восстанавливают прамифологическую основу, что равнозначно обретению «часа творения» и реализации люциферических устремлений героев.

Таким образом, библейские реминисценции определяют ключевые мифологемы русского модернизма, выявляя тем самым специфику символистской картины мира; при этом художники используют, как правило, контекстуальные связи. Взаимосоотнесенность библейского, мифологического и апокрифического первомифов расширяет семантику реминисцентности и ее функциональную направленность. Множественность библейских аллюзий, включенных в новую структуру образа, дает возможность высветить архетипический пласт, вовлекая героя в реализацию мифа о мире.

¹Мережковский Д.С. Антихрист (Петр и Алексей)// Мережковский Д.С. Собр. соч. в 4-х т. М.: Правда, 1990. Т.2. С.319–759. Далее ссылки на это издание даются с указанием страниц в скобках.

²Брюсов В. Огненный ангел// Брюсов В. Избранная проза. М.: Правда, 1986. С.21–294.

³Минц З.Г. О трилогии Д.С.Мережковского «Христос и Антихрист»// Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство – СПб, 2004. С.240.

⁴Сологуб Ф. Творимая легенда. М.: Современник, 1991. 574 с.

⁵Сологуб Ф. Мелкий бес// Сологуб Ф. Свет и тени. Минск: Мастацкая літаратура, 1988. С.17–218.

⁶Белый А. Петербург. Л.: Наука, 1981. 696 с.

⁷Сологуб Ф. Творимая легенда. С.14

⁸Белый А. Указ.соч. с.56.

⁹Там же.

Р.С.Спивак (Пермь)

НОВОЕ РЕЛИГИОЗНОЕ СОЗНАНИЕ И ПОЭТИКА ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА В РОМАНЕ И.А.НОВИКОВА «ЗОЛОТЫЕ КРЕСТЫ»

Известно, что житнетворчество входит в программу русского символизма. Но известно это благодаря заявлениям самих символистов. В литературоведении житнетворчество как художественный феномен, формы его воплощения до сих пор не стали предметом специального анализа. Обычно программные установки художественного направления бывают нагляднее представлены в произведениях художников второго ряда. В этой связи интересно рассмотреть поэтику житнетворчества в романе И.А.Новикова 900-х гг. XIX в.

В 2004 г. в г. Мценске соотечественниками И.А.Новикова любовно издана книга его прозы «Золотые кресты». Она вернула русскому культурному сознанию вычеркнутый из него политикой советского государства художественный мир И.А.Новикова – писателя, драматурга, поэта, обратившего на себя внимание литературной общественности серебряного века как оригинальный художник символистского круга.

Художественная установка И.А.Новикова на житнетворящую роль искусства во многом определяет проблематику и стиль его романа, воплощение этой установки предваряет теоретические рассуждения А.Белого о силе символистского слова.

Вся ранняя проза И.А.Новикова откровенно дидактична. Логика новиковской дидактики служит задаче нравственного преобразования человека, создания новой, гармоничной, творческой личности, способной пересоздать мир. Через два года после опубликования романа И.А.Новикова А.Белый будет развивать мысль о воспитательной функции искусства и его основной задаче – способствовать рождению нового человека: «Отныне над новым искусством бессознательно разлит дух проповеди; проповедают сами образы; они красноречиво рисуют смерть старой жизни ... или рисуют предощущаемые картины возрожденного человечества ...»¹ «Мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать: для этого мы должны создать самих себя».²

Творческая установка автора на нравственное преобразование человека проявляется в открыто заявленной авторской позиции. Нравственно-философская программа И.А.Новикова аккумулирует соловьевскую идею единства мира, вечной женственности как Души Мира и интерес Мережковского к античности в целях превращения исторического христианства в религию живой жизни, а также общую для символизма мысль о восхождении человечества к Богочеловечеству мистическим путем эроса, покаяния и искупления. Авторская позиция в романе И.А.Новикова определяется нравственным идеалом нового христианского гуманизма. Она утверждает ценность свободы и полноты жизни личности, причастной Христу, и намечает пути приближения идеала посредством соединения всех людей воедино как братьев и сестер, независимо от национальности, классовой принад-

лежности, идеологии, допущенных в прошлом ошибок, даже свершения злых деяний, – через прощение и любовь, покаяние и веру в «Христа, победившего смерть»³.

Привлечение внимания читателя к заявленным в произведениях И.А.Новикова нравственным ценностям, усиление воздействия на читателя авторского нравственно-философского идеала достигается постоянным вниманием автора к положительному герою. Это человек, живущий стремлением найти Христа и приблизиться к нему, человек нового религиозного сознания, для которого Христос прежде всего – Спаситель, победивший смерть, «близкий, родной, понятный Бог» (с.228), а христианство – религия полнокровной жизни, а не смерти. Герой Новикова наделен безупречно благородной, тонкой и богатой душой, открыт чужому горю и активен в оказании помощи тому, кто в ней нуждается. Это человек высоких духовных запросов, владеющий даром любить и размышлять над вечными вопросами бытия, способный остро чувствовать красоту. Таковы Анна и Глеб в романе «Золотые кресты». Знаком их близости к нравственному идеалу автора являются их имена. Глеб, согласно «Энциклопедии русских имен», в переводе с древнескандинавского означает «любимец богов», Анна переводится с древнееврейского как «благодарить»⁴. Внешняя красота Анны столь же совершенна, как и духовная. Воплощенная в ней гармония души и тела, истины, добра и красоты составляет аллюзию на Прекрасную Даму А.Блока и Вечную Женственность В.Соловьева. Окружающие видят в Анне ангела, к ней тянутся люди, животные и цветы. Белый цвет ее одежды – тот же, что и у Христа в ее видениях: «Белый Христос».

Такой же притягательной силой в романе наделен автором крестный брат Анны Глеб, принимаемый окружающими за святого и даже самого Христа. Искатель высшего смысла жизни во Христе, Глеб находит в себе силы преодолеть аскетизм исторического христианства и научиться ценить красоту как воплощение добра и преобразующее мир, творческое, созидательное начало бытия. Бесплотностью, иконописностью Анна и Глеб в романе И.А.Новикова напоминают образы на картинах Нестерова, в них открыто проступает заданная автором идея. Писателю важно привлечь внимание читателя не к типическому (социальному, национальному, историческому), не к индивидуальному (особенностям психологии), а к норме духовного состава личности, к тем нравственным составляющим личности, без которых человек теряет себя как подобие Божье. Поэтому в основе образа положительного героя И.А.Новикова во всех произведениях писателя один нравственный тип.

Образам положительных героев И.А.Новикова часто сопутствует мотив жертвы. Он укрепляет в сознании читателя связь положительного героя с Христом-Спасителем, с Его искупительной жертвой. Добровольную жертву во имя грядущего бессмертия в романе «Золотые кресты» приносят Глеб и Анна: уходят из времени в вечность. Жертвенностью окрашена в романе любовь Наташи к беглому монаху Кривцову, обуреваемому плотскими страстями и не способному самостоятельно очиститься от дьявольского наважде-

ния. Согласие Наташи на брак с ним – акт спасения его души, восстановления в ней гармонии плотского и духовного. Счастливым погибает во время еврейского погрома юный Федя, принося свою жизнь в жертву будущему братству человечества: «Перед смертью всех, всех люблю одной безграничной любовью ... <...> А сладко свою <кровь> отдать, сладко пролить, как из чаши, жизнь за других. Ах, разрешение мыслей, мучений – только в этом ... Теперь только вижу и слышу Христа» (с.216)

Автор добивается, чтобы его обвинение тем, кто повинен в искажении лица мира и, как следствие, – искажении человеческих душ, было услышано всеми, даже людьми, утратившими в безумной круговерти социальных пертурбаций разум и совесть. Этой цели служит тенденция заострения сюжетных ситуаций: старик с лицом азиата убивает Кривцова именно в тот момент, когда тот, наконец, обрел счастье и получил возможность нравственно очиститься от скверны; сцена еврейского погрома являет собой крайнюю степень торжества в человеческой натуре звериной, слепой жестокости.

Той же цели – подчинить сознание читателя своей точке зрения – служит постоянный алгоритм новиковских сюжетов. В их основе – столкновение нравственно-философских позиций антагонистов; каждая позиция четко формулируется в диалогах персонажей. Это конфликты идей, которые в процессе развития сюжета проходят проверку на гуманизм и жизнеспособность. В романе «Золотые кресты» движение авторской концепции проявляется в спорах Глеба и Старика, монаха и Василия, отца пропавшей девочки, Игнатия и Феди и др. Так, Глеб верует в «Христа и Его жертву», т.е. религию любви и прощения; Старик же – склоняется к тому, чтобы видеть Творца мира в Дьяволе и признать естественным для людей нравственный беспредел. Монах требует от Василия убить соблазнителя его дочери, ибо его христианство – религия смерти и кары; Василию же фанатизм чужд, он верит в жизнь и возможность нравственного возрождения человека.

Творческой установкой писателя на активное воспитательное воздействие на читателей объясняется и сюжетная развязка романа: она наглядно утверждает новое религиозное сознание, модернизированное христианство – религию гармонии плоти и духа, нравственного преображения жизни и человечества посредством любви, милосердия и красоты. В «Золотых крестах» победителями в конфликте выступают Глеб и Василий, носители авторской концепции. Правда, в этом раннем романе И.А.Новикова победа нового христианства еще мало логически аргументирована, но автор выходит из положения, утверждая ее эстетически: добровольная смерть Глеба и Анны, должная доказать, что смерти не существует, в изображении писателя прекрасна и своей красотой должна завоевать доверие читателя.

«Мудрый юноша, белая девушка – дети под звездным сверкающим небом». «И вот взметнулись две белые птицы меж звезд. <...> ... летят легко и свободно, и развеваются крылья одежд. Все выше и выше. Не две ли звезды загорелись на темном сверкающем куполе – две новых прекрасных звезды?

Воздушная звездная смерть. Шагнули вдвоем за перила, и понеслись в прозрачной и звучной осенней стихии две светлых души» (с.230, 232).

Открытая установка на активное нравственное воздействие на читателя порождает и особенности субъектной организации романа. Автор обнажает свое отношение к героям произведения посредством оценочных характеристик, ярких тропов, раскрывает свою философско-нравственную позицию с помощью лирического пейзажа, снов, видений положительных героев. Порой он непосредственно вмешивается в повествование: «Чей это смех, предостерегающий, скрытно насмешливый, скептический смех? Я узнаю тебя, черный старик, бывший третьим между Анной и Глебом. Но погоди смеяться, ошибешься, быть может, и ты!» (с.233)

Однако процесс пересоздания жизни искусством для символистов не сводится к воспитательному воздействию на сознание читателя. Новая действительность, «грядущая жизнь», по мысли художников-символистов, создается также магическим влиянием слова на вселенную – его звукового состава, семантики, художественной образности.

В 1904 г. Вяч.Иванов писал В.Брюсову: «Мифотворчество само налагает свою истину; соответствия же ее объективной сущности вещей вовсе не испытует. Оно воплощает постулаты сознания и, утверждая, творит. Поэтому искусство для меня преимущественно творчество, если хотите, – миротворчество – акт самоутверждения и воли, – действие, а не познание...»⁵.

С точки зрения А.Белого, называть (именовать) явление действительности уже означает творить его, т.е. заклинять его быть таким, каким его видит художник: «Если бы не существовало слов, не существовало бы и мира». «Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения, я, в сущности, защищаюсь от враждебного, мне не понятного мира, напирającego на меня со всех сторон; звуком слова я укрощаю эти стихии; процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания... заговаривая явление, я, в сущности, покоряю его...»⁶. При этом функция заклания, как пишет А.Белый, по силам лишь «живому слову»: метафоре, сравнению, эпитету, т.е. слову-образу.

И.А.Новиков в романе «Золотые кресты» заклинает смерть, подобную смерти Христа, – как переход в бессмертие, возрождение к новой, «грядущей жизни», смерть, поправленную смертью, т.е. смерть-воскресение.

В 90 – 900е гг. тема победы над смертью в свете жертвы, принесенной Христом человечеству, и возможного синтеза духовного и материального, привлекает живое внимание русских символистов и близких к символистским кругам философов, поэтов и писателей. В 1899 г. В.Соловьев в статье «Идея сверхчеловека» так определяет основную цель самосовершенствования человека: «... «сверхчеловек» должен быть прежде всего и в особенности *победителем смерти*, освобожденным освободителем человечества от тех существенных условий, которые делают смерть необходимой, и, следовательно, исполнителем тех условий, при которых возможно или вовсе не умирать, или, умерев, воскреснуть для вечной жизни» (Курсив

автора)⁷. В.Брюсов в рецензии на стихи В.Соловьева комментирует точку зрения поэта-философа как понятную ему и близкую: «Борьба с миром Времени состоит в постоянном порывании к миру Вечности, в искании в стенах жизни просветов к Вечному, в победе над брэнностью земного и в конечном торжестве над смертью»⁸. К.Мочульский, создавая портрет молодого А.Белого, пишет о его ранней поэзии: «Мифотворческий дар Белого возвышается до пророческого пафоса, когда он прикасается к заветной теме «конца». В стихотворении «Старинный друг», посвященном Э.К.Метнеру, он переносится в духе через длинный ряд тысячелетий, и «из мглы веков» видит свет общего воскресения»⁹. Воскресение и грядущее бессмертие человечества, верующего в Христа, славит Вяч. Иванов в книге «Кормчие звезды»:

Братья! Тогда лоно Земли лобзайте,
Плачьте над ней: «О, мать, живи!..»
«Бог твой воскрес» благовестить дерзайте:
«Бог твой живет – и ты живи!..»¹⁰

Об актуальности идеи преображенной, побежденной смерти в определенных кругах художественной интеллигенции серебряного века свидетельствует обращение к ней Л.Андреева в рассказе «Иуда Искариот», написанном Л.Андреевым в том же 1907 г., что и роман И.А.Новикова. В трактовке Л. Андреева Иуда предает Христа, а затем сам принимает смерть, чтобы помочь Христу выполнить свою великую миссию Живого Бога – победить смерть на Земле: «- Ты плачешь, мать? Плачь, плачь, и долго еще будут плакать с тобою все матери земли. Дотоле, пока не придем мы вместе с Иисусом и не разрушим смерть»¹¹.

Тему такой смерти-воскресения, побежденной смерти, можно считать основной в романе, она проходит через все произведение писателя. Постоянное возвращение к ней, повторение ее ключевых слов (Иисус, жертва, воскресение, победа над смертью) служит в романе И.А.Новикова задаче магического воздействия на мир словом, заклинания земной смерти как пути в бессмертие, приближения синтеза материального и духовного.

Последовательным проводником идеи победы над смертью выступает Глеб, близкий Христу и душой и внешне. В начале романа на вопрос Анны он твердо заявляет: «...я верю в Христа, победившего смерть» (с.56). Во сне Глеб видит страдающего, «идущего к Нему (Христу)» мальчика Федю: «Детское тело лежало внизу под распятием. <...>... мальчик крепко держал Глебову руку, точно звал за собою. Тьма и распятие, и последний, мучительный вход» (с.111). Последняя фраза принадлежит сознанию не только Глеба, но и автора. Автору принадлежит ниже и прямое развитие темы в указанном ключе: «Вопросы жизни и смерти, – чем они больше, в такую вот ночь, всяких других, будто бы мелких вопросов? Не больше, не меньше, ибо все – одна жизнь или все – одна смерть» (с.223). И далее – свою нравственно-философскую трактовку смерти автор вкладывает в уста осенней природы: «Было в этом полуразрушающемся, прекрасном и светящемся в смерти своей, в этом полупризрачном мире что-то таящее и обещающее глубокий покой. «Доверься мне, – говорила она шопотом обнажающихся наивных ветвей ... пылаю-

щих золотом в радости смерти, покорных, поверивших ей облетающих листьев, – покой – возрождение жизни, залог бытия, отстоявшего самую ценную, светлую сущность свою, семя для нового мира» (с.223).

Неслучайно тема смерти-бессмертия как жертвы Христа и Христу занимает большое место в последних главах романа. Подводя итог своей жизни, своим духовным исканиям, Глеб говорит Анне: « – Через страдание и смерть к воскресению. А в жизни – кратчайший путь к смерти. – Глеб, брат мой, а жизнь, а прекрасное? – Бог был прекраснее самой прекрасной мечты, но не отогнал он земную, будто бы страшную смерть, дивного белого ангела, несущего душу к рождению в дух. Был всемогущ и над смертью, но не отклонил занесенной руки, принял свою добровольную смерть. Кто же для нас закроет те двери, через которые вышел Христос?» (с.228)

Повтор ключевых слов, своеобразной формулы смерти-бессмертия можем встретить несколько раз на одной странице: «Наклонившись, Андрей прошептал: -Глеб, а ты веришь в Христа? Глеб громко и ясно ответил: – Да, **я верю в Христа, победившего смерть**. Больше в этот вечер почти не говорили. Анна пошла впереди и одна. <...> Воздух мягко брал ее стройное тело, омывая упругую свежесть. И так скользила она на воздушных руках, – белая, насторожившаяся к какому-то откровению, что приблизилось к ней в этот вечер. **«Верю в Христа, победившего смерть»**. Подняли ее эти слова над землей и отдали в легкие, светлые руки. Холод смерти куда-то исчез, осталась прохлада и свежесть. Белый Христос! Этот молчаливый, тонкий, худой человек верит в Христа. А верить в Христа – это быть с Ним, это носить и себе святость Его – Божественный Дух, легкость надмирную. **«Верю в Христа, победившего смерть!»** (с.57. Выделено мною. – Р.С.)

Автор романа «Золотые кресты» закликает смерть также яркими образами-символами Замка, Осени, Золотых крестов на шпилях церквей. Каждый из них под своим углом раскрывает идею нового религиозного сознания, которое приведет к «грядущей жизни» с ее победой над смертью. Так, Замок Ставровых выступает символом соединения плоти и духа, земли-чернозема и горних высот: он поднимается над городом, расположен на горе. В Замке скульптор Андрей дает жизнь нерожденным уродцам и мечтает о будущей жизни-сказке, в которой найдется место всему и всем. Из этого Замка уходят через смерть в бессмертие Глеб и Анна – к Христу, чтобы своей добровольной жертвой поддержать жертву Христа. Символом смерти, несущей в себе будущее возрождение, выступает Осень, постоянно находящаяся в поле зрения автора. Образ Осени отсылает читателя к библейской притче о пути зерна и, в конечном итоге, утверждает победу жизни над смертью. Символом торжества вечного над преходящим через гармонию земного и небесного предстает и образ Золотых крестов. Он вмещает в себя и нателные крестики, которыми обменялись Глеб и Анна, и кресты на шпилях церквей, и распятие Христово – знак смерти и воскрешения Христа для преображения земной жизни.

Магическое воздействие на мир оказывает и актуализация в тексте романа лирического начала – это и лирический пейзаж, и лирическая структура образов-символов, и сны героев, и лирические медитации автора. Лирическое начало несет в себе исповедальность, восходящую к жанру молитвы. Авторская позиция предстает в образе переживания, коррелирующего с душевным настроением молящегося – в образе созерцательного состояния души, отрешившейся от суетного, слившейся с миром. Настойчивое прямое и косвенное возвращение автора в мыслях к Богу в лирическом пейзаже, медитациях, снах и видениях любимых автором героев уподобляет переживание лирического субъекта «молчаливой непрестанной» молитве. Обязательный структурный элемент молитвы – обращение к Господу и восхваление Его – в романе присутствует в виде многократного повторения имени Христа-Спасителя и бесчисленных ассоциаций, связанных с образом Христа и Его жизнью. В видениях Анны присутствует Белый Христос – о нем напоминают белые одежды Анны и серебристое покрывало Осени; Осень раскидывает возле терема-замка «белые пряди волос» (с.229); во сне Андрею видится галилейское утро, и «девушка в белом поливает цветы, и они ... благовествуют светлую весть» (с.231); Глеб и Анна принимают смерть, «взметнувшись двумя белыми птицами меж звезд» (с.232). Герои романа постоянно ищут Христа, видят Христа, о нем говорят и думают, обращаются к нему вербально: «Кто-то невинно погиб. Прими его, Господи! <...> Господь Иисус Христос, прими его душу!» (с.111) К Христу возвращает наши мысли и многократное упоминание церкви, распятия, крестов, монастыря, скита, храма, иконы.

Ранняя проза А.Новикова представляет собой художественную ценность как органическая часть культурного наследия эпохи русского религиозного ренессанса, расцвета русского модернизма и как находящийся в становлении оригинальный художественный мир писателя, отражающий его индивидуальный поиск своего пути к постижению и запечатлению в слове истины и красоты.

¹Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С.258.

²Белый А. Будущее искусство // Там же. С.144.

³Новиков И.А. Золотые кресты. Мценск, 2004. С. 56. В дальнейшем сноски даются на это издание с указанием страниц в скобках.

⁴Грушко Е.А. Медведев Ю.М. Энциклопедия русских имен. М., 2002. С.72, 251.

⁵Переписка с Вяч. Ивановым. 1903 – 1923 // Литературное наследство. Валерий Брюсов. М.,1976. Т. 85. С.447.

⁶Белый А. Магия слов // Белый А. Указ.соч. С. 130, 132.

⁷Соловьев В.С. Идея сверхчеловека // Сочинения в 2 т. М., 1989. Т. 2. С.617.

⁸Брюсов В. Владимир Соловьев. Смысл его поэзии // Брюсов В. Собр. соч. в 7 т. М., 1975. Т.6. С. 223.

⁹Мочульский К. Андрей Белый. Томск, 1997. С.56.

¹⁰Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Брюссель, 1971. Т.1. С.551.

¹¹ Андреев Л. Повести и рассказы. В 2 т. М., 1971. Т.2. С. 53. Подробнее об этом см.: Спивак Р. «Иуда Искариот Л.Андреева. Поэтика и интерпретация // SINE ARTE? NIHIL. Сб. науч. трудов в дар проф. Миливое Йовановичу. Вып.1. Белград – Москва, 2002. С. 285 – 301.

А.А.Моисеева (Пермь)
**«РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ДАМА» М.И.ЦВЕТАЕВОЙ
В КОНТЕКСТЕ «ДЕТСКОЙ» РОЛЕВОЙ ЛИРИ-
КИ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»**

Малозвестное стихотворение М.И. Цветаевой «Рождественская дама» (1909 – 1910 гг.) представляет собой на редкость нетрадиционный пример, казалось бы, традиционного для мировой культуры соединения тем Рождества и детства. В первую очередь оно привлекает внимание тем, что построено в форме обращения к лицу, указанному в заголовке: к Рождественской даме. А.И.Павловский комментирует это так: «Юная М.Цветаева обращается к Богоматери, неудачно калькируя это слово с немецкого»¹. Вряд ли правомерно говорить о неудаче применительно к данной поэтической номинации, поскольку посредством введения ее в текст, автор достигает сразу нескольких целей. Специфическое обращение придает тексту оригинальность и сразу дает понять, что евангельский образ интересует автора в конкретном аспекте: как воплощение светлого радостного праздника, а не собственно как Богородица. Словосочетание «Рождественская дама» порождает у русского читателя в первую очередь не библейские, а сказочные (фея, Белая Дама) и поэтические («Прекрасная Дама» А.А. Блока) ассоциации. Неординарность обращения также обусловлена тем, что носитель речи в тексте – ребенок, воспринимающий евангельский текст сквозь призму своего небольшого жизненного опыта и богатого воображения:

Серый ослик твой ступает прямо,
Не страшны ему ни бездны, ни река...
Милая Рождественская дама,
Увези меня с собою в облака!

Я для ослика достану хлеба,
(Не увидят, не услышат, – я легка!)
Я игрушек не возьму на небо...
Увези меня с собою в облака!

Из кладовки, чуть задремлет мама,
Я для ослика достану молока.
Милая Рождественская дама,
Увези меня с собою в облака!²

Намеренная «детскость» поэтического высказывания создается не только упоминанием актуальных реалий мира ребенка (игрушки и мама), но и самим строем речи: использованием уменьшительно-ласкательных суффиксов (в данном случае, «ик» – «ослик»), создающим иллюзию непосредственности нарушением речевого этикета (обращение на «ты» к «даме»), пассивностью говорящего по отношению к воображаемому адресату (рефрен «Увези меня с собою в облака»).

Тот факт, что номинация «Рождественская дама» является калькой с немецкого, привносит в стихотворение автобиографический момент: известно, что в семье Цветаевых мать сама учила детей немецкому языку, что способствовало формированию совершенно особого отношения к культуре Германии у будущего поэта. Однако «автобиографичность» текста не следует абсолютизировать. Тема детства объективно является ведущей в раннем творчестве М.И.Цветаевой. Неслучайно исследователи порой характеризуют ее первые сборники «Вечерний альбом» (1907 – 1910) и «Волшебный фонарь» (1910 – 1912) как «детские книги»³, «дневник литературно одаренного ребенка»⁴, хотя хронологически вошедшие в них произведения принадлежат уже к юношескому периоду жизни автора (в 1910 г. поэту было восемнадцать лет). Одной из причин рождения этого мифа о вундеркинде, несомненно, стало большое количество «детской» ролевой лирики, содержащейся в указанных сборниках.

Лирическое высказывание от лица ребенка стало для М.И.Цветаевой первичным способом поэтической оценки внешней, объективно существующей реальности, способом, предполагающим непосредственность восприятия и претендующим на истинность. По всей видимости, она искренно разделяла широко распространенное мнение, что детям свойственно особое, подлинное видение жизни, недоступное «взрослому» миру. Впоследствии в своих литературных воспоминаниях М.И.Цветаева напишет о младенческой улыбке Андрея Белого и назовет Бальмонта «творцом-ребенком»⁵, по сути на другом уровне возвращаясь к той же идее. Возможно, что мысль о близости детского и творческого начал объясняет частотность возникновения образа ребенка и в ее последующих сборниках – в качестве одной из наиболее значимых характеристик собственно авторской героини или героя-возлюбленного: «Мальчиком, бегущим резво, я предстала Вам» (1913)⁶, «Как Вы меня дразнили мальчиком, / Как я Вам нравилась такой» (1914)⁷, «Я – девочка, – с тебя никто не спросит!» (1916)⁸, «В тебе божественного мальчика, – Десятилетнего я чту» (1916)⁹, «О, кто мне расскажет, в какой колыбели лежишь?» (1921)¹⁰, «Дитя! Загубишь хлеб!» (1923)¹¹, «Детство мое у власти» (1931)¹², etc.

В стихотворении «Рождественская дама» в отличие от многих других «детских» произведений М.И.Цветаевой («Принц и лебеди», «Девочка-смерть», «Мальчик-бред», «Только девочка» и др.) по грамматическим формам нельзя дифференцировать пол ребенка, от лица которого ведется повествование. Это исключает возможность гендерного подхода и акцентирует внимание непосредственно на «детскости» героя. Видение ребенком окружающего мира не представлено в качестве развернутой картины, однако «детская» оценка действительности становится явной, благодаря ряду умолчаний и скрытых противопоставлений. Так, в первых строках выражается восхищение осликом, которому не страшны «ни бездны, ни река»: само по себе это восхищение свидетельствует о том, что эти реалии, по всей вероятности, вызывают страх у носителя речи, что подтверждается последующим многоточием и просьбой «увезти с со-

бою в облака», т.е. из этого страшного мира. Во второй строфе упоминаются безличные «они» (взрослые?), от которых следует скрываться: «Не увидят, не услышат, – я легка!» Наконец, в третьей строфе ради заоблачного мира Рождественской дамы ребенок, по сути, отказывается от самого дорогого, что у него может быть на земле – от своей мамы. Все стихотворение в конечном итоге пронизано стремлением к бегству из окружающей действительности. Не случайно Рождественская дама появляется верхом на ослике – такое изображение Девы Марии традиционно для картин, написанных на евангельский сюжет «Бегство в Египет»¹³: как известно, Мария с Иосифом бежали в Египет, спасая новорожденного Иисуса от страшного избиения младенцев, устроенного царем Иродом. Ассоциации с этим сюжетом усиливают мотивы скрытой угрозы и опасности.

На символическом уровне стремление к бегству в цветаевском тексте допустимо расценивать как стремление к уходу из жизни, в связи с чем образ Рождественской дамы можно рассматривать также в качестве одной из персонификаций смерти в раннем творчестве М.И.Цветаевой (наряду с героиней стихотворения «Девочка-смерть»). Очевидно, что подобная интерпретация вступает в противоречие с традиционным христианским представлением о Деве Марии, однако, как уже отмечалось выше, в рассматриваемом тексте заглавный образ принципиально нетрадиционен. Еще более нетипичным представляется то, что появление в тексте Рождественской дамы никоим образом не актуализирует значимости Рождества как явления в мир его Спасителя: перед нами в некоторой степени уникальный случай изображения Богоматери без Младенца Христа. С целью заслужить милость Рождественской дамы в тексте несколько раз повторяются обещания позаботиться об ее ослике: достать ему хлеба и молока, – однако ни словом не упоминается о Младенце, на которого, по идее, должно быть направлено основное внимание. Фактически герой-ребенок, от чьего лица ведется повествование, претендует на то, чтобы занять Его пустующее место рядом с Ней. При этом речь идет уже не о Спасении земного мира, а о спасении от него.

Следует отметить, что оппозиция «ребенок – окружающая действительность» достаточно характерна для литературы серебряного века в целом (стоит вспомнить хотя бы многочисленные образы детей-жертв в творчестве Ф.К.Сологуба). В поэзии она зачастую реализуется именно в форме ролевой лирики, когда о неблагополучии взаимоотношений ребенка с миром говорится от первого лица. По всей вероятности, такая форма оказывается наиболее перспективной в плане психологической достоверности и эмоционального воздействия на читателя. Симптомы разлада с миром могут имплицитно содержаться в тексте и фиксироваться посредством ассоциативного ряда, как, например, в стихотворении В.Я.Брюсова «Детская» (1901) из цикла «Песни». Данное произведение, стилизованное под детскую считалочку, приобретает трагическое звучание, благодаря концентрации мотивов бессмысленного движения / усилия («Бегом тени не догнать», «Черной цепи не развяжешь», «Снизу яма, сверху высь, / Между них вер-

тись, вертись») и падения («Слово скажешь, в траву ляжешь», «Что под нами (...)»?) «Ветер высью листья гонит / И уронит с высоты...»¹⁴, ассоциирующихся соответственно с жизнью и смертью. Чаше встречаются тексты, где враждебность мира ребенку сконцентрирована в каком-то одном отталкивающем образе. Так, в стихотворении Н.С.Гумилева «Крыса» (1905) воплощением кошмара оказывается крыса с горящими глазами, появляющаяся в полутемной детской, в стихотворении А.А.Ахматовой «Мурка, не ходи, там сыч» (1911) – вышитое на подушке изображение ночной птицы.

М.И.Цветаева развивает традицию изображения детского неблагополучия, сигнализирующего о нарушении миропорядка, как бы «изнутри» сознания ребенка; новым в исследуемом нами тексте является включение в него трансформированной библейской образности. От фиксации ощущений «страшного мира» поэт переходит к наброску обобщенной картины бытия и вступает в скрытую полемику с христианством, предвещающую позднейшие богоборческие стихи М.И.Цветаевой.

Публикуется при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта 05-06-80331 от 14.09.2004

¹Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы / сост., вступ. статья и коммент. А.И.Павловского. СПб.: Респекс, 1996. С.437.

²Цветаева М.И. Собрание сочинений в 7 т. М.: Эллитс Лак, 1994. Т.1. С.158

³Коркина Е.Б. Поэтический мир М.И.Цветаевой // Марина Цветаева. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1990. (Библиотека поэта). С.6.

⁴Павловский А.И. Куст рябины. О поэзии М.И.Цветаевой. Л.: Советский писатель, Ленингр. отд-е, 1989. С.45.

⁵См. М.И.Цветаева Собрание сочинений в 7 т. Т.4. С.52; 54 [«Пленный дух (Моя встреча с Андреем Бельм)» и «Герой труда (Бальмонт и Брюсов)»].

⁶Там же. Т.1. С.179.

⁷Там же. С.220.

⁸Там же С.314.

⁹Там же. .253.

¹⁰Там же. .297.

¹¹Там же. .205. Т.2. С.205.

¹²Там же. С.295.

¹³См.: Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. и вступ. ст. А.Е.Майкапара. М.: Крон – Пресс, 1997.

¹⁴В.Я. Брюсов. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, Ленингр. отд, 1961. (Библиотека поэта). С.86.

Е.А.Тузова (Пермь)

ХРИСТИАНСКИЕ ОБРАЗЫ

В ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ В.В.ХЛЕБНИКОВА

Вопрос об осмыслении В.В.Хлебниковым религии, о месте в его творчестве библейских образов продолжает оставаться открытым. Множество исследований посвящено мифологической¹ и фольклорной² основе его произведений, в ряде статей и монографий рас-

смачивается влияние религиозно-философских систем востока (в том числе и ислама) на мировоззрение поэта, работ же, целиком посвящённых анализу значимости для Хлебникова именно христианской символики, на сегодняшний день не так много³.

В художественном мире В.Хлебникова присутствует огромное количество самых разных языческих богов и мифологических существ: славянских (стихотворения «Зелёный леший – дух лесистый...», «Жизнь», «Сегодня строгою боярыней Бориса Годунова...», «Ночь в Галиции», «Смерть в озере», «Перуну»), иранских («Усадьба ночью, чингисхань!», «Новруз труда»), античных («Пен Пан»). Зачастую «принадлежность» высших существ к той или иной традиции не определяется и они названы просто «боги» («Суэ», «Годы, люди и народы...», «Люди, когда они любят...», «Бог XX века»), причем чаще всего это особенность ключевых в творчестве Хлебникова стихотворений философского характера. Значимой чертой хлебниковской поэтики, отразившейся и в образной системе, является принципиальный синкретизм: в своих произведениях он сводит воедино самые различные культурные пласты, создавая своеобразную панкультуру, духовное надмирное всединство. С этим связано и то, что в ряде стихотворений образы, например, славянской, греческой и христианской мифологий не просто соседствуют, а сливаются, порождая новые смысловые комплексы.

Интересно в этом плане стихотворение «Одиноким лицедей»⁴, где поэт контаминирует греческий миф о Минотавре, библейскую притчу о сеятеле и пушкинского «Пророка». В самом начале произведения лирический герой «...как сонный труп, влачился по пустыне...», затем он снимает «с могучих мяса и кости» ту бычью голову, что «кроваво чавкала и кушала людей», а в итоге оказывается не видим никем и «с ужасом» понимает, «что нужно сеять очи, что должен сеятель очей идти!». Любопытно то, что уже в образе «курчавого чела подземного быка» срачиваются как античная, так и библейская традиции. С одной стороны, присутствуют черты Минотавра, чудовищного человекобыка, обитающего в подземном лабиринте и пожирающего отданных ему в жертву людей, с другой – золотого тельца, поскольку «толпы» ему «пылали», т.е. поклонялись, как некогда народ Израиля идола (народ «сказал ему (Аарону – Е.Т.): встань и сделай нам бога, который бы шёл перед нами» – Исх.32:1). Учитывая всегашнюю готовность Хлебникова бескомпромиссно вступить «с прибоем рынка в поединок», подобная интерпретация вполне правомерна: «курчащее чело» – зло не только потому, что «кушает людей», но и потому, что развращает их, заставляет жить в атмосфере абсолютной духовной слепоты. С этим связана и основная идея этого безусловного философского стихотворения: герой, носитель высшей нравственности, «воин истины», освобождает человечество от зла, но остаётся непонятым и бесильным, так как толпы лишены самого главного – духовного зрения, возможности отличать добро от зла. Но трагичность не только в этом: обращает на себя внимание тот факт, что и сам герой является слепым: «Слепой, я шёл, пока//Меня свободы ветер двигал...». Это, возможно, объясняется тем, что он плоть

от плоти этого мира и его порыв является не сознательным, а стихийным: герой идёт не сам, а его «двигает» «свободы ветер», т.е. он оказывается пассивным орудием, а не самостоятельным субъектом деятельности. Вероятно, с этим связано и название стихотворения «Одиноким лицедей», в котором определённно звучит горькая самоирония.

Образ «сеятеля очей» также сложен⁵. Очевидно, что здесь явлены и пушкинская (см. «Свободы сеятель пустынный...»), и библейская линии (притча о сеятеле – Мф.13: 3). И в том и в другом случае содержательной доминантой образа оказывается мысль о необходимости прививать человечеству определённые нравственные ценности: любовь к истине и свободе. Этот образ особенно значим, поскольку ряд сюжетных совпадений позволяет видеть в лирическом герое своеобразный «аналог» Христа. В эпизоде тайной вечери Иисус обещает апостолам: «И я умолю Отца, и даст вам другого Утешителя, да пребудет с вами вовек, Духа истины, Которого мир не может принять, **потому что не видит Его и не знает его** (выделено мной – Е.Т.);...» (Ин.14: 16–17). Таким образом, тема духовного зрения и прозрения становится ведущей, а лирический герой предстаёт одновременно в двух ипостасях: жертва мира (мотивы «слепоты») и его спаситель (мотивы зрения, очей). Не случайно сеять нужно именно «очи». В художественном мире Хлебникова зрение, взгляд очень часто оказываются носителями духовного начала, это вместилище души и разума, глаз назван «учёным»: «Учёным глазом в ночь иди!» (с.138). Глаза связаны с небом и светом: «Её на небо устремлённый глаз// В чернилах ночи ярко пролит» (с.138), «И в осени смотришь на небо...» (с.174). Нередко у лирического героя глаза синие: «Глазами синими увидел зоркий// Записки стыдесной земли» (с.131). Герой стихотворения «Детуся! Если устали глаза быть широкими...» (с.164) называет себя «синеоким» и признаётся, что «сорвался я с облака». И «голубой», «синий» цвет в палитре Хлебникова символизируют чистоту: «голубые ручьи чистоты» (с.165). Зрение – основной источник постижения мира: «Север цели всех созвездий// Созерцали вы» (с.146); «Сорвать покровы напоказ...// Чтоб созерцать ряды созвездий» (с.139); «На серебряной ложке протянутых глаз// Мне протянуто море и на нём буревестник;...» (с.130). Однако постижение это не просто духовное, «духовидческое», что можно было встретить и у символистов, а научное, рациональное, что присуще уже собственно Хлебникову.

Одной из интереснейших особенностей поэтического мира Хлебникова оказывается то, что при всём обилии используемых им мифологических образов в его философской системе места христианскому Богу нет. Поэт не борется с ним открыто, как, например, Маяковский, а игнорирует его или вытесняет. Основное воздействие на человеческую жизнь оказывает не Бог, а рок, судьба. В этом смысле поэту намного ближе античное представление о человеческой жизни как игрушке в руках слепых и безжалостных сил: «Ветер, ветер, сломав жестянку, воскликнул: "Вот ваша жизнь!"» (с.184). В художественном мире поэта мотивы рока («Рок, улыбку даёшь?» (с.184), «Весь город – лист зеркальных окон,//Свирель в руке суровой ро-

ка»(с.141), «О, роковой ста милых вылет!» (с.117)), судьбы («Судеб виднеются колёса// С ужасным сонным людям свистом» (с.76), «Но неужели вы не слышите шорох судьбы иголки, этой чудесной швей?» (с.186)) чрезвычайно важны и частотны. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение «Обед», где поэт высказывает свои взгляды на бытие в самом широком смысле слова. Предметом изображения оказывается «игра мировая», т.е. бытийные закономерности, «жизни и смерти жмурки и прятки» (с.169), взаимодействие двух величайших мировых сил. Уже здесь ощущается оценка Хлебниковым этих мировых закономерностей: ход жизни представляется поэту произвольным, никак не зависящим от человека, враждебным ему. На фоне грандиозной «игры мировой» фигурка человека выглядит особенно беспомощной и одинокой. И поэт усиливает впечатление, замечая, что «человек сидит рыбаком у моря смертей...» (с.169). Человек из стихотворения Хлебникова, разумеется, человек вообще, так называемый *everyman*, человек как форма существования, повторяющий судьбу каждого представителя *homo sapiens*. И судьба эта в осмыслении поэта оказывается трагической. Человек «выудил жизнь» (с.169) совершенно случайно и всего на полчаса. Его жизнь не более чем песчинка в огромном «море смертей» (с.169), и ему нечего противопоставить этой беспощадной игре, нечем от неё защититься. Отдельная человеческая жизнь на весах мироздания в интерпретации Хлебникова ничего не весит. Связь с античными представлениями в данном случае очевидна (ср. «судьба-швея» = Мойры или Парки, прядущие нити человеческой жизни; «судеб колёса» = «колесо Фортуны», символ изменчивости счастья), вместе с тем нельзя не обратить внимание на сходство мировидения поэта с известными формулами Экклесиаста: «а человеку великое зло оттого, что он не знает, что будет; и как это будет – кто скажет ему?» (Екл.8:6–7), «...и нет власти у него (человека – *E.T.*) над днём смерти, и нет избавления в этой борьбе» (Екл.8: 8), «но время и случай для всех их (людей – *E.T.*). Ибо человек не знает своего времени» (Екл.9: 11–12). Хлебников, как и легендарный Проповедник, осознаёт всю мимолётность, быстротечность человеческой жизни, полную невозможность преодолеть неотвратимый закон бытия. Это совпадение во взглядах, по нашему мнению, не случайно: Экклесиаст испытал большое влияние античной философии, в частности стоицизма, и на Хлебникова эта мировоззренческая система оказала значительное воздействие. Однако существуют и принципиальные расхождения: Экклесиаст в конечном итоге принимает бытийный закон, смиряется с ним – это выражается, например, в том, что человеческую жизнь он уподобляет природной («...и зацветёт миндаль, и отяжелеет кузнечик и рассыплется каперс. Ибо отходит человек в вечный дом свой, и готовы окружить его по улице плакальщицы» – Екл.12: 3–6), где действуют те же самые закономерности: рождение, зрелость и умирание. Это в определённой мере снимает трагическое напряжение: всё в мире осуществляется по данным от века божественным установлениям, и установления эти по самой своей сути не могут быть до конца человеком поняты: «...тогда я увидел все

дела Божии и нашёл, что человек не может постигнуть дел, которые делаются под солнцем. Сколько бы человек ни трудился в исследовании, он всё-таки не постигнет этого» (Екл.8:17). Хлебников с подобным положением вещей до конца не смиряется: мир беспощаден и жесток, но человечество способно изменить его к лучшему, долг каждого трудиться на пользу всеобщего блага; кроме того, будучи учёным, Хлебников свято верит в конечное торжество разума, в огромный интеллектуальный потенциал человека, в его способность проникать в тайны мироздания. В то же время в некоторых своих произведениях он становится необыкновенно близок к позициям Экклесиаста.

Особенно это относится к известному стихотворению «Люди, годы и народы...» (с.100). Исследователи вполне правомерно ищут его источники в лирике Тютчева⁶, но, на наш взгляд, и библейская традиция ощущается здесь очень сильно: Хлебников фактически перефразирует изречения Проповедника (ср.: «Род проходит и род приходит, а земля остаётся вовек» (Екл.1: 4) и «Люди, годы и народы// Убегают навсегда,// Как текучая вода.//В гибком зеркале природы//Звёзды – невод, рыбы – мы,//Боги – призраки у тьмы»). И в том и в другом случае центральным оказывается противопоставление вечного, неизменного и преходящего, гибнущего, причём как философ, так и поэт вечным, незыблемым называют «землю», «природу», а преходящим – жизнь человека и человечества («рода», «народы»). При сопоставлении обнаруживаются и межтекстовые оппозиции на уровне образной системы. У Экклесиаста незыблемость воплощается в образе земли, а у Хлебникова мимолётность и быстротечность времени сравнивается с бегом воды, следовательно, перед нами новая бинарная оппозиция: *земля = вечность – вода = временность*. Значимо понимание поэтом времени. В данном случае сама эта категория – атрибут именно смертных существ, тогда как природа – нечто постоянное, поэтому она с категорией времени несоотносима. Протяжённость, континуальность присущи всему, что живёт и умирает, в этом смысле нет принципиальной разницы между «нами», то есть человечеством, и звёздами или богами. Все они когда-нибудь перестанут длиться, для них однажды наступит «навсегда». А природа остаётся «красою вечною сиять». Два эти текста дополняют друг друга, образуя новые семантические связи, однако существует ещё как минимум одно промежуточное звено. Это стихотворение Тютчева «От жизни той, что бушевала здесь...»⁷, в котором обнаруживаются образы и мотивы, связывающие его с обоими текстами. Строки «Природа знать не знает о былом,//Ей чужды наши призрачные годы,//И перед ней мы смутно сознаём// Себя самих лишь грёзою природы» содержат важную идею забвения. Ср.: «Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после» (Екл.1: 11). Хлебников усиливает впечатление, называя даже богов всего лишь «призраками у тьмы». Пресловутое «равнодушие» природы воплощено поэтом в образе зеркала, в котором всё отражается, но ничего не остаётся. Эллиптическая структура стихотворения подчёркивает статичность зеркальной глади. Поэт принципиально

опускает все сказуемые при создании этого образа. Сам рисунок стиха, напоминает отражение:

Звёзды – невод, рыбы – мы,

Боги – призраки у тьмы.

Звёзды, отражаясь, превращаются в невод, люди – в рыб, а боги – в призраки. Члены этих пар как будто вглядываются друг в друга, разделённые на семантическом уровне зеркальной поверхностью, а на формальном – тире.

При всём сходстве взглядов в творчестве Хлебникова присутствует лейт-мотив, которого нет ни у Экклесиаста, ни у Тютчева: вера в прогрессивное развитие человечества, в светлое будущее не для одного, но для всех. Человек гибнет, но человечество продолжает жить и расти в духовном и интеллектуальном плане. Если для Экклесиаста история человеческого рода – хождение по кругу («Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» – Екл.1:9), то Хлебников мыслит её поступательным движением, дорогой к «Городу будущего». Острая социальная направленность, иногда граничащая с памфлетностью, в соединении с глубокой философских обобщений делает творчество поэта глубоко своеобразным.

Для понимания отношения поэта к христианству небезынтересно рассмотреть следующее стихотворение: «Ни хрупкие тени Японии, // Ни вы, сладкозвучные Индии дщери, // Не могут звучать похороннее, // Чем речи последней вечери. // Пред смертью жизнь мелькает снова, // Но очень скоро и иначе. // И это правило — основа // Для пляски смерти и удачи» (с.114). Здесь поэт достаточно определённо высказывает свою точку зрения, причём делает это в присущей ему сжатой и лаконичной форме. В центре стихотворения противопоставление трёх культурных и религиозно-философских систем: японской, индийской и христианской. Последняя осмысливается поэтом как наиболее «похоронная». Одной из возможных причин подобного видения может быть то, что в основе христианства оказывается идея спасения посредством жертвы, что для поэта неприемлемо. Воскресения для него нет. Кроме того, вновь актуализируется мотив игры: принцип, лежащий в основе человеческого существования, имеет два полюса: отрицательный («пляска смерти») и положительный («удача») – оба исхода возможны в равной мере, но определяются они в конечном итоге всё тем же фатумом.

При всём замечательном своеобразии хлебниковской философской концепции в отношении к библейским образам поэт в определённой мере следует традиции, сложившейся в футуристическом направлении. Показательно в этом смысле творчество Маяковского: с одной стороны, Бог, небо, библейские мотивы в его поэзии встречаются постоянно, что само по себе указывает на их важную роль в художественной системе поэта, но с другой – они целиком переосмысливаются, происходят их этическое и эстетическое снижение, образы эти полностью лишаются ореола мистики и тайны, низводятся поэтом до бытового уровня, тогда как лирический герой-поэт, наоборот, вырастает до колоссальных размеров и самостоятельно вершит судьбы мира, берёт на себя некоторые божественные функции.

Так, например, в стихотворении Хлебникова «Если я превращу человечество в часы...» (с.186–187) герой своей властью фактически производит новый всемирный потоп с целью очистить мир от зла: «Я затоплю моей силой, мысли потоком // Постройки существующих правительств...» В этической системе Хлебникова власть, война и голод всегда являются воплощением абсолютного зла, поэтому действия лирического героя направлены в первую очередь на то, чтобы мир от этих зол избавить: «Если я обращу человечество в часы // И покажу, как стрелка столетия движется, // Неужели из нашей времени полосы // Не вылетит **война**, как ненужная ижица?..», «И, когда **председателей земного шара** шайка // Будет брошена страшному **голоду** зелёною коркой, // Каждого правительства существующего гайка // Будет послушна нашей отвёртке». Выше уже говорилось о некотором сближении лирического героя и Христа. В стихотворении «Всем» (с.194–195) сходная ситуация, герой сам о себе говорит: «Я продырявлен копьями // Духовной голодухи, // Истыкан копьями голодных ртов». Возникают две возможные христианские аллюзии: распятие Иисуса Христа и пытка Св.Себастьяна, в которого за тайную принадлежность к христианству римские легионеры стреляли из лука. Герой стихотворения подчёркивает именно духовную природу своей боли, которая имеет в то же время ярко выраженную социальную окраску.

Соединение духовного и социального, часто парадоксальное, а иногда почти оксюморонное – важная черта хлебниковского мировидения. Это не просто нравственная требовательность, стремление привлечь внимание к язвам общества, как у Некрасова, а элемент поэтики. Так, очень часто пересекаются семантические поля голода и святости. В стихотворении «Обед» «буханки серого хлеба» становятся «храмом голодным», а мясо превращается в «образа». Дети из стихотворения «Голод» (с.166–168) смотрят на зайца «большими глазами, // Святыми от голода...». Подобное соединение позволяет добиться исключительного художественного эффекта, нарисовать поистине чудовищную картину голода. Используя этот приём, поэт не столько живописует трагедию, сколько в очередной раз утверждает свою этическую систему: голод – страшное зло, а страдание, которое он вызывает, священо, и поэт поклоняется этому страданию. Голод – это не просто отсутствие пищи, это катастрофическое состояние мира, закономерно поэтому, что голод в стихотворении Хлебникова мучит не только представителей рода человеческого – есть хотят и животные, жертвой голода оказываются насекомые («Будет сегодня из бабочек борщ - // Мамка сварит») и даже деревья («Лепетом тихим сосна целовалась // С осиною. // Может, назавтра их срубят на завтрак»).

Подводя итоги, укажем, что в философской системе поэта, при всей его любви к восточной культуре, христианская традиция также нашла достаточно широкое воплощение как на образно-мотивном, так и на идейном уровнях. В какой-то мере в этом вопросе на поэта повлияли его социальные и политические взгляды и некоторая тенденциозность художественного направления, к которому он принадлежал. Вместе с тем нельзя не отметить глубокую оригиналь-

ность в осмыслении поэтом христианства и органичность использования тех или иных библейских образов в его художественном мире: все они в первую очередь служат утверждению Человека и человечества.

¹См.: Адаменко В.А. Новый мифологизм в русском искусстве нач. XX века: Хлебников и Стравинский// Поэтический мир В.Хлебникова. Межвуз.сб. науч. трудов. Вып.2. Астрахань, 1992. С.119–127; Гарбуз А.В., Зарецкий В.А. К этнолингвистической концепции мифотворчества Хлебникова. Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С.333–347.

²См.: Баран Х. Фольклорные и этнографические источники поэтики Хлебникова// Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. Сб. М., 1993. С.15–21; Ланцова С.А. Фольклорные истоки ранних поэм Хлебникова// Поэтический мир Велимира Хлебникова/ Межвуз.сб.науч.трудов. Волгоград, 1990.С.32–38.

³Максимова Н.В. Мотивы пророка в поздней лирике В.Хлебникова// Международные хлебниковские чтения: Велимир Хлебников и художественный авангард XX века; Сарычев В.А. «Земля» и «небо» Велимира Хлебникова// Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма. Воронеж, 1991. С.227–312.

⁴Хлебников В.В. Избранное: Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения/ вступ ст. М.Латышева. М.: ТЕРРА, 2000. С.182–183. Далее цитирование осуществляется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

⁵Подробнее об этом см.: Кедров К. «Сеятель очей»: образно-понятийный космос Вел.Хлебникова//Красная книга культуры. М., 1989. С.157–168; Фариню Е. Как пророк Пушкина сделался лицедеем Хлебникова// Studia Russien.XII. Budapest, 1988.

⁶Подробнее о традициях Тютчева у Хлебникова см.: Дуганов Р.В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.

⁷Тютчев Ф.И. Стихотворения. Правда. М., 1977. С.307.

М.В.Шульгин (Москва)

О РОМАНЕ М.В.ФРИДМАНА «КНИГА ИОСИФА»

Среди московских критиков бытует мнение, что роман Фридмана – это нечто вроде «кентавра», сочетание добротной мемуаристики со взлетами философски-религиозных прозрений. Думается, это не совсем так. Мемуаристики в книге крайне мало, так как общественно-политические события органически слиты с судьбами героев и не нуждаются в особом выпячивании. Автор открыл в себе на склоне лет неодолимую жажду стать летописцем своего тяжкого двадцатого века и, как выразился однажды мудрый М.К.Мамардашвили, «собрав себя в идейном воодушевлении один на один с миром», вгляделся в себя, «обнажился» в момент истины и рассказал о мире как истории своей души.

Из содержания романа явствует, что первая часть была задумана и начата в 1990 г. Красноречивая, удивительная дата! Последний год десятилетия, последнее десятилетие столетия, последнее столетие тыся-

челетия... Не это ли тот самый момент истины, то самое время, когда следует задуматься над смыслом прожитой жизни, обнажить нерасторжимые связи ее с далекими началами рода, истории родного племени?

Но у автора была и другая, более конкретная, насыщенная трагизмом задача: вырвать из мглы забвения, вернуть в пределы живой памяти дорогие лики и имена родителей и родичей, унесенных в XX в. пожарами войны, репрессиями, неизлечимыми болезнями, ибо в его понимании лишь семья – в ее нерасторжимой цельности живых и умерших – и есть основной строительный материал человечества на Земле – этом зыбком полустанке на пути меж двух космических ночей. Спасти от небытия беспамятства дорогие имена на может КНИГА, хранящая на своих страницах – наперекор тысячам и тысячам безымянных могил, оставленных минувшим веком, – лица, движения, слова, чувства навеки ушедших. Вместо безымянных могил – скромный мемориал, который надолго, надеется автор, сохранит бесценные лики и их послание братства и добра как веще провидение будущего.

Заметим сразу: автору во многом удалось справиться с этой масштабной и столь ответственной задачей. И главным образом потому, что содержание жизни героя в двадцатом веке виделось ему как некое продолжение библейского опыта, библейских откровений. И дело не в постоянных обращениях к Книге книг и цитировании нужных по ходу действия фрагментов. Продолжение здесь воспринимается в самом прямом смысле слова: главный герой книги – Иосиф Аримафея – хочет видеть себя прямым потомком важнейшего действующего лица Библии, названного во всех четырех евангелиях, но почему-то оставленного без внимания до наших дней и богословами и мастерами художественного слова. Это Иосиф из Аримафеи. Он, по словам апостола Матфея, «богатый человек... который тоже учился у Иисуса», по словам апостола Марка, «знаменитый член совета, который и сам ожидал царствия Божья», по словам апостола Луки, «член совета, человек добрый и правдивый», а по словам апостола Иоанна, «ученик Иисуса, но тайный – из страха от иудеев».

Это он (а не апостолы, не родичи Иисуса с помощью Никодима) снял Распятого с креста, обмыл раны, обвил тело пеленами с благовониями, положил во гроб, высеченный в скале, и привалил камень к двери гроба.

В юности воображением героя романа целиком владел другой Иосиф, Прекрасноликий, сын Иаакова, спасший в урочный час от голодной гибели свое племя, а вместе с ним и другие соседние народы. В пору возмужания героя все больше волнует судьба Иосифа Аримафейского, вторично спасшего свой народ тем, что снял с него обвинение в казни Богочеловека. Переход от героя Ветхого завета к герою Нового овея ясным сознанием этого высокого смысла. В поступке Аримафеянина герою романа видятся пути решения великих противоречий своего века, запятнанного кровавыми деяниями тиранов-властителей, противостоянием различных ветвей христианства, гибельными разрывами между поколениями.

Организация событий этого бурного столетия предполагала и особую «библейскую упорядочен-

ность» текста. Автор нашел ее: книга вмещает воспоминания семи возрастов героя – Малыша, Отрока, Юноши, Воина, Отца, Деда и Прадеда. На семь частей делится книга, причем в каждой части – несколько эпизодов. На самом же деле речь идет не о делении истории жизни Иосифа Аримафера, наоборот, все ведет к объединению различных фрагментов этой жизни, ибо, собравшись по зову Прадеда на кишиневском еврейском кладбище, где на чужой плите выгравированы имена родителей героя, возрасты дополняют друг друга, кое в чем подправляют и вместе приходят к определению истинного смысла прожитого. Такова эта необычная «техника» памятования, с помощью которой автор стремится преодолеть пропасть беспамятства – и это касается как библейских начал, так и в не меньшей мере событий, прошумевших в уже преодоленном веке. Книга М.Фридмана не устает призывать читателя: не убивайте в себе свои возрасты, храните их в своем сознании, прислушайтесь порой к их напоминаниям, лишь после этого принимайте окончательное решение. Ибо только в этой цельности возрастной отыскивается тот момент истины, когда возможны озарения, ниспосланные предками. Верное осмысление прошлого – кратчайший путь в будущее, – убеждает «Книга Иосифа».

В 50-60-е гг. герой другого произведения М.Фридмана уже пытался было отыскать в буднях послевоенной поры следы погибшей семьи, зерна истин, оставленных ею на земле родины (роман «Возвращение в будущее», Кишинев 1967, на румынском языке). Попытка закончилась неудачей: он доискивался этих истин в одиночку, в своем тогдашнем возрасте – Иосифа-Отца – еще очень далеком от осмысления современного звучания библейских заветов.

Итак, одиссея души в XX столетии, долгий путь к постижению самого себя длится в романе «Книга Иосифа» семь десятилетий. Герою выпадают на долю тяжкие испытания периода фашизации Румынии, захвата Красной армией Бессарабии, затем Отечественной войны и, наконец, послевоенных сталинских нововведений. Трижды нисходит он в преисподнюю и трижды одолевает смертный искус. Может быть, потому – объясняет нам автор, – что все эти годы он неустанно доискивается сути божественного в человеческой судьбе.

А началось все это в тот час, когда, направляясь на кишиневском кладбище к могиле недавно умершего дяди, он обмер перед плитой, на которой ниже имени хозяина могилы, ему совершенно неизвестного, были выгравированы имена всех членов родной семьи, истребленных в гетто. Их в могиле, конечно, не было, но один из выживших осуществил их мольбу: сохранить для жизни их имена, покуда не явится сын и не начнет возводить мемориал – книгу ли, картину, скульптуру, песню, дарящую долгую жизнь безвинно убиенным. Мыслим ли более потрясающий зов родных голосов с той стороны, чем эта прорвавшаяся сквозь все заслоны смерти мольба, эта предсмертная попытка отвлечь угрозу беспамятства?

Потомок Иосифа Аримафейского воспринимает это ошеломляющее открытие как пожизненный завет. И совет возрастов у могильной плиты неизвестного праведника становится итогом многолетних усилий

по увековечиванию памяти лежащих в безымянных могилах.

Воспитанный в семье правоверных евреев, юный Иосиф, вынужденный обстоятельствами жить и учиться в столице страны, постепенно отходит от веры отцов, при этом все пристальнее всматриваясь в сущность учения Христа. 30–40-е годы минувшего века, наверное, самая яростная пора в деле отвержения, опровержения этого человечнейшего учения. И герой романа пытается заслониться от кровавых деяний века истинами Нового завета. Но изменить веру родителей, вырыть непроходимый ров между собой и ими он не в силах, ибо это равноценно разрушению главной опоры жизни. Истинно божественное открывается ему с годами в поиске путей сближения двух вер, сближения Отца и Сына, разлученных людьми и догматами религий.

В самом деле: за две тысячи лет до появления Богочеловека Бог потребовал от Авраама положить сына на алтарь всежжения, а в начале эры Сына пожертвовал собственным сыном ради спасения человечества. И разве не о том свидетельствуют слова самого Иисуса, которые неоднократно цитируются в романе? Более того, во время своего паломничества на земле Палестины герой романа обнаруживает, что гора Мория, место, указанное Богом для жертвоприношения Авраама, почти рядом с Голгофой, где тот же Бог жертвует собственным сыном. Так крепчает тот мостик, который Иосиф Аримафер стремится перебросить от Отца к Сыну.

Герой так и остается на середине моста – его опережат дети, которые с самого начала ощущают себя христианами. Но в книге этот вопрос перерастает грани религиозного спора: ибо по такому же образцу строятся в мире людей и отношения между отцами и детьми вообще, отношения между поколениями. И Иосиф страдает не оттого, что дети изменили вере его племени, – в конце концов, это выбор их души, и он это право признает за ними. Его отцовское страдание вызвано тем, что условия жизни, утомительные будни мешают близости между старшим и младшим поколениями, что они теряют драгоценное чувство единства и взаимодоверия. И это с особой силой обнаруживается в дни прощания Иосифа-Прадеда с умирающей дочерью.

Тысячи и тысячи дней были им отпущены для доверительного душевного сближения, взаимопонимания, взаимопомощи. А оказалось их всего одиннадцать, когда неумолимый приговор был уже произнесен и казнь близка. Автор считает себя вправе утверждать: «Дивное сказание о первородном грехе и проклятии рожать в муках своих детей было просто непонятно первыми людьми. Не о муках рождения шла речь, а о том, что разрыв пуповины перерастает в разрыв между поколениями: будущее предстоит творить в настоящем только путем пожирания прошлого».

Высоко одаренная художница, дочь героя совершает истинный подвиг смиренного крестоношения: борясь со смертельным недугом, она черпает в вере силы, чтобы создать целую галерею библейских образов – в рисунках, маслом по дереву, в скульптурах. В этих работах гармонически сочетаются образы Ветхо-

го завета («Ной», «Иааков и Рахиль», многочисленные картины Исхода из Египта и др.) и Нового («Нагорная проповедь», «Снятие с креста», «Несущий крест», «Тайная вечеря» и др.). Потрясенный отец лишь в эти последние дни понимает, как далек он был от самого близкого человека на свете, как мало сделал для того, чтобы это роковое расстояние сократилось, как мало сил он потратил ради обретения этой драгоценной близости. И что истинным мерилom веры являются не участие в обрядах и внешнее поклонение храмовым святыням, а дела, поступки человека. Они и только они – земное свидетельство существования Вышней силы. Все возрасты используют свой жизненный опыт, чтобы единодушно поддержать этот вывод, этот завет грядущим поколениям.

Но есть в книге и другой не менее важный вывод: трудный поиск божественного в человеческой судьбе ведет к открытию удивительных связей между разновременными событиями, разделенными порой не десятилетиями, а веками и тысячелетиями. Цельность исторической судьбы народов становится все очевидней. В романе приведены поражающие воображение читателя примеры перекличек тиранических эпох античности – в частности, эпохи императора Тиберия – с тоталитарными режимами двадцатого века. Тиберий по совету своего звездочета Трасилла вызывает к себе на остров Капри Иосифа Аримафейского и Африания, начальника секретной службы Пилата, дабы уяснить для себя суть событий, происшедших в Палестине в год казни Иисуса. Читатель не может не уловить параллели с поведением тиранов минувшего столетия, направлявших экспедицию за экспедицией в Тибет, чтобы завладеть оккультными тайнами загадочной Шамбалы. Другие примеры перекличек: Иосиф-Отрок помнит смелые выступления юного Н. Чаушеску в защиту интересов трудового народа, а Иосиф-Дед становится свидетелем восстания этого народа против диктатора Чаушеску и его расстрела. Иосиф-Отрок не забыл, какие кровавые шабаши устраивали в бухарестском парке фашиствующие молодчики во имя утверждения «диктатуры креста». Иосифу-Прадеду суждено увидеть подобного же рода шабаш ... в большом зале Центрального Дома литераторов. Значит, думает герой, они догнали его здесь, в сердце социалистического государства. И будут убивать страшнее – ведь у Иосифа дети и внуки, и опасность, угрожающая им, куда смертельнее ...

Эта диалектика невидимых связей, перекличка, казалось бы, несовместимых явлений помогают приблизиться вплотную к искомым истинам бытия. Вне богоискательства такие откровения невозможны, уверен автор романа «Книга Иосифа». И последняя глава книги, названная «Здравствуй, дочь!», глава о прощании с умирающей дочерью, с особой, непередаваемой трагичностью подтверждает это.

И если книга задумана в конце столетия и тысячелетия, дочь, просветленная верой, прощается с отцом на заре первого столетия, первого тысячелетия Эры Духа, «когда Отец и Сын воссоединятся в сердцах людей...». Когда смиренное крестоношение станет всеобщим мерилom праведности.

Вот почему книга, запечатлевшая героя на середине моста, ведущего от Отца к Сыну, завершается сло-

вами его надежды: «Кто знает... Может быть, когда-нибудь...»

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИБЛИИ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Л.В.Егорова (Вологда)

ЛАНСЕЛОТ ЭНДРЮС. «PRECES PRIVATAE»

*Но мы постоянно пребудем
в молитве и служении слова.*

Деян. 6:4.

I

Гуманистическая проповедь – «метафизическая» – «ясная» пуританская – такова логика развития проповеди в Англии XVI–XVII вв. Основоположник и наиболее яркое светило «метафизической школы» проповеди — Ланселот Эндрюс. Его фигура занимает одно из центральных мест в дискуссии об особенностях, свойствах проповеднической прозы, оказавшей столь большое влияние на формирование прозаического стиля в целом. Проповедь строится как остроумный (witty) комментарий Слова, приближение к истине за счет глубокого проникновения в строй библейской речи. Напомним, проповеди Эндрюса видятся Т.С.Элиоту, открывшему в XX в. широкой публике и Джона Донна, и Ланселота Эндрюса, «в одном ряду с лучшими произведениями английской прозы своего времени, всех времен»¹.

Сопоставляя проповеди Эндрюса с проповедями «религиозного кудесника» Донна, Элиот, обращает внимание на принадлежность Эндрюса «к сообществу духовных от рождения, одному из тех, *«che in questo mondo, /contemplando, gustò di quella pace»*², «...кто, окруженный миром зла, / Жил, созерцая, в неземном покое»³.

Откуда этот покой или гармония интеллекта и чувства, которая, по мнению Элиота, определяет особые свойства стиля Эндрюса («intellect and sensibility were in harmony; and hence arise the particular qualities of his style»⁴)? Желая «поверить» эту гармонию Элиот рекомендует начать с тома «*Preces Privatae*» («Частные молитвы»), а затем уже обратиться к проповедям («Those who would prove this harmony would do well to examine, before proceeding to the sermons, the volume of “*Preces Privatae*”»⁵).

Опубликованные через несколько лет после смерти Эндрюса, при жизни «*Preces*» предназначались для его личных нужд: выражения веры, надежды, любви, хвалы и благодарения, раскаяния и моления. Джон Бакеридж, второй преемник Эндрюса в епархии Или (Ely), в прощальной проповеди в день похорон назвал «жизнь его жизнью молитвы» («*Vita eius vita orationis*»)». Он вспоминал, что Ланселот Эндрюс ежедневно пять часов проводил в молитве, а после смерти брата Николоса практически не выпускал из рук молитвенник – «*Preces Privatae*».

В дальнейшем эта книга стала необходимой многим, и оригинальность аналогии – чем «Книга общих молитв» («The Book of Common Prayer») является для публичного богослужения, тем «Preces» для личной духовной жизни англикан – стерлась и стала почти само собой разумеющейся.

Молитвы Эндрюса изначально многоязычны и близки к исконноязычным: Новый Завет он любил цитировать на греческом, Ветхий – используя вариант Септуагинты и корректируя его древнееврейским текстом. Позднее (история публикации и текстологические данные будут приведены далее) «*Preces*» неоднократно переводились на английский язык. При переводе на русский я пользовалась английским переводом Ф.Е.Брайтмена 1903 г. (см. *The Preces Privatae of Lancelot Andrewes, Bishop of Winchester*. Translated with an introduction and notes by F.E.Brightman, M.A., Fellow of S. Mary Magdalen College, Oxford, Canon of Lincoln).

УГЛУБЛЕНИЕ В СЕБЯ

Покаяние

Раскаиваюсь ли я?
Преданюсь ли печали?
Я желал бы большего покаяния,
Горюю, что нет его,
Сожалению ли?
Объят ли страхом?
Стыжусь ли?
Изможден?
Боюсь меньшего,
Был бы рад если.

Молитва

Если не семикратно, как Давид,
по крайней мере, трижды, как Даниил?
Если не пространно, как Соломон,
по крайней мере, кратко, как мытарь?
Если не всю ночь, как Христос,
по крайней мере, один час?
Если не на земле и если не в пепле,
по крайней мере, не на ложе?

Пост

Если не во власнице,
по крайней мере, не в порфире и виссоне?
Если не воздерживаясь от всего,
по крайней мере, от излишеств?

Пожертвования

Если не как Закхей, вчетверо,
по крайней мере, по закону, воздав и прибавив пятую часть?
Если не как богатый,
то как вдова?
Если не половину,
по крайней мере, часть тридцатую?
Если не сверх моей силы,
пусть по силам моим?

Кто он — этот человек, желавший еще большего покаяния? Прежде чем обратиться к фактам его жизни, вслушаемся в еще одну его мольбу и исповедь.

Мольба

О вспомни, что я есть:

что я } прах и пепел
 } трава и цвет полевой
 } плоть и дыхание уходящее
 } тление и червь,

как странник и пришелец

в храмине из брения;
малы и несчастны дни жизни моей,
сегодня есть, а завтра уж нет,
утром, но не до вечера,
теперь и тотчас — нет,
в теле смерти,
в мире растления,
лежащем во зле.
Помни это.

Исповедь

Согрешил я.

Верно, и я из них, о Господь, ибо жизнь моя обличает меня⁷.

Исповедуюсь Тебе, ибо, если бы и хотел, не укрыть ее от Тебя, Господи.

Кто родится чистым от нечистого?

Я грешник

{ нечистого семени
нечистого лона:

в грехе зачала мать меня:

корень горький
побег маслины дикой.

1. Я согрешил, свершил беззаконие, виновен пред Тобой

2. нарушил завет Твой

3. отверг закон

4. не внял вразумлению

5. огорчил Духа Святого

6. жил по своим помыслам

7. шел от зла ко злу

8. не боялся Тебя

9. не вернулся

10. даже при зове

11. даже, когда потревожен был

12. но ожесточился

13. бросал вызов Тебя

14. и всё это Ты видел

и молчал.

«Подобно “Исповеди” св. Августина и некоторым из псалмов, “*Preces privatae*” открывают дверь святыни, где святой коленопреклонен перед Господом», — писал доктор Свит (Н. В. Swete)⁸.

II

Ланселот Эндрюс родился в 1555 г. в Лондоне. Он старший из тринадцати детей Джона Эндрюса. В 1563 г. начинает учиться в Куперз Скул (Cooper's Free School of Ratcliffe), откуда через два года по настоянию учителя переведен в недавно основанную Мерчант Тейлорз Скул (Merchant Taylors'). Склонность к наукам проявляется у Ланселота уже в детстве. Мальчика приходится заставлять играть (нелюбовь к играм всякого рода сохранилась на всю жизнь), знания же усваиваются органично, с большим желанием. С детства проявляется и любовь к природе (впоследствии сам Фрэнсис Бэкон оценит его естественнонаучные познания). В 1571 г. Ланселот принят в Пембрук колледж, Кембридж с назначенной архидиаконом Мидлсекса доктором Томасом Уотсом стипендией. Королева Елизавета удостоивает его стипендией в колледже Иисуса в Оксфорде. В годы учебы Ланселот овладевает латынью, греческим, древнееврейским.

Пасхальные каникулы обыкновенно посвящаются изучению нового для него языка, в результате — владение пятнадцатью современными языками и шестью древними. Знавшие Ланселота Эндрюса замечали, что, живи он при смешении языков, мог бы послужить хорошим переводчиком. Цитировал он обыкновенно на языке-оригинале — наслаждался им, не желая исказить смысл переводом: «со своей стороны я желал бы, чтоб ни одно из слов не было заужено переводом, но, насколько это возможно, оставлено в широтах исконного языка»⁹. Перевод Эндрюс обычно дает, органично вплетая его в ткань чуткого и скрупулезного анализа.

В 1572 г. получена степень бакалавра, в следующем — магистра гуманитарных наук. С 1576 по 1605 Эндрюс живет и работает в Пембрук Холле. По сохранившимся свидетельствам, учитель он превосходный; уважение воспитанников к наставнику неизменно и искренне. Катехизические наставления по субботам и воскресеньям привлекают не только представителей университета, но и «посторонних» из близлежащих мест (представление о лекциях можно получить, обратившись к «Образцу катехизической доктрины» / «*The Pattern of Catechistical Doctrine*»). В 1580 г. рукоположен дьяконом. С этого же года он назначен младшим, а со следующего года и старшим казначеем Пембрук Холла. Финансовое положение колледжа заметно улучшается в эти годы (см. Aubrey Attwater. *Pembroke College, Cambridge. Cambr., 1936. P. 54–57*). В 1585 получена степень бакалавра богословия. В 1586-м, став капелланом графа Хантингдона (Henry Earl of Huntingdon), Эндрюс примиряет многих римских католиков с англиканской церковью. В течение всей своей жизни Эндрюс остается приверженцем высокоцерковного англиканства, равно удаляясь и от пуританства, и от Римской католической церкви.

Став капелланом Витгифта, архиепископа Кентерберийского, он обретает славу «звезды», «ангела» проповеди. В 1589 г. Эндрюс — викарий собора св. Джайлза, пребендарий в Саутуэле и соборе св. Павла. Проповеди и лекции этого периода сохранились (см. ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΑ SACRA or a collection of posthumous and orphan lectures delivered at St.Pauls & St.Giles his Church... never before extant. London, 1657). В 1594 г. получена степень доктора богословия. В 1597-м Эндрюс становится пребендарием Вестминстера, в 1601-м — деканом. В этой должности 25 июля 1604 г. он исполняет свои обязанности при коронации Якова I. Летом 1604 г. Эндрюсу поручается руководство работой первого Вестминстерского комитета по переводу Библии. Великолепное знание языков, глубинное постижение Библии, тонкость чувствования Эндрюса во многом определили результат этой титанической работы передачи Божественного слова.

В 1605 г. Эндрюс посвящен в сан епископа Чичестера. Как ни старается он углубиться в дела духовные, дела государственные требуют его знаний и опыта. Полемический дух чужд Ланселоту, но именно к нему обратился король с просьбой о защите от нападения кардинала Роберто Франческо Беллармине, подвергшем резкой критике предписанную Яковом после порохового заговора присягу на верность

(Джон Чемберлен 21 октября 1608 г. пишет: «...the bishop of Chichester is appointed to answer Bellarmin about the oath of allegiance, which task I doubt now he will undertake and perform, being so contrary to his disposition and course to meddle with controversies»¹⁰). В ходе полемики опубликованы «*Responsio ad Torti Librum, or Tortura Torti*», 1609 (кардинал писал под именем Маттеуса Торти), «*Responsio ad Apologiam Cardinalis Bellarmini*», 1610, историческая важность которых, прежде всего, – в формировании позиций англиканства, в определении различий между англиканством и Римом.

22 сентября 1609 г. Эндрюс переведен епископом в Или, в 1618-м – в Винчестер. С 1 января 1619 г. он – королевский капеллан. Аудитория его как проповедника – «дом Цезаря». Елизавета, затем Яков I с их приближенными наслаждаются богатством знаний, изощренностью ума Эндрюса. По особому желанию Карла I проповеди были собраны Уильямом Лодом и Джоном Бакериджем, и в 1628 г. девяносто шесть проповедей (*XCVI Sermons*) были опубликованы. При жизни Эндрюса, в 1611 г. вышел сборник *Scala Caeli*, содержащий девятнадцать проповедей о молитве.

Позиция Эндрюса – позиция миротворца. Многие из современников полагали, что, будь он примасом Англии, церковный мир был бы достижим благодаря его неподкупности, терпению, такту.

Тщательно исполняя священнический долг, Эндрюс пытается устраниваться от высоких должностей, но безрезультатно: на нем – крест государственных дел. Мягкость, неприятие разногласий становятся уязвимыми при необходимости действовать, когда весьма зыбка грань между терпимостью и слабостью. Чистота души внушает почтение его потенциальным противникам, но как нелегко участвовать в баталиях человеку, естественная стихия которого – молитва и учение! В апреле 1621 г. Эндрюс введен в состав комиссии пэров, назначенной королем для подтверждения злоупотреблений Фрэнсиса Бэкона. В октябре он участвует в работе комиссии по делу архиепископа Кентерберийского Эббота. Встав на сторону монарха, Эндрюс навлекает на себя осуждение многих. В последующие годы он принимает участие в работе комиссий по запрету деятельности иезуитов, по закладу некоторых королевских земель Эдварду Аллену, по отсрочке приведения в исполнение смертных приговоров и других.

25 сентября 1626 г. заканчивается земной путь Ланселота Эндрюса. Архиепископ Уильям Лод, делая запись в дневнике в этот день, называет Ланселота Эндрюса «великим светочем христианского мира».

III

Источниками текста шедевра англиканского благочестия «*Preces Privatae*» являются четыре рукописи.

Первая была передана незадолго до смерти самим Ланселотом Эндрюсом Уильяму Лоду, о чем свидетельствует надпись, сделанная последним на титульном листе рукописи: «*My reverend Friend Bishop Andrews gave me this Booke a little before his death. W: Bath et Welles*»; эта же надпись позднее повторена рукой неизвестного, ибо оригинал к тому времени выплел. Данная рукопись – L (Laud) – не была широко известна до приобретения ее в 1883 г.

Р.Дж.Ливингстоуном (R.G.Livingstone), членом совета Пембрук колледжа, Оксфорд. Книга с золотым обрезом невелика по формату (5 x 2½ дюйма), в ней 188 страниц, причем текст обрывается на странице 168 (в начале вечерних молитв), последние 20 страниц чистые. По некоторым предположениям, эта рукопись принадлежала самому Эндрюсу¹¹. Ф.Е.Брайтмен доказывает, что рукопись выполнена переписчиком Эндрюса с целью передачи ее У.Лоду, и, по-видимому, процесс переписывания был прерван необходимостью вручения ее, ибо смерть дарителя приближалась. По мнению исследователя, сия рукопись не может быть оригиналом, так как не содержит примет, упомянутых Ричардом Дрейком: «...написана его [Л. Эндрюса. – Л. Е.] благочестивой рукой и омита слезами раскаяния» («*Had you seen the original manuscript, happy in the glorious deformity thereof, being slubbered with his pious hands and watered with his penitential tears, you would have been force to confess, that book belonged to no other than pure and primitive devotion*»¹²). Почерк, действительно, отличен от почерка Эндрюса. Характер ошибок на древнееврейском свидетельствует о том, что допустить их мог только переписчик, не знавший языка и не понимавший переписываемого им. Кроме того, рукопись не выглядит бывшей часто в употреблении, а, согласно свидетельствам, Эндрюс не выпускал ее из рук в последние годы.

Вторая рукопись хранится в библиотеке Пембрук колледжа, Кембридж. Эта копия, скорее всего, была выполнена Самюэлом Райтом (Samuel Wright), служившим секретарем Эндрюса в годы его епископства в Винчестере, и передана Ричарду Дрейку. Данная рукопись – W (Wright) – форматом 6 x 3¾ дюйма с золотым обрезом содержит 170 страниц. В ней есть дополнительный параграф на одной из страниц (с. 123) и те двадцать заключительных страниц, которые отсутствовали в первом источнике. Судя по характеру изменения текста, внесенных переписчиком (хотя почерк крупнее, чем в предшествовавшей рукописи, не исключено, что переписчик тот же), рукопись предназначалась для более или менее широкого использования, ибо в ней отсутствуют места личного характера (возможно, предполагалось, что они могли иметь ценность только для самого автора); сохранились лишь единичные слова, строки на древнееврейском, известном немногим, остальное же изложено на греческом или замещено соответствующими местами из Септуагинты. Изъятию подверглась и большая часть молений за усопших, которые не приветствовались в определенные моменты на протяжении XVII в., в том числе в 1642–1648 гг., хотя сам Эндрюс не находил ничего предосудительного в том: «*For offering and prayer for the dead, there is little to be said against it; it cannot be denied that it is ancient*»¹³.

Выйдя из-под пера переписчика (Райта?), рукопись подверглась дальнейшим изменениям. Сначала Ричард Дрейк добавил сноски на полях (отсылки к Библии) и в некоторых местах исправил текст в соответствии с Септуагинтой. Затем вся рукопись подверглась еще одной переработке. По-видимому, приложивший к этому руку опирался еще на один манускрипт, отличающийся от подаренного Уильяму Лоду. В результате дописаны опущенные первым перепис-

чиком места, в том числе содержащие и моменты личного характера; добавлены и вставки, отсутствующие в рукописи Лода.

Третья рукопись – В (Barham) – хранится в библиотеке Барэма, сейчас принадлежащей Пембрук колледжу, Кембридж. Эта рукопись с золотым обрезом форматом 5⁷/₈ x 3³/₄ дюйма содержит 144 страницы, 10 последних чистые. Текст, по-видимому, был скопирован с рукописи Райта еще до переработки ее неизвестным, по крайней мере, до 1648 г. Самостоятельной ценности не имеет.

Четвертый – Н (Harleian) – манускрипт хранится сейчас в Британском музее. Данная рукопись размером 6¹/₈ x 4 дюйма с золотым обрезом насчитывает 154 страницы, 70 из которых чистые. Текст полностью на латыни. Почерк не Эндрюса. Молитвы, несомненно, принадлежат ему.

Впервые некоторые из молитв вышли в свет в 1668 г. Давид Стоукс (David Stokes) в приложении к «Verus Christianus», выпускаемом издательством Кларендон Пресс, дал несколько текстов Эндрюса на греческом, несколько на латыни, один – в переложении на английский.

Первое подробное издание «Preces» под заглавием *Rev. Patris Lanc. Andrews Episc. Winton. Preces Privatæ Græcæ & Latine* было осуществлено под редакцией доктора Джона Лэмпхайера (Dr John Lamphire) в том же издательстве в 1675 г. Источниками этого издания явились рукопись Райта после двойной переработки (Дрейком и неизвестным), материалы из архива Ланселота Эндрюса, предоставленные издателю Дрейком (большинство на латыни) и приложение Стоукса.

В 1828 г. Питер Холл (Peter Hall) издал «Preces» под заглавием *Reverendi Patris Lanceloti Andrews episcopi: Wintoniensis Preces Privatæ Quotidianæ Græcæ et Latine: editio altera et emendatior* с новым предисловием на латыни, некоторыми исправлениями и дополнительными примечаниями.

В 1848 г. вышло издание Питера Холла с кратким дополнительным предисловием, объяснявшим необходимость некоторого изменения текста 1675 года.

В дальнейшем последовали издания Джона Бароу (John Barrow, 1853), Фредерика Мэйрика (Frederick Meyrick, 1865, 1867, 1870, 1873. Дополнения внесены в каждое из изданий), П.Дж.Мэда (P.G.Medd, 1892), Генри Вила (Henry Veale, 1895). Все эти издания публиковали «Preces» на латыни и греческом.

Переложения на английский были сделаны еще до выхода оригинального текста. В 1630 г. Генри Исааксон, живший некоторое время с Эндрюсом в качестве его секретаря, публикует у Генри Сэйла (Henry Seile) *Institutiones piæ or Directions to pray* под своими инициалами – H.I. В четвертом издании 1655 г. (Исааксон скончался к этому моменту) название изменено: *Holy devotions with direction to pray ... by the Right Reverend Father in God Lancelot Andrewes, late Bishop of Westminster*. В новом предисловии издателя Генри Сэйла сказано об «истинном отце» молитв («The true father and primary author of these Devotions was the glory of this Church, the great and eminent Andrews»).

В 1647 г. Хамфри Моузли (Humphrey Moseley) опубликовал *Private Devotions by the Right Reverend Father in God Lancelot Andrewes, late Bishop of West-*

minster, включив туда фрагменты уже известных из прежних публикаций материалов, несколько отрывков из проповедей и некоторую часть ранее не публиковавшегося. В целом это было совсем не похоже на известное до сих пор. Ричард Дрейк, восприняв публикацию как факт посягательства на честь епископа, решил засвидетельствовать почтение светлой памяти покойного, не использовать только для своего собственного употребления то, что, как он полагал, было бы полезно для всей Церкви Божией. Получив рукопись Райта, он публикует адекватную версию «Preces»: *A manual of the private devotions & meditations of the Right Reverend Father in God Lancelot Andrewes, late Lord Bishop of Winchester: translated out of a fair Greek MS. of his Amanuensis by R.D., B.D.* Предисловие издания датировано днем Иоанна Крестителя 1648 г. Переиздания последуют в 1670 (*A manual of Private Devotions with a manual of directions for the Sick, by Lancelot Andrewes, late Lord Bishop of Winchester*), 1674, 1682, 1692 гг. Именно этот вариант (с поправками) стал основой издания серии «Церковной библиотеки» (*Churchman's Library*) 1853 г. и «Библиотеки англо-католического богословия» (*Library of Anglo-Catholic Theology*) 1854-го.

Еще один перевод издания 1675 г. (если так можно назвать труд доктора Стенхоупа, декана Кентербери) был опубликован в 1730 г. под заглавием: *Private Prayers translated from Greek Devotions of Bp. Andrewes, with additions by Geo. Stanhope D.D.* Наша оговорка относительно правильности употребления слова «перевод» обусловлена существенностью изменений, внесенных редактором. Труд его, скорее, парафраза Эндрюса: сжатость, выразительность подлинника подменены высокопарностью. Сам доктор Стенхоуп скончался в 1728 г., и это издание осуществил на основе его рукописей доктор Хаттон (J.Hutton); им же написано предисловие. Данный вариант лежит в основе ряда последующих изданий.

Новые версии переводов были сделаны в 1830 г. Питером Холлом¹⁴; в 1839 г. Эдвардом Бикерстетом (Edward Bickersteth)¹⁵; в 1840 г. Джоном Генри Ньюменом¹⁶; в 1844 г. Джоном Мейсоном Нилом (John Mason Neale)¹⁷. Переводы Ньюмена и Нила впоследствии часто объединялись.

Известны также издания 1883 г. Эдмунда Винеибла (Edmund Venables)¹⁸, Александра Уайта (Alexander Whyte)¹⁹ 1896 г., Кемпа (J.E.Kempe)²⁰ 1897 г., и одно из самых известных изданий – уже упомянутый нами перевод Ф.Е.Брайтмена 1903 г.

IV

«Preces» часто упрекают в неоригинальности. Как, из чего сплетает Ланселот Эндрюс этот венок молитвы? Обратимся к первой из молитв – из раздела «О жизни христианина»:

I

1. Что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную?

а. Соблюдай заповеди.

2. Что нам делать?

б. Покайтесь, и да крестится каждый из вас.

3. Что мне делать, чтобы спастись?

в. Веруй в Господа Иисуса Христа.

4. Что же нам делать?

а. У кого {две одежды}
 {пища} тот дай неимущему. (народу)

б. Не требуйте более того, что определено вам. (мытарям)

в. Никого не обижайте,
не клеветайте,
довольствуйтесь своим жалованием. (воинам)

Знающий Евангелия вспомнит того «некого», кто после благословения Иисусом детей, «подбежал, пал пред Ним на колени и спросил Его: «Учитель благий! Что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную?» (Мк. 10:17); «Учитель благий! Что сделать мне доброго, чтобы иметь жизнь вечную?» (Мф. 19:16) В ответе Христа, переданном евангелистами, – темы для многих проповедей и Эндрюса, и Донна: «...что ты называешь меня благим? Никто не благ, как только один Бог. Если же хочешь войти в жизнь вечную, соблюди заповеди» (Мф. 19:17). В «Prcses», как видно и из этой, и из последующих строк, Эндрюс отсекает «стороннее», оставляя строгий ответ на вопрос.

Следующий стих вызывает в памяти картину дня Пятидесятницы, когда Петр свидетельствовал о Христе и воскресении Его и слушавшие «умилились сердцем и сказали Петру и прочим Апостолам: «что нам делать, мужи братия?» Петр же сказал им: покайтесь, и да крестится каждый из вас во имя Иисуса Христа для прощения грехов; и получите дар Святого Духа» (Деян. 2:37–38). При чтении третьего диалога вспоминаются Павел и Сила. Избитые и заключенные в темницу за проповедь, они «молясь, воспевали Бога» (Деян. 16:25). «Вдруг сделалось великое землетрясение, так что поколебалось основание темницы; тотчас отворились все двери, и у всех узы ослабели. Темничный же страж, пробудившись и увидев, что двери темницы отворены, извлек меч и хотел умертвить себя, думая, что узники убежали» (Деян. 16:26–27). Павел остановил его, и «он потребовал огня, вбежал в темницу и в трепете припал к Павлу и Силе, и, выведя их вон, сказал: государи мои! Что мне делать, чтобы спастись? Они же сказали: веруй в Господа Иисуса Христа, и спасешься ты и весь дом твой» (Деян. 16:29–31).

Четвертое событие, к которому обращается Эндрюс, — проповедь Иоанна крещения покаяния для прощения грехов (сохраним деление на строки текста Синодального перевода):

«И спрашивал его народ: что же нам делать?

Он сказал им в ответ: у кого две одежды, тот дай неимущему, и у кого есть пища, делай то же.

Пришли и мытари креститься, и сказали ему: учитель! что нам делать?

Он отвечал им: ничего не требуйте более определенного вам.

Спрашивали его также и воины: а нам что делать? И сказал им: никого не обижайте, не клеветайте, и довольствуйтесь своим жалованьем» (Лк. 3:10–14).

Аналогичным образом Ланселот Эндрюс обычно рассматривает интересующий его предмет, проблему:

собирает информацию, прежде всего из Священного Писания, отсекая ненужное ему в данном случае. Библия раскрыта перед Эндрюсом. Присущее ему чувство единого пространства Духа, всеобщей связи в каждом моменте усилено плотностью его письма – густотой сети аналогий и соответствий:

МОЛЬБА ОБ ОТВРАЩЕНИИ БЕДЫ

Как освободил Ты отцов, освободи и нас, о Господь.

Как отцов наших в прошлых поколениях:

Ноя от потопа,

Авраама из Ура Халдейского,

Исаака от принесения в жертву,

Иакова от Лавана и Исава,

Иосифа от {клеветы жены господина своего

{темницы,

Иова от искушений,

{фараона

Моисея от {

{побития камнями,

израильтян от {Красного моря

{Вавилона,

Давида от {

{Саула, Голиафа

Кеиля, Ахитофена

Авессалом, Доика, Савея,

Илию от Иезавели,

Езекию от {

{Рабсака

Есфирь от Амана,

Иоаса от Гофолии,

Иеремию от темницы,

трех мужей из печи огненной,

Иову из чрева кита,

учеников от волнения на море,

Петра из темницы Ирода,

Павла от кораблекрушения, побития камнями,

змеи,

освободи нас от всего, о Господь,

мы уповаем на Тебя.

Иногда «складень» молитвы не столь очевиден:

освободи нас от всего, о Господь,
мы уповаем на Тебя.

Иногда «складень» молитвы не столь очевиден:

БЛАГОСЛОВЛЕНИЕ ПЕРЕД ЕДОЙ

Ты, дающий пищу всякой плоти,

кормящий птенцов ворона, вызывающих к Тебе,

насыщающий нас с юности нашей,

наполни наши сердца пищей и веселием,

укрепи наши сердца благодатью Твоей.

В данном случае структура библейских строк, из которых взяты образы, изменена. В первых двух строках Эндрюса звучит эхо псалмов: «Славьте Господа, ибо Он ... Дает пищу всякой плоти» (Пс. 135:1,25), «Хвалите Господа, ибо Он ... Дает скоту пищу его и птенцам ворона, вызывающим к Нему» (Пс. 146:1,9). Эндрюс, начиная молитвенное прославление, словно отвечает псалмопевцу, исполняя завет его: славит и хвалит.

Точного аналога третьей строки мы не знаем. Быть может, на память Эндрюсу пришли строки «Бог, пасущий меня с тех пор, как я существую, до сего дня...» (Быт. 48:15) или «Господь говорит: Я воспитал и возвысил сыновей...» (Ис. 1:2).

В двух заключительных строках молитвы акцент с еды, насыщения смещается на сердца. Обстоятельная конструкция из Деяний святых Апостолов 14:17 (Бог «не переставал свидетельствовать о себе благодеяниями, подавая нам с неба дожди и времена плодоносные и исполняя пищу и веселием сердца наши») и оценочная конструкция из Послания к Евреям 13:9 («Хорошо благодатию укреплять сердца, а не яствами, от которых не получили польза занимающиеся ими») трансформируются в побудительные предложения.

Есть молитвы, где наряду с явно узнаваемыми библейскими фразами звучат, кажется, свои — Ланселота Эндрюса, но поручиться, что их нет в Библии, сложно:

ПЕРЕД ДОРОГОЙ

Пошли мне удачу сегодня;
а если не будет Тебя со мной,
и не выводите меня отсюда.

Ты, благословивший в путь
раба Авраама }
волхвов } с помощью { ангела
Ты, сохранивший } { звезды

Петра от волн,
Павла при кораблекрушении,
будь со мной, о Господь, поспособствуй мне,
направь меня,
доведи до конца,
верни снова домой.
Да восстанет Бог,
и рассеются враги Его.

Удалитесь от меня, вы — незаконные,
я буду хранить заповеди Бога моего.

В этой молитве выделяются четыре строки, начало трех из них по-английски повторено, словно заклятие (к сожалению, по-русски мне не удалось достичь этой звучности):

... be with me, o Lord, and speed my way:
bring me on my way,
bring me to my journey's end,
bring me home again.

Возможно, и это строки из Библии, не узнаваемые мной.

Священное Писание Ланселот Эндрюс безукоризненно знает и в основных текстах, и в вариантах — до предлогов, до запятых. Обратимся к строке из «Схемы молитвы» (*Schemes of Prayer*. VI):

I have sinned. { according to
I confess. { for the sake of
Have mercy { as

Я согрешил. { по
Исповедуюсь. { ради
Помилуй { как.

Эндрюсу не нужно повторять произносимые ежедневно и многократно по великой милости, ради славы имени Твоего, как поступаешь с любящими имя Твое.

Кроме Библии он использует самые разнообразные религиозные сочинения, начиная с трудов отцов Церкви и средневековых авторов (Тертуллиана, Ирины Лионского, Киприана, Иоанна Златоуста, Иеронима, Блаженного Августина, Алкуина, Св. Ансельма, Фомы Аквинского и многих других), кончая молитвословами того времени. Не избегает он и древних: Еврипида, Цицерона, Горация, Аристофана, Сенеки. Слова, строки, фразы из тщательного отобранного наследия прошлого переплетены в соответствии с духом Священного Писания.

В проповедях мы видим это же поразительное знание Библии и свободу сочетания частей (слов, предложений). По Эндрюсу, наилучший способ раскрытия смысла того или иного места Писания — через другие места Писания. Привлечение личного опыта кажется ему неприемлемым. Конкорданция по каждому поводу, балансировка или откровенное столкновение доводов — результат работы острого ума.

Напомним, именно на эти черты в первую очередь обращается внимание, когда разговор заходит об особенностях «метафизической» проповеди в сравнении с «ясным стилем» (Plain style) пуританской проповеди того времени: «1) остроумие, 2) ссылки на отцов Церкви, 3) аллюзии на древние, классические труды, 4) иллюстрации из «сверхъестественного» естествознания, 5) цитаты на латыни, греческом, древнееврейском и внимание к этимологии, 6) специфические принципы библейской экзегезы, 7) структурирование проповеди в соответствии со средневековыми образцами, 8) стиль Сенеки (или Цицерона), 9) использование парадоксов, эмблем, загадок, 10) умозрительные доктрины и сокровенное знание, 11) проповедь в соответствии с данным днем или временем литургического года»²¹.

Обратимся к проповеди на Рождество 1605 г. «Ибо не ангелов восприимлет Он, но восприимлет семя Авраамово» (Евр. 2:16).

Отправной момент, не как это часто у Джона Донна – наглядный зрительный образ (бегущих песочных часов, здания с опорами), но предельно чуткое вслушивание в слово толкуемого текста Писания. Эндрюс замечает, что в другом месте Апостол Павел эту же мысль выражает *положительно*²² (*positively*) и не без некоторой горячности: «И беспрекословно – великая благочестия тайна: Бог явился во плоти» (1 Тим. 3:16). В данном же тексте не сказано положительно, что *Он воспринял нашу природу*, но подано *через сравнение: воспринял не ангельскую природу, но нашу*. И далее Ланселот Эндрюс приводит примеры, явно свидетельствующие, насколько ярче становится мысль при использовании сравнительной конструкции. Сказать *Я тебя никогда не забуду* далеко не то же самое, нежели *Забудет ли мать дитя чрева своего? Но если бы и она забыла, то Я не забуду тебя*

(Ис. 49:15). Фраза *Я сдержу свое слово* приобретет большую силу при появлении сравнения: *Небо и земля пройдут, но слова мои не пройдут* (Лк. 21:33).

Оговорив несравнимость сравниваемых здесь, Эндрюс не без юмора отмечает, что благословенные духи (Ангелы) не будут в обиде на сравнение с семенем Авраама, не уберут лестницу Иакова (Быт. 28:12), будут *нисходить* или *восходить* по ней к нам ничуть не медленнее по причине того, что Он стал Сыном человеческим (Ин. 1:51). В них нет той зависти как у старшего брата в отношении младшего, расточившего имение свое и принятого отцом (Лк. 15:28). Кажется бы, не непременно ремарка, но Ланселот Эндрюс любил расширять сферу влияния – касаться и других моментов, на которые могут отозваться сердца слушателей. Эндрюс естественным для него образом переключается на другие мысли неисчерпаемой сокровищницы Священного Писания, всегда готовый к его услугам.

Он подмечает, что, сообщая о великой тайне, что Бог *явился во плоти*, Апостол тотчас говорит, что Он *показал Себя Ангелам*, и (чтобы мы не подумали, что увидели они, как мы здесь, многое из того, что бы не хотели) *Св. Петр* сообщает, что они *желали прииникнуть* (1 Пет. 1:12) – смотрели с желанием, восхищением, не могли наглядеться. И первым, кто принес благовест *пастухам*, был *Ангел* (Лк. 2:10–14); и как только он передал послание, *внезапно явилось многочисленное воинство небесное*, славящее, поющее, радующееся *благоволению Божьему людям*. Поэтому, не опасаясь презрения или возражения со стороны Ангелов, мы можем приступить к тексту, – с присущей ему деликатностью и тактом замечает проповедник.

Переходя от вступления непосредственно к толкованию текста, Эндрюс еще стремительнее «наращивает скорость» за счет весомости и яркости компактных библейских образов и спартанских – без излишеств – предложений. Эндрюс – мастер крепко сделанной строки («strong line»). Известен его интерес к пословицам: через них он приближается к познанию мышления других наций и, разумеется, оттачивает свой язык.

Остановимся на одном из моментов толкования текста – сопоставлении *Ангелов и людей*. Нет необходимости говорить, насколько их ангельская природа превосходит нашу. Когда мы, люди, в чем-то совершенны, мы начинаем походить на Ангелов, – замечает Ланселот Эндрюс: «Совершенство *красоты* в *Святом Стефане*: Они *видели лицо его, как лицо Ангела* (Деян. 6:15). Совершенство *мудрости* в *Давиде*: *Господин мой мудр, как мудр Ангел Божий* (2 Цар. 14:20). Совершенство *красноречия* в *Святом Павле*: *Если я говорю языками человеческими, даже ангельскими* (1 Кор. 13:1). Всё наше совершенство, наше наивысшее и самое совершенное состояние, – лишь приближение к ангельскому состоянию: отсюда – они много превосходят нас.

Но всё же, кто они – *Ангелы*? Разумеется, они *духи* (Евр. 1:14). *Славные духи* (Евр. 9:5). *Небесные духи* (Мф. 24:36). *Бессмертные духи* (Лк. 20:36). По природе они *духи*, по качеству – *славные*, по месту обита-

ния – *небесные*, по продолжительности – *бессмертные*.

А что же есть *семья Авраамова* как не сам *Авраам*? И что есть *Авраам*? Пусть сам ответит: *Я прах и пепел* (Быт. 18:27). Что есть *семья Авраамова*? Пусть ответит один за всех (Иов. 17:14): *Dicens putredini*. *Тлену он говорит: «ты мать моя», червям: «вы братья мои»*. (Заметим, в Синодальном переводе Священного Писания: *гробу скажу: «ты отец мой», червь: «ты мать моя и сестра моя»*. – Л. Е.)

1. Они – *духи*. Ну а мы кто? Что есть *семья Авраамова*? *Плоть*. А что можно пожать, *посев от плоти*? (Гал. 6:8) Что, кроме *разложения, тления, червей*? Вот сущность тел наших.

2. Они – *славные духи*. Мы – *уничиженные тела* (смирись с этим, ибо это термин самого Духа Святого: *Который уничиженное тело наше преобразит*. Флп. 3:21). Не только *низкие, уничиженные, но нечистые: ex immundo conceptum semine*, *зачатые от нечистого семени* (Иов 14:4). Нечистое семя – *металл*. Не лучше и форма для отлития – *чрево*, в котором мы все были *выношены: грешные, низкие, грязные*. Таковы наши *качества*.

3. Они – *небесные духи, Ангелы небесные*, т. е. *место их обитания – небо*. Наше – здесь внизу, в *прахе; inter pulices, et culices, tineas, araneas, et vermes*. Место наше здесь – *среди блох и мух, моли и пауков, червей ползучих*. Это место, где мы обитаем.

4. Они – *бессмертные духи*. Это их продолжительность. Наше время объявлено Пророком (Ис. 40:6): *Плоть; Всякая плоть – трава, и вся красота ее, как цвет полевой (с Апреля по Июнь)*. Пройдет *коса*, даже нет, лишь *дует ветер, и нас нет. Засыхая скорее травы, что непродолжительна; нет, увядая скорее цвета травы, чей срок еще кратче; нет (говорит Иов) истребляемся скорее моли* (Иов 4:19).

Это то, что мы есть для ангелов, если сложить нас вместе. А если положить *на весы, все мы легче пухоты* (Пс. 61:10) (букв. *Lighter than vanity it self – легчевеснее самого тщеславия*. – Л. Е.). Вот сколько мы весим. Если же оценить нас, человек – *само ничто* (Man is but a thing of nought. (Пс. 143:4). В Синодальном переводе: *подобен дуновению*. – Л. Е.). Вот что мы стоим. *Nos est omnis homo*. Это *Авраам и семья Авраамова*. Кто выстоит в сравнении с *Ангелами*? Истинно, нет никакого сравнения. Они несравненно, много лучше лучших из нас».

Проповеди Эндрюса часто называют детальными заметками – *exhaustive notes*. Это отнюдь не означает, что текст – основа для проповеди, что он еще обретет плоть при произнесении и будет пересмотрен при публикации. Это – особый тип речи. Никто из ближних не оставил намека на незавершенность проповедей (они – «complete bodies»).

Анонимный автор XVII в. справедливо отмечал, что Эндрюс, «комментируя, постепенно приближается к раскрытию всего смысла... Обыкновенно он очень проницателен и остроумен. Он ныряет в самые глубины текста и извлекает само нутро...»²³.

Не всех пленяла подобная работа. Характерен и комментарий шотландского лорда в разговоре с Яковом I относительно того, что Эндрюс «играет с текстом, как дерзкий ребенок: берет вещь, подбрасывает,

играет с нею; затем берет другую и тоже поигрывает. Здесь прелестная вещичка, и там тоже!»²⁴. По-моему, так может показаться только на первый взгляд. В игре (?) – работе со словом всегда глубинное уважение к данному Богом языку.

По мнению Эндрюса, язык (пусть и падшего человечества) сопричастен божественному. Порождение человеческого слова и речи аналогично процессу создания Божьего мира из ничего – *ex nihilo*. Для Ланселота Эндрюса «во всем мире нет порождения чище, проще, абстрактнее, нежели порождение разумом слова. Ибо из себя, посредством себя сама материя мозга производит слово без какой-либо помощи, каких-либо треволнений и страстей. Таковым было порождение Слова от вечности»²⁵.

Согласно Эндрюсу, слова позволяют человеку вступать в контакт с божественным, и нет в мире большего слияния, нет теснее взаимодействия, за исключением одного — таинства Евхаристии.

Словесная гимнастика вряд ли могла увлечь Ланселота Эндрюса. Напомним, он истово молился. Обратимся к «Обстоятельствам молитвы», намеченным Эндрюсом в «*Preces Privatae*»:

1. Время.

Всегда:

непрестанно,
во всякое время.

Он преклонял колени три раза в день и молился, и славословил Бога своего, как делал прежде.

Вечером и утром и в полдень буду умолять и вопиять, и Он услышит мой голос.

Семикратно в день прославляю я Тебя:

1. утром, задолго до рассвета
 2. по пробуждении
 3. в третий час дня
 4. около шестого часа
 5. в час молитвы — девятый час
 6. при наступлении вечера
 7. ночью,
- в полночь.

2. Место.

На всяком месте, где Я положу память имени Моего, Я приду к тебе и благословлю тебя.

Собрание. Тайно в совете праведных и в собрании.

Уединенное место. Войди в комнату твою и, затворив дверь твою, помолись в тайне.

Верхняя комната. Он взойшел наверх дома помолиться.

Храм. Они взошли в храм.

Берег. На берегу.

Сад. В саду.

Ложь. На ложах своих.

Пустыня. В пустынном месте.

На всяком месте, простирая чистые руки без гнева и сомнения.

3. Сопутствующие.

1. а. Склонив колени
 - б. в коленопреклонении
 - в. на лице:
- Смирение.

{

душа унижена до праха

моя

утроба льнет к земле

2. Склонив голову,

опустив лицо

Стыд.

3. Ударяя в грудь

Негодование.

4. Трепеща

Страх.

5. а. Стеная

Печаль.

б. сложив руки

6. а. Подняв глаза

Страстное желание.

б. руки

7. Нанесение ударов

Обличение.

Результат молитвы – святость. У знавших Эндрюса не пропадало ощущение, что он не только мудрый богослов, просвещающий наставник, но и святой, сияющий благодатью. Всеми отмечается его усердие, благочестие, щедрость и милосердие, гостеприимность и скромность, приветливость и сердечность, верность в исполнении общественного долга, неприятие ростовщичества и святотатства, необыкновенная доброта, замечательная память в отношении людей и мест, благодарность покровителям и забота об их семьях, добром имени. К результатам святой молитвенной жизни, по-видимому, следует отнести и прозрения. В данном случае нас интересуют прозрения лингвистически ориентированного острого ума Ланселота Эндрюса. Вряд ли можно интерпретацию имени *Immanuel* – Иммануил в Рождественской проповеди 1614 г. расценить как-то иначе. Напомним, в этом слове Эндрюс узревает три части: *Im* – апи – *el*. *El* – великий Бог; *api* – мы, бедные мы; действительно, бедные, если обрета весь мир, не имеем Его с собой; *Im* – *cum*, с, связь, посредник между *nobis* и *Deus*, Богом и нами, чтоб соединить Бога и нас, и тем самым передать принадлежащее Одному другим.

Без Него, без Иммануила, Бога с нами, мы были бы без Бога и здесь – в этом мире, и в следующем. Без Имману – ила (*Immanu* – *el*), Бога с нами, все стало бы адом для нас: *Immanu* – *hell* (ад с нами). Если же мы имеем Его и Бога посредством Его, нам не в чем более нуждаться, мы все обретаем: *Immanu* – *el* есть *Immanu* – *all*: С нами всё.

Христос есть это *cum*. В имени – Его призвание, служение – быть *cum*, стать посредником, восстановить связь Бога с нами, нас с Богом к нашей вечной радости.

Возможно, кто-то увидит здесь лишь игру со словом. Кому-то ближе окажется мнение Т.С.Элиота: «Эндрюс берет слово и извлекает мир из него, сжимая, сдавливая слово до получения столь насыщенного экстракта смысла, что невозможно было ожидать от слова»²⁶. Кто-то согласится с Н.Лосским в том, что в этом каламбуре – резюме всей доктрины Спасения²⁷. Как бы там ни было, Эндрюс – мастер воскресения всей переливающейся сферы слова, всего спектра значений с постоянно присущей и так хорошо уловленной в данном случае возможностью выбора для самого человека: с кем он?

Инновации какого-либо рода не приветствовались Эндрюсом. Человеческий интеллект, согласно Эндрюсу, не способен создать что-либо новое. Человеческое учение может углубиться и понять существующие от вечности естественные законы и божественные истины. Иначе они ведь так и могут остаться не-

обретенными²⁸. В Писании, как и в яслях, – воплощенное Слово. Мудрецам и пастухам в поисках Младенца помогли знаки – звезды. Слова – тоже знаки. Они ведут к истине. Каждое слово – метафора, что ведет нас к большему, нежели само оно слово. Ланселот Эндрюс стремится к колыбели воплощенного Слова, обретению его на пути языка.

Один из любимых Эндрюсом латинских глаголов – «invenio»; но это не связано с «изобретением», «новшеством» в современном понимании слова. Для Эндрюса важны именно поиск и нахождение, обретение (finding) данного от вечности. Печально, когда оно оказывается невостребованным, необретенным.

В проповеди на Троицу 1617 г. он проговаривает само собой разумеющееся для него: «Мне не нужно напоминать вам, что сейчас Дух Святой не сходит на нас при нашем зачатии в чреве для помазания нас там. Нет, нам надлежит регулярно возжигать наши светильники и потратить немало масла для наших штудий, и тем не менее оно достижимо. Сейчас к помазанию мы приходим книгами: Священным Писанием, прежде всего, а также учением святых отцов, светочей Церкви. На них след помазания свеж, и оно истинно. На этих писаниях оно лежит густым слоем». Что есть «Preces Privatae» и проповеди Эндрюса как не собрание этого помазания и в свою очередь передача его дальше – другим?

Один из самых известных преемников Ланселота Эндрюса – Т.С.Элиот. Я бы согласилась с доктором Марианне Дорман, что чтение Эндрюса способствовало обращению Элиота²⁹. Но это тема уже для другой статьи, здесь я лишь напомним, что в 1927 г. Элиот переходит из традиционного в семье унитариянства в англо-католицизм. Статья «Ланселот Эндрюс» вышла в «Times Literary Supplement» 23 сентября 1926 г. (25 сентября 1626 г. – день смерти Эндрюса). В 1928-м она войдет в сборник с красноречивым названием «Ланселоту Эндрюсу» («For Lancelot Andrewes»).

¹Eliot T. S. For Lancelot Andrewes. Essays on Style and Order. Garden City, N.Y., 1929. P. 3.

²Ibid. P. 10.

³Данте. Божественная Комедия. Рай. 31, 110–111/ пер. М.Лозинского.

⁴Eliot. P. 10.

⁵Ibid. P. 11.

⁶Цит. по: The Preces Privatae of Lancelot Andrewes, Bishop of Winchester / translated with an introduction and notes by F. E. Brightman. Methuen & Co, London, 1903. P. 13.

⁷Ср. Мф. 26:72–73: «И он (Петр) опять отрекся с клятвой, что не знает Сего Человека. Немного спустя подошли стоящие там и сказали Петру: *точно и ты из них*, ибо и речь твоя обличает тебя».

⁸The Devotions of Bishop Andrewes. New York: The Macmillan Co., 1920. P. 10.

⁹Lancelot Andrewes. XCVI Sermons, ed. William Laud and John Buckeridge. 4 ed. London, 1641. P. 126

¹⁰Letters, ed. by N. E. McClure. Philadelphia, 1939. P. 264.

¹¹См. мнение г. Рэкхема: Mr. Rackham в Ottley R.L.Lancelot Andrewes. 1894. Append. D. P. 216.

¹²A manual of the private devotions and meditations of ... Lancelot Andrewes ... by R. D., B.D., 1648, preface.

¹³См. Answer to Cardinal Perron, ix.

¹⁴The Private Devotions of Lancelot Andrewes, Bishop of Winchester, translated from the Greek and Latin ... to which is added the Manual for the Sick by the same learned prelate: second edition corrected.

¹⁵The Book of Private Devotions, containing a collection of the most valuable early devotions of the Early Reformers and their successors in the Church of England.

¹⁶The Greek Devotions of Bishop Andrewes translated and arranged by John Henry Newman (R.W.Church отозвался об этом труде этом как «одном из тех редких переводов, которые делают старую книгу новой»).

¹⁷Private Devotions of Bishop Andrewes translated from the Latin.

¹⁸The Private Devotions of Lancelot Andrewes.

¹⁹Lancelot Andrewes and his Private Devotions: a biography, a transcript and an interpretation.

²⁰Private Devotions of Bishop Andrewes selected and arranged with variations adapted to general use.

²¹Horton Davies. Like Angels from a Cloud. San Marino: Huntington Library, 1986. P. 49.

²²Здесь и далее курсив Ланселота Эндрюса.

²³Anon., BM MS. Lansdowne 223, f4. Quoted in M. F. Reidy. Bishop Lancelot Andrewes. Chicago: Loyola U. P., 1955. P. 66.

²⁴John Aubrey. Aubreys Brief Lives, ed. A. Clark. Oxford: Clarendon Press, 1898. P. 31.

²⁵Цит. по Peter E. McCullough. Lancelot Andrewes and Language.

²⁶Eliot. P. 15.

²⁷Nickolas Lossky. Lancelot Andrewes the Preacher (1555–1626). Oxford: Clarendon Press, 1991.

²⁸См., напр., Рождественскую проповедь 1618 года.

²⁹См. <http://mariannedorman.homestead.com/Index.html>.

О.И.Половинкина (Москва)

ЭМБЛЕМАТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ СТРАНСТВИЯ В МЕТАФИЗИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ XVII ВЕКА

Стихотворение Донна «Прощание, запрещающее печаль», которое специалисты склонны считать репрезентативным метафизическим текстом, открывается образом смерти, завершения земного пути. Расставанию души и тела уподоблено расставание влюбленных («Так надлежит расстаться нам»), отъезд лирического героя фактически сравнивается с уходом души. Метафора пути, странствия подчеркнута глаголами «passe away», «to goe» («and whisper their souls, to goe», «the breath goes now»), означающими «умереть», «отойти» и «уйти». Этот смысл передается в переводе С.Степанова:

Как праведник, свой путь свершив,
Шепнув душе «Ступай!», отходит,
Когда находят, что он жив,
Одни – другие не находят.

Отъезд лирического героя – его «отсутствие», «absence» – ассоциируется со смертью и через латинское значение приставки «ab». Слово «absence» в 4 строфе переключается со словом «sense», «чувство», «ощущение». По мнению И.О.Шайтанова, «хотя этимоло-

гия этих слов различна, но на слух одно может восприниматься как отрицательная форма другого»¹. «Absence» соединяется в стихотворении с темой небесного, неземного.

Странствие лирического героя представлено в стихотворении в эмблематическом образе круга – замыкающегося, возвращающегося к исходной точке, с одной стороны, и расширяющегося, описываемого вокруг исходной точки, с другой стороны. Исходная точка, центр круга – союз влюбленных, «святая тайна» которого уподоблена, по замечанию А.Тейта, моменту смерти, тайне перехода «праведников» из жизни в смерть: как «опечаленные друзья» не могут сказать, есть дыхание или его уже нет, так непосвященные не должны проникнуть в тайну нашей любви («T'were prophanation of our joys // To tell the layetie our love»). В христианской традиции смерть праведника описывается с помощью метафоры брачного союза, бракосочетания души с Христом. Любовный союз в стихотворении получает аналогическое значение, становится прообразом божественной любви.

Любовный союз представлен как неразрывное единство: «Our two souls therefore which are one» («Простимся, ибо мы одно // Двух наших душ не расчленишь»). Перевод Бродского не воспроизводит буквально 21 стих, но зато очень точно передает парадоксальное значение, заложенное в тексте: физическое разъединение является «знаком духовного союза» (А.Тейт). Эмблемой духовного союза, разъединения в сочетании с неразрывным единством в стихотворении является, как известно, образ циркуля. Душа возлюбленной – та его ножка, что остается в центре, в то время как другая «далеко кружит», «far doth roam».

Подобная лирическая ситуация положена в основу небольшого поэтического цикла, принадлежащего перу Анны Брэдстрит (1612 – 1672), с творчества которой начинается история американской поэзии. Брэдстрит – в девичестве Анна Дадли, – по всей видимости, происходила из младшей ветви баронского дома Саттонов-Дадли, состоявшего в родстве с Ф.Сидни. Она выросла в Англии, в доме графа Линкольна, поместьями которого управлял Томас Дадли, ее отец. В Америку Анна Брэдстрит отправилась в апреле 1630 г. на одном из кораблей компании Массачусетского залива. Невозможно со всей точностью установить круг ее чтения, известно только, что он был достаточно обширен. Нет никаких свидетельств ее знакомства с творчеством Донна, но нет и никаких свидетельств обратного. В книге о творчестве Брэдстрит Э.У.Уайт высказывает убеждение, что поэтесса была достаточно эрудированна, чтобы экспериментировать с метафизическим стилем².

Три «Письма к мужу, уехавшему по общественным делам» Анны Брэдстрит развивают донновскую тему нерушимости духовного союза вопреки разлуке, физическому разъединению. Первое письмо открывается вопросом:

If two be one, as surely thou and I,
How stayest thou there, whilst I at Ipswich lie?

А завершается ответом:

I here, thou there, yet both but one.

(«A Letter to Her Husband, Absent upon Public Employment»)

Донн в своих стихотворениях создает драматическую ситуацию: лирический герой обращается к возлюбленной с аргументами, которые доказывают необходимость печали. Комментаторы, начиная с Исаака Уолтона, поясняют: стихотворение адресовано жене накануне отъезда во Францию в 1611 г. В «Письмах» Брэдстрит, адресованных Саймону Брэдстриту, уехавшему на несколько месяцев в Бостон, лирическая героиня обращается к мужу с просьбой вернуться. Ее единственным аргументом является печаль, и даже траур, в который погружено ее сердце.

«Mourning» в заглавии донновского стихотворения происходит от глагола «to mourn», известного с XII века в значении «испытывать горе, печаль», а также «горевать по случаю смерти», «носить траур». Ситуация предполагает первое значение – сравнение, открывающее текст, делает актуальным второе. Брэдстрит не только останавливается на втором значении, но развивает образ траура в своих стихотворениях: «I, like the Earth this season, mourn in black» – «Я, как земля в это время года, одета в траур» («A Letter to Her Husband ...»); «Show him the sorrows of his widowed wife» – «Покажи ему печаль его вдовеющей жены» («Another», «Phoebus make haste ...»). Развертывается и уподобление отправившегося в странствие героя покинувшей тело душе, отсутствия («absence») – смерти:

Or as the pensive dove doth al alone
(On withered bough) most uncouthly bemoan
The absence of her love and loving mate,
Whose loss hath made her so unfortunate,
Ev'n thus do I, with many a deep sad groan
Bewail my turtle true, who now is gone
(«Another», «As loving hind ...»).

В «Прощании, запрещающем печаль» Донна метафора смерти создает метафизическую ситуацию. В «Письмах» Брэдстрит образ траура не выходит за рамки условной образности любовной поэзии, как она представлена в элегии «Разлука с нею» («His Parting from Her»): «Since she must go, and I must mourn, come Night, // Environ me with darkness, whilst I write:// Shadow that hell unto me, which alone // I am to suffer when my love is gone» – в переводе Б.Томашевского: «Она уходит... Я объят тоскою...// О Ночь, приди, меня окутай тьмою // И тенью ада сердце мне обвей: // Я обречен страдать в разлуке с ней». Это стихотворение известно как XII элегия Донна, впервые оно было частично (42 стиха) опубликовано в издании «Песен и сонетов» 1635 г. в издании 1669 г. появилось полностью. Однако Х.Гарднер высказала серьезные сомнения в том, что элегия принадлежит Донну.

Возлюбленная в этом стихотворении косвенно уподобляется солнцу: ее отсутствие порождает тьму, «дня больше не должно быть», «there should be no more Day».

В посланиях Брэдстрит странствие героя сравнивается с годичным солнечным циклом. В первом «Письме» лирическая героиня видит себя Землей, вокруг которой движется солнце:

I, like the Earth this season, mourn in black,
My Sun is gone so far in's zodiac.

Солнце в созвездии Козерога, на взгляд человека докоперниковской эпохи, отстоит дальше всего от

земли – отсутствие героя означает зиму, холод, «мертвое время» («dead time»): «Return, return, sweet Sol, from Capricorn». «Возвращаясь», максимально приближаясь к Земле, солнце оказывается в созвездии Рака: «Within the Cancer of my glowing breast».

Брэдстрит не забывает и о суточных передвижениях солнца. Саймон Брэдстрит отправился в южном направлении. Солнце бывает на юге в полдень – день стал томительно бесконечен для лирической героини:

O strange effect! Now thou art southward gone,
I weary grow the tedious day so long.

Когда же он, завершая круг, вновь оправится на север, должна наступить ночь, но только тогда и придет настоящий день, солнце не закатится:

I wish my Sun may never set, but burn.

Невечерним, вечным, незаменимым светом миру является Иисус Христос. В Откровении Иоанна Богослова говорится: «И ночи не будет там, и не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их» (Отк.22:5).

Образ солнечного света, наделенный сакральным значением, появляется в «Прощании, запрещающем печаль». Донн уподобляет союз влюбленных «золоту, разбитому до воздушной тонкости». По пронизательному замечанию И.О.Шайтанова, истонченное золото – «это “тонкая материя”, физическое понятие того времени, которое есть основа всего сущего. У Донна “воздушная тонкость” окрашивается в золотистый тон как будто пронизанного солнечным светом воздуха. В ее красоте зримо воплощена приравненная к золоту ценность слияния наших душ, нерасторжимо пронизывающих собой (подобно “тонкой материи”) мироздание»⁴. А.Тейт так комментирует этот образ: «Материальное золото исчезает, когда становится абсолютно тонким и замещается чистым анагогическим «светом»... Донн наполняет свой круг физической субстанцией, которая зрима и осязаема, но именно эта субстанция архетипически воплощает свет небес»⁵.

«Алхимический знак золота представляет собой кружок с отмеченным центром»⁶, но в то же время это и астрономический солярный знак. Концентрические круги, описываемые циркулем, продолжают тему распространяющегося солнечного, «небесного» света, напоминая Рай, как он представлен у Данте. В метафоре «единство душ – истонченное золото» подчеркнут мотив «расширения» («expansion»). По мысли А.Тейта, образ золота переходит в «визуальный образ круга, ... расширяющегося в бесконечность»⁷. Странствие лирического героя становится эмблематическим воплощением «аристотелевского круга архетипического движения»⁸, где божественная любовь является источником движения, будучи по своей природе неподвижной.

Сравнение с солнцем в стихотворении Брэдстрит изначально подразумевает параллель между супругом и Христом. В Библии Христос назван «Солнцем правды» («взойдет Солнце правды и исцеление в лучах Его» (Мал.4:2), «Светом истинным» (Ин.1:9). Как источник всякого света и блага, Бог уподобляется солнцу в 19 псалме (в православной традиции в 18-м). Солнце «выходит, как жених из брачного чертога своего, радуется, как исполин, пробежать поприще: От края небес исход его, и шествие его до края их, и

ничто не укрыто от теплоты его» (Пс.18:6,7). В Библии короля Иакова: «Which is as a bridegroom coming out of his chamber, and rejoiceth as a strong man to run a race. His going forth is from the end of the heaven, and is nothing hid from the heat thereof». Брэдстрит толкует этот текст в стихотворении «Созерцания» («Contemplations»):

Thou as a bridegroom from thy chamber rushes,
And as a strong man, joys to run a race

...

Thy heat from death and dullness doth revive,
And in the darksome womb of fruitful nature dive.

В первом «Письме» лирическая героиня играет роль «плодовитой природы» («fruitful nature»), почвы, оплодотворяемой солнечным теплом. Их с супругом дети – «плоды [его] теплоты» («those fruits which through thy heat I bore»), сотворенные по его подобию («True living pictures of their father's face»). Аналогия с Богом очевидна. В стихотворении Брэдстрит супруг изображается как аналог Христа, жениха, брачный союз с которым завершит земной путь души. В Новом Завете несколько раз говорится о Господе как о женихе для верующих (Мк.2:19,20; Отк.18:23).

С точки зрения протестантской типологии, современный христианин включается в библейскую цепь образов, типов и воплощений, антитипов. Он воплощает в себе двух Адамов: несовершенного первого человека и Христа, который есть *forma perfectior* человеческой сущности. По мысли Б. Левалски, в метафизической поэзии протестантский типологический символизм стал «важным литературным средством для исследования частной духовной жизни в ее глубине и психологической сложности»⁹.

В стихотворении Брэдстрит типологические параллели тщательно выстраиваются. Когда воссияет «незаходимое» солнце, сердце героини должно стать его истинным «домом», подобно тому как, будучи возрожденным, сердце христианина становится храмом Божиим.

Во втором письме («Phoebus make haste ...») типологические параллели создаются за счет местоименной игры. Героиня обращается к солнцу с просьбой рассказать отсутствующему супругу о ее тоске. Словом «он» («he») в 10 – 13 стихах обозначается супруг, а в 15 стихе Господь. Местоимения «thou» и «thy» в 22, 23 и 24 стихах соединяют Господа, супруга и солнце.

Третье стихотворение цикла («As loving hind ...») отсылает к Песни Песней Соломона, которая толкуется в христианстве как символ стремления души к соединению с Господом. В Песни Песней возлюбленная сравнивается с «полевой ланью» («hind», Песн. П. 2: 7; 3: 5), а ее жених «похож на серну или на молодого оленя» (Песн. П. 2: 9; 8: 14). В Библии короля Иакова: «My beloved is like a roe or a young hart». Они переговариваются, как голубь и голубица («turtle», «dove», Песн. П. 2: 12, 14). В стихотворении Брэдстрит лирическая героиня подобна «любящей лани, лишенной своего оленя», голубице, потерявшей своего голубя. Сакральный сюжет нарушает третье сравнение – с кефалью, которая выбрасывается на берег, когда лишается своей пары. Брэдстрит создает не парафразу библейского текста, а стихотворение, основанное на

глубоко личной ситуации, обращается не к Богу, а к супругу. Их брачный союз является аналогом мистического союза души и Христа, значение антитипа содержится в нем, но только частично. Тип по определению должен предвещать антитип во времени, но при этом не совпадать с ним, обладать собственным, совершенно отдельным бытием.

Разлука в стихотворении разъединяет любящих мужа и жену, но и является подтверждением неразрывности их союза, покуда не настанет время иного, «еще более дорогого возлюбленного» («a more beloved one», стихотворение «In my solitary hours in my dear husband his absence»).

Таким образом, в метафизической поэзии XVII века странствие неизбежно замыкается в круг, знаменует собой возвращение к истоку, первоначально, эмблематический образ странствия становится метафорой осмысления индивидуумом таинственной природы божественной любви.

¹Шайтанов И.О. Уравнение с двумя неизвестными // Вопросы литературы, 1998. № 6. С. 22.

²White E. W. Anne Bradstreet: The Tenth Muse. N. Y., 1971. P. 204.

³Стихотворения Анны Брэдстрит цитируются по изданию: Bradstreet A. The Works of Anne Bradstreet / Ed. by J. Hensley. Cambridge, Mass. 1967. Переводы подстрочные.

⁴Шайтанов И.О. Указ. соч. С. 26.

⁵Tate A. Essays of Four Decades. Chicago, 1968. P. 248.

⁶Ibid.

⁷Ibid.

⁸Ibid. P. 247.

⁹Lewalski B. K. Typological Symbolism and the "Progress of the Soul"... P. 81.

В.И.Солодовник (Москва)

ОПЫТ ЛИЧНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БИБЛИИ И ТЕОРИЯ «ВНУТРЕННЕГО СВЕТА» (НА МАТЕРИАЛЕ РАНЕПРОТЕСТАНТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НОВОГО СВЕТА)

Одним из важнейших постулатов протестантизма изначально было личное постижение смысла библейских текстов. Бунтарский пафос, направленный против авторитарности католицизма, реализовался, как известно, в отрицании целого ряда догматов «ложной веры» и в утверждении положений «веры истинной».

Обратимся к свидетельствам духовных родоначальников первых колонистских поселений в Новой Англии. В своих дневниках, речах и проповедях они четко обозначали (в целях просвещения своей паствы) главные причины «сепаратизма». В трактате «Спаситель Сиона и его провиденциальные чудеса в Новой Англии» Э.Джонсон (1598-1672) писал: «Когда Англия, подобно тепло-хладной Лаодикии, испытывала оскудение веры, и вместо того, чтобы освободиться от папизма, пошла на новый сговор, попустительствуя суетным обрядам, как у идолопоклонников, а также нарушая Субботу..., так что толпы неверующих бездельников и усердных папистов расплодилось повсюду как кузнечики,...Христос избрал своих воинов из

английской нации, чтобы освободить ее от многолетнего ига прелатов»¹.

Вспомним, что Лаодикия – малоазийский город, упоминаемый в 3-й главе Откровения Иоанна Богослова с довольно грозным предостережением:

«14. И Ангелу Ладикийской церкви напиши: так говорит Аминь, свидетель верный и истинный, начало создания Божия:

15. Знаю твои дела: ты ни холоден, ни горяч; о если бы ты был холоден или горяч!

16. Но как ты тепл, а не горяч и холоден, то извергну тебя из уст Моих.

17. Ибо ты говорил: "я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды"; а не знаешь, что ты несчастен и жалок, и нищ и слеп и наг.

18. Советую тебе купить у Меня золото, огнем очищенное, чтобы тебе обогатиться, и белую одежду, чтобы одеться и чтобы не видна была срамота наготы твоей, и глазною мазью помажь глаза твои, чтобы видеть»².

Сопоставление многозначное: Англия, как и Лаодикия, находится, по мнению Джонсона, в большом самообольщении, не видит и не понимает своего падшего состояния и кичится несправедливым богатством. А если вспомнить историческую судьбу Лаодикии (город был позже разрушен до основания и «ни один христианин не живет там более»), то сопоставление «тепло-хладной» Англии с этим древним городом приобретает зловещий смысл.

В своем неприятии католицизма английские пуритане – будущие американские колонисты – доходили до крайностей: например, епископат называли Вавилоном, Папу...Антихристом!³

Неудивительно, что в их среде возникла, укрепилась и дала свои исторические плоды горячая вера в особую миссию пуритан, призванных очистить христианство от скверны и возродить его изначальный праведный дух.

Отцы-пилигримы не раз подчеркивали свое недоверие к различным христианским церковным обрядам и апеллировали к самому Иисусу Христу и апостолам для оправдания небывалой дотоле «свободы» богопочитания. Знаменитый Коттон Мезер (1663–1728) выразил эту мысль с наибольшей определенностью, когда солидаризировался с губернатором Брэдфордом: «...вы отступаете от свободы, какую имеем мы во Христе. Апостол Павел никому не велит следовать ему в чем-либо кроме того, в чем сам он следует Христу;...можем заблуждаться и мы, и другие церкви; и так оно зачастую и бывает. Непогрешимо лишь слово Божие и Христово Евангелие..., ему надлежит следовать как единственному правилу и образцу всех церквей и всех христиан»⁴.

Но немедленно затем следует предостережение, адресованное современникам-протестантам против «узурпации истины» кем бы то ни было, церковью или христианином, так как чрезмерная самоуверенность здесь ведет лишь к дальнейшему и опасному сепаратизму. К сожалению, предостережение это не было должным образом оценено.

Итак, колонисты опирались на единственный, но самый непогрешимый (*infallible*) авторитет – Божье Слово и «чистый Завет Христа» (pure Testament of

Christ). Это имело исключительное, можно сказать, основополагающее значение для дальнейшего развития духовной жизни в североамериканских колониях. Поселенцы имели, в сущности, две опоры в своем религиозном «творчестве»: во-первых, Библию; во-вторых, твердую уверенность в своей провиденциальной миссии. Только с учетом этого факта можно понять специфику эволюции теологической мысли, которая определила не только собственно духовную атмосферу американского протестантизма в последующие времена, но и во многом культуру будущей нации.

Попытаемся проследить основные направления этой эволюции.

Идея избранничества неминуемо должна была породить в воображении колонистов параллель с ветхозаветным повествованием об исходе народа Израиля из Египта. Свидетельств этой параллели такое множество (в трудах теологов, в дневниках священников в XVII, в XVIII и даже в XIX веках), что нет необходимости их здесь приводить. Гораздо интереснее обратить внимание на те моменты, которые показывают, как параллель перерастала в антитезу.

Еще в ранних дневниковых записях начала XVII в. появляются первые мотивы и аргументы противопоставления. У Брэдфорда подчеркивается, что пилигримы не погибли в «дикой пустыне» (*widerness*) лишь потому, что не возроптали, как то случилось у иудеев, но воззвали ко Господу, и он внял их мольбе. Подчеркивая более плачевное состояние «нового народа» и, следовательно, его большее мужество, Брэдфорд обращается и к новозаветной библейской истории, к деяниям Апостолов для подтверждения своей мысли: «В Писании повествуется, как апостол и спутники его, потерпевши кораблекрушение, гостеприимно были встречены варварами; но те дикари, что встретились нашим путешественникам, более склонны были пронзить их стрелами»⁵.

Почти у всех ранних протестантских летописцев поселенцы так часто именуется народом Божиим, что это не могло не стать общепризнанным «фактом».

Проецируя деяния «нового Божьего народа» на ветхозаветную историю, духовные лидеры пилигримов сопоставляли его с израильтянами не только времен исхода из Египта, но и более ранних времен: «Подумать, как печально говорится в Писании о голоде во времена Иакова, когда сказал он сынам своим: пойдите туда и купите нам оттуда хлеба, чтобы нам жить и не умереть, ... а ведь у тех были большие стада... И все же почиталось это тяжким бедствием; каково же было здесь, где не было ничего этого, а к тому же и хлеба; не было и Египта, где можно спастись»⁶.

Таким образом, теологи-протестанты не только опирались на Библию в оценке событий колониальной истории, но и отталкивались от нее, как бы начиная новое повествование о новых деяниях, но в продолжение Священного Писания. Это звучит, конечно, гипотетически, и сами первопроходцы вряд ли осознавали в полной мере что, подобно Апостолам, повествуют миру о провиденциальных библейских свершениях Нового Времени. Но вот что заявил уже много позже, спустя сто пятьдесят лет, другой знамени-

тый мыслитель из плеяды овечных славой основателей Республики – Патрик Генри: «Невозможно переоценить тот факт, что эта великая нация была рождена не религиозными деятелями, но Христианами, не на религиозных основах, а на Евангелии Иисуса Христа»⁷.

Все это служит подтверждением того факта, что первой фазой протестантски-пуританской интерпретации Библии в Америке был опыт не «личного», но «коллективного» ее прочтения. Именно поэтому смогли появиться на свет первые «библейские» мифы американской нации – о «Новом Ханаане», о «Граде на холме», о «Новом Адаме».

Теперь посмотрим на способы «личного» прочтения Священного Писания в эпоху колонизации Северной Америки.

Если говорить об общей тенденции, нужно отметить, что эти два потока были встречными: усилиями ученых мужей, сверху вниз, в народ спускались осмысленные через Библию мифы; а снизу, эмпирически-творческим способом множились примеры индивидуальных свидетельств состоятельности этих мифов. Иллюстрацией могут служить многие и многие примеры из дневников, стихов, проповедей и других жанров литературного (и не только литературного) творчества. Вот, например, несколько выдержек из дневника Мэри Роландсон, описывающей свои «странствия поневоле» среди индейцев: «На следующее утро я вынуждена была оставить позади Город и отправиться с ними вглубь дикой местности, куда – я не знала. Ни слова, ни перо не могут описать боль моего сердца и угнетение моего духа, которые я испытала; но Господь был со мной чудесным образом и нес меня, поддерживая мой дух, чтобы я не отчаялась»⁸. «Из тридцати семи человек, которые были в этом доме, не спасся никто: одни погибли, другие попали в тяжкий плен. Выжила только я и могу сказать, как Иов: «И остался в живых только я, чтобы возвестить тебе!»⁹».

Основные идеи здесь – личная судьба как символ «провиденциального» пути колонистов в дикой Америке и одновременно восприятие личных бедствий как актов Божьей Воли; параллелизм конкретных повседневных событий и «соответствующих» эпизодов из Библии.

Некоторые объяснения обыденных фактов несут на себе отпечаток фольклорного мышления, несвободного от суеверий: «...среди книг в этом шкафу были Греческое Евангелие, Псалмы и англиканский молитвенник. И обнаружилось, что мыши съели этот молитвенник, до последнего листа, а две другие книги остались абсолютно целыми»¹⁰.

Еще пример: незадолго до переселения в Америку англичан в 1620г. среди индейцев североатлантического побережья был «повальный мор» от какой-то болезни. И так как он прекратился с приездом переселенцев, они решили, что таким способом Христос не только «освободил место» для них, но и ослабил сопротивление аборигенов.

Из дневника пастора С.Сьюэлла: «Когда я кормил своих цыплят, я задумался о том, что ведь я держал их только на кукурузе и воде и они хорошо себя чувствовали. Насколько же важно для меня самого больше

заботиться не о дневном пропитании, а о духовном – о молитве»¹¹.

Интересно поискать ответ на вопрос: был ли предел индивидуальному воображению в восприятии Библии, или любое личное мнение имело право быть? Надо признать, что не любое. И здесь есть свои градации: еще в самом начале исторической эпопеи переселения из Европы даже самый рядовой протестант мог воскликнуть: «Я теперь призван на службу господу Иисусу Христу, восстановить величие Горы Сион в дикой пустыне и, как Иоанн Креститель, я должен возопить: "Подготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему, потому что – слышите? – он возвращается снова, возвращается снова, чтобы уничтожить Антихриста..."»¹².

Однако очень рано, фактически в первые годы колонизации, начали появляться такие вольнодумцы, которые были замечены в «инакомыслии» и чьи откровения не вызвали сочувственного понимания у окружающих. Впоследствии это привело, в частности, к печально известным судебным процессам над «колдуньями». И все же далеко не всегда «общинный» дух богопочитания торжествовал. Показателен пример судебного процесса над Энн Хачинсон в 1636–1638 гг. Она была уроженкой Бостона и прихожанкой бостонской церкви. Ее «вина» состояла в том, что она публично выступила с идеей «прямого откровения», утверждая, что Святой Дух лично присутствует (обитает) в праведном человеке, за что и была присуждена к изгнанию из Массачуссетса.

Таким образом, миссис Хачинсон стала изгоем потому, что одной из первых нарушила – дерзко и гласно – Законы общинного богопочитания. Более того, она смело заявила о своем прямом контакте со Всевышним и указала, что гонения на нее принимает как счастливый знак родства со Христом: «Она сказала... что в откровении ей было объявлено, что она, приехав в Новую Англию, подвергнется преследованию за веру, но что Бог уничтожит ее врагов и всех их потомков за это»¹³.

Важно отметить следующую особенность: богоискательство Энн Хачинсон опиралось на идею мистического откровения. Свет, «озаривший» ее душу, делал ее, минуя всякие авторитеты, избранницей. Именно мистическое озарение, не подтвержденное авторитетом Библии (т.е. без опоры на параллель ее реальной жизни с библейской историей), сделало ее чуждым элементом в глазах праотцов-пилигримов.

Вместе с тем пример Э.Хачинсон выявил подспудно вызревающую тенденцию. И эта тенденция имела свои истоки в изначальной протестантской идеологии: возможность личностной интерпретации Божественной воли и «ковенантной» основы общения с Создателем была заложена в протестантстве с самого начала. Дальнейшее развитие теория «внутреннего» света получила в трудах великого философа колониальной Америки уже XVIII в., Джонатана Эдвардса.

Он резко выделяется на фоне других религиозных мыслителей того времени тем, что не выстраивал ассоциативных связей жизни колонистов со Священным Писанием. Напротив, он старался поднять их над повседневностью, заставить их жить преимущественно

духовной жизнью. Эдвардс очень осторожно подходил к вопросу о споре между «опорой на церковное предание» и «личным пониманием христианской религии»: «Совершенно очевидно, что есть проблема вероятности в истории первых церквей и в учении апостолов... И мы должны воспринимать это как вероятное. А главным критерием нашей веры должна оставаться Библия...

Никого нельзя винить в том, что он опирается на мнения отцов церкви, а не на свое; главное, чтобы такая опора не была чрезмерной»¹⁴.

Эдвардс, как любой протестантский теолог, делал значительный акцент на рациональное постижение Библии, но при этом сумел, как никто другой, гармонично слить «волю и разум», объединив их общим понятием «сердца». По Эдвардсу, сердце тогда живо, когда в нем есть «внутренний свет», то есть Любовь к Богу и ближним.

¹American Literature Survey. Ed. by M.R.Stern. N.Y., 1968. P. 42 (Здесь и далее перевод мой – В.С.).

²Библия. Новый Завет. Минск, 1992. С. 277.

³Брэдфорд У. История поселения в Плимуте. М., 1987. С.48.

⁴American Literature Survey....P. 114

⁵Брэдфорд У. Указ.соч. С.80.

⁶Там же. С. 126-127.

⁷American Godly Heritage. Aledo.T.X. 1990 (Video). (Перевод мой – В.С.).

⁸The Harper American Literature. Vol I. N.Y., 1992. P. 207 (Перевод мой – В.С.).

⁹Ibid., P. 200.

¹⁰American Literature Survey....P. 51

¹¹Ibid. P. 75.

¹²Ibid. P. 45.

¹³Ibid. P. 56.

¹⁴The Works of Jonathan Edwards. V.13. New Haven, 1994. P. 321. (Перевод мой – В.С.).

Т.Г.Лазарева (Курган)

«КАК АНГЕЛЫ НА НЕБЕСАХ...» (ОБ ОДНОЙ ДНЕВНИКОВОЙ ЗАПИСИ ВАЛЬТЕРА СКОТТА)

Читать дневники великих людей всегда занимательно и поучительно. Не потому, что они открывают нам некую мудрость – этого у них не отнять, – а потому, что всегда показывают нам, насколько миф об известном человеке не соответствует реальному положению вещей. В мифе не видны мучительные искания души, которая не осознает себя «великой». Эта душа лишь ищет ответы на вопросы, которые сама себе и ставит, и никто не может помочь ей в этих поисках.

Вальтера Скотта, создателя жанра исторического романа, принято представлять как традиционалиста-протестанта, великого рационалиста. Известно, что он придерживался господствовавшей в Шотландии церкви, у него не было просветительских сомнений в божественном промысле. Отвергая любые атеистические воззрения XVIII в., он, однако, был чужд религиозного рвения и питал отвращение ко всем видам фа-

натизма. Но можно сказать и больше: Скотт не только терпимо относился к различным религиозным верованиям, но убеждал своих читателей, что в каждой из них сокрыта часть божественной истины. По его мнению, с наибольшей полнотой эта истина отражена в Библии, но она же и указывает на существование истин в других религиозных системах. К великой *Книге* писатель обращается постоянно; он уверен, что ее положения и идеи требуют не доказательств, но понимания и осознания.

В этой связи обращает на себя внимание дневниковая запись от 10 декабря 1825 г. Среди самых обычных заметок о бытовых проблемах и встречах с друзьями и приятелями вдруг появляются размышления о смерти, о том, что ждет человека по ту сторону земного бытия. В этих размышлениях Скотт, как обычно, опирается на Святое Писание, но здесь чувствуется влияние и других религиозных идей.

Скотт уверен, что чем ближе человек к концу своего земного срока, тем больше он стремится заглянуть за «туманную дымку, скрывающую от нас другой конец знаменитого «моста Мирзы» (*Mirza*). Вряд ли найдется человек, считает Скотт, который бы не верил в существование Высшего Божества, хотя некоторые открыто и не признают этого. А с верой в Божество прочно связана вера в бессмертие души и будущее вознаграждение или наказание. Однако писатель признает, что большего человеку не дано знать, хотя и не возбраняются его попытки проникнуть за пределы «священной тьмы». Скотт считает, что выражения, использованные в Писании метафоричны, поскольку уверен, что карательный огонь и небесная мелодия применимы только к телам, наделенным чувствами. А до времени воскресения тел дух людей, попавших в ранг святых, праведников или отправленных в области наказания, бестелесен. «Вряд ли можно предполагать, что тела некогда прославленных людей, которые поднимутся в Последний день, будут в состоянии принимать те же почести, что воздаются им сейчас». Только тогда идея Магомета о рае, «несовместимая с чистотой нашей небесной религии», будет воспринята как заслуживающая внимания. В доказательство этого Скотт ссылается на Евангелие от Марка: «Ибо когда из мертвых воскреснут, тогда не будут ни жениться, ни замуж выходить, но будут как Ангелы на небесах» (Мк.12:25). Он обращает внимание на то, что наслаждение Гармонией выбрано как самое последнее из всех телесных чувственных удовольствий. Гармония в этом случае выступает как образ любви, как состояние спокойствия и полного счастья.

Однако Скотт уверен, что цель человеческой жизни – не в достижении индивидуального счастья. Задача человека, наделенного свободной волей, – найти верный путь и понять то поручение, которое дает ему Всевышний, чтобы «понятую обязанность перед Богом выполнить с чувством удовлетворенного сознания и радости». Рассуждая на эту тему далее, Скотт записывает, что Бог, несомненно чувствующий любовь и привязанность к существам, которых сам создал, должен наделить их частью своих сил и способностей, о которых можно только строить догадки. «Тогда бы мы нашли реальность в величественной

картине Мильтона, изображающего всех ангелов-хранителей и духов государств. Более того, мы приблизились бы к католической идее роли святых, но без того абсурдного поклонения им, которое привело к упадку этой религии». В таком случае, полагает Скотт, эти святые должны были бы преодолевать трудности, для чего их наделили бы соответствующими силами. Но великий романист отказывает себе в праве выдавать свои размышления за окончательную истину и признает, что все это лишь предположения. Совершенно невозможно догадаться о том, пишет он, что мы должны делать, пока не выясним ответ на не менее трудный вопрос – «Чем мы должны стать?» (*What we are to be?*). «Но есть Бог, и только Бог – Суд и Будущая Жизнь, и те, кто наделен многим, пусть действует в соответствии со своей верой, что внутри них». И далее следует совершенно загадочная фраза Скотта: «Я [не] буду, конечно, ограничивать сферу [действия] моего духа (*genii*) рамками тесной земли. Есть Вселенная со всем своим бесконечным пространством миров». На этом дневниковые размышления Скотта о предназначении человека и его посмертном состоянии обрываются. Мы можем лишь гадать, что стоит за последними его предложениями. Возможно, они связаны с идеями братства масонов, членом которого он был, или с идеями друидизма, получившими большое распространение в связи с развитием движения Кельтского Возрождения. Возможно, существует и другое объяснение.

Ясно одно – в *Дневнике* Скотт эксплицирует идею вознаграждения, которая проходит красной нитью через все его произведения. Однако, в отличие от дневниковых размышлений о посмертном вознаграждении, его художественные персонажи получают награду при жизни. Скотт прекрасно осознает, конечно, что счастливый конец в литературном произведении не соответствует драмам и трагедиям реальной жизни, но он также осознает и то, что в истории человечества судьба каждой отдельной личности – лишь краткий миг. Из таких мгновений, в конечном счете, состоит то, что в современных эволюционистских теориях называется *прогрессом*. Именно термин *прогресс*, а не *развитие* наиболее точно подходит к идее исторического движения по Скотту. Ибо это понятие обозначает не просто рост какого-либо этически нейтрального показателя (например, сложности, дифференцированности, интегрированности, скажем, социальных отношений), не просто развитие, а развитие от плохого к хорошему, т.е., в конечном счете, уменьшение зла и рост добра. Отсюда задача каждого индивидуума – способствовать всеобщему прогрессу.

Для Скотта при всей его внешней беспристрастности главной остается идея мудрости Всевышнего и работы Провидения. О роли Провидения в жизни людей Скотт подробно говорит в романе «Пират» (1821). Вторгаясь в размышления главного героя – Мордонта – о возможных отношениях между капитаном Кливлендом и столь непохожей на него дочерью шетлендского юдаллера Минной, Скотт развивает идею мудрости Провидения, проявляющуюся даже при заключении браков. Если бы юный Мордонт имел побольше жизненного опыта, пишет Скотт, то заметил бы, что «союзы сплошь и рядом заключаются между па-

рами, совершенно непохожими друг на друга ни лицом, ни фигурой», «одаренными совершенно различными чувствами, вкусами, стремлениями и понятиями», что две трети браков заключается между лицами, «которые, судя *a priori*, вряд ли могли чем-то привлекать друг друга».

«Основной внутренней причиной такого на первый взгляд странного явления, – продолжает Скотт далее (и да простят меня читатели за столь длинную цитату, но она очень емкая по своему смыслу), – следует считать, прежде всего, мудрую заботу провидения о том, чтобы ум, талант и прочие приятного рода качества были распределены по свету с возможно большей равномерностью. Ибо чему уподобился бы наш мир, если бы умные сочетались браком только с умными, образованные – с образованными, добрые – с добрыми, и даже красивые – только с красивыми? Не очевидно ли, что тогда низшие касты глупцов, невежд, грубиянов и уродов (составляющие, к слову сказать, большинство человеческого рода), осужденные исключительно на общение друг с другом, и физически и духовно опустились бы мало-помалу до звериного облика орангутангов. Поэтому, когда мы видим союз «невинной кротости и грубой силы», мы можем оплакивать того из двух, кто обречен на страдание, но должны в то же время преклониться перед скрытым умыслом мудрого Провидения, которое уравнивает, таким образом, добро и зло, вознаграждает семью за дурные качества одного из родителей лучшими, более благородными задатками другого, обеспечивая тем самым подрастающему поколению нежные заботы и попечение хотя бы одного из тех, чьим естественным долгом они являются. Если бы не частые случаи подобного рода союзов, какими бы неподходящими друг другу ни казались с первого взгляда обе стороны, – мир не был бы тем, чем назначил ему быть наш мудрый Создатель: местом, где добро смешано со злом, где человеку суждены испытания и скорбь, где злейшие невзгоды всегда смягчаются чем-то, что делает их выносимыми для смиренных и терпеливых душ, и где величайшие блага несут с собой примесь отравляющей их горечи».

Но при этом Скотт признает, что не так все просто получается в этой жизни. «Мудрая цель, которую преследует Провидение, допуская в браке сочетание самых противоречивых склонностей, нравов и миропониманий, совершается не в силу какого-то таинственного побуждения, которое, вопреки естественным законам природы, влечет мужчин и женщин к союзу, в глазах света совершенно для них неподходящему. Нет, как в поступках обыденной жизни, точно так и в душевных движениях нам дана свободная воля, и она-то как в первом, так и во втором случае нередко вводит нас в заблуждение».

Свободная воля и определяет в конечном итоге положение человека в посмертном состоянии. Вознаграждение за нравственное поведение своих персонажей, или *happy end*, выражает главную религиозно-философскую идею Скотта. Но и это не все.

Обратим внимание на то, что романы Вальтера Скотта сравнивали с волшебной сказкой, особенно в России. В этой связи необходимо вспомнить и знаменитую лекцию Джона Толкина о волшебной сказке,

которую он прочитал в университете Святого Эндрюса в 1938 г. По мнению знаменитого ученого-кельтолога, волшебная сказка выполняет три основных функции, идентичные функциям рыцарского и исторического романов: восстановление душевного равновесия, бегство от действительности (эскейпизм) и счастливый конец. Душевное равновесие необходимо нам для того, чтобы обрести изначально присущее человеку умение видеть мир незамутненным взглядом и различить необычайное в уже примелькавшихся вещах и событиях. Бегство от действительности предполагает не дезертирство, а освобождение от оков цивилизации, в которой нет места сказке и поэзии. А счастливый конец, воздействуя на человеческую душу, вызывает просветление, ощущение чуда и красоты.

Счастливый конец вызывает радость, похожую на неожиданно и чудесно снизошедшую благодать. Он не противоречит существованию скорби, трагедии и несбывшихся надежд, без них не была бы известна и возможна радость избавления от несчастий. Но сказка отрицает полное и окончательное поражение человека в этом мире перед лицом любых испытаний, и в этом смысле, говорит Джон Толкин, она является «евангелической *благой вестью*, дающей мимолетное ощущение радости, выходящей за пределы этого мира». Более того, Толкин сравнивает Евангелие со сказкой, вернее, считает, что сказка освящена евангелием, ибо представляет собой тоже *благоу весть*. Нет другой такой сказки, в которую людям так хотелось бы верить как Рождество Христово. «Евангелие не искоренило, а осватило волшебную сказку, в особенности – счастливую концовку. Христианин должен, как и прежде, трудиться духом и телом, страдать, надеяться и умереть. Но теперь ему дано понять, что все его способности и стремления существуют ради святой цели. Милость, которой он удостоен, столь велика, что он не без основания осмеливается предположить: мир его фантазий действительно помогает расцвету и многократному обогащению реального мироздания. Все сказки могут воплотиться в жизни, но в конце концов, пройдя очищение, они могут оказаться похожими и непохожими на созданные нами формы, точно также, как сам человек, спасенный во веки веков, будет похож и не похож на падшее существо, знакомое нам».

Так в XX в. ученый, автор прославленной волшебной сказки «Властелин колец», основанной на кельтских мифах и легендах, эксплицирует главную идею творчества писателя, рожденного в кельтском мире XVIII в. Согласно идее Вальтера Скотта, счастливый конец произведения – это не просто дань английской литературной традиции, а отражение награды Провидения за нравственную чистоту в поведении персонажей, это маркер постепенного вытеснения зла добром благодаря слиянию свободных волей отдельных людей, направленных на исполнение божественного поручения и тем самым способствующих неизбежному прогрессу в истории человечества. Даже если путь извилист и тернист. И подтверждение своим идеям и Скотт и Толкин черпают в Евангелии.

¹Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. М.: Наука, 1978. С.85-86; Sutherland J. The Life of Walter Scott. A Critical Biography. Oxford: Blackweel, 1995. P.72.

²Scott W. The Journal of Sir Walter Scott from the original manuscript at Abbotsford. In 2 vols. V.1. Edinburgh: D.Douglas, 1890. P.43.

³В английском варианте это звучит так: «For when they rise from the dead, they neither marry nor are given in marriage, but are like angels in heaven» (Mark XII:25). The Holy Bible Containing the Old and New Testaments. Revised Standard Version. Translated from the original languages being the version set forth A.D. 1611 revised A.D. 1881–1885 and A.D. 1901 compared with most ancient authorities and revised A.D. 1945-1953. Second Edition of the New Testament A.D. 1971. London, Oxford Univ. Press.

⁴Scott W. The Journal of Sir Walter Scott. P.43-45.

⁵Sutherland J. The Life of Walter Scott. A Critical Biography. Oxford: Blackweel, 1995. P.85-86.

⁶Snyder E.D. The Celtic Revival in English Literature, 1760–1800. /By Edward D.Snyder, Ph.D. Repr. Gloucester (Mass.): Smith, 1965. IX, 208 p. См. также: Леру Ф., Гюйонварх К.-Ж. Кельтская Цивилизация: пер с фр. СПб.: Культурная Инициатива, 2001. С.218.

⁷Коротаев А.В. (Москва), Крадин Н.Н. (Владивосток), Лыньша В.А.(Уссурийск). Альтернативы социальной эволюции (вводные замечания) // Альтернативные пути к цивилизации: Кол. Монография / под ред. Н.Н.Крадина, А.В.Коротаева, Д.М.Бондаренко, В.А.Лыньши. М.: Логос, 2000. С.24-83.

⁸Скотт В. Пират // Скотт В. Собр. Соч. В 8 т. Т.7. М.: Изд-во «Правда», 1990. С. 159-160.

⁹Там же. С.160-161.

¹⁰Толкин Д.Р.Р. О волшебных сказках // Толкин Д.Р.Р. Лист работы Мелкина и другие волшебные сказки. М.: РИФ, 1991. С.289.

¹¹Там же. С. 292.

Б.М.Проскурнин (Пермь) БИБЛЕЙСКАЯ И РЕЛИГИОЗНАЯ ГИПЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОМАНА ДЖОРДЖ ЭЛИОТ «РОМОЛА»

В отечественной англистике за викторианством прочно закрепилась слава самого консервативного периода в истории Англии, стабильность которого базировалась на господстве идеи авторитета власти, организующей в целостность неизбежную множественность жизни и снимающей пугающее викторианцев ее многообразие. А между тем в 1850 г. Эдвин Худ писал о своем времени: «Сейчас век эксперимента, все пропускается через некий “перегонный аппарат”». Ему вторил в 1858 г. в «Эдинбургском обозрении» Генри Холланд: «...мы живем в век перехода». Но еще в 1831 г. будущий крупный английский философ Дж.С.Милль предвосхитил эти восклицания своих современников (известных публицистов и политиков), утверждая, что человечество вообще переросло старые институты и доктрины, хотя и не приобрело еще новых и находится в поиске таковых¹. При этом викторианцы дружно характеризовали свое время как

период с резкой социальной динамикой и стиранием устоявшихся классовых границ, разрушением традиционных рамок мышления – как индивидуального, так и общественного. Они много рассуждали о радикальном росте количества и новом качестве человеческого знания, которым «оперирует» общество и которое стимулирует поиски и неуспокоенность, столь свойственные их времени.

Но в размышлениях такого рода обязательно присутствует констатация определенного парадокса: во всем этом мощном прорыве есть «какое-то странное отсутствие настоящих веры и верований, но и ободряющий факт, что почти все страстно желают обрести какую-нибудь веру»². Историки периода справедливо говорят о доминантной для времени борьбе между религией и наукой в общественном сознании и о победе второго как проявлении торжества «здорового смысла» над разного рода мистикой и иррациональным³. Одновременно эта борьба привела к обострению споров вокруг проблем религии и веры как таковой, а разочарование в англиканстве соединилось с распространением сект и ответвлений протестантизма разного рода, всплеском интереса к евангелизму, возрождением католичества, увлеченностью восточными религиями, но в большей степени – обретением религии для себя, «веры на дому», того, что основатель «Оксфордского движения» и основоположник «католического возрождения» в Англии Дж.Г.Ньюмен, увидев в этом истоки (и одновременно проявление) кризиса англиканства и религиозной веры в целом, не без иронии и назвал «религией на каждый день», когда религия становится «приятной и легкой» и утрачивает всякую серьезность⁴. Любопытно, что и Т.Арнольд, который не был сторонником «Оксфордского движения» и возрождения католичества и которого уже в ранние викторианские времена считали главным авторитетом в проблемах воспитания, тоже говорил о необходимости человеку быть более строгим к себе, не давать совести спать и не потрафлять даже самым маленьким грешкам, которые могут открыть в душе путь к большим грехам и мирской и плотской суете⁵. Акцент на серьезности и жестоком самоанализе и самокритике особенно важен, поскольку отражает так называемое «пуританское возрождение», а сами эти понятия являются «краеугольными камнями» евангелизма, в рамках которого выросла и сформировалась Дж.Элиот и который, несмотря на отход будущей писательницы в январе 1842 г. от христианства, перевод ею одного из самых антиевангелических манифестов времени («Жизнь Иисуса» Штрауса) и приход к фейербаховской «религии гуманности», определял нравственно-психологическую «парадигму» едва ли не всех ее произведений.

Евангелизм исходил из идеи самоотречения и постоянной борьбы человека с искушениями; здесь очевидна преемственность с пуританизмом XVII в.: произведения Элиот как раз и посвящены такого рода борьбе и обязательному приходу героя (чаще всего героини) к надрелигиозному (скорее, пострелигиозному) гуманизму как альтернативе его (ее) страданиям и искушениям и внешним религиозным парадигмам. Однако это не отменяет постоянного присутствия религиозности и библейских аллюзий в прозе пи-

сательницы. Как не отменяет и того факта, что воскресное посещение церкви, чтение молитвы перед едой и перед сном, Библии в школах и т.п. бытовые формы проявления религиозности были обязательными для викторианцев – при этом степень религиозной искренности и глубины религиозных верований были не столь важны. Библия на протяжении всей жизни оставалась для них книгой осмысления человеческого опыта. Оставалась она таковой и для Дж. Элиот; она также была для нее источником сюжетов, образов и нравственно-морального воодушевления. Язык и стиль Ветхого и Нового Заветов всегда были для нее образцом истинной поэтичности и примером для подражания, а большинство ее женских характеров создавались, исходя из библейско-религиозной образности (Дина, Мэгги, Эстер, Ромола, Доротея, Майра). Об этом Элиот не раз говорила в письмах, дневниках, беседах с друзьями и в романах «Феликс Холт», «Ромола», «Дэниел Деронда». Поэтому нравственные споры и борения героев писательницы, по сути секуляристские, практически принимали религиозную форму, по риторике, стилю и пафосу будучи весьма близкими Библии.

В «генетической» привязанности писательницы к религиозному дискурсу и к Библии проявляется еще одна черта периода: викторианцы, полагая свое время переходным, очень боялись, что при всех тех стремительных изменениях, которые происходили в обществе, могут размыться основы духовности. Именно поэтому вера (при этом не очень важна какая), полагали они, нужна как источник морали и нравственности, как опора в той ежедневной борьбе, которую человек ведет с самим собой и своими слабостями. Вот почему одной из центральных тем творчества Элиот (как и большинства викторианских писателей) становится тема, которую можно определить как «self-mastery». Это английское слово в прямом переводе означает «самоконтроль», но, думается, что оно значит много больше: владение собой, умение управлять своими эмоциями и настроениями, сдерживать себя. Не случайно одной из национальных черт характера англичанина (в наше время воспринимаемых уже как клишированные и стереотипные) именно с викторианских времен считается сдержанность, сопряженная с нарочитой дистанцированностью и даже холодностью в общении с другими людьми и миром.

Совершенно очевидно, что преобладание морально-нравственного дискурса в викторианской прозе (моральный дидактизм – «константа» модели викторианского романа) имеет религиозные (пуританские, прежде всего) корни. Причем, как справедливо пишет Дж. Кусич, оно очевидно не только на уровне проблематики и тематики, но пронизывает всю структуру произведений, не будучи собственно религиозным⁶. Даже «Барсетширские хроники» Э. Троллопа, в центре которых жизнь епархии и борьба за власть в ней сторонников «Высокой» и «Низкой» Церквей в англиканстве, при ближайшем рассмотрении оказываются романами о светских страстях, а не о смысле веры (подобно произведениям Достоевского). И все же поскольку, как верно замечает А. Поллард, викторианство было одновременно «веком прогресса и побед» и «веком сомнения и тревоги»⁷ и поскольку, как образ-

но писал в 1891 г. один из ведущих мыслителей XIX в. Дж. Э. Фрауд, еще в начале викторианского периода «церковь отчленила от своей привычной якорной стоянки»⁸ и заставила многих искать собственный «маршрут» в жизни, христианские ценности (без акцентирования их религиозности) обретали статус нравственных скреп идущей к большей однородности нации⁹. И наоборот: «...все моральные отношения суть религиозные»¹⁰, – читаем мы в переводе «Сущности христианства» Л. Фейербаха, сделанном в 1854 г. тогда еще М. Э. Эванс, но в скором будущем – Дж. Элиот. Обращение Элиот к работе Фейербаха, как известно сыгравшее решающую роль в приходе писательницы к «религии гуманности», показателен для времени: размышления философа о святости собственно самого человека и его высоких моральных устремлений особенно привлекли Элиот. «Тот, кто не увидит святость Справедливости в ней самой, не увидит Божественности ее. <...> Любовь не потому свята, что она провозглашается Богом, а потому и проповедуется Богом, что свята»¹¹. В связи с антропоцентризмом (в противовес теоцентризму) моральных дефиниций времени принципиальным оказывается также опубликованный в «Вестминстерском обозрении» в октябре 1855 г. отзыв Элиот о весьма популярных в ее время трудах и проповедях Джона Камминга, настоятеля храма Шотландской Национальной церкви в Ковент Гардене. К примеру, особое чувство неприятия у Элиот вызвали как раз настойчивые размышления Камминга о необходимости человеку любить Бога во имя Бога, поскольку такая любовь, по мнению будущей писательницы, «влечет за собой, как более чем достаточно показывают труды Камминга, установление мощного принципа ненависти»¹². С точки зрения акцента на идее веры в самом человеке, а не столько вне него, примечателен финал этой рецензии: «У нас нет теории, которая принуждала бы нас приписывать недостоинные побуждения доктору Каммингу, как нет и особых суждений, религиозных или нерелигиозных, которые доставляли бы нам удовольствие обвинить его в каких-либо преступлениях. Напротив, чем более мы думаем о нем как о человеке, хотя нам и приходится осуждать его как теолога, тем сильнее становится наше убеждение, что склонность видеть добро в самом человеке обладает способностью безо всяких особых символов веры противостоять догматически ложным толкованиям и одерживать окончательную победу над ними»¹³.

Согласимся с авторитетным мнением одного из ведущих элиотоведов наших дней Р. Эштон, которая в предисловии к изданию избранных статей писательницы отмечает, что Элиот вовсе не отрицала права человека на веру в Бога, но призывала верить в Бога как образец сочувственного и сострадательного отношения к ближнему и строгого и критичного отношения к самому себе¹⁴. Взгляды Элиот, выраженные в ее статьях и проявляющиеся даже в предпочтениях с точки зрения переводов на английский язык («Жизнь Иисуса» Штрауса, «Сущность христианства» Фейербаха, «Этика» Спинозы) и реализованные в ее художественных произведениях, безусловно, представляют в своей сути развитие заложенных в идеологии протестантизма принципов личной ответственности

человека за святость и приближенность своей собственной жизни к Христовой, а также – представлений о непосредственной связи человека с Богом.

Роман «Ромола» (1862 – 1863) в этом отношении занимает особое место в творчестве Элиот, поскольку это не просто исторический роман, отражающий буквально одержимость викторианцев историей, а сложное по жанровой природе повествование о судьбе Джироламо Савонаролы – религиозного деятеля конца XV в., которого историки религии считают одним из предтеч протестантизма¹⁵. Писательница же полагала протестантизм (как бы она к нему и к любой религии ни относилась) некоей финальной стадией религиозных поисков человечества, конфессией, наиболее отвечающей идеологии Возрождения, одним из центров которого не случайно является Флоренция – место действия романа Элиот. Думается, что антропоцентризм Ренессанса как нельзя более отвечал человекоцентристским воззрениям писательницы, а само Возрождение потому и было столь популярно у викторианцев, что отвечало устремлениям века «личной инициативы» человека, как нередко называют Викторианство.

В известном смысле роман «Ромола» может быть назван «романом-конспектом» духовных исканий человечества, на протяжении многих веков реализуемых в религиозной форме, так как в его содержательной основе лежит изображение последовательного движения ищущего нравственные опоры и основы миропонимания человеческого сознания через вакхический (языческий), античный, средневековый и возрожденческий (предпротестантский) этапы. И в этом смысле роман насквозь пронизан религиозными дискурсами разных эпох, и их столкновение, реализованное в противостоянии Тито и Савонаролы, Тито и Бернардо, Бардо и католичества, Савонаролы и Рима, а также во внутренних терзаниях Ромолы, Тито, Дино и Савонаролы, является важнейшим «сюжетостроительным» и драматизирующим все повествование фактором, поскольку главная героиня романа проходит через все эти этапы в напряженной внутренней борьбе на глазах читателя за весьма непродолжительный срок.

Нет сомнений, Элиот, как и многие ее предшественники и современники, учитывала традицию исторического повествования, сложившуюся благодаря «урокам» В. Скотта. После В. Скотта в основу исторического романа клали сюжетную парадигму, построенную на переплетении вымышленного, но вбирающего в себя основные «силовые поля» и «векторы развития» исторического процесса узла противоречий и достаточно тщательно реконструированного прошлого в его материальной, топографической, этнологической (нравоописательной) и, конечно, социально-политической точности и объемности. В эту как можно более близкую к действительности «модель прошлого» (правда, нередко отягощенную анахронизмами и нарочитым смешением исторических пластов как отражения авторского – и читательского – знания «чем дело кончилось») внедряется герой, персонафицирующий главную идею произведения. Авторское «слово об истории» и сюжетная «судьба» этого героя

весьма полно демонстрируют, как «судьба личная» воплощает «судьбу народную» (Пушкин).

Более того, Элиот насыщает «Ромолу» значительным количеством архитектурных, художественных, историко-литературных подробностей и примет, несколько оттесняя на периферию политическую историю, которой нередко исчерпывалось историческое знание во времена писательницы¹⁶. Читатель романа буквально дышит флорентийской атмосферой, проникается чувствами и эмоциями, которыми, как кажется писательнице, жили флорентинцы того времени, при этом плотно погружаясь во внутренний мир героев, чему способствуют массивы несобственно-прямой речи, составляющие немалую долю повествования романа, что весьма важно для рассказа о духовных исканиях героини, в структуре которого очень много от романа воспитания.

Система образов в романе построена главным образом по принципу ментально-психологических противостояний (и главное среди них – противостояние Тито и Ромолы); в произведении много дискуссий о человеке и его месте в истории и культуре, о науке и ее роли в жизни, и искания героини поданы прежде всего как духовные и как работа ее сознания. Поэтому читатель оказывается в конечном счете не столько в историко-географическом и социально-политическом, сколько в *культурологическом* пространстве Флоренции XV в., и в определенном смысле «Ромола» – это *исторический роман культуры*, подобно «Собору Парижской Богоматери» Гюго и «Саламбо» Флобера. В этом же культурологическом пространстве (где собственно религиозное и конфессиональное лишь часть – хотя и неотъемлемая – культуры) «духовно странствует» и главная героиня, очищаясь от заблуждений, подвергая саму себя строгому суду и обретая, как едва ли не все центральные герои писательницы, свое призвание – служение людям.

Поскольку речь идет о духовном становлении героини (и, наоборот, – о духовном падении героя) и поскольку автор стремится воспроизвести культурологическую модель флорентийской жизни позднего средневековья, постольку и религиозная составляющая романа является органической частью его содержательной и пафосной структур. Как и во всякой европоцентристской культуре, как правило пронизанной библейскими аллюзиями и символами, библейская интертекстуальность буквально пропитала роман Элиот. В нем немало цитат, отсылок к Ветхому и Новому Заветам и упоминаний библейских святых, главные персонажи романа уподоблены тем или иным библейским героям. Библейские аллюзии используются в нем и для повышения уровня интеллектуальности повествования, и для изображения того, как библейское «бытует» в повседневной жизни флорентинцев, войдя в их «плоть и кровь».

Так, Савонарола цитирует книгу пророка Амоса (гл. 3, стих 7), когда пытается доказать Ромоле, что сам Бог дал ему дар провидения будущего Италии и Флоренции: «Ибо господь Бог ничего не делает, не открыв Своей тайны рабам своим, Пророкам»¹⁷. В одной из первых сцен с Тито цирюльник Нелло сравнивает нотариусов с ослицей Валаама (Чис.22:21 – 34), которую Бог наделил сначала умом, а потом и

даром речи, чтобы предостеречь Валаама от неправедного пути¹⁸. И это обращение к библейской притче становится своего рода предупреждением Тито, которому он все-таки не внимлет. Когда Ромола начинает сопротивляться возрастающей авторитарности Савонаролы и когда тот отказывается помочь ей спасти крестного отца Бернардо от несправедливых обвинений в предательстве Флоренции, она уподобляет Бернардо и отношение к нему со стороны власть имущих библейскому царю Амаликитскому Агагу, разрубленному Самуилом на кусочки на глазах у Бога за то, что он и народ его войной стояли на пути народа Израиля из Египта (1 Цар.15:33): Ромола считает, что Савонарола своим отказом провоцирует флорентинцев на несправедное наказание Бернардо, которое может буквально на кусочки разнести его честное имя и дело¹⁹. В своей повседневной речи персонажи романа постоянно ссылаются как на библейских, так и небиблейских святых Михаила, Христофора, Бенедикта, Себастьяна, Антония, Франциска, Маргариту, Анну, Ектерину²⁰ и многих других. Очень часто такого рода отсылка и обращение к авторитету Библии (Евангелия от Луки, Матфея, Иоанна, Первая Книга Царств) может и не нести никакой специальной коннотации, а выступать как форма проявления бытовой религиозности персонажа – совершенно обязательной характеристики средневекового человека.

Когда мы размышляем о библейской и религиозной гипертекстуальности романа, то должны в первую очередь иметь в виду историко-культурную точность Элиот и протестантскую «закваску» ее мышления: позднее средневековье (Возрождение) – это канун Реформации, а значит, – обострения кризиса католичества и осознания многими необходимости поиска новой веры; при всей декларативности своего разочарования в христианстве Элиот никогда не была свободна от евангелистской ментальности, на которой выросла как личность. Стоит также еще раз повторить, насколько поиски веры были актуальны для моральной доктрины викторианства, особенно – его имперского пика.

Эти детерминанты со всей очевидностью проявляются прежде всего в структуре и религиозно-библейской интертекстуальности образа Ромолы, который в идейно-художественной системе романа выступает, с одной стороны, как аллюзия на Деву Марию (особенно в сценах в чумной деревне и в финальных главах с Тессой и ее детьми), а с другой – благодаря имени (от *Romulus* – основатель Рима) – уподоблен «вечному городу» как символу западной цивилизации и истории, единства времен и народов, колыбели и центра европейской духовности (и не только католической). Вновь нельзя не заметить, насколько историко-культурологически точна писательница: во Флоренции (и Италии в целом) издревле доминировал культ Мадонны, которая почиталась как защитница и покровительница города. Но Элиот акцентирует прежде всего человеческую божественность (или наоборот – ставшую божественной человечность) Девы Марии. Примечательно, что в конце романа все чаще Дева Мария называется Богоматерью (Holy Mother), а Ромола выступает в финале именно как духовная мать (Mamma Romola) Тессы и ее детей,

особенно Тито и Тессы Лилло, чей образ явно заставляет думать о Христе-младенце и символизирует будущее, что делает концовку романа в известной степени оптимистически открытой.

К концу романа достигнутая Ромолой за счет самоотречения и самопожертвования целостность во многом аллюзивно связана с идеей Рима, викторианцами воспринимаемого центром вечной духовности. Элиот, как практически все романисты-современники, была дидактически «ангажированной» писательницей и стремилась обязательно преподать читателям нравственный урок (пуританская закваска проявляется здесь особенно очевидно). Италия и Рим традиционно воспринимались в те времена как места паломничества и приобщения к вечным ценностям, к «величию прошлого, которое было призвано готовить величественное настоящее»²¹, как места пересмотра своих позиций и обретения новых ориентиров (достаточно вспомнить героиню романа «Миддлмарч» Доротею, которой именно в Риме драматически открылась ошибка замужества за Кейзобоном), как места, где «текст» твоей жизни поверяется на истинность «текстом» великой истории.

Аллюзия с Римом важна еще и с точки зрения параболности всякого серьезного исторического повествования: прошлое в нем важно не столько само по себе (отсюда отсутствие абсолютной исторической точности и едва ли не обязательное наличие анахронизмов и свободного «путешествия» по вектору истории), а как некий оселок для проверки настоящего и как основа для выстраивания определенной логики истории и сущностной связи прошлого и настоящего, а также, что особенно принципиально для Элиот, нравственной оценки настоящего. Поскольку хорошо известно, что к написанию романа Элиот подтолкнул интерес к личности Савонаролы и знания о нем, подчеркнутые ею во время поездки по Италии в конце 1850-х – начале 1860-х гг. и работы в библиотеке Британского музея, то справедливым будет сказать, что попытка по-своему «прочитать» личность этого религиозного и политического деятеля определяет многие параметры проблемно-тематической структуры романа. «Ромола» – это не просто историческая зарисовка кризиса католичества и кануна Реформации в Европе, а параболическое – через прошлое – воспроизведение (в числе ряда других) современной Элиот религиозной ситуации в Англии в условиях кризиса англиканства как государственной религии. Можно смело утверждать, что образ Савонаролы – это зеркало англиканства, как и Дино с его догматизмом и Бардо с его релятивизмом и размытостью веры, ведущих его к страданию, символом которых становится слепота отца Ромолы. Все они воплощают оценку писательницей не просто религиозности вообще (этот аспект в большей степени реализован в принципиальном противостоянии идеологий Ромолы и Тито и пафосе эволюции героини и финала романа), а именно англиканства с его нетерпимостью и одновременно показной набожностью и благочестивостью, интеллектуальной и моральной ригидностью.

Одним из концептуальных проявлений религиозной и библейской гипертекстуальности романа становится вся ситуация духовного испытания героини,

которая проходит через своеобразное распятие на кресте из трех частей: язычества (античная религиозность и философия стоиков), христианства (католичество и его «модификация», предложенная Савонаролой) и над(вне)религиозности (общечеловеческая нравственность и человечность). Неслучайно значительную роль в сюжете романа играет триптих Пьеро ди Косима, подаренный им Ромоле и Тито на их помолвку, и распятие, переданное перед смертью ее братом Дино (фра Лука), которые выступают символами этого духовного распятия как сознательного выбора Ромолы²². Элиот делает так, что ее героиня, приняв испытание на таком своеобразном кресте и последовательно пройдя ученичество у четырех отцов – Бардо (настоящий отец), Бернардо (крестный отец), Савонарола (духовный отец) и Христос, приходит к идее служения людям как воплощению истинной (природной) человечности, не диктуемой какой-либо верой, а идущей из глубины души, поскольку жизнь, по Элиот, больше любой религии: кипучая деятельность Ромолы по спасению жителей чумной деревни и беззаветная любовь к детям Тессы, а также отказ от личного семейного счастья в конце романа – яркие тому подтверждения. При этом для понимания характера метарелигиозности, реализованной в этом произведении и свойственной всей романистике писательницы (и здесь очевидна перекличка образов Ромолы и Савонаролы), важно, что Ромола отвергает роль «дочери Христовой», как должна была бы, наверное, сделать героиня-католичка. Она «идет в мир», поскольку всегда была натурой самостоятельной и независимой, и берет на себя ответственность за соответствие своему призванию.

Трудно не поддержать Фелицию Бонапарте, которая полагает, что к концу романа «именно Ромола, а не Савонарола, движется в основном русле истории» и что именно в этом образе «воплощен дух будущего». Как Савонарола до нее, в конце романа Ромола выступает в качестве «морального первопроходца», в роли, которая заставляет вспомнить об образе Антигоны²². Было бы точнее сказать не «вспомнить», а «согласиться» с Бардо, Бернардо, Пьеро, которые по ходу романа не раз называли Ромолу Антигоной, имея в виду прежде всего среди доминантных черт ее характера решительность, самостоятельность и готовность пожертвовать собой во имя высших нравственных ценностей, что Ромола и доказывает всеми своими поступками. Пребывание в миру требует большого мужества, активного действия, повышенной требовательности к себе, постоянного выбора и принятия решения, а значит, и большой ответственности. Есть веские основания утверждать, что по пафосу своего нового образа жизни, о котором мы узнаем из эпилога романа, Ромола близка к протестантизму, который, вне сомнений, кажется Элиот новым этапом в истории человечества – и гораздо более прогрессивным.

Одновременно в финале романа делается значительный акцент на общечеловеческих ценностях и религиозной открытости, незашоренности постулатами какой-либо одной веры. Вот почему религиозная гипертекстуальность, играющая такую важную роль с точки зрения историографической (в данном случае – культурологической) точности, перерастает в обще-

нравственную метатекстуальность, над- и внерелигиозную по своей сути.

Исследование творчества Дж. Элиот ведется в рамках гранта РГНФ № 03-04-00196а

¹См.: Houghton W.E. The Victorian Frame of Mind, 1830 – 1870. Yale University Press, 1985. P.93.

²Ibid. P.93.

³См.: The Victorian Novel / Ed. by D. David. Cambridge University Press, 2001. P.213.

⁴Houghton W.E. Op.cit. P.231.

⁵Arnold T. Christian Life, Its Courses, Its Hindrances, and Its Helps. London, 1849. P.187.

⁶См.: The Victorian Novel. Op.cit. P.216–217.

⁷The Victorians // Sphere History of Literature in the English Language / Ed. by A. Pollard. London: Sphere Books, 1970. V. 6. P.10.

⁸Ibid. P.9.

⁹Здесь невозможно не вспомнить весьма примечательное название одной из написанных в 1960-е гг. книг, посвященных викторианству, – «Век равновесия» (W.L.Burn. The Age of Equipoise. London, 1964).

¹⁰Eliot G. Selected Critical Writings / Ed. by R. Ashton. Oxford University Press, 2000. P.73.

¹¹Ibid. P.73.

¹²Ibid. P.169.

¹³Ibid. P.170.

¹⁴Ibid. P.XVII.

¹⁵Об этом весьма основательно пишет, в частности, М.У. Карпентер в книге «George Eliot and the Landscape of Time: Narrative Form and 'Protestant Apocalyptic History» (The University of North Carolina Press, 1986).

¹⁶Неслучайно Элиот весьма почитала труды Т.Маколея – историка, который, как справедливо полагают историографы, повернул английскую науку о прошлом в сторону социальной истории (см. письма Дж. Элиот, а также работу Л.Стивена «Джордж Элиот» (Лондон, Макмиллан, 1919) и исследования других элиотоведов.

¹⁷Eliot G. Romola / Ed. by A. Brown. Oxford University Press, 1994. P.215.

¹⁸Ibid. P.19.

¹⁹Ibid. P.420.

²⁰Ibid. P.12, 40, 131, 142, 149, 178, 354, 399.

²¹Oxford Reader's Companion to George Eliot / Ed. by J. Rignall. Oxford University Press, 2001. P.179.

²²Примечательно, что одно из лучших исследований романа «Ромола» Ф.Бонапарте так и называется – «Триптих и крест: главные мифы поэтического воображения Джордж Элиот» («The Triptych and the Cross: The Central Myths of George Eliot's Poetic Imagination. New York: Port City Press, 1979).

²³Bonaparte F. The Triptych and the Cross: The Central Myths of George Eliot's Poetic Imagination. New York: Port City Press, 1979. P.211.

П.А.Моисеев (Пермь)
**РЕЛИГИОЗНАЯ КАРТИНА МИРА
 В ДВУХ РОЖДЕСТВЕНСКИХ ПОВЕСТЯХ
 ЧАРЛЗА ДИККЕНСА**

Религиозность Диккенса несомненна. Мирозрение писателя, воплощенное в самых известных его книгах, не случайно называют «рождественским», как не случайно и постоянное обращение Диккенса к жанру рождественской повести. Однако именно самым известным святочным рассказам писателя, созданным в период между 1843 и 1848 гг., довелось выдержать едва ли не самую серьезную атаку со стороны критики. Большинство упреков в адрес этих пяти повестей (особенно последних трех – «Сверчок за очагом», 1845; «Битва жизни», 1846; «Одержимый», 1848) одновременно представляют собой упреки в адрес всего диккенсовского творчества: больше всего писателя, как известно, ругали за склонность к созданию «идеальных» образов, за морализаторство, мелодраматизм и сентиментальность. Характерным является отзыв Энгуса Уилсона об одной из этих повестей: «„Сверчок за очагом“ в свое время был чрезвычайно популярен; в повести намечен патетический образ девочки-жены – центральный в „Дэвиде Копперфилде“, – и особенно ярко выявилась удивительная способность Диккенса видеть причудливые образы, лица и картины в раскаленных углях очага; однако пафос этой вещи ни на что не направлен и только даром сотрясает воздух»¹.

Но что же означали «идеальные» образы и психологическое «неправдоподобие» некоторых ситуаций для самого Диккенса? Играл ли он какую-либо роль с точки зрения художественности или же действительно представляют собой заигрывание с публикой? «Рождественские повести» дают нам очень богатый материал для размышлений на эту тему.

Начнем с «Рождественской песни в прозе». При беглом прочтении может показаться, что ее сюжет полностью соответствует подзаголовку – «Святочный рассказ с привидениями». Внезапный духовный переворот, который испытывает Скрудж в результате встречи с тремя духами, может показаться неправдоподобным, а сама повесть, как следствие, несколько «несерьезной» по тому, как в ней решается нравственная проблема. Однако при чуть более внимательном прочтении становится ясно, что мистика Диккенса своеобразна и что это очень странный «рассказ с привидениями». При этом особенности фантастики в этой повести оправдывают – по крайней мере, на первый взгляд – упрек критики в чрезмерной ее, повести, назидательности. Мистика «Рождественской песни...» в большой степени аллегорична. Диккенс очень сдержанно вводит в это произведение «потусторонний» элемент, как бы приглушая его, и подчас возникает искушение прочесть всю повесть как только историю души. В таком случае встреча с призраками прошлых, настоящих и будущих святок оказывается воспоминаниями главного героя, его размышлениями о потерянном времени и грядущей одинокой старости.

Однако, хотя череда событий в доме Скруджа и может показаться иносказанием, Диккенс исключает возможность слишком приземленного толкования книги. Будь явления духов лишь фактами внутренней жизни Скруджа, повесть лишилась бы завязки. Первые же фразы книги свидетельствуют о том, что **мистическая мотивировка принимается Диккенсом**: «Начать с того, что Марли был мертв. Сомневаться в этом не приходилось. Свидетельство о его погребении было подписано священником, причетником, хозяином похоронного бюро и старшим могильщиком. Оно было подписано Скруджем. А уже если Скрудж прикладывал к какому-либо документу руку, эта бумага имела на бирже вес»². После этого Диккенс особо подчеркивает закоснелость героя в заблуждениях, а при первом, пока еще мимолетном, явлении Марли – отсутствие у него фантазии. Таким образом, обретение героем памяти становится настоящим, хотя и не видимым глазу чудом.

Более того, «реалистичность» событий повести, как ни странно, утверждается с помощью иронии. Будь сюжет «Рождественской песни...» всего лишь аллегорией, он не вынес бы и намек на иронию, которая способна либо превратить повесть в пародию на святочный рассказ, либо парадоксальным образом подчеркнуть действительность происходящего. Когда беседа Скруджа с призраком Марли изображается комически, возможность превращения «Рождественской песни...» в назидательную аллегорию автоматически исключается:

« – Не хотите ли вы... Не можете ли вы присесть? – спросил Скрудж, с сомнением вглядываясь в духа.

– Могу.

– Так садьте.

Задавая свой вопрос, Скрудж не был уверен в том, что такое бестелесное существо в состоянии занимать кресло, и опасался, как бы не возникла необходимость в довольно щекотливых разъяснениях. Но призрак как ни в чем не бывало уселся в кресло по другую сторону камина. Казалось, это было самое привычное для него дело»³.

Однако парадоксальное подтверждение реальности изображаемого не единственная функция иронии. Как видно из приведенной цитаты, ирония достигается сочетанием мистических и бытовых деталей. Вещный мир «заземляет» мистику, два мира – видимый и невидимый – в значительной мере сближаются. Сближение это проявляется двояко: с одной стороны, высший смысл происходящего всецело «практический», земной. Религиозная идея повести призвана подчеркнуть значение земной жизни человека, а ни в коей мере не противопоставить ее жизни небесной. Поэтому и видения Скруджа относятся исключительно к посюстороннему миру. Вся жизнь Скруджа переворачивается ради того, чтобы ему стали видны мелочи обыденности. После своего обращения он должен помогать не всем, а каждому: малютке Тиму и его родителям, джентльменам-благотворителям. Так же малы и радости земного мира, однако же лишь эти малые радости существуют в действительности. По словам У.Алена, «он [Диккенс] не устает описывать простые, обычные вещи, он «берет» не столько качеством их, сколько количеством, – нескончаемый при-

ем позволяет ему живописать все празднество, а также душевные состояния и мысли героев»⁴. Бесконечно великое (духовный мир) и, казалось бы, бесконечно малое, встречаются. Х.Пирсон называл Диккенса индивидуалистом⁵, а «Рождественские повести» показывают, что индивидуализм как элемент мировоззрения Диккенса упирается в его религиозные воззрения: горе одного человека или одной семьи становится горем всего мира.

С другой стороны, «овеществление» призраков ведет к тому, что чудеса словно вырастают из окружающей Скруджа реальности. Дверной молоток превращается в голову Марли, цепь, опоясывающая его призрак, состоит «из ключей, висячих замков, копилков, документов, грессбухов и тяжелых кошелев с железными застежками»⁶. Вышний мир «просвечивает» сквозь наш, земной, не унижая его, а, напротив, заставляя играть новыми красками, освящая его.

На ту же цель работает и другой прием Диккенса – пресловутый аллегоризм. Призраки могут показаться аллегорией, потому что это, строго говоря, привидения нашего, земного, мира – призраки Рождества, то есть хотя и священного, но все же земного праздника. Напомним также, что религиозный смысл Рождества как раз состоит в воссоединении земного и небесного миров. Причем Рождество как историческое событие лежит не в вечности, а во времени, то есть опять-таки принадлежит земле. Более того, сами духи «репрезентируют» не просто праздник Рождества, а его временной характер: существа, обитающие в вечном, внеисторическом мире, оказываются духами прошлого, настоящего и будущего, освящая тем самым течение времени.

Это освящение времени – и, как следствие, всего земного мира – мы видим и в той помощи, которую получает Скрудж. Сюжет повести, изложенный в образах, действительно может показаться наивным. Но «философский сюжет» «Рождественской песни...» серьезен: это обретение человеком памяти. Память укореняет человека в том мире, который ему сродни. Она естественное условие существования человека во временном мире. Так, через освящение памяти, еще раз освящается само время, которое оказывается, говоря словами Платона, «движущимся образом вечности».

Итак, мы видим, что аллегоричность диккенсовской повести, казалось бы полностью «работающая» на дидактику, оказывается сложным художественным явлением. Кроме того, аллегория ограничивается ироничной «материализацией» образов, причем в конечном счете и аллегоризм (или то, что можно считать таковым), и материализация ведут к одной цели: земной мир освящается небесным, который как бы просвечивает через чувственную реальность.

Внезапное и кажущееся неправдоподобным, условно-сказочным обращение Скруджа также имеет в своей основе глубокую религиозную идею. Финал повести не имел бы никакой ценности, будь он условным. Но, по Диккенсу, духовное воскресение человека может совершиться в одиночестве в силу именно естественности этого события. Стихия радости, к которой приобщается Скрудж, делает его свободным. В контексте повести зло, завладевшее им, как раз обес-

силило его; не случайно Диккенс окутывает героя атмосферой смерти: «Душевный холод заморозил изнутри старческие черты его лица, заострил крючковатый нос, сморщил кожу на щеках, сковал походку, заставил посинеть губы и покраснеть глаза, сделал ледяным его скрипучий голос. И даже его щетинистый подбородок, редкие волосы и брови, казалось, заиндевели от мороза»⁷; «Это была мрачная анфилада комнат, занимавшая часть невысокого угрюмого здания в глубине двора. Дом этот был построен явно не на месте, и невольно приходило на ум, что когда-то на заре своей юности он случайно забежал сюда, играя с другими домами в прятки, да так и застрял, не найдя пути обратно. Теперь это уж был весьма старый дом и весьма мрачный, и, кроме Скруджа, в нем никто не жил, а все остальные помещения сдавались в наем под конторы. Во дворе была такая темень, что даже Скрудж, знавший там каждый булыжник, принужден был пробираться ощупью, а в черной подворотне дома клубился такой густой туман и лежал такой толстый слой инея, словно сам злой дух непогоды сидел там, погруженный в тяжелое раздумье»⁸. Характерно также, что отношение Скруджа-скряги к окружающему миру сводится к слову «отрицание»: отказ от друзей, от добрых дел, от Рождества. Однако же зло хотя и страшно, но – в согласии с традицией христианской философии – несубстанционально. Оно способно лишить человека энергии, однако же энергия добра, т.е. та сущность, которая характеризуется действительным существованием, способна превозмочь чистое отрицание. Именно поэтому герою «Рождественской песни...» так легко дается его превращение.

Другая рождественская повесть, пострадавшая от нетерпимости и невнимательности критиков, – «Сверчок за очагом». Даже Теккерей, по достоинству оценивший поэзию «Рождественской песни...», рецензируя повесть, отнесся к ней более, чем несправедливо, сказав, в частности: «На наш взгляд, диалог и персонажи «Сверчка за очагом» так же далеки от жизни, как беседа Титира и Мелибея далека от подлинной речи двух крестьян, переговаривающихся через ограду, или как пасторальные петиметры Флориана в красных туфельках и париках далеки от французских крестьян в деревянных сабо и с вилами в руках, или как Пьеро и Карлотта, очаровательно улыбающиеся нам со сцены и выделяющиеся поразительные пируэты посреди венков из ситцевых роз и душистых картонных букетов, далеки от настоящей нимфы, прямиком пожаловавшей с горы Иды, и молодого полубога, только что сошедшего с Олимпа. Вся эта история искусственна, как искусственно имя самого героя – Пирибингл. Оно сродни вышеупомянутым ситцевым розам, которые гораздо краснее и крупнее живых. «Сверчок за очагом» производит впечатление красивого театрального представления. И, как такое, он вас очаровывает своим изяществом, красочностью и выдумкой, смешит вас своим броским гротеском, но при всем том вы отчетливо видите, что Карлотта вовсе не богиня (хотя и божественно танцует) и что на щеках у нее румяна, а не настоящий румянец»⁹.

Однако, если в «Сверчке» нет жизнеподобия, то значит ли это, что в нем нет ничего? Нам представляется, что критики повести невольно принимают уча-

ствие в споре, который представляет собою содержательное ядро «Сверчка за очагом». Задумаемся над следующим парадоксальным обстоятельством: в качестве антагониста в повести выступает Теклтон. Но главными героями книги являются Пирибинглы. Теклтон же, на первый взгляд, активно противодействует не им, а Эдуарду Пламмеру и Мэри Филдинг. Значит ли это, что он не является подлинным антагонистом, но лишь необходимым двигателем сюжета? Этот вопрос ведет к другому, более общему: почему главные герои «Сверчка» – Джон и Мэри? Иными словами, в чем заключается проблематика повести? Именно в отсутствии проблематики упрекал «Сверчка» Теккерея, как, впрочем, и некоторые другие авторы. Однако же, отметив, какую роль играет Теклтон в истории Пирибинглов, мы убедимся, что проблематика повести весьма серьезна и лежит в основном русле общего идейного поиска литературы середины XIX в. В отношении к Джону Пирибинглу Теклтон выступает не просто как клеветник или доносчик, но как искуситель. В конце второй «песенки» он настолько уверен в будущем убийстве Джоном Эдуарда, что фактически пытается (может быть, сам не вполне это осознавая), «запрограммировать» Пирибингла на преступление:

« – Еще минутку! – сказал Теклтон. – Не применяйте насилия. Это бесполезно. И это опасно. Вы сильный человек и не успеете оглянуться, как совершите убийство»¹⁰.

Встает вопрос, зачем это нужно Теклтону. На этот вопрос он сам отвечает в своих спорах с Пирибинглами. В самом деле, если в случае Эдуарда и Мэри Теклтон – сюжетный антагонист, то в главной сюжетной линии он, скорее, идейный оппонент. Здесь все его усилия сводятся к тому, чтобы доказать, более того, предсказать, два факта: неверность Мэри и убийство Джоном Эдуарда. При первом же своем появлении он приступает к работе (замечим, что это едва ли не главная цель его посещения):

« – Так, значит, придете? Это, знаете ли, столько же в ваших интересах, сколько в моих, – женщины убедят друг друга, что они спокойны и довольны и ничего лучшего им не надо. Знаю я их! Что бы ни сказала одна женщина, другая обязательно начнет ей вторить. Они так любят соперничать, сэр, что, если ваша жена скажет моей жене: «Я самая счастливая женщина на свете, а муж мой самый лучший муж на свете, и я его обожаю», моя жена скажет то же самое вашей да еще подбавит от себя и наполовину поверит в это»¹¹.

В первой половине повести он с нетерпением ждет измены Мэри, во второй – убийства, которое, по его разумению, должен совершить Джон. То, насколько важна для него предполагаемая виновность Пирибинглов, видно из его визита к ним наутро после «разоблачения» Мэри. Еще не переступив порог, он уже уверен в том, что убийство уже совершилось:

« – Джон Пирибингл, – шепнул Теклтон на ухо возчику, – надеюсь, ночью не произошло ничего... никаких безрасудств?

Возчик быстро обернулся к нему.

– Дело в том, что его нет, – сказал Теклтон, – а окно открыто! Правда, я не заметил никаких следов...

но окон почти на одном уровне с садом... и я побаиваюсь, не было ли здесь драки. А?»¹².

Главная коллизия повести не сводится, разумеется, к ревности Джона. Основное столкновение в этой истории – столкновение идейное. Подозрения Теклтона суть симптомы неверия в существование «положительно прекрасных людей». Заметим, что, несмотря на различие сюжета и конфликта, внутренне «Сверчок за очагом» оказывается близок «Рождественской песне в прозе» в первую очередь этой уверенностью Диккенса в существовании добра и возможности для каждого человека оказаться причастным добру. Об этом говорит и внезапное обращение Скруджа, и непоколебимая добродетель Джона и Мэри. Вдумаемся в словосочетание «образы идеальных героев»: слово «идеальный», используемое зачастую (в том числе и в данном случае) в его расхожем значении, даже в этом неточном употреблении сохраняет семантическую связь с понятием абсолюта. Эти образы Диккенса выдают не желание потрафить вкусам публики, а его глубинную религиозность, убеждение в существовании абсолютного добра. Естественно, абсолют не может существовать в текущем мире, в котором, несомненно, существует и зло. В этом смысле Теклтон не вполне не прав, поскольку он, очевидно, исходит из атеистической картины мира. Поэтому и его не вполне явный спор с Пирибинглами – это, в сущности, религиозный спор: если Джон и Мэри действительно так хороши, как кажутся, то существует абсолютное Добро (то есть Бог), и тогда Теклтон ощутит пустоту своего существования (теперь и в эту повесть входит тема зла как небытия); если же абсолютного Добра не существует, то нет и добра относительного, существует лишь иллюзия, которую людям нравится принимать за добро.

В связи с этим важно поставить вопрос о том, какое место в идейной структуре повести занимает история Пламмеров. Безусловно, для Диккенса Кaleb не может быть правым в своем обмане. Весь вопрос в том, в чем была его ошибка. Автор говорит, что обман этот рожден «колдовством преданной, неумирающей любви» и что «сверчок-волшебник... внушил ему [Калебу] мысль, что и тяжкое убожество может послужить ко благу и что девочку можно сделать счастливой при помощи столь несложных уловок»¹³. Однако Кaleb невольно и парадоксально придает некоторый вес аргументам Теклтона, обвиняющего в притворстве людей, подобных Пирибинглам: Кaleb действительно притворяется, а Берта живет в вымышленном мире, хотя и невольно. Единственный недостаток Калеба в том, что он недооценивает силу добра. Если последовательно проводить ту недодуманную им мысль, которая толкнула его на столь продолжительную ложь, то придется сделать вывод, что добро может обитать лишь в вымышленном мире – следовательно, не может существовать вообще. Между тем, за исключением одной-единственной ошибки, Кaleb живет, руководствуясь совсем иным убеждением – убеждением в реальности добра. Положение Берты очень схоже: она невольно жила в мире призраков, но при этом ее любовь к Теклтону, хотя и рождена ложью, вызывает уважение.

Таким образом, мы видим, что многие художественные особенности рождественских повестей, которые часто рассматривались как признаки, свидетельствующие всего лишь о склонности Диккенса к мелодраме, заслуживают более внимательного к себе отношения. Символика этих произведений, образы персонажей, особенности конфликта и композиции, будучи рассмотрены в единстве друг с другом и в общем проблемном контексте цикла, получают новое освещение.

¹Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. М., 1975. С. 189.

²Диккенс Ч. Рождественская песнь в прозе // Диккенс Ч. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1957–1963. Т. 12. С. 7.

³Там же. С. 21.

⁴Тайна Чарльза Диккенса. М., 1990. С. 265.

⁵См.: Пирсон Х. Диккенс. М., 2001.

⁶Диккенс Ч. Рождественская песнь в прозе // Цит.изд. С. 20–21.

⁷Там же. С. 8–9.

⁸Там же. С. 16–17.

⁹Теккерей У.М. Сверчок за очагом, сочинение Чарльза Диккенса // Теккерей У.М. Собрание сочинений: В 12 т. М., 1975. Т. 2. С. 457.

¹⁰Диккенс Ч. Сверчок за очагом // Цит.изд. С. 258.

¹¹Там же. С. 219.

¹²Там же. С. 269.

¹³Там же. С. 225–226.

Т.Н.Мешкова (Тамбов)

ОБРАЗ «ЗЕМЛИ ОБЕТОВАННОЙ» В РОМАНЕ Ч.ДИККЕНСА «ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ МАРТИНА ЧЕЗЛВИТА»

Эпитет «обетованная» американская земля получила вследствие истории своего заселения. Обширные территории незаселенной Америки явились спасительной надеждой для миллионов нуждающихся, желающих приобрести землю, богатство и благосостояние. Малосведущий о Колумбии европеец, потерпев неудачи на родине, с новыми надеждами переправлялся через водную пустыню к берегам «хорошей и просторной земли, где течет молоко и мед»¹.

Несмотря на то что к середине XIX в. Англия, представлявшая собой крупнейшую колониальную державу, располагала громадными земельными владениями, Америка по-прежнему оставалась для англичан одним из удобнейших мест эмиграции. Такое положение сохранялось, прежде всего, из-за возможности переселиться на никем не занятые земли, «не жертвуя своим языком»². А поскольку масштаб демографического роста населения в викторианской Англии значительно увеличил интерес к проблеме переселения, то и вопрос эмиграции для ее жителей в Америку оставался весьма существенным. Однако новый статус Америки как независимого государства, а также новая колониальная политика Великобритании не могли не оказать влияние на сложившееся положение дел. Перемены в отношениях к Америке стали очевидны в викторианском обществе.

Данные изменения нашли свое отражение в творчестве Ч. Диккенса, придававшего серьезное значение этой проблеме. По словам Э.Уилсона, эмиграция для Диккенса была «панацеей от всех общественных зол в Англии»³. Так, в письме, адресованном А.Дж.Кутс [26 мая, 1846], Диккенс с энтузиазмом поддерживает предложение отправлять падших женщин в «отдаленные части света ... с целью замужества ... где им легче всего было бы обзавестись семьей и где они были нужнее всего мужскому населению, как выехавшему из Англии, так и там рожденному» (29,216)⁴. Проблема эмиграции отведена значимое место и в романе «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (1844).

Поиск и обретение земли обетованной является основной сюжетной линией, связанной с образом главного героя романа Мартина Чезлвита. Попав в затруднительную ситуацию, Мартин полагает, что не сможет поправить свои дела на родине и принимает решение уехать в Америку.

Большие надежды, возлагаемые Мартином на американскую землю, сближают ее в романе с образом «обетованной земли». Америка для Мартина становится той заветной целью, достижение которой, по его мнению, откроет ему дорогу в жизнь. Отлученный от дома, Мартин надеется преуспеть за океаном, чтобы «предъявить свои права» (10,295) на любимую девушку. Размышляя о своем будущем с Мэри, Мартин говорит: «Я, конечно, и не подумаю жениться, пока у меня не будет средств. Для меня, видите ли, совсем неподходящее дело обречь себя на убожество и нищету. Любовь в одной комнате на четвертом этаже и тому подобное...» (10,128).

Создание семьи, таким образом, выдвигаемое Г.Спенсером как главное побуждение к деятельности («Постоянные и настойчивые усилия успеть в жизни часто вызывают обещанием жениться усилия, о которых прежде и не думали. Впоследствии создание семейной ответственности ... служит сильным побуждением к работе...»⁵), являются для Мартина лишь прикрытием эгоистических устремлений. Привычка заботиться только о своем благополучии проявляется даже в любви к Мэри. Думая о своей возлюбленной, Мартин каждый раз убеждает самого себя, что не зря «многим пожертвовал ради нее» (10,128), так как она «вполне достойна» (2, с.304) всех этих жертв. Истинной же причиной отъезда Мартина за границу является его эгоизм. Честолюбивое стремление обрести благосостояние без помощи своего деда-опекуна, потребность утолить уязвленное самолюбие рождает в его голове образ заветной земли, где исполнятся все его желания и будут признаны все его таланты.

Настойчивое стремление Мартина добиться освобождения от мнимых притеснений деда становится дурным предвестием на пути к поиску земли обетованной. Положение Мартина дается как имплицитная пародия на библейский сюжет о притеснениях израильтян в Египте. Лжестрадания придают его отъезду характер бессмыслицы и нелепости. Поездка в Америку теряет неизбежность, жизненную необходимость. Не случайно сам Мартин осознает ее альтернативность: «...взяться за ремесло носильщика пропитания ради, или день за днем держать под уздцы лошадей на улицах ради куска хлеба» (2, с.294).

Скрытое сравнение Мартина с библейскими израильтянами обнаруживается и в его ропоте на судьбу. Мартин выказывает недовольство тем, что ему, как человеку, принесшему много жертв ради любви к бедной сироте, «могло бы и побольше повезти» (10,128). Но если ропот израильтян, несмотря на его греховность, может вызвать сочувствие, то жалобы Мартина не вызывают ничего, кроме отвращения.

Гордыня делает Мартина чуждым страданиям других людей. Отправившись в Новый Свет на пакетботе «Винт», он по-прежнему занят исключительно самим собой. Поездка на пароходе становится серьезным испытанием для амбиций Мартина. Он тяжело переживает унижение, вызванное положением пассажира третьего класса. Ему невыносимо осознавать себя человеком без средств. Его мучит боязнь, что один из тех, кого он сам называет «выскачками-толстосумами» (10,312), признает в нем нищего, и это может каким-то образом опорочить его светлое будущее.

Острота иронии относительно страданий Мартина усиливается параллельным описанием милосердия и отзывчивости его слуги Марка Тэмпли. Жизненная философия Марка заключается в стремлении оставаться веселым там, где это сделать трудно. Поездка на пароходе для него не является испытанием, наоборот, он считает ее «радостным обстоятельством» (10,311), поскольку получает возможность оказать помощь и поддержку нуждающимся.

Всеобщие бедствия, болезни, нужда и изгнание заключенных в трюме «Винта» едва ли делают оправданным замечание Мартина, что на корабле не найдется человека, «который за это плавание перенес хотя бы половину его страданий» (10,312), а его неудовольствия в этой ситуации вовсе не кажутся тягостными.

Лжемотивы и лжеиспытания приводят Мартина к лжеобетованной земле. Американская земля оказывается совсем не такой, какой она представлялась герою на родине. Вместо «земли доброй, земли, где потоки вод, источники и озера выходят из долин и гор, земли, где пшеница, ячмень, виноградные лозы, смоковницы и гранатовые деревья ... земли, в которой без скудости будешь есть хлеб твой и ни в чем не будешь иметь недостатка...»⁶, его очам открывается «плоское болото, заваленное буреломом, трясина, где погибла и сгнила вся цветущая растительность земли, для того, чтобы из ее праха возникла ядовитая поросль ... откуда по ночам поднимались вместе с туманом смертельные болезни, ища себе жертв ... где даже благословенное солнце ... казалось страшным...» (10,455).

«Благословенные богом Штаты» (10,419) оказываются обетованной землей лишь для лжепорядочных людей, которые бессовестно обманывают друг друга, подлог принимают за ловкость и ничем не стесняются на пути служения своему лжебожеству – золотому тельцу, доллару. «Все их заботы, надежды, радости, привязанности, добродетели и дружеские связи ... были переплетены в доллары. <...> Людей ценили на доллары, мерили долларами; жизнь продавали с аукциона, оценивалась и сила молотка за доллары» (10,336).

Уверенность американских дельцов в своей причастности к земле Господней иронически показана Диккенсом на примере генерала, являвшегося компаньоном земельной компании. Высматривая очередную жертву для своих новых махинаций, он глядит на дорогу «подобно доброму самаритянину, поджидающему путника» (10,429).

Процветание рабства в Америке сближает ее скорее с библейским Египтом, наказанным Богом страшными несчастьями за притеснение израильтян, нежели с землей обетованной. Сравнения с Египтом имеют место и в описании Эдема – земельного участка, купленного Мартином и Марком. В «земном рае»⁷ также царят неурожай, голод, болезни, смерть, одолевают насекомых и змеи, в жилищах пробираются жабы.

Пребывание в этом «страшном месте»¹¹ заставляет Мартина задуматься о своих слабостях. Осознание того, что он действительно попал в беду, придя к лжеобетованной земле, оказывает целительное действие на душу Мартина и побуждает его к поиску уже истинной «обетованной земли». Он видит свой эгоизм и признает, что покинуть родину было «сумасбродной затеей» (11,127). Теперь Мартин точно знает, что истинная обетованная земля осталась по ту сторону океана, в британском Доме. Все свои надежды Мартин связывает с возвращением: «...вернуться в Англию. Во что бы то ни стало! Любими средствами! Только бы вернуться» (11,127).

Вера, что он на праведном пути, помогает Мартину добраться до берегов родины. Радостное волнение, испытываемое Мартином и Марком при приближении к родной земле, является немаловажным свидетельством того, что поиск обетованной земли завершен: «...весело было вокруг – свежо и полно движения, воздуха, простора и блеска, – это было ничто по сравнению с радостью, которая вспыхнула в груди двух спутников при виде старых церквей, кровель и почерневших дымовых труб родины. <...> это была родина! И хотя родина есть только имя, только слово, – оно сильно, сильнее самых могущественных заклинаний волшебника, которым повинуются духи!» (11,152).

Итак, Мартин Чезлвит проходит сложный путь к обетованной земле. Сначала эгоизм мешает Мартину понять, что родная земля и есть земля обетованная. Испытание лжеобетованной землей приводит его к нравственному очищению. Оказавшись на чужой земле, Мартин, «как и большинство путешественников, еще больше полюбил родные места и родную страну» (10,341). Он вернулся в Англию, чтобы «навсегда» (11,447) обрести Дом.

Обетованной землей, таким образом, является то место, которое дано человеку при рождении, – это его дом и семья. По Диккенсу, только на родной земле, человеку действительно благоприятствует судьба, что подтверждает счастливый финал романа. По возвращении из Америки Мартин и Марк обзаводятся семьями и всем тем, что обещает им достойное будущее.

¹Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. М., 2001. С.56.

²Сили Дж., Крэмб Дж. А. Британская империя. М., 2004. С.71.

³Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. М., 1975. С.178.

⁴Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Здесь и далее цитируется это издание с указанием тома и страниц.

⁵Спенсер Г. Этика половых отношений. СПб., 1901. С.33

⁶Библия. Указ.соч. С.177.

⁷Катарский И. И. Диккенс. М., 1960. С.137.

О.Ю.Богданова (Тамбов)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА БИБЛЕЙСКОГО САДА В РОМАНАХ Ч.ДИККЕНСА «ЖИЗНЬ ДЭВИДА КОППЕРФИЛДА» И «БОЛЬШИЕ ОЖИДАНИЯ»

В пейзажах Диккенса, созданных в романах «Жизнь Дэвида Копперфилда» (1850) и «Большие ожидания» (1861), присутствуют образы, связанные с литературной и живописной традициями, которые, в свою очередь, восходят к библейским образам и мотивам.

В образе сада у Диккенса прослеживается отчётливая связь с библейским садом и его изображениями в живописи и иконографии. Это проявляется как во внешней атрибутике, так и в эмоциональном содержании образа.

Библейский сад оказывается тем архетипическим образом, аллюзии на который выстраивают второй план повествования, второе измерение, в свете которого предстают изображаемые события.

Традиционно сад – символ рая. Хорошо известно, что существуют два образа рая: Рай земной (Эдем), утраченный Адамом и Евой, и Рай небесный, где обитают души праведников. В живописи на религиозные сюжеты эти два образа совмещаются: рай изображается в виде ограждённого сада с плодоносящими деревьями¹. «В христианском искусстве сад, изобилующий фруктами и цветами, символизировал Рай»². «Понятие сада в эмблематике издавна считается идеальным описанием идеи замкнутого пространства, хранящего внутри совершенное изобилие, но извне ограждённого стеной или забором»³.

В живописи изображение Рая основывается не только на библейских мотивах, но и восходит к античному *locus amoenus*. «Райский «*locus amoenus*», переходящий из текста в текст с малыми вариациями, включает в себя в качестве необходимых компонентов пышную садовую или садово-лесную зелень, ласковое солнце поздней весны или раннего лета, птичье пение, журчание ручьёв, то есть все детали благой, предельно радушной к человеку природы»⁴.

В светском искусстве Ренессанса сад – это прежде всего Сад Любви, где главенствует Купидон. «Сад Любви перенял массу характерных деталей собственно Рая – и гордую отъединённость, как бы вознесённость над окружающим миром, и незыблемое полуденное (как в классической пасторали) летнее благоденствие, не подвластное колесу времён года, и обилие ярко-зелёных лужаек, пёстрых цветов, плодоносящих деревьев»⁵.

В романе «Дэвид Копперфилд» уже в первых детских воспоминаниях главного героя появляются самые важные и дорогие для него образы: мать, Пегготи, дом и сад. В воспоминаниях Дэвида появляется

образ сада, имеющий все атрибуты райского сада. Сад представляет собой замкнутое пространство – отъединённый от внешнего мира самодостаточный образ счастливого детства. Он окружён «высокой изгородью с калиткой и висячим замком»⁶ – для Дэвида это особая, резко отделившаяся от остальной жизни счастливая пора, воспоминания о которой обособленно существуют в его сердце. Здесь нет места горестям, и сюда он никого и ничего не хочет пускать, кроме самых дорогих ему образов.

Сад в «Дэвиде Копперфилде» являет собой прекрасный уголок – «настоящий заповедник бабочек»; образ совершенного изобилия: «плоды обременяют ветви деревьев, плоды такие спелые и сочные, каких никогда уже не бывало ни в каком другом саду» (1, 24). Сад в воспоминаниях Дэвида не подвластен «колесу времени»: говоря о счастливых днях, герой вспоминает только летний цветущий сад.

Таким образом, сад сохраняет и внешние, вещные черты рая – летнее благоденствие, плодоносящие деревья, – и передаёт безоблачное душевное блаженство. Тема внешней и внутренней гармонии, счастливого состояния души связана с центральным образом воспоминаний – матерью Дэвида, которую можно сопоставить с образом Мадонны. «Рай на земле художники изображали как цветущий сад. В средневековом христианском искусстве – это «сад мадонны», отгороженный от окружающего мира»⁷. В живописи и иконографии средних веков Мадонна с Младенцем изображались в Запертом (Розовом) Саду, что символизировало возможность обретения утраченного когда-то рая⁸. Мадонна часто противопоставляется Еве: благодаря ей человек получил надежду достичь рая, в то время как из-за Евы рай был некогда утрачен.

Тема утраты рая, то есть покоя и ничем не омрачённого счастья, звучит и в том, что прежний сад остался только в воспоминаниях Дэвида. Ещё более явной аллюзией на мотив утраченного рая становится фраза о том, что в том саду, сохранившемся только в воспоминаниях, созревали плоды, «такие спелые и сочные, каких никогда уже не бывало ни в каком другом саду» (подчёркнуто мной – О.Б.) (1, 24).

Мотив изгнания из рая звучит и в том, что с появлением Мэрдстона для Дэвида прекращается пора счастливого детства. Утрата рая означала утрату неведения и безмятежности, поэтому одновременно в сознании человека появляется мысль о смерти, которой он не знал ранее. Точно так же для Дэвида первоначально даже кладбище было только образом умиротворения и покоя. «Нигде нет травы такой зелёной, как трава на этом кладбище; нигде нет таких тенистых деревьев, как там; нет ничего более мирного, чем эти могилы» (1, 22). Первая мысль, появившаяся у Дэвида после сообщения Пегготи, что у него «теперь есть папа», – мысль о смерти: «Мистер Дэви, – задыхаясь, продолжала Пегготи, дрожащими руками снимая шляпку. – Ну, как вам это понравится? У вас теперь есть папа.

Я вздрогнул и побледнел. Что-то, – не знаю, что и как, – какое-то губительное дуновение, связанное с могилой на кладбище и с появлением мертвеца, пронизало меня» (1, 54).

У Диккенса Мэрдстон олицетворяет собой некое абсолютное зло, которое люди доверчиво впустили в свой дом и распознали слишком поздно. Это зло подчиняет себе волю человека, получает власть над ним и разрушает как его покой и внутреннюю гармонию, так и гармонию окружающего мира. Знаменательно, что огорчённый той сдержанностью, с которой впервые была вынуждена встретить его мать (подчиняясь воле Мэрдстона) Дэвид видит за окном «поникие от холода кусты» (1, 54).

Когда Дэвид узнаёт, что их старый дом будет сдан внаём или продан, он вспоминает дом и сад: «... но мне больно было думать, что дорогой моему сердцу старый дом заброшен, сад зарос сорной травой, а на дорожках толстым слоем лежат мокрые опавшие листья» (1, 293). Благоденствие и изобилие сменяется заброшенностью и пустотой. Только когда Любовь уходит из сада, наступает осень. И далее появляются традиционные штампы мрачности и запустения: «...зимний ветер завывает вокруг, в окна стучит ледяной дождь, а луна бросает призрачные тени на стены пустых комнат и всю ночь напролёт стережёт это запустение» (1, 293). Не случайно мысли Дэвида вновь обращаются к смерти: «Вновь обратились мои мысли к могиле, там, на кладбище, под деревом, и казалось мне, что умер также и дом и всё, связанное с матерью и отцом, исчезло навеки» (1, 293). К Дэвиду приходит познание смерти, а навсегда потерянные дом и сад становятся олицетворением навсегда утраченного изначального счастья.

Однако рай в живописи и иконографии представлял собой «пространственный образ бессмертия»⁹, поэтому сад в романе становится лейтмотивом, дающим надежду на возрождение и обретение счастливого и гармоничного бытия. Сад как знаковый для Дэвида образ появляется в романе не один раз, при этом всегда – в переломные для него моменты жизни. Когда он, оборванный, идёт в Дувр, вокруг в садах поспевают яблоки, начинается сбор хмеля, и только там дорогой он находит себе приют. «Лето близилось к концу, в садах рдели спелые яблоки, и кое-где уже начался сбор хмеля. Всё это показалось мне удивительно красивым, и я решил провести эту ночь в хмельнике, полагая, что длинные ряды жердей, обвитые изящными гирляндами листьев, составят мне приятную компанию» (1, 221).

Даже когда Дэвид после долгих скитаний приходит к своей бабушке Бетси Тротвуд, он застаёт её за работой в саду. Это тоже важный момент, после которого жизнь Дэвида поворачивается в другое, более счастливое, русло.

Но в романе появляется ещё один сад, с которым связано для Дэвида обретение нового счастья. Он получает это счастье, пройдя через многие испытания. Этот сад связан с Дорой. В саду впервые видит Дэвид Копперфилд Дору, в саду он говорит ей о своих чувствах. Сад – идиллическое место, «рай» – и потому, что многие счастливые моменты жизни Дэвида связаны с садом. «Какое это было чудное зрелище – утро прекрасное, Дора сидит в саду под сенью сирени, в белой соломенной шляпке и в платье небесно-голубого цвета, а вокруг порхают бабочки!» (2, 56). Это описание возвращает читателя к первому саду:

здесь снова появляются бабочки как образ лёгкой и светлой безмятежности, а Дора своей наивностью и детскостью напоминает мать Дэвида. Характерно идиллическое сочетание цветов, которые символизируют чистоту, свет, юность и т.п.

Образ сада возникает всегда, когда влюблённый Дэвид думает о Доре. «Было ещё рано, утро было прекрасное; мне захотелось пройтись по одной из аллей сада и отжаться своей страсти, погрузившись в созерцание её образа» (1, 458). Сад и мысли о счастье для Дэвида Копперфилда всегда неразрывны: «В пустынном саду было свежо. Я гулял, мечтая о том счастье, которое выпадет мне на долю, если я когда-нибудь обречусь с этим чудесным существом» (1, 459).

Совсем иной сад предстаёт в романе «Большие ожидания». Когда Пип впервые приходит к мисс Хэвишем, он видит её дом и сад. Трава, которая пробивается между плитами, становится здесь не олицетворением жизни, которая пробивается среди всеобщего разрушения, а наоборот, знаком заброшенности, безжизненности, неухоженности. В первом предложении, говоря о траве, Диккенс использует союз *но (but)*. Это несмотря на то, что здесь говорится вроде бы о положительных моментах: «двор был мощёный и чистый»¹⁰.

Таким же отражением жизни мисс Хэвишем является и старый запущенный сад. Образ сада углубляется и интерпретируется как образ человеческой души. Сад – рай – душа человека, такая, какой он сам её делает, сознательный выбор человека. Образ полноты жизни, бытия (плодоносящие деревья) можно противопоставить заброшенному саду мисс Хэвишем, в котором уже трудно различить прежний облик. Плодоносящие деревья, связанные с образом матери Дэвида Копперфилда, противопоставлены заброшенному саду мисс Хэвишем: «из грядок торчали остатки капустных кочнов» (74). Цветущая сирень, под которой сидит Дора, – бурьян и сорняки в саду мисс Хэвишем. Сад, являясь отражением состояния души мисс Хэвишем, интерпретируется не просто как образ утраченного рая – он отражает представления мисс Хэвишем о разрушенном рае, о её разрушенном счастье. Однако имманентно существующий в сознании автора и читателя образ сада как рая позволяет понять позицию автора, который, несмотря на своё сочувствие мисс Хэвишем и жалость к ней, показывает читателю, что она сама разрушила свою жизнь. Плодоносящие деревья, образ ребёнка в саду вызывает ассоциации с Садом Мадонны – символом материнского тепла и любви к человеку. Сад мисс Хэвишем с его бурьяном, Пип и Эстелла в саду – всё это словно становится горькой пародией на райский сад. Мисс Хэвишем не только изгнала из собственного сердца все человеческие чувства, но даже в удочерённой Эстелле воспитала холодность и ненависть. Как в её жизни нет света, как в её сердце царит холод, так и в самые запущенные уголки сада «не проникало солнце», и хотя снег везде успел растаять, но здесь «снег ещё залежался, и ветер подхватывал его и горстями швырял в окно, словно норовил ударить меня за то, что я посмел сюда прийти» (92). Как ветер непонятно за что злится на Пипа, так и мисс Хэвишем питает ненависть

ко всем мужчинам, пытается с помощью Эстеллы отомстить за былые обиды.

Изображение сада в Сатис-Хаусе построено не так, как другие пейзажи в романе. Здесь нет перспективы, нет горизонта, сад всегда закрыт строениями (пивоварней, высокой оградой, зарослями бурьяна). Пип всё время заглядывает туда словно украдкой (то через забор, то через окно): «Стена была не очень высокая, – подтянувшись, я повис на руках и, заглянув через неё в сад, увидел, что он примыкает к дому и весь зарос кустами и сорняком» (74); «окно приходилось на уровне земли и смотрело в самый неприглядный уголок заброшенного сада, где из грядок торчали гниющие остатки капустных кочнов и одинокий куст самшита» (91-92). В этом узость, ограниченность жизни мисс Хэвишем – в пейзаже нет дали, как у неё нет будущего, в конечном счете, нет жизни – это лишь медленное разрушение и упадок.

Но всё же в саду мисс Хэвишем «среди жёлто-зелёного бурьяна вилась протоптанная тропинка, словно кто-то часто гулял там, и по этой тропинке от меня уходила Эстелла» (подчёркнуто мной – О.Б.) (74). Появляется образ маленькой, удаляющейся по единственной узкой тропинке человеческой фигурки, на которую смотрит Пип. Приём изображения основан здесь на живописном принципе «романтического окна»: тропинка и фигура Эстеллы должны быть видны как будто в проёме между ветвей, сквозь овал, образуемый деревьями. Этот приём характерен для романтической живописи (см. К.Д.Фридрих, Г.Р.Керстинг, Ф.О.Рунге, Ф.Фор). У романтиков такой приём становится средством выражения недостижимой мечты и познания самого человека: «И куда больше мы узнаем о человеке по тому, на что направлен его взгляд. <...> Так что наше тело подобно дому, а наши глаза подобны окнам, сквозь которые смотрит наша душа»¹¹. Для Пипа образ Эстеллы – образ недостижимой мечты.

В день, когда Пип идёт проститься с домом мисс Хэвишем, «с полудня в воздухе повис холодный, серебристый туман, и луна ещё не рассеяла его» (522). В последней главе не случайно туман окутывает мир до того, как Пип увидел Эстеллу, но уже сквозь него «просвечивают звёзды». Одинокая человеческая фигурка дана в окружении таких символов, как туман, холодный и серебристый, звёзды, луна. Показаны скрытые связи между человеком и природными образами. Свет луны – далёкий, холодный, не прямой, а отражённый, не согревающий, – всегда связан с образами Эстеллы и мисс Хэвишем, которая не пускала к себе в дом живого света, признавая лишь неяркий свет свечи, и бродила по пустынному дому тёмными ночами, когда луна светила на небе. Образ Эстеллы тоже соединяется с этим светом. После нескольких горьких слов Эстеллы «серебристый туман дрогнул под первыми лучами луны, и в тех же лучах блеснули слёзы, бежавшие у неё по щекам» (523).

Снова на заросшей садовой дорожке Пип видит фигуру Эстеллы. Но в этом пейзаже Эстелла движется уже навстречу Пипу. Тогда фигура отдалялась от него – теперь она приближается.

С садом у Диккенса всегда связаны женские образы, сад появляется как ограждённый от внешнего ми-

ра уголок души героев. Ассоциация сада с раем является постоянным признаком этого образа. Этот изначально присущий ему признак задаёт угол зрения, под которым рассматриваются связанные с ним события. Образ райского сада становится у Диккенса ключевым и для характеристики героев.

¹См. об этом: Христианство: Энциклопедический словарь: в 3 т./ под ред. С.С.Аверинцева. М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1995. Т. 2. С.432–433; Апостол-Каппадона Д. Словарь христианского искусства. Челябинск: Урал LTD, 2000. С.196–197; Библийская энциклопедия: в 2 кн. М.: NB – press. Центурион. АПС, 1991. Кн. 2. С.98,119; Аверинцев С.С. Рай//Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1982. С.363–366; Алексеев А.И. Представления о рае в период Средневековья//Образ рая: от мифа к утопии: серия “Symposium”, выпуск 31. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С.195–198; Холл Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1997.

²Апостол-Каппадона Д. Словарь христианского искусства. Челябинск, 2000. С.196.

³Турскова Т.А. Новый справочник символов и знаков. М., 2003. С.574.

⁴Соколов М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV – XVII вв. Реальность и символика. М., 1994. С.233.

⁵Там же. С.234.

⁶Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим. Роман в 2 кн. Т. 1. М., 2003. С.24. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием номера тома и страницы в скобках.

⁷Богемская К.Г. Пейзаж. Страницы истории. М., 1992. С.6.

⁸«В искусстве Северной Европы периода средневековья изображение Мадонны с Младенцем в Запертом (Розовом) Саду являлось олицетворением убеждённости верующих в том, что жертва, принесённая Марией, и та, которую суждено было принести Её Сыну, вновь откроют перед человечеством врата Райского Сада» [Апостол-Каппадона, 2000: 196]. См. об этом ещё: Рашкова Р.Т. Иконография Рая в католическом искусстве//Образ рая: от мифа к утопии: серия “Symposium”, выпуск 31. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С.225–230.

⁹Красноярцева Н.Г. Функции сада как «идеальной культуры»//Конференция «Философия природы и практическая философия»// <http://www.auditorium.ru>.

¹⁰Диккенс Ч. Большие надежды. М., 2004. С. 65. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в скобках.

¹¹Дежуров А.С. Типологические параллели в литературе и живописи немецкого романтизма. Каспар Давид Фридрих: образы картины “Над обрывом”. Тыльная постановка фигуры. Романтическое окно.//http://www.dezhurov.ru/Pedagogic/Lectures/romantism_03.htm.

Т.В.Лебедева (Тамбов)

**ЦЕЛИТЕЛЬСТВО КОРОЛЯ АРАГОРНА
В РОМАНЕ ДЖ.Р.Р.ТОЛКИЕНА
«ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ»
КАК ЗНАК ИЗБРАННОСТИ**

В КОНТЕКСТЕ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Большую часть чудес, совершённых Иисусом Христом во время его пребывания на земле, составляют исцеления различных заболеваний¹. Чудеса и знамения составляют неотъемлемую часть Евангелия как свидетельства того, что Христос – действительно сын божий. Примеры исцеления даются в ответ на вопрос, он ли предсказанный мессия: «...скажите Иоанну, что слышите и видите: слепые прозревают и хромые ходят, прокаженные очищаются и глухие слышат, мертвые воскресают...» (Мф. 11: 4 – 5).

Наделение человека сверхъестественными свойствами, подчёркивающими его божественное происхождение, известно уже с доисторических времён. Оно проявляется в сакрализации власти вождя, которая основывается на магической силе, на поддержке могущественного духа и на выполнении ритуальных функций.² Фрезер писал: «царей почитали ... как богов, способных оделить своих подданных и поклонников благами ... находящимися вне компетенции смертных»³. Эти представления нашли своё отражение в мифологии и эпосе, а позднее – в литературе.

Роман Дж.Р.Р.Толкиена «Властелин Колец» (1937 – 1945), вобравший в себя множество мифологических традиций, сохранил также представление об особой природе государя. Однако на создание образов монархов во многом повлияло и то, что писатель был убеждённым католиком. За счет наиболее подробных описаний в романе создается образ короля Арагорна. Это единственный законный наследник трона Гондора – государства, которое принимает на себя главный удар в борьбе со злом. Арагорн – король без трона, и воцаряется он только после победы. Но слух о возвращении короля распространяется после совершённых им исцелений: «в руках Государя целебная сила, и так распознаётся истинный Государь» (с. 810)⁴. Это значит, что главным критерием права на престол является способность исцелять.

Вполне вероятно, что такое представление основано на распространенном во Франции и в Англии феномене «королевского чуда» – способности монархов исцелять золотуху наложением рук. М. Блок, исследуя историю этого обряда, приходит к выводу, что причина его возникновения лежит в желании укрепить веру в божественность королевской власти. Его корни уходят ещё в древнегерманские представления о вождях, которых следовало выбирать только из определённых родов. Только эти роды обладали сакральным могуществом, передающимся по наследству. Во «Властелине Колец» эта точка зрения отражена в идее наместничества. Наместники управляют Гондором много веков, но ни один из них не имеет прав на корону, поскольку не принадлежит к королевскому роду.

Христианство лишило королей божественного происхождения, но отголоски древних верований со-

хранились в сознании средневекового человека. Сакральность римской власти была возрождена Карлом Великим, но уже на христианской основе – через миропомазание священным елеем. А так как в Средневековье была широко распространена вера в целительную силу всего священного, особенно в силу елея, то чудодейственные свойства стали приписывать и королю. В его особе соединились святость рода и святость миропомазания. Таким образом, способность лечить воспринималась как результат божественного происхождения монарха⁵ и превращала обладателя ее в избранника. Похожие признаки характерны для целительных способностей Арагорна. С одной стороны, они являются свидетельствами его королевского происхождения. С другой – это способности сверхъестественного для жителей Средиземья, магического свойства. Толкиен писал: «...не стоит забывать, что ... Арагорн – дальний потомок Лютиэн, то есть ведёт свой род от эльфов»⁶. Это позволяет говорить о его избранности.

Обратимся теперь к самому обряду «королевского чуда». Он состоит из трёх неравнозначных по силе компонентов: прикосновения (возложение рук), воздействия физическим веществом (исцеление водой) и слова. С точки зрения М.Блока, чаша с целебной водой возникла из обычая короля ополаскивать руки после прикосновения к больному – вскоре целительную способность приписали воде, а заодно и сосуду, в который её наливали. При обряде не произносились какие-то определённые слова. Обычно король читал ту молитву, которую находил уместной в данном случае. А поговорка «король руки на тебя наложит, Господь исцелит» возникла уже на закате обряда и играла весьма незначительную роль⁷.

Эти три компонента соответствуют способам исцеления Христа. Он лечит словом (исцеление слуги сотника – Мф. 8: 13), прикосновением (очищение прокажённого – Мк. 1: 41), физическим веществом (исцеление слепорождённого слюной и землёй – Ин. 9: 6 – 7). Эти способы могут совмещаться (чаще всего используются слово и прикосновение), но главным из них является слово⁸. «Слова Иисуса проникнуты волей, а также силой, на которую Он ссылается...»⁹.

С такой же троичностью мы встречаемся у Толкиена. Арагорн лечит с помощью особой травы, прикосновения и слов. Но слово не является основным средством лечения, и в этом плане «Властелин Колец» ближе к средневековой традиции. Главный компонент здесь – трава целема, или королевский лист (*athelas; kingsfoil*). Ни возложение рук, ни слова недействительны без неё. «Арагорн > положил руку ему [Фарамиру] на лоб ... время от времени он призывал Фарамира, но зов его звучал всё тише...» (с. 810). Тем не менее нельзя утверждать, что чудодейственная сила заключается только в этой траве. По мнению лекарей Гондора, она совершенно бесполезна и приобретает целительную силу только в руках государя. Здесь нашло отражение древнее представление о воздвизании короля на природу¹⁰. Все три средства используются в исцелении Фарамира и Эовин, но для выздоровления хоббита Мерри оказывается достаточно целемы и королевского прикосновения, потому что хоббиты отличаются большей стойкостью, чем люди.

Однако стоит обратить внимание на то, что Арагорну не удаётся полностью исцелить хоббита Фродо, раненного призрачным клинком, хотя он и использует целому. С одной стороны, можно говорить о бессилии против Арагорна призрачного оружия, но с другой, можно предположить, что целительная сила появилась у героя, когда он, пройдя через множество испытаний, оказался достоин стать королём. То есть для людей Средиземья магическая способность исцелять является королевской прерогативой и свидетельствует об исключительности государя.

Среди исцелений Христа особое место занимают изгнания бесов. Это скорее лечение духа, чем тела, потому что «...состояние «одержимости», которое люди по-разному представляют и описывают ... направлено против Бога»¹¹. Христос очищает душу больного, открывает её для веры и тем самым показывает свою власть даже над демонами. В романе Толкиена Арагорн не обладает столь великой силой, однако его борьба с Чёрной Немочью имеет некоторые общие черты с исцелением бесноватых. Этот недуг тоже является болезнью души, и его причиняют призраки-назгулы. Поражённые Чёрной Немочью засыпают тяжёлым сном, цепенеют и умирают. А их души уходят в призрачный мир. Король будто уходит в этот мир искать их и призывает вернуться из тьмы.

Было бы неправильно утверждать, что образ Арагорна – это осмысление образа Иисуса Христа: Толкиен старался избегать прямолинейных аналогий, но Мотив целительства Арагорна во многом основан на описании чудес Христа. Достаточно сравнить: «его обступили с просьбами вылечить раненых, увечных или тех, кого поразила Чёрная Немочь. Арагорн послал за сыновьями Элронда, и вместе они занимались врачеванием...» (с. 812) и «и приступило к Нему множество народа, имея с собою хромых, слепых, немых, увечных и иных многих, и повергли их к ногам Иисусовым; и Он исцелил их» (Мф. 15: 30). Однако врачевание Арагорна значительно отличается от целительства Христа. Способности Арагорна – это знак его избранности, доказательство права на власть над Гондором. Они принадлежат не только ему, но и всем королям его рода. И породившая их эльфийская магия, хотя и кажется людям сверхъестественной, принадлежит всё-таки миру Средиземья. Тогда как источником силы Христа является его божественная сущность, которой не обладает никто, кроме него. «Иисус, совершая ... «чудеса-знамения», действовал Своей силой и от Своего имени, пребывая в то же время в полном единении с Отцом»¹². С. Булгаков говорит об участии божественной части Христа в его человеческих делах и человеческой – в божественных. То же совершали и ветхозаветные пророки, и апостолы, которых Христос наделил способностью совершать чудо. Но в отличие от чуда божественного – творения, эти чудеса – знамения, которые даются людям, чтобы они уверовали в него и через него обрели спасение¹³. Самое лучшее, что может Арагорн, – вернуть физическое здоровье, а для Христа гораздо важнее исцеление душ.

Тем не менее образ короля-целителя в романе Толкиена основан на европейской христианской традиции, для которой государь является фигурой исклю-

чительной, обладающей сверхъестественными способностями. Этот образ сформировался как под непосредственным влиянием Библии, так и под воздействием основанных на ней средневековых представлений о королевской власти.

¹Из 33 чудес, совершённых Христом, 23 исцеления и 3 воскрешения. См. об этом: Библейская энци.: в 2 кн. М.: NB-press, Центурион, АПС, 1991. Т.1. С.294 – 295.

²См. об этом: Токарев С.А. Ранние формы религии. М.: Политиздат, 1990. С. 321.

³Фрезер Д.Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1986. С. 18.

⁴Здесь и далее цитаты даны с указанием страницы по изданию: Толкиен Дж.Р.Р. Властелин Колец. М.: Изд-во ЭКСМО-пресс, Изд-во Яуза, 2002.

⁵Блок М. Короли-чудотворцы. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 125 – 154.

⁶Толкин Д.Р.Р. Сильмариллион: сборник. М.: Издательство АСТ; СПб.: Terra Fantastika, 2000. С. 538.

⁷Блок М. Указ. соч. С. 170 – 173.

⁸Булгаков С. О чудесах евангельских. М.: Русский путь, 1994. С. 37 – 39.

⁹Иоанн Павел II. Верую в Христа Искупителя // http://www.agnuz.info/library/books/ioan_pavel_ver

¹⁰См. об этом: Фрезер Д.Д. Указ. соч. С. 18.

¹¹Иоанн Павел II. Указ. соч.

¹²Там же

¹³См. об этом: Булгаков С. Указ. соч. С. 24 – 29.

А.В.Пустовалов (Пермь) РОЛЬ БИБЛЕЙСКИХ АЛЛЮЗИЙ В СТРУКТУРЕ РОМАНА «ЖЕЗЛ ААРОНА» Д.Г.ЛОУРЕНСА

Среди главных проблем романа Д.Г.Лоуренса «Жезл Аарона» (в русском переводе также «Флейта Аарона») – проблема самоопределения творческой личности в сложных социальных и культурных условиях современного общества. Пытаясь установить, сможет ли человек обрести подлинную естественность и независимость в этих обстоятельствах, автор прибегает к помощи этической и образной системы Библии, что позволяет по-иному взглянуть на некоторые вопросы, такие как место любви в жизни человека, отношения господства и подчинения, установившиеся между полами.

В основу сюжета романа положены фрагменты из жизни Аарона Сиссона, секретаря союза углекопов, являющегося одновременно одарённым музыкантом-флейтистом. Сиссон покидает свою жену и детей и отправляется в странствия, надеясь и них найти разрешение своим затруднениям. В этом ему отчасти помогает писатель Раудон Лилли, приобщая его к своей философии, в центре которой – признание глубинных побуждений человека единственным стимулом его поведения.

Данный роман, последовавший за романом «Влюблённые женщины», вызвал, пожалуй, наиболее противоречивые оценки и комментарии исследователей творчества Лоуренса. По мнению А.Найвена, «Жезл Аарона» – одно из худших произведений писа-

теля, созданное в состоянии «творческой усталости и эмоционального отупения»¹, для Р.Драпера «беспорным» является его «низкое качество», Ф.Р.Ливис отмечает господствующий в романе «дух свободного экспериментаторства»², а М.Марри называет его «во всех смыслах великой книгой»³. Критики отмечают также свойственный этому произведению недостаток чёткости, стройности. Так, Г.Хоу полагает, что «Жезл Аарона», являясь «искренним созданием», всё же «едва ли может восприниматься как целое»⁴; Н.П.Михальская считает, что «его композиция расплывчата, сюжет нечётко, характеры героев неопределённые»⁵; Р.Ф.Драпер не сомневается, что это «самый бесформенный и бессвязный из романов Лоуренса»⁶.

Не отказывая в справедливости каждой из вышеприведённых оценок, мы попытаемся в этой главе обозначить очевидную концептуальность произведения, которое, как нам представляется, всё же не вполне понято критиками.

Гарантом его целостности, по нашему мнению, призваны служить в романе аллюзии на библейскую притчу, через призму которой, очевидно, и рассматриваются автором отношения двух героев. А.Найвен – один из немногих наметивших возможность такого подхода к анализу произведения («библейский» аспект «Жезла Аарона» отмечает и Н.Ю.Жлуктенко⁷, но для её анализа романа он также не является первостепенным). «Давая Аарону имя, Лоуренс, вероятно, хотел намекнуть на существование между ним и Лилли отношений, аналогичных отношениям священника и пророка, Аарона и Моисея», – полагает Найвен, заявляя, однако, что «учение о власти, которым заканчивается «Жезл Аарона», не имеет библейского источника»⁸.

Но, по-нашему мнению, заимствования из Ветхого Завета (а именно из «Пятикнижия Моисея») – не только красивое обрамление сюжета. Они также имеют большое значение для концептуальной и поэтологической структуры романа, определяя единство авторского замысла. Подробный анализ библейских аллюзий, несомненно, по-иному позволит ответить на вопрос о цельности этого произведения.

Мы считаем, что в данном романе Лоуренс не просто пользуется сюжетными элементами известной ветхозаветной притчи, но и пытается на её основе создать некий частный вариант библейской моральной системы, согласующийся с его «доктриной» и отвечающий требованиям современности.

Попытаемся обосновать эту мысль.

В романе можно проследить два сквозных мотива, определяющих его структуру и сюжет: мотив **рабства и освобождения от него** и мотив **сотворения кумира**.

Рабство и освобождение

Почти все персонажи романа (за редким исключением) довольно чётко делятся на два лагеря: лагерь мужчин и лагерь женщин. Из разговоров представительниц сильного пола становится ясно, что практически все они воспринимают узы брака как цепи рабства. Критике подвергаются два важнейших аспекта брака: семейные и интимные отношения мужчины и женщины. В главе 14 («Над городом») флорентиец

маркиз Дель-Торре произносит страстный монолог о том, что вопреки издревле заведённому порядку вещей, женская воля в любви опережает мужскую, что «ужасное вожделение, которое пробуждается у женщины в голове, прежде, чем в сердце и крови» есть безотказное средство завоевания власти над мужчиной. «Я ненавижу её волю к обладанию, её упорное желание превратить меня в раба своих желаний!» (141)⁹ – восклицает маркиз. Его слушатели и собеседники согласны с тем, что это положение унижительно. Единодушные мужчины, сходство их личного опыта подтверждает характерность такого порабощения. Дело обстоит одинаково в Италии и Англии: шахтёры в родном городке Аарона говорят о том же, что и их «братья по полу» в кружке маркиза.

Не менее действенным орудием в руках женщин являются дети, которые сами с детства привыкают относиться к главе семьи как к своей собственности. А.Найвен подчёркивает «собственнические притязания» маленьких детей Аарона: «Наша ёлка!... Мой отец – мой отец пришёл!»¹⁰. В главе 9 («У нижней черты») Лилли иронизирует: «Весь мир движется исключительно ради этих детей и их священной матери!» (85), а маркиз Дель-Торре (гл. 7) возмущается: «Теперь годовалое дитя, если оно девочка, уже обладает в зачатке всеми свойствами сорокалетней женщины, и в ней уже заложена воля к подчинению себе мужчины» (193).

Желание править мужчинами побуждает женщин поддерживать ореол «святости» вокруг себя и детей. Но Лилли с пафосом нового пророка решительно отвергает справедливость этого положения. «Зрелая мужественность выше детства!» – заявляет он.

Рабское, подчинённое положение заставляет роптать английских шахтёров, знакомых Аарона, сидящих в маленьком трактире: «Деньги только проходят через наши карманы, а получают их наши жёны», – согласно заключают они (25).

Голос Лилли, звучащий в унисон «гласу народа», как, очевидно, пытается показать автор, выражает некую изначальную, священную истину. Неслучайно в предыдущем романе ту же истину Бёркин («Влюблённые женщины», гл. «Мино») иллюстрировал библейским примером, полагая, что ветхозаветный тезис о приоритете мужской воли над женской соотносится с «природным» порядком вещей.

Хотя Лоуренс нигде открыто не уподобляет «ярмо», которое накладывает на мужчину брак, египетскому рабству библейских израильтян, мы считаем, что последующие более явные аллюзии на «Пятикнижие Моисея» подтверждают наши рассуждения. Подобно ветхозаветному фараону, боявшемуся, что евреи – более сильный, чем египтяне, народ – взбунтуются и объединятся с врагами Египта, женщины опасаются, что их мужья и любовники из их союзников превратятся в их противников. Чтобы удержать евреев, фараон попытался ослабить их тяжкими работами; сходным образом, если верить героям романа, поступают и женщины: чтобы не лишиться поддержки мужчин, женщины принялись истязать в них «мужественность», настаивать на своём верховенстве и принуждать их целиком посвящать себя дому и семье. Таков, по-видимому, ход авторской мысли,

Примечательно, что три героини, выражающие взгляды «женского лагеря» – жена Аарона Лотти, трактирщица миссис Хоузелей и миллионерша леди Фрэнкс, – принадлежат к разным социальным группам, имеют разный жизненный опыт, но придерживаются совершенно одинаковых убеждений: мужская свобода, безусловно, ограничивается женским стремлением к обеспеченности семьи. Все они крайне заинтересованы в сохранении статус-кво.

Угнетённое положение подразумевает не только жалобы, но и поиски выхода. В книге «Исход» Бог, услышав «воплъ» порабождённых израильтян, выдвигает из их среды Моисея, наделив его пророческой властью, и даёт ему в помощники его брата Аарона. В романе это выдвижение интерпретируется как два пути, ведущих прочь от брака, основанного на неприемлемых для мужчины принципах.

Аарон Сиссон оставляет жену и троих детей, предварительно позаботившись о том, чтобы они получали определённую сумму денег после его ухода, и вступает в мир неопределённости, случайных заработков и случайных знакомств. Писатель подчёркивает естественность его поступка: «Я покинул её (жену) так, как покину землю, когда умру», – говорит Аарон (130). «Я не желаю ласкать и заботиться, когда во мне нет ни ласки, ни заботы. И не хочу, чтобы мне навязывали эту обязанность» (63), – так герой комментирует причину, заставившую его отказаться от по-прежнему любимой Лотти и положиться на счастливый случай, который он считает гарантом своей независимости: «Я верю, что если буду идти своим путём, случай будет ко мне достаточно щедр» (126). В таком поведении можно усмотреть как предосудительное своеволие, так и чуткую покорность судьбе: Аарон полагает, что оно представляет собой такой же «естественный процесс», как «быть зачатым, ...родиться и умереть» (129).

Однако, как следует из логики романа, путь Аарона, несмотря на его кажущуюся радикальность, более извилист, чем путь, избранный Лилли.

Соглашаясь с тем, что брак – это состояние «намеренного эгоизма» (84), Лилли, однако, расстаётся со своей женой Тэнни лишь на короткое время, чтоб освежить отношения. К своей цели – «сохранению ядра своей личности в состоянии покоя и невозмутимости» (89) – он идёт не через разрушение брака и не через слепое подчинение любви: «Можно жить внутренне и в уединении и тем не менее поддерживать близкие отношения с людьми, разделять их жизнь» (89). Высказывания Лилли сходного содержания встречаются в тексте несколько раз. Однако его упорное нежелание иметь детей и тот факт, что он разделяет мнение «мужского лагеря», заставляет нас искать подтверждения его глубокого сходства с Аароном. Кроме того, Лилли даже более последователен в своём «чистейшем эгоизме» (как одна из женщин называет отказ мужчины, существующего на «маленькие и неверные средства», обеспечивать женщину). «Он как будто убеждён, что некая незримая сила – назовём её, если хотите, провидением – всегда на его стороне и не даст ему упасть, даже если он не будет работать», – говорит о Лилли сэр Уильям Фрэнкс (126). Герой искренне убеждён, что люди, «обладающие сбережениями,

принуждены будут прибегнуть к нему». Эта непоколебимая уверенность Лилли в покровительстве некоей «высшей силы» – ещё одно свидетельство «особого» предназначения Лилли.

Связь Аарона и Лилли, идеологически скреплённая апелляцией автора к библейским образам – пророку Моисею и первосвященнику Аарону, – сочетается с особенностью, типичной для главных героев поздних романов Лоуренса. Два главных героя в них обладают неким *внутренним родством* – специфической смесью глубокой привязанности и враждебности, притяжения и отталкивания. Так же как Бёркину с Джеральдом, главным героям «Жезла Аарона» свойственно то «бессознательное понимание друг друга, которое бывает между братьями». Но, в отличие от первых, Аарон и Лилли «вышли из одного класса», и «каждый по случайной игре судьбы мог оказаться на месте другого». Двум героям (как и героям предыдущего романа) свойственна «глубокая, но неосознанная враждебность, которая бывает между братьями». Именно «враждебность», – настаивает автор, – «а не антипатия, что далеко не одно и то же» (90).

Что же объединяет братьев и чем вызвано их противостояние? Жизненные позиции обоих героев не вписываются в рамки господствующих, по мнению автора, взглядов, согласно которым женщина – «вдохновительница, центр и высшая награда в жизни», а мужчина – «орудие и внешний завершитель её творческих актов» (139). Дело в том, что Аарон и Лилли сами являются носителями творческого импульса и, соответственно, испытывают потребность в «орудии» для самовыражения.

Тема «орудия для воплощения замыслов» имеет большое значение в общем развитии мотива «рабство – освобождение». Будучи литератором, Лилли менее связан в выборе «предмета труда», чем музыкант Аарон, зависящий от материального предмета – флейты. (Вместе с тем игра на музыкальном инструменте сама по себе имеет в романе определённое значение как провозглашение играющим своей независимости, способности определять поведение других людей).

Флейта служит символом индивидуальности Аарона, его «священным жезлом». Цветение жезла в Библии (Чис. 17) подтверждало богоизбранность священника Аарона и его право на власть. Показательно, что впервые «жезлом Аарона» флейту называет именно Лилли. Жезл «цветёт», по его выражению, когда Аарон, только что оправившийся от болезни, вызванной его «подчинением» воле Джозефины Форд и изменой жене, начинает тихонько наигрывать оперные мелодии. Повторное цветение – результат сомнительных успехов Аарона в любовном поединке с маркизой Дель-Торре. На этот раз «Ааронов жезл» «зацвёл чудесными алыми цветами, красными флорентийскими лилиями». Любопытны следующие детали: красные лилии, «позаимствованные» с герба Флоренции («цветущий город», чьё название созвучно фамилии автора: *Florence – Lawrence*), появляются как раз тогда, когда влияние Раудона Лилли (игра англ. слов: *red lilies – Rawdon Lilly*) на Аарона достигает своего апогея. Вообще говоря, Сиссон отправляется в Италию исключительно ради Лилли, из чего можно заключить, что он сам бессознательно служит его глашата-

ем. В Библии Аарон был избран Богом, чтобы с помощью своего красноречия донести до Израильского народа слова, вложенные в его уста Моисеем, который общался с Богом «непосредственно», но был плохим оратором: «...и будет он говорить вместо тебя, а ты будешь ему вместо Бога» (Исх. 4). В романе неоднократно подчёркивается личное обаяние Аарона Сиссона, его виртуозное владение флейтой, завораживающее слушателей.

Таким образом, Сиссон, этот «выдуманный Лоуренс», наделённый способностями, которыми, как указывал М.Марри, не обладал «Лоуренс настоящий» – ростом, привлекательной внешностью, физической силой (необходимой шахтёру), умением пленить публику своим искусством – призван ещё раз, хотя несколько другим образом, провозгласить в романе те же «священные» истины, что провозглашал и Лилли. Но как любой другой «второй герой» поздних романов Лоуренса, Аарон слабее Лилли «духовно», что соответствует также положению Аарона и Моисея в Библии. Поэтому он по логике романа должен согласиться, что Лилли принадлежит роль лидера в их отношениях. К тому же Аарону свойственна потребность в подчинении «сильной личности». Но, несмотря на то что личность Лилли фактически покорила его, он не готов признать, что потребность подчинения в его душе сильнее воли к власти. Из заключительного монолога Лилли следует, что именно в этом внутреннем противоречии, в сопротивлении Аарона самой сути своей натуры и коренится упомянутая выше «братская враждебность». «Вы бунтуете и, может быть, скорее согласитесь умереть, чем повиноваться. Что же – умирайте!» – такое напутствие получает Аарон от Лилли в последней главе.

Однако «благородное» подчинение «героической душе», показывает писатель, коренным образом отличается от «кошунственного» подчинения женщине. Аарона и Лилли объединяет уверенность в приоритете мужского начала над женским. Размышляя о неудавшемся браке, Сиссон начинает осознавать, что «чувство метафизического одиночества было подлинным центром его духовного существования» (142). «Гордая независимость самца», которая всегда явно проступала в нём, толкала его на продолжение борьбы против Лотти, эта независимость «уязвляла женщину», стремившуюся завоевать его всего. «К нему приходило порой великое искушение подчиниться её любви, но останавливало сознание кошунственности такого подчинения» (142), – пишет автор о своём герое. Аарон «никогда не смирял своей воли перед женой» (142). (Отметим также, что часы, которые он отдавал игре на флейте, считались в семье священными, хотя дети и недолго любили инструмент, делающий отца недостижимым).

Но внутреннее единство Аарона, его умение ладить с собой (в отличие от Лилли) на проверку оказываются настолько хрупкими, что разрушаются под постоянным напором жены и детей. В романе это символически отражено в сцене с голубым шаром, который когда-то принадлежал Аарону. Шар разбивает его дочь Миллисент, несколько раз уронив его на пол. («Ты сделала это нарочно!» – негодует он (13). Сокрушительное поражение, нанесённое «мужской

независимости» Сиссона Джозефиной Форд, надолго выбивает его из колеи. Кстати, в этом случае Аарон сам оказывается в роли «музыкального инструмента». По мнению Джозефины, «у женщин побуждением к любви служит не страх, а скука. Женщины в этом отношении похожи на скрипачей: лучше какая угодно скрипка, чем пустые руки и невозможность извлекать звуки» (91).

Своим спасением (как того и следовало ожидать) Аарон обязан Лилли. Выздоровление больного Аарона начинается с натирания маслом, затеянного Лилли. Аарон оказывается в роли младенца, а Лилли – в роли заботливого родителя, что позволяет Аарону вновь почувствовать себя первым и единственным, как в детстве у своей рано овдовевшей матери. Очевидно, здесь присутствует и некий символический контекст: мы имеем право провести параллель с библейским эпизодом помазания первосвященника Аарона (Исх. 40). Важно, что именно в этой главе впервые «расцветает» флейта.

С этого момента начинается новый этап в жизни Сиссона: его судьба переплетается с судьбой Лилли. Словно приняв на себя обязательство всегда быть близко к этому человеку, Аарон отправляется в путешествие и находит своего «пророка» в Италии. Однако «духовное путешествие» Сиссона по его собственной вине отдаляет его от Лилли.

«Гордая независимость самца» свойственна Лилли в не меньшей степени, чем Аарону. Это утверждение прекрасно иллюстрируют два эпизода. В гл. 17 («Над городом») на вопрос Аарона, что же должен делать мужчина, превратившийся из зовущего в отвечающего, Лилли отзывается так: «Я ничего не собираюсь делать. Я просто не отзываюсь на посвист, когда меня вздумают так позвать» (192). Второй эпизод имеет место в гл. 8. Джим Брикнелль, знакомый Аарона и Лилли, будучи в гостях у первого, прогуливался с его женой Тэнни, переговариваясь с ней о чём-то, «интимно понизив голос». Шедший сзади Лилли догнал их и язвительно поинтересовался о предмете их беседы. На вопрос Тэнни «Почему ты вмешиваешься в наш разговор?» Лилли грубо ответил: «Потому что имею на это право». «Это было сказано так, – подчёркивает автор, – что Джим с Тэнни отскочили друг от друга, точно их разделили ножом» (74).

Мужская независимость обоих является одной из основ «метафизического одиночества» – ядра их личности. Она даёт им не только право на свободный выбор занятия (вероятно, именно благодаря ей к игре Аарона на флейте его семья относилась с почтением), не только право распоряжаться собой, но и право ревности. На первый взгляд может показаться, что человек, стремящийся, подобно Лилли, к «невозмутимости и покою души», должен отказаться от ревности. Однако, если мы вспомним библейское «жена да убоится мужа своего», то обнаружим правомерность поведения Лилли. В некотором смысле право мужчины на ревность связано с правом определять и направлять поведение женщины, распоряжаться ею. Это частично удаётся и Аарону. Обратимся за подтверждением к сцене «освобождения» маркизы Дель-Торре (гл. 8 «Маркиза»). Аарон уговаривает её спеть под аккомпанемент флейты. «Я знаю, что не смогу, – говорит

маркиза. — Я никогда не могла петь, если не была чем-то одержима, а тогда это уже переставало быть пением». Однако «очаровательно простая мелодия» разбудила спящую принцессу. Её душа и голос «вдруг освободились от каких-то пут, и она запела, запела так как хотела, как всегда хотела петь» (198).

Здесь всё, согласно логике романа, становится на свои места: мужчина, «освободившись» сам, выступает в роли «чудотворца», способствуя освобождению женщины (которая, обращая мужчину в рабство, сама лишается свободы), она же становится подобием музыкального инструмента, живым орудием, повинующимся творческому импульсу мужчины: «она запела, точно по его приказу» (198) — подчёркивает автор (сравн. с высказыванием Джозефины Форд о мужчинах).

Как составную часть мотива освобождения от рабства можно выделить мотив невозможности возврата к прошлому. Этот мотив прослеживается в двух главах: «Соляной столп» (гл. 4) и «Ещё раз соляной столп» (гл. 11). Названия глав отсылают нас к библейской притче об уничтожении погрязших в распутстве городов Содом и Гоморры, в частности, к истории Лота (Быт. 19).

Перед тем как покарать Содом и Гоморру, Господь предупреждает об этом праведника Лота, давая возможность спастись ему и его семье. При этом Лот получает предостережение: «Спасай свою душу и не оглядываясь назад!», которое нарушает его жена, желая посмотреть, что будет с обречённым городом. Её любопытство сурово наказывается — она превращена в соляной столп. Мораль притчи такова: нужно решительно расставаться с постыдным прошлым, наотрез отказавшись от намерения вернуться к нему, иначе небо накажет тебя.

Давая такие названия главам, автор, очевидно, подчёркивает тщетность стремлений Аарона удерживать что-то в своём прошлом, неосуществимость его надежд улучшить отношения с женой. Исходя из аналогии с Библией, это место можно трактовать следующим образом: семейный очаг Сиссонов, к которому норовит вернуться Аарон, подобно грешным Содому и Гоморре, является обителью порока.

Надежда Сиссона обрести счастье в браке с Лотти серьёзно подорвана его первым (после ухода) возвращением домой («Соляной столп»). Не показываясь на глаза жене, он слышит её разговор с доктором-индусом, из которого понимает, что разлука ничуть не изменила и не смягчила жену, она по-прежнему агрессивна и готова враждовать с ним; более того, реплики доктора и реакция на них Лотти свидетельствуют о том, что место мужчины в покинутой им семье, возможно, будет пустовать не так долго: оказывается, его не так сложно заменить в этой роли. Такие известия ошеломляют Сиссона; на некоторое время он застывает «неподвижно, точно соляной столп», а затем незаметно выбирается из дома.

Ситуация меняется в гл. 11 («Ещё раз соляной столп»). На сей раз Аарон приходит не таясь, всё ещё надеясь на возможность благоприятных перемен в отношениях с женой. Выдержав град обвинений и жалоб, он убеждается, что будет прощён, если останется, но его положение в семье не изменится — он

вновь очутится в «семейном рабстве», в очередной раз побеждённый женщиной: «сквозь жалобу Аарону слышалась уже затаённая радость победы над ним» (111). Однако Аарон разрывает по-матерински ласковые, но цепкие объятия Лотти и вновь уходит, на этот раз окончательно. Женщина «потерпела поражение», констатирует автор. И в этот раз именно она обретает сходство с соляным столпом: «Поняв, что произошло, Лотти в отчаянии упала на пол и долго лежала так, в полном изнеможении... Некоторое время она пролежала, не шевелясь» (113).

Сходство с соляным столпом в обоих случаях подчёркивается оцепенением героев, а также практически идентичной сценой с зеркалом, в котором Аарон (в гл. 4) и Лотти (в гл. 11), очнувшись от оцепенения, созерцают свои бледные лица. Эта бледность, несомненно, намёк на цвет соляного столпа.

Дублирование превращений, очевидно, подчёркивает рост мужской независимости Аарона: ко второй сцене он уже успел познакомиться с Лилли и получить его «благословение» (см. сцену помазания). В результате произошедших с ним изменений ситуация понемногу возвращается на «круги своя», к библейскому канону взаимоотношений мужчины и женщины. Значение здесь имеет созвучие имён ветхозаветного праведника и жены Сиссона (Лот — Лотти). Если в Библии сожалеющий взгляд назад бросает жена Лота, то в первой из упомянутых глав так поступает муж Лотти, тем самым лишняя раз подтверждая ложность того положения, в котором он, представитель современных мужчин, оказался. (Самая крайняя точка его «падения» — эпизод в гл. 9 («У нижней черты»). «Поддавшийся» Джозефине Форд больной Аарон, находясь в квартире у Лилли, панически боится лежать на спине, воспринимая, по-видимому, эту позу как позу побеждённого, а то и позу женщины). Превращение Лотти в соляной столп, последовавшее за «посвящением» Аарона, восстанавливает нарушенный «порядок вещей», кодифицированный Ветхим Заветом.

Большое значение, наравне с мотивом «рабства-освобождения», имеет мотив «сотворения кумира», так как учение Лилли, являясь квинтэссенцией идеи романа, исходит из мысли о недопустимости «поклонения кумирам».

Сотворение кумира

Упрёк, брошенный Аарону Лилли после разрыва последнего с маркизой Дель-Торре «Вы — человек, сотворивший кумира из любви» («Завершающая глава» — 223), заставляет нас вновь обратиться к Библии. В гл. 32 кн. «Исход» рассказывается, как во время отсутствия Моисея, беседовавшего в это время с Богом на горе Синай, священник Аарон по просьбе роптавших израильтян отлил из золота тельца и объявил его Богом. Вернувшись, разгневанный Моисей разрушил золотого тельца и обвинил Аарона в том, что он «растлил народ и допустил его до необузданности». К тому времени Аарону были уже известны Божьи заповеди, вторая из которых гласит: «Не сотвори себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что на воде ниже земли» (Исх. 20). Позже Моисей напоминает и ещё раз разъясняет Аарону и Израильтянам заповеди.

Ещё до того, как отправиться в странствие на поиски «своих новых свойств и сил» (88) (каковые получает и Моисей в беседе с Богом), Лилли даёт Аарону своего рода «заповедь»: разделяя общечеловеческие страсти, подчиняясь зову любви и ненависти, уметь «сохранять ядро своей личности в состоянии невозмутимости и покоя». Аарон вскоре нарушает заповедь своего учителя: в своих поисках любви он, по мнению Лилли, стремится «отделаться от себя, растворить себя в женщине» (223). Надежду Аарона обрести в любви смысл жизни, его метания от женщины к женщине (он пытается достичь чего-то, но безуспешно – с Лотти, Джозефиной, маркизой) Лилли разоблачает как «одну из последних иллюзий» и призывает его «отвернуться от кумира любви» (223). Он чувствует необходимость разъяснить Аарону, уставшему от неудач с женщинами, потрясённому гибелью флейты, его ошибки, подробнее посвятив его в своё учение (которое Г. Хоу называет «наброском, намёком на новую философию») (103).

Согласно убеждениям Лилли, кумиром может быть всякая «цель вне нашего» «Я». «Человек не имеет права отказываться от святости заложенной в него собственной личности», поэтому единственно достойной задачей он полагает осуществление «глубинных желаний и побуждений» этой личности, поскольку «вне её нет ни цели, ни Бога» (224). Очевидно, что развитие личности в философии «нового пророка» Лилли приобретает сакральный смысл, а её внутренние импульсы фактически замещают то, что принято называть Богом.

С немалой долей уверенности можно утверждать, что эта доктрина навеяна своеобразным прочтением второй заповеди: «пророк» Лилли действительно не пленяется ничем, что «на небе вверху, что на земле внизу, и что на воде ниже земли», буквально истолковывая иисусово «царство божие внутри нас есть». И неслучайно поиски «Бога вне себя» в любой их разновидности (например, поиски любви) он расценивает как «кумиротворчество», малодушную попытку «сложить со своих плеч ответственность за себя» (224).

Нужно подчеркнуть, что Раудон Лилли, являясь «глашатаем идей Лоуренса»¹¹, пожалуй, превосходит всех других авторских героев его поздних романов в эффективности декларирования убеждений писателя. Последовательная апелляция автора к Библии, культурно-этическому эталону многих народов и поколений, обеспечивает идеям и поступкам Лилли (оттеняемым достижениями и промахами Аарона) неоспоримость, которой не могли придать Бёркину запутанные аллюзии «Влюблённых женщин», которой не мог достичь противоречивый Кенгуру и нерешительный Сомерс и которой не хватало нелюдимому противнику «механического мира» Меллорсу. Идеологический аспект данного романа существенно усиливает то, что собственные взгляды писатель удачно объединяет с морально-нравственными императивами Ветхого Завета.

Наличие библейского подтекста позволяет поининому отнестись к таким фигурам, как Джим Брикнелль и сэр Уильям Фрэнкс. Этих персонажей уместно рассмотреть как идеологических двойников Ааро-

на, являющихся своего рода проекциями основных его заблуждений: стремления к любви и стремления к власти как к самоцелям («кумирам»).

Джиму Брикнеллю (в уместности появления в романе которого сомневается А. Найвен – Джим появляется ненадолго, а затем бесследно исчезает) в произведении отводится роль своеобразного «лжепророка» – в противоположность Лилли – пророку «истинному». Причём Лилли не только избирает ложного Бога (или, если угодно, кумира), но и делает вид, что слушает ему.

Будучи на словах проповедником любви и поклонником Христа (которого считает её олицетворением), Джим ведёт себя как грубый шут, профанирующий, а порой прямо опровергающий свои убеждения. «Разве вы не думаете, что любовь и самопожертвование – лучшее, что есть в жизни?» – восклицает он с чувством (71). Но едва ли он способен на то и другое. С женщинами он ведёт себя как вульгарный ловелас, как бездельник, ищущий развлечений. Он с лёгкостью меняет своих любовниц, не допуская и мысли, что подобные отношения могут к чему-то обязывать. Разведённый со своей женой-француженкой, он «состоит в официальной связи» с Джозефиной Форд, с которой часто бывает чрезмерно груб, не считая к тому же зазорным на её глазах приволкнуться за любой понравившейся ему женщиной (см., например, эпизод с Клариссой в гл. 6 «Беседа»). Кстати, причиной его ссоры с Лилли послужило откровенное заигрывание Джима с Тэнни; после сорвавшейся интрижки он едет утешаться к некоей Лоис.

«Его неустанное требование любви к себе, – говорит по поводу этого персонажа Р. Д. Драпер, – является грубым преувеличением христианского идеала любви, соединённого с поклонением женщине, что так глубоко осуждает Лилли» (5, 94).

Авторская ирония явно проступает в обрисовке этого образа. Особенно она чувствуется, когда Джим напускает на себя вид этакого нового Мессии. Он может заявить: «Меня осенило вдохновение» или «Мне было откровение» и произнести явный нонсенс.

Как скрытое обыгрывание одного из библейских эпизодов выглядит сцена с камином в гл. «Беседа». В Ветхом Завете израильтяне писали заповеди на белых камнях жертвенника всесожжения. Издеваясь над Джимом, Лилли запечатлевает на белом мраморе камина его изречения: «Любовь есть жизнь», «Любовь есть цветение души, и с одобрения Джима добавляет: «Цветение души порождает революции» (59). Данные сентенции теряют всякий смысл при сопоставлении с личностью произносящего их.

Беседуя с Лилли о Христе и Иуде, Джим объявляет последнего, наравне с первым, «глубочайшей фигурой истории», проигнорировав то, как оценивает Иуду его собеседник – «предатель есть предатель» (71). Добавим, что идеи Джима и сходные с ними по духу рассуждения о любви и самопожертвовании с точки зрения доктрины Лилли могут рассматриваться в целом именно как предательство – по отношению к собственной личности. «Не поддавайтесь соблазну избавиться от себя через любовь, самопожертвование, погружение в нирвану, или и игру в анархизм и метание

бомб» – так наставляет Аарона Лилли в последней главе романа (224).

С точки зрения той же доктрины «творит кумира» также тот, кто превратил своё стремление к власти (или её атрибуту – деньгам) в самоцель. (Лилли-Лоуренс признаёт только «два источника мощных жизненных стремлений – любовь и власть» (222), считая одержимость любым из этих начал, нарушающую естественный баланс, пагубной).

Эту опасную страсть олицетворяет в романе сэр Уильям Фрэнкс, старик-миллионер (гл. 8). В молодости сэр Уильям, как и Аарон (сходство подчёркивается писателем), обладал «энергичной, предприимчивой натурой», все силы которой он «отдал на создание себе состояния, ...поставив себе целью накопление благ» (137).

Но «молодость Аарона и смелость Лилли», как показывает автор, является для сэра Уильяма неким упреком, поводом задуматься, не впустую ли он потратил лучшие годы своей жизни, не напрасны ли те ограничения, которым он подвергнул свою натуру, пленившись «золотым тельцом». Он не может избавиться от ощущения, что эти двое «одним своим видом как бы разрушали ценность добытого им богатства» (128). Таким образом рождается спор: что лучше – жить, положившись на «счастливый случай», «провидение» или сосредоточиться на накоплении и умножении состояния.

И Джима, и сэра Уильяма автор приближает к Аарону. В силу своего сходства с последним они оба имеют некоторое влияние на него, один большее, другой меньшее. Поэтому сам Аарон в отсутствие Лилли (подобно своему библейскому двойнику в отсутствие Моисея) порой нетвёрд в осуществлении «священной» миссии.

Благоговение перед богатством сэра Уильяма побуждает Аарона поддакивать дилетантским рассуждениям леди Фрэнкс о музыке («И Аарон подчинился её мнению, вернее – её деньгам» – 121), задумываясь над своим «символом веры»: «Во что он верил ещё, кроме денег?» (гл. «Наварра», 121). Перед последней встречей с Лилли он размышляет, не стоит ли ему «смириться и сделать кое-какие уступки вкусам широкой публики», ведь это «создаст ему успех и обеспечит деньги» (218).

Чудотворный жезл Аарона нужен ему порой не для выполнения его священнического долга (нести людям музыку, духовно освобождая их, возвращая первозданную естественность их чувствам, – недаром один из персонажей романа, писатель Джеймс Аргайл, сравнивает флейту со светильником, возожженным в ожидании божественного чуда – 171), а для достижения прагматических, эгоистических целей. Этот жезл цветёт, по мнению Аарона, для того, чтобы приносить плоды в виде хлеба с маслом, а не для того, чтобы подтвердить его священство. «Утилитарное» отношение к чудесному орудии – причина того, что «освобождение» маркизы Дель-Торре не было доведено до конца, так как оно, это орудие, стало превращаться в средство соблазна и даже в средство навязывания аароновой воли.

Ветхозаветные священники существовали за счёт жертв, которые израильтяне приносили Богу. Аарон

Сиссон, требуя себе что-то сверх «счастливого случая», святотатствует. «Освобождение» маркизы было долгом Аарона как жреца обновлённого Бога. Соблазняя её, он как бы требует платы за исполнение своих «священных» обязанностей. Поэтому гибель флейты в конце романа глубоко символична, это возмездие Аарону за его богохульство, за несправедливые мысли и деяния. Недаром он сам воспринимает это событие как «логическое завершение... совершившегося втайне процесса», связанного с его «прежней жизнью». Единственной «существенной нитью... в будущее» становится для него теперь «связь с Лилли» (218). «Правда» Лилли предстаёт Аарону после его жизненного краха не просто более привлекательной, это – оставленный ему шанс на лучший исход. И перед их последней в романе встречей Аарон уже знает, что «готов подчиниться своенравной и столь непохожей на других личности Лилли» (219).

Таким образом, доктрина и поведение авторского героя предстают перед нами как альтернатива взглядам и поступкам Джима Брикнелля и сэра Уильяма Фрэнкса, а порой – как альтернатива мыслям и действиям Аарона Сиссона, также воплощающего часть авторского «Я». Попытаемся ещё раз осмыслить значение «любопытного двойного присутствия Лоуренса в романе»¹³.

Автор, несомненно, пытается решить в произведении «личную проблему»¹⁴. Заставив Аарона порвать с женой и проанализировав последствия этого шага, писатель получил возможность убедиться, что это не лучший способ достижения внутреннего мира, последний прежде всего зависит от самого человека – именно к такому выводу вновь приходит автор. «Моё душевное благополучие, моя судьба – это дело моих рук, человек – хозяин своей жизни» – эту важную мысль, ставшую одной из посылок «Влюблённых женщин», Лоуренс развивает и в «Жезле Аарона», вложив её в уста Лилли – героя, умеющего победить свои сомнения. Лилли, глашатай новой «священной» истины, придаёт этой мысли силу проповеди, сам становясь её олицетворением – недаром подтверждением ей служит сам облик героя. «Казалось, ничто извне не может коснуться его помимо его воли и безнаказанно» (218) – такое впечатление оказывает на Аарона Лилли. Колебания Аарона компенсируются уверенностью Лилли, а вместе состояние двух героев отражает состояние автора. Признавая за первым вспомогательную, а за вторым – основную для идеологии романа роль, Ф.Р.Ливис находит в Лилли «сознательно доминирующую личность, обнаруживающую выраженную склонность принять на себя роль Спасителя» (40). (Последний достаточно последователен в этой роли, обычно ему удается «сохранить ядро своей личности в невозмутимости, поддерживая близкие отношения с людьми», хотя иногда у него и бывают промахи, чему свидетельство – реплика, брошенная в раздражении его женой Тэнни: «Тебе незачем изображать из себя такого маленького Христа, слишком сближаясь с чужими людьми, пытаясь всем непременно помочь» (74).

Но обычно Лилли избавлен от сомнений и по преимуществу убедителен в качестве «нового пророка». И его проповедь в последней главе достаточно удачно

подытоживает развитие идейного начала произведения. Таким образом, мы заключаем, что объективированная в произведении «личная проблема», будучи эстетически переосмыслена, придавала повествованию напряженность и динамичность, а её сочетание с ветхозаветными аллюзиями сделало решение этой проблемы универсальным. Поэтому нам представляется, что, уделив должное внимание идеологии романа, опирающейся на библейские моральные постулаты, нельзя не увидеть определённой логики в развитии его сюжета, в расстановке и отношениях героев («взаимодополнение» Аарона и Лилли, необходимость появления таких персонажей, как Джим Брикснелль и Уильям Фрэнкс, трактовка женских образов), в его символике.

Итак, подвергнув сомнению мнение А.Найвена, разводящего «библейскую схему взаимоотношений Аарона и Лилли» и «учение Лилли», мы пришли к выводу о целостности художественного мира произведения, опирающейся на единство сюжетного и идеологического элементов библейской притчи, использованных в нём; расчленение этих двух составляющих, по нашему мнению, ведёт к разрушению восприятия романа как целого, к мысли об изначальной «разорванности», об отсутствии системности в авторской концепции.

Основываясь на проведённом нами анализе, мы можем утверждать, что лоуренсовская интерпретация ветхозаветной истории о пророке Моисее и его брате, первосвященнике Аароне неразрывно связана с идеологией, моралью Библии, основываясь на которой автор предлагает свое решение поставленных в романе проблем.

Д.Г.Лоуренс, активно переосмысляя библейские образы, считает Библию не только своеобразным хранилищем культурно-художественных архетипов, но и своего рода моральным кодексом, формирующим определённые нравственные ценности.

Английский писатель находит Библию «одной из тех немногих книг, чья дидактическая цель и философия...не расходятся с её страстным вдохновением», благодаря чему «она затрагивает всего человека, заставляя всё дерево дрожать от нового приступа жизни, а не просто способствуя росту в одном направлении»¹⁵. И Лоуренс в своём творчестве часто и охотно обращается к библейской тематике и проблематике.

Цельность Библии – текста, органично включающего множество различных аспектов, – служит залогом единства действий героев этого романа и высказываемых ими взглядов и дает автору возможность привести в соответствие друг другу их поведение и их мораль. (Поэтому задача исследователя осложняется: без внимательного изучения «Пятикнижия Моисея» и некоторых других частей Библии невозможно постигнуть всю полноту авторского замысла). Обозначенная в первых же главах романа проблема не только рассматривается сквозь призму священной легенды, но и разрешается в русле ветхозаветной традиции, так как абсолютизация личности, заменившая у Лоуренса Бога, приводит к признанию высшего универсального закона развития и взаимодействия отдельных личностей, то есть, по сути, к аналогу ветхозаветного Бога. История исхода евреев из Египта становится симво-

лом неизбежности перехода к новому состоянию, новому этапу бытия («земле обетованной»), ключом к углублённому толкованию образов произведения.

¹Niven A. D.H. Lawrence. The Novels. L., 1978. P.113.

²Leavis F.R. D.H. Lawrence: Novelist. L., 1978. P.35.

³Murry G.M. Son of a Woman. N.Y., 1937. P.200.

⁴Hough G. The Dark Sun. L., 1956. P.91.

⁵Михальская Н.П. Пути развития английского романа 1920 – 1930 годов. Поиски и утрата героя. М., 1966. С.21.

⁶Draper R.P. D.H. Lawrence. L., 1964. P.92.

⁷Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX в. М., 1985. С.93.

⁸Niven A. Op.cit. P.141.

⁹Лоуренс Д.Г. Флейта Аарона / лит. обработка Л.Ильинской // Лоуренс Д.Г. Избранные произведения: в 5 т. Рига, 1993. Т.2. Здесь и в дальнейшем это издание цитируется с указанием страниц в скобках.

¹⁰Niven A. Op.cit. P.135.

¹¹Draper R.P. Op.cit. P.93.

¹²Ibid. P.94.

¹³Leavis F.R. Op.cit. P.45.

¹⁴Murry G.M. Op.cit. P.186.

¹⁵Пальцев Н. По ту сторону сексологии // Иностранная литература. 1991. № 6. С.93.

О.М.Ушакова (Тюмень) **БИБЛЕЙСКИЕ И ЛИТУРГИЧЕСКИЕ АЛЛЮЗИИ В СТИХОТВОРЕНИИ Т.С.ЭЛИОТА «ПЕСНЬ СИМЕОНА»**

Сюжет второго стихотворения цикла «Ариэль» Т.С.Элиота, «Песнь Симеона» (1928), связан с важным праздником – Сретением Господним, которым завершается череда рождественских праздников. Историческая цель и догматический смысл праздников рождественского цикла состоит не только в том, чтобы вспомнить во всех подробностях знаменательные факты земной жизни Господа, но, прежде всего, в том, «чтобы выявить, понять и, насколько возможно, пережить тайну Слова, ставшего плотью»¹. Первые два стихотворения сборника «Ариэль» объединяет как благоговение перед мистической тайной и метаисторическим фактом Рождества, так и тема внутреннего возрождения, обретения новой веры.

Как и «Паломничество волхвов» (первое стихотворение цикла), «Песнь Симеона» посвящена встрече с чудом Воплощения. Это попытка передачи мистического опыта в монологе протагониста. «Песнь Симеона» – название англиканского гимна («Song for Simeon», латинское название – «Nunc Dimittis»), входящего в «Книгу общественного богослужения» и исполняемого обычно после чтения Нового Завета во время вечерней службы. Гимн «Ныне отпускаеши» основан на тексте Евангелия от Луки: «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему с миром; ибо видели очи мои спасение Твое, которое Ты уготовал пред лицом всех народов, Свет к просвещению язычников и славу народа Твоего Израиля» (Лк.2:29-32). Название стихотворения определяет главную тему и связывает текст с определённым эпизодом еван-

гельской истории, повествованием евангелиста Луки о встрече Святого Семейства с двумя ветхозаветными праведниками – Симеоном Богоприимцем и пророчицей Анной, дочерью Фануиловой (Лк.2: 22–39). Как и в первом стихотворении сборника, повествование ведется от первого лица – в данном случае, от лица библейского персонажа, старца Симеона². Но в отличие от описательного, объективизированного, лишнего аффектации монолога волхва «Песнь Симеона» является именно песнопением, носящим псалмодический, доксологический, пророческий характер.

Симеон, как и волхвы, является свидетелем чуда Эпифании, воплощенного Слова. Как и у язычников-волхвов, смысл его жизни состоит во встрече с Богомладенцем. В лице волхвов язычество приходит к свету новой религии, в лице Симеона Ветхий Завет встречается с Новым заветом. Новый завет, как символ начала новой жизни и истинной веры, является важным символом праздника Сретения. Еще в Средние века службы Сретения (2 февраля) «допускали в себя различные символические акты, напоминавшие пастве о смысле этого праздничного дня. Церковные процессии вносили в храм Евангелие, и оно передавалось там священнику, что воспроизводило, конечно, в очень обобщенной форме, сцену встречи родителей Христа с Симеоном Богоприимцем»³. Рождение Христа для героев стихотворений Элиота становится рубежной датой, окончанием прежней жизни и началом новой. Обращение к сюжету Сретения органично и с точки зрения последовательности развертывания евангельских событий в богослужебном календаре, и с точки зрения логики композиции цикла, и в контексте творческого и жизненного пути поэта⁴. Час «отпущения» в смерть старца Симеона становится часом, знаменующим рождение новой жизни и новой истории.

В двух первых строфах «Песни Симеона», представляющих описание жизни благочестивого старца, создается настроение ожидания смерти, несущей мир и покой, тревоги за жизнь будущих поколений. В соответствии с преданием, элиотовский Симеон предстает человеком, уставшим от бремени земных тягот, жизнь его подобна легкому перышку в ожидании «ветра смерти»: «Жизнь моя легка в ожиданье смертного ветра,/ Как перышко на ладони около глаз./ Пыль, кружась в луче, и память в углах/ Ждут, когда остужающий ветер, смертный час понесет их в землю умерших»⁵. Как и «Паломничество волхвов», стихотворение открывается упоминанием о холоде «упорного времени года» («stubborn season»), соотносящегося со стужей самой «глуши зимы» («the very dead of winter») и сохраняющего ее символическое значение. В данном случае «упорство» зимы является также символом затянувшейся жизни Симеона. Лексический ряд первой строфы включает слова с определенной семантической окраской (холод смерти): «зимнее солнце» («winter sun»), «снежные холмы» «снежные холмы», «упорствующее время года» («stubborn season»), «ветер смерти» («death wind»), «студеный ветер» («wind that chills»), «мертвая земля» («dead land»). Они сконцентрированы на небольшом отрезке (2–7 строки) текста, что создает универсальный образ

«не-жизни», «бесплодной земли», лишенной животворящего начала.

Эту семантическую цепочку предваряет образ «римских гиацинтов, цветущих в горшках» (первая строка). Как всегда у Элиота, первая строка произведения отличается емкостью, яркостью, эффектностью метафоры, мгновенно врезающейся в память читателя. Это своего рода интродукция, в которой поэт сразу же обозначает тему своего произведения. Римские гиацинты также вводят нас в систему пространственно-временных координат текста: действие происходит в Палестине, являющейся в данный момент частью Римской империи, в Иерусалиме времени рождения Христа. Цветы и зелень в горшках – также и примета распространенного в это время по всему Средиземноморскому и Ближневосточному ареалу ритуала («садики Адониса»). Картина цветущих гиацинтов, предваряющая в стихотворении изображение зимнего оцепенения, является частью этого заснеженного мира, и, следовательно, цветы представляют собой алый «бутон» жизни, зарождающейся в недрах безжизненного холода. Римские гиацинты отмечают точку пересечения старой, восточной и античной цивилизации и Нового, христианского времени. Образ римских гиацинтов в предельно сжатом виде отражает судьбу Младенца, которого прославляет Симеон, его рождение, смерть и воскресение. «Языческие» римские гиацинты становятся символами Божьего промысла и грядущего Чуда.

Вторая строфа начинается с литургической аллюзии: «Даруй нам твой мир» («Grant us thy peace») ⁶. Этот стих – прошение из христианского гимна «Агнец Божий» («Agnus Dei»), обычно исполняемого перед преподанием Святых Даров, а также во время коллективной молитвы, литании и молебна за умирающих: «Lamb of God, you take away the sins of the world: grant us peace». В стихотворении Элиота Симеон обращается с мольбой, прося не только внутреннего мира и спокойствия души, примирившейся с Богом, но и милости смерти, вечного покоя. Во второй строфе protagonista повествует о своей праведной жизни, проведенной в трудах, молитве и посте, посвященной делам благотворительности и укрепления веры. Описание этого спокойного, достойного, благочестивого существования контрастирует с картинами будущей жизни, ожидающей его потомков, «детей его детей». Вторая часть строфы постепенно наполняется пророческими видениями о грядущем «времени скорби». Симеон пророчествует языком Библии, образами, начертанными в книгах Ветхого Завета и отозвавшимися эхом в повествованиях евангелистов: «И кто вспомнит мой дом, и где дети детей моих найдут себе крышу,/ Когда настанет время скорбей?/ Они узнают козьи тропы и лисьи норы,/ Скрываясь от чужеземных лиц и чужеземных мечей» (46). Так, образ «лисиных нор» («fox's home») напоминает о картинах поругания и запустения в «Плаче Иеремии»: «От того, что опустела гора Сион, лисицы ходят по ней» (Плач. 5:18). «Стезя козла» («goat's path») соотносится с образом козла для отпущения, на которого возложены все грехи сынов Израилевых и которого отсылают в «пустыню», дикую местность: «И понесет козел на себе все беззакония их в землю непроходимую...» (Лев.16:

22). Жертвенная семантика образа соотносится со смыслом миссии Спасителя. Так, один и тот же образ включает несколько смысловых уровней, связующих Ветхий и Новый Заветы, различные отрезки исторического времени, время и вечность.

В третьей строфе степень профетизма усиливается. Взору Симеона предстает видение грядущих евангельских событий. Провидец молит Господа (вновь повторяется прошение из «*Agnus Dei*») даровать ему смерть до того, как настанут времена «бича и хлыста и сокрушенья» («*times of cords and scourges and lamentations*»). «Веревки, хлысты и плач» отмечают этапы стези страданий Иисуса: его пленение, бичевание, оплакивание «множеством народа» и женщинами на пути на Голгофу. Третья и четвертая строки этой строфы также представляют собой видение крестного пути Спасителя: «остановки на крестном пути на Гору» («*the stations of the mountain of desolation*»)⁷ и «тот самый час материнского плача» («*the certain hour of maternal sorrow*»), то есть час смерти Христа на кресте. Если первая половина строфы соотносится по характеру с синоптическими Евангелиями, то последние строки исполнены мистического смысла, устанавливая связь с началом Евангелия от Иоанна: «Ныне, при рождении болезни/ Пусть это Чадо, это еще бессловесное и несказанное Слово/ Покажет Израилево утешенье...» (47). Одновременно эти слова являются цитатой из проповеди Ланселота Эндрюса, приведенной Элиотом в его эссе об этом английском проповеднике: «И снова о Слове, которое стало плотью: "Я еще добавлю, какой плотью. Плотью младенца. Что такое *Verbum infans*, Слово-младенец? Слово, не способное сказать слова?"»⁸. В «Песне Симеона» проживается момент рождения Слова, изумления перед великой тайной Воплощения. Дитя на руках Богоматери пока беспомощно и бессловесно как любой младенец сорока дней от роду, но одновременно это «Слово Отца», извечно существующее, неизменное, Отец и Сын и Святой Дух, которые «носились над водами» еще по сотворении мира, Слово, которое невозможно постичь и высказать. Симеон дождался встречи с «утешением Израилевым», то есть Спасителем мира, Мессией, которого он в данный момент может взять на руки как обычного ребенка, маленького сына бедного плотника из Назарета.

Четвертая строфа начинается с пророчества о будущей славе Младенца, и о его многочисленных последователях, которым предстоит пройти через испытания и страдания, утверждая в мире свет Истины: «По глаголу Твоему/ Они будут петь Тебе и терпеть в каждом роде и роде,/ В славе и униженьи,/ В свет из света восходя по лестнице святых» (47). «Свет свету» («*light upon light*») – это и отсылка к тексту евангелиста Луки («свет к просвещению язычников»), и обращение к одной из основных тем праздника, его наименованию, закрепившемуся в западной традиции. В западных церковных месаллах в названии праздника содержится воспоминание о древней процессии с факелами или свечами – Свечная месса или Светлая обедня (*Candlemas, Chandeleure, Lichtmess, candelaria* и т.п.). Обряд освящения свечей и процессия со свечами символизируют рождение и принесение в иерусалимский храм Христа, который явился Светом ми-

ру. Этот обряд сохранился до нашего времени, а название Свечная месса чаще употребляется верующими, чем такие официальные наименования праздника, как Очищение блаженной Девы Марии (*Purification of the Blessed Virgin*) и Представление Христа во Храме (*Feast of the Presentation of Christ in the Temple*). В то же время, словосочетание «свет к свету» соотносится с размышлениями Дионисия Ареопагита о созерцании божественных лучей во время молитвы к Троице: «Итак, в своих молитвах к ней мы должны вознестись (духом) до высочайшего созерцания божественно-благих лучей, как если бы, например, к нам спустилась прикрепленная к небесному своду лучезарная цепь, а мы, попеременно цепляясь за нее обеими руками, считали бы ее спускаемой благодаря нашим усилиям, тогда как в действительности не мы ее притягиваем, расprostertую сверху до низу, но сами ею притягиваемся к высочайшему сиянию лучезарного света»⁹. Именно последователи Христа, по словам Симеона в стихотворении Элиота, будут отражать божественный Свет, отвечать своим светом на Его свет, восходя по мистической «лестнице святых» («*mounting the saints' stair*»).

Симеон осознает, что ему уже не ступить на этот уготованный мученикам и святым путь наверх, он со смирением праведника, которому «восемьдесят, у кого не будет завтра», ждет завершения своей земной жизни и не надеется на жизнь вечную: «Не для меня последнее виденье» (47). Последнее или предельное видение («*the ultimate vision*»), о котором говорит Симеон, можно понимать и как видение конца истории, Второго пришествия и как «видение, дарующее блаженство» («*visio beatifica*»), то есть созерцание Бога.

Рождение – это начало крестного пути Спасителя. Старец прозревает ту борьбу, которая развернется вокруг явившегося в мир Мессии. Симеон, обращаясь к Марии, говорит: «И меч пройдет Твое сердце,/ и Твое тоже» (47). Эти слова – переложение евангельского: «И Тебе Самой оружие пройдет душу...» (Лк. 2: 35). Они будут сопровождать «весь путь Богоматери, от обагрившихся кровью невинных младенцев улиц Вифлеема до страшного каменного холма, Голгофы. И здесь всечеловеческая драма, переживаемая в час Сретения утомленным жизнью старцем, ожидающимся «отпущения» во смерть, и Юной матерью начинает разворачиваться в будущее, охватывая все последующие века христианства»¹⁰. Заключительные слова элиотовского Симеона также являются прямой цитатой из Евангелия и соответствующей англиканской молитвы: «Отпусти раба Твоего,/ Ибо видел Я твое спасенье» (47). Это и глубоко личное, исполненное драматизма прошение и пророчество-провидение, уместяющееся в одном мгновении и уходящее в бесконечность.

Мистическая напряженность текста усиливается по мере его развития. Индивидуальная драма Симеона, уставшего от бремени земной жизни, становится частью замысла Божественного искупления. Стихотворение начинается с описания жизни праведника, но постепенно текст приобретает все более профетический и сакральный характер. Это проявляется, прежде всего, через увеличение частотности использования евангельских образов и богослужебных формул.

Если в первой строфе только одно первое слово является непосредственной литургической аллюзией – это обращение к Богу, «Господи» («Lord»), начальное слово англиканской «Молитвы Симеона», – то в последней строфе (строки 25–37) почти каждый стих связан с евангельским источником.

Как и в «Паломничестве волхвов» поэтические образы, источником которых является Евангелие, выстраиваются в ряд, символически представляющий жизнь Иисуса Христа, его рождение, смерть и воскресение. Герои обоих стихотворений умирают для старой жизни, чтобы возвестить о новой. Исследователь М.С.Гласс, сравнивая первые два стихотворения цикла «Ариэль», отмечает: «Они, несомненно, посвящены христианскому Откровению, в котором для Элиота самое главное – Воплощение. В этих стихотворениях рождение выглядит как форма смерти, или смерть как форма рождения, даже смерть Симеона является возрождением, рождением в Господе»¹¹.

«Паломничество волхвов» и «Песнь Симеона» стоят особняком в поэзии Элиота, как произведения непосредственно основанные на евангельских сюжетах. В дальнейшем его творчестве взаимосвязь художественного текста и Библии становится более сложной, скрытой, выражаясь собственными словами поэта, «христианской скорее неосознанно, чем обдуманно и явно» (см.: эссе «Религия и литература»). Х.Гарднер в монографии «Религия и литература», на создание которой ее вдохновило помимо прочего общение с Элиотом, высказывает мнение о том, что одним из главных достижений поэта стало создание собственного языка, основанного на традиции западного христианства, но не использующего традиционные церковные язык и символику. В качестве образца религиозной поэзии, в котором нет «ни одного религиозного слова», Гарднер приводит стихотворение «Марина» из цикла «Ариэль». И хотя размышления Гарднера справедливы по отношению не ко всем произведениям поэта, тем не менее, исследовательница выявила одну из важных тенденций в его поэтическом творчестве: оригинальные образы и поэтические приемы призваны служить выражению вечных истин: «Он создал собственный язык для передачи духовного опыта с учетом накопленного веками духовного опыта христианства»¹². Особый поэтический язык, который удалось выработать Элиоту, понятен читателю двадцатого столетия и способен отразить Свет истины, сомнения и тяготы самого автора на пути к Богу, благоговение перед великими Тайнами, недоступными человеческому разуму.

¹¹Рубан Ю. Сретение Господне. Опыт историко-литургического исследования. СПб.: Ноах, 1994. С.73.

¹²О личности Симеона, так же как и о волхвах, в Евангелии поведано скупое: «Тогда был в Иерусалиме человек, именем Симеон. Он был муж праведный и благочестивый, чающий утешения Израилева; И Дух святой был на нем. Ему было предсказано духом Святым, что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа Господня» (Лк. 2: 25–26). В Средние века о жизни Симеона сложилась легенда, в которой в том числе осмыслялась причина, по которой Симеону было

обещано, что он не умрет, пока не встретит провозвещенного многими пророками Мессии.

³Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X – XIII вв.). М.: Искусство, 1989. С. 149–150.

⁴Б.Саудем замечает, что создание поэтического произведения на основе молитвы «Ныне отпускаеши» могло быть данью семейной традиции. Дедушка Элиота, преподобный У.Г.Элиот, на свой день рождения, 5 августа 1886 г., написал стихотворение «Nunc Dimittis», в котором развивается та же тема и используются те же библейские образы, что и в стихотворении его внука. См.: Southam B. C. *A Guide to «The Selected Poems» of T.S. Eliot*. Sixth Edition. San Diego; New York; London: A Harvest Original; Harcourt Brace & Company, 1994. P.240–241.

⁵Элиот Т.С. Песнь Симеона // Элиот Т.С. Избранное. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. С. 46. Здесь и далее поэтический текст в переводе О.А.Седаковой будет цитироваться по указанному изданию. Страницы указаны в круглых скобках.

⁶«Литургическая аллюзия» – термин, предложенный М.С.Глассом в статье «Т.С. Элиот: христианская поэзия через призму литургической аллюзии». См.: Glass M.S. T.S.Eliot: Christian Poetry Through Liturgical Allusion. In *The Twenties: Poetry and Prose*. Deland, 1966. P. 42–45.

⁷«Stations of the cross» – «остановки на крестном пути, молитвы и медитации о Христе и Его пути на Голгофу, 14 изображений основных этапов крестного пути Христа; остановки отмечаются освященными священнослужителями небольшими деревянными крестами; участие в таком крестном ходе заменяет паломничество в Иерусалим» (см.: Христианство. Словарь: слова и выражения на английском, французском, немецком, испанском, итальянском, русском языках/ сост. Н.Н.Поташинская. М.: Международные отношения, 2001. С. 235). В имеющихся русских переводах это значение образа «stations of the mountain of desolation» теряется. Строку «Before the stations of the mountain of desolation» (буквальный перевод: «до остановок на пути на Голгофу») переводчик В.Шубинский передает, как «пока не воздвиглись, как черные горы, лишения...» (см.: Песнь для Симеона // Элиот Т.С. Избранная поэзия. Поэмы, лирика, драматическая поэзия. СПб.: Северо - Запад, 1994. С. 193). В переводе Е.Рашковского строка звучит следующим образом: «Покуда не пришла пора привалов в расщелинах непроходимых скал» (см.: Т.С.Элиот. Песнь Симеонова // Рубан Ю. Сретение Господне. С. 145). У О.Седаковой: «Прежде стоянок на горах запустенья» (указ. перевод. С. 47).

⁸Eliot T. S. Lancelot Andrewes. In Eliot T. S. *Essays Ancient and Modern*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1936. P. 18.

⁹Св. Дионисий Ареопагит. Божественные имена // Мистическое богословие. Киев: Путь к истине, 1991. С. 31.

¹⁰Рубан Ю. Указ.соч. С.24.

¹¹Glass M. S. T. S. Eliot: Christian Poetry Through Liturgical Allusion. In: *The Twenties: Poetry and Prose*. Deland, 1966. P. 45.

¹²Gardner H. *Religion and Literature*. New York: Oxford University press, 1971. P. 170.

Е.А.Иванова, О.М.Ушакова (Тюмень)
БИБЛЕЙСКИЙ ПРООБРАЗ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ
РОМАНА «ПЕРЕСАДОЧНАЯ СТАНЦИЯ»
К.САЙМАКА

Творчество американского писателя К.Саймака, представителя социально-философского направления в научной фантастике, автора, поднимающего в своих книгах экзистенциальные и онтологические вопросы, до сих пор не стало объектом серьезного филологического исследования. Интерес, проявляемый к научной фантастике в литературоведении, носит большей частью теоретический характер, а содержание и философский смысл произведения оставлены на суд непрофессионалов – любителей фантастики.

Одним из важных направлений исследования творчества Саймака должно стать изучение его произведений в библейском контексте, вне которого трудно понять их содержание полно и адекватно. Названия его романов, имена персонажей, структура сюжетов и мотивы, символика, философский «месидж» неразрывно связаны с христианской культурной традицией, отражают особенности религиозного мировоззрения автора. Не случайно «в советское время его произведениям часто давали другие названия, потому что в оригинале в заголовках содержались отсылки к библейским цитатам»¹. Так, название романа «Пересадочная станция» (1963), в оригинале звучащее как «Way Station», отсылает читателя к понятиям «stations of the cross», «way of the cross» – молитвам и медитациям о Христе и Его пути на Голгофу. Само понятие «путь» в этом романе интерпретируется в традиционном плане как путь постижения Высшей истины, становления духовного «я». В этом контексте расширяется и углубляется значение происходящих в романе событий.

Главным героем романа «Пересадочная станция» является Енох Уоллис (Enoch Wallace, в русском переводе – Инек Уоллис). Его имя имеет библейские корни: Енох – патриарх, сын Иареда, потомок Сифа, отец Мафусаила, прадед Ноя (Быт. 5). Библейский текст играет большую роль в структуре поэтики образа главного героя. Енох – библейский праведник, чье имя означает «посвященный», «учитель», прототип пророка и мудреца, которому были сообщены тайны устройства мира, который за свое благочестие был взят живым к Господу. Эти факты весьма символичны во внутреннем контексте романа Саймака: его главный герой – единственный человек на планете Земля, который знает о существовании иных миров и их обитателей и допущен к работе на пересадочной станции.

На момент знакомства читателя с Енохом, ему исполнилось 124 года, хотя выглядит он как 30-летний мужчина. Библейские корни имени главного героя проявляются уже во второй главе романа, в которой сообщается о загадочном человеке: «Его зовут Инек Уоллис, – сказал Льюис. – По документам ему уже давно перевалило за сто. <...> – Меня вот что удивля-

ет, – сказал Хардвик, – как мог человек прожить на одном месте сто двадцать четыре года без того, чтобы прославиться на весь мир? Вы представляете, какой шум подняли бы газетчики, узнай они о подобном случае?»². Библейский Енох, как повествует писание, жил 365 лет: «Всех же дней Еноха было триста шестьдесят пять лет. И ходил Енох перед Богом; и не стало его, потому что Бог взял его» (Быт. 5: 23–24). Фамилию «Wallace» можно расшифровать как «отгородившийся стеной» («wall» – стена). Семантика имени не случайна, так как герой живет обособленно от мира людей. У Еноха нет родственников (родители умерли), возлюбленной (есть лишь иллюзорный женский образ – Мэри), детей. Одиночество героя в повествовании доводится до предела: даже дом своих родителей он считает лишь пересадочной станцией. Одиноким саймаковский Енох соответствует образу библейского праведника, сохранившемуся в легендах, в которых он предстает как образец мистического общения с Богом и аскетического уединения для этого общения. «Согласно поздним версиям в еврейских «Книге праведного» и «Мидраше Абот», он уходил в затвор для молитвы и лишь по велению бога выходил оттуда к людям – сначала через каждые три дня, затем раз в неделю, в месяц, в год»³.

Древние иудейские и арабские писатели считали Еноха изобретателем письменности, арифметики, астрономии, прилагая к нему эпитет «ученый». В легендах он предстает как прообраз благочестивого писца, исполняющего «канцелярские» обязанности даже в потустороннем мире. Герой Саймака за многие годы своей миссии на станции познает множество новых, неведомых людям знаний и научных дисциплин, знакомится с открытиями в самых различных областях: «В Галактике накоплено так много знаний, а он ознакомился лишь с крохотной их частью и при этом понял только малую долю того, с чем ознакомился. Однако на земле есть люди, которые способны понять гораздо больше. Люди, которые отдадут последнее даже за то немного, что стало доступно ему, и наверняка найдет способ употребить эти знания в дело» (474). Енох ощущает свою ответственность за ту информацию, которой он владеет, сокрушается о том, что не способен освоить многое из того колоссального запаса знаний, который накопился «среди звезд». Он осознает свою миссию хранителя и одновременно размышляет о том, как поделиться полученными знаниями с остальным миром. Все встречи с инопланетянами описываются главным героем в бесчисленном количестве дневников (псевдодокументальные источники); их так много (он является зрителем более 100 лет), что ему приходится завести специальную картотеку.

В характере главного героя «Пересадочной станции» воплощены также черты легендарного Еноха как законодателя и миротворца, установившего законы справедливости. Енох Уоллис не только мечтает об обществе справедливости, гармонии и добра, мире без войн, вражды и зла, но и пытается воплотить по мере возможностей эти принципы в жизнь. Он спасает от преследования и побоев глухонемую Люси Фишер, несмотря на то что это грозит катастрофическими последствиями ему и его делу. При всей своей «гер-

метичности» герой Саймака остается членом социума, рационалистической личностью, стремящейся к познанию и самопознанию, мечтающей донести до мира истины, открывшиеся ему: «Душевная боль не оставляла его и только усиливалась – боль, вызванная стремлением поведать человечеству все то, что он узнал. Не только передать какие-то конкретные технические сведения ..., но, самое главное, рассказать о том, что во Вселенной есть разум, что человек не одинок, что, избрав верный путь, он уже никогда не будет одинок» (449). Это стремление к деятельной нравственной позиции в целом характерно для парадигмы героя, выработанной американской национальной традицией, воплотившей идеалы, сложившиеся в религиозной среде пионеров освоения Нового света. Такие черты героя Саймака, как его открытость всему сущему и сотворенному, его всепринятие и толерантность, также могут быть интерпретированы в свете христианской традиции (в данном случае, аналогии возникают прежде всего с философией сакральности природы св. Франциска, его нежным отношением ко всему живому): «Вот она, Земля, размышлял он, планета, созданная для Человека. Но не для него одного, ведь на ней живут лисы, совы, горностаи, змеи, кузнечики, рыбы и множество других существ, что населяют воздух, почву и воду. И даже не только для них, для здешних обитателей. Она создана и для странных существ, что называют домом другие миры, удаленные от Земли на многие световые годы, но в общем-то почти такие же, как Земля» (449)⁴. «Странные существа», посещающие станцию Еноха в Висконсине, – часть замысла, неподвластного человеческому уму и непостижимого в его многообразии форм, богатстве и масштабе.

Параллели с библейской историей можно отметить и на уровне сюжета: схватка Еноха Уоллиса с чудовищной, отвратительной крысой, воплощением жажды мирового господства, напоминает о Енохе как «Божьем свидетеле», вернувшемся на землю «отдать долг природе» и умереть в схватке со зверем, «вышедшем из бездны» (Отк. 11: 3–7). Герой Саймака выходит победителем в этом поединке, а украденный крысой Талисман, символ высшего начала, несущий энергию духовности, в руках Люси оживает и предотвращает духовный кризис не только Еноха, но и всего человечества, всей Галактики (разногласия, которые неумолимо привели бы к войне). В то же время очевидно, что миссия Еноха еще не окончена и главные события еще впереди. Завершение рассказа о Енохе в «Пересадочной станции» соотносится с финалами многих произведений Саймака, в которых звучит мысль о невозможности построения справедливого и счастливого мира на Земле, отражающая христианские представления о недостижимости Царства Божьего на этом свете. Например, в романе с символическим названием «Город» («Град», «City») все попытки построения справедливого и разумного общества на протяжении многих миллионов тысячелетий так и не увенчались успехом. Но в то же время Царство света, правды и добра где-то существует.

История Еноха Уоллиса продолжает традицию апокрифических повествований о библейском Енохе. Фантастические образы и ситуации в романе облада-

ют ярко выраженным аллегорическим характером. Обращение к библейским образам не носит у Саймака профанирующего или кощунственного характера, о чем свидетельствует, прежде всего, четкая моральная позиция автора, основанная на евангельской этике, внятное разделение Добра и Зла.

Произведения Саймака открыто дидактичны, исполнены энергии нравственных исканий, пафоса утверждения гуманистических идеалов, принципов толерантности и всеотзывчивости. Исследование творчества Саймака в библейском контексте перспективно и позволяет по-новому осмыслить не только содержание его произведений, но и специфику поэтической образности в произведениях, являющихся лучшими образцами научной фантастики.

¹www.peoples.ru/art/literature/prose/fantasy/simak/history1.html

²Саймак К. Пересадочная станция: Фантастические романы. М.: Изд-во Эксмо, СПб.; Изд-во Домино, 2005. С. 422–424. Здесь и далее текст романа будет цитироваться по указанному изданию в переводе А. Корженевского. Страницы указаны в круглых скобках.

³Аверинцев С.С., Иванов В.В. Енох// Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 208–209.

⁴Ср.: Жития св. Франциска (например, знаменитые "Цветочки св. Франциска Ассизского"/"Fioretti di san Francesco") изобилуют рассказами о трепетном отношении святого ко всякой живности, сколь бы малой и неприглядной она ни была: "Он отдавал свой плащ, спасая жизнь ягненка на бойне, и выпрашивал меда для голодных пчел. Он проповедовал даже змеям, а видя на дороге червяка, останавливался и убирал его, спасая от опасности быть раздавленным". См.: Св. Франциск Ассизский. Сочинения. М.: Издательство Францисканцев– Братьев Меньших Конвентуальных, 1995. С. 17.

Л.В.Братухина (Пермь)
ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ
В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ
В.В.НАБОКОВА

Автобиография В.В.Набокова представлена в настоящий момент в трех вариантах. В 1951-м г. появился первый английский вариант «Conclusive Evidence: A Memoirs» (в том же году эта книга вышла в Англии под названием «Speak, Memoirs»). В 1954-м был опубликован русский книжный вариант «Другие Берега», по признанию В.Набокова представляющий собой авторский перевод на русский язык (содержащий, впрочем, ряд существенных отличий от английского оригинала). В 1966-м вышел наиболее полный английский вариант «Speak, Memory: An Autobiography Revisited», в свою очередь отличающийся от обеих ранее опубликованных книг. В каждом из трех вариантов описываются 40 лет жизни писателя: детство и юность, проведенные в России, и европейский период эмиграции.

© Л.В.Братухина, 2005

Ведущим мотивом автобиографического письма Набокова становится тема памяти. В одной из глав автор представляет свою жизнь в образе «цветной спирали в стеклянном шарике»: «Дуга тезиса – это мой двадцатилетний русский период (1899–1919). Антитезисом служит пора эмиграции (1919–1940), проведенная в Западной Европе. Те четырнадцать лет, которые я провел уже на новой моей родине, намечают как будто начавшийся синтез»¹. Своей главной задачей автор называет выявление в собственном прошлом значимых «тематических узоров» судьбы. Б.Бойд писал об этом в монографии «Vladimir Nabokov. The American Years»: «Ключ к “Speak, Memory” лежит в том, что Набоков называет ее <автобиографией> “темами”, ибо их запутанная взаимосвязь и есть то, что позволяет ему объединить и эволюцию во времени, и его попытку преодоления времени»². С помощью этих «тем» и «узоров» В.Набоков словно создает роман из фактов собственной жизни, сочетая сугубо личный смысл автобиографического текста с художественными задачами фикционального.

Один из таких узоров основывается в своей семантике на христианских библейских мотивах. В заключительной главе автобиографии (в «Conclusive Evidence» и «Speak, Memory» это 15-ая глава, в «Других берегах» – 14-ая) В.Набоков, повествуя о рождении своего сына Дмитрия, замечает: «Для того, чтобы объяснить начальное цветение человеческого рассудка, мне кажется, следует предположить паузу в эволюции природы, животворную минуту лени и неги. Борьба за существование – какой вздор! Проклятие труда ведет человека обратно к кабану.<...> Пролетарии, разъединяйтесь! Старые книги ошибаются. Мир был создан в день отдыха»³. В английских вариантах это место выглядит так: «There is also keen pleasure (and, after all, what else should the pursuit of science produce?) in meeting the riddle of the initial blossoming of man’s mind by postulating a voluptuous pause in the growth of the rest of nature, a lolling and loafing which allowed first of all the formation of *Homo poeticus* – without which *sapiens* could not have been evolved. “Struggle for life” indeed! The curse of battle and toil lead man back to the boar, to the grunting beast’s crazy obsession with the search for food. <...> Toilers of the world, disband! Old books are wrong. The world was made on a Sunday»⁴.

Небольшие текстуальные расхождения русского и английских вариантов не затемяют аллюзии на вторую главу библейской книги Бытия: «И совершил Бог к седьмому дню дела Свои, которые Он делал, и почил в день седьмой от всех дел Своих, которые делал. И благословил Бог седьмой день, и освятил его; ибо в оный почил от всех дел Своих, которые Бог творил и созидал»⁵ (Быт.2:2-3). Но интерпретировать этот фрагмент в «Conclusive Evidence» и «Speak, Memory» можно несколько иначе, чем в «Других берегах». В русской версии этот отсыл совершенно однозначно и непротиворечиво ассоциируется с книгой Ветхого Завета. Ироничное обыгрывание большевистского лозунга, основанное на том же принципе обратного смысла, – еще одно наглядное воплощение чуть ранее в этой же главе декларированного автором желания откеститься от «любых объединений» «в метафизи-

ческих вопросах»⁶. В английских версиях автобиографии именно в системе координат библейской новозаветной парадигмы должным образом прочитывается данная аллюзия, и то, что, на первый взгляд, предстает замысловато-ироничным парадоксом, получает логическое обоснование. В «Conclusive Evidence» и «Speak, Memory» приводится название конкретного дня недели, в который, по остроумному замечанию автора, был сотворен мир, – это воскресенье (Sunday). День отдыха, день, когда Бог «почил от всех дел Своих» в иудейской традиции Ветхого завета не мог быть воскресеньем. Седьмым днем недели, предназначенным для отдыха, у иудеев была суббота. Воскресенье как особый праздничный день недели – это нововведение христианства, когда (со времен апостольских деяний) воскресенье (ранее первый день иудейской недели) приобретает свое значение как день поминовения Воскресения Христа. В четвероевангелии день Воскресения Христа еще называется «первым днем недели» (Мф. 28:1; Мк. 16:2; Лк. 24:1; Ин.20:1). В Откровении Иоанна Богослова уже приводится название «день воскресный» (Откр. I: 10). В английском языке название этого дня – *Sunday* – этимологически не связано с событием Воскресения. В *The Holy Bible (in the King James Version)* в этом месте Откровения используется название *the Lord’s day*, а в комментарии указывается *Lord’s day – Sunday*⁸. Таким образом, в религиозной традиции происходит перенос празднования с субботы – дня божественного покоя по сотворении мира – на воскресенье, трактующееся теперь как день пересоздания мира.

Воскресенье в новозаветной традиции знаменует начало новой эпохи, несет сакральный смысл пересоздания мира, вслед за Воскресением Сына Божьего. У автора «Conclusive Evidence» («Других берегов», «Speak, Memory») эта аллюзия также вплетена в контекст очень важного события – рождения сына. Исследователи отмечают текстуальную близость эпизодов, описывающих появление сына в жизни писателя и пробуждение собственного сознания: суть их состоит в вычленении некоего определенного образа, связанного с внешним миром, из хаоса безобразного. Рождение сына – вхождение в мир нового существа, своеобразное пересоздание мира. Немаловажен также тот факт, что исследуемый фрагмент расположен в заключительной главе автобиографии. Появление Дмитрия становится для его отца одним из тех событий, что обозначили собой завершение европейского – антитезисного этапа его судьбы и начало нового – синтезного, переезда в США. Воскресение Иисуса Христа и Вознесение Его завершают евангельский сюжет (три Евангелия – от Матфея, от Марка, от Луки – на этих событиях завершаются) и знаменует зарождение новой религии (в словах Христа о мессианском долге апостолов), а вместе с ней – становление новой эпохи. М.Д.Шраер в работе «Набоков: темы и вариации» отметил, что «... как и его “представитель” Круг (Krug) в романе “Bend Sinister” (1947), Набоков, по всей видимости, воспринимал иудаизм и христианство как единую религиозную формацию»⁹. (И наверное осознавал преемственность между ними.) Свое заключение исследователь делает, основываясь на сле-

дующей цитате: «Между прочим, он сумел помянуть в одном сжатом предложении несколько религий (не забыв и ту еврейскую секту, чья грёза о молодом кротком рабби, погибающем на римском *crux*, распространилась по всем северным землям) и отбросил их всех вместе с кобальдами и духами»¹⁰. Здесь описываются научно-философские изыскания доктора Круга, пытающегося постичь тайну существования индивидуального сознания между временных бездн прошлого и будущего. Подобными же вопросами задается и сам В.Набоков, написавший в первой главе автобиографии: «Колыбель качается над бездной. Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь – только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями»¹¹. Так же, как и его герой доктор Круг, В.Набоков не довольствуется присоединением к какой-либо уже сложившейся религиозной общности, хотя крещен он был по православному обряду и в юности проявлял интерес к христианской западной и русской традициям. В конечном итоге он выбирает путь осмысления себя в мире через преобразование его по законам искусства. Такова цель его автобиографии, христианские же мотивы обозначают культурные ориентиры авторской самоидентификации.

Интерпретация фрагмента заключительной главы набоковской автобиографии с точки зрения новозаветной символики позволяет не просто увидеть хитросплетение узорных линий текстовой ткани, но понять принципы структурного построения автобиографической прозы писателя. Набоков словно навязывает читателю определенную стратегию, определенный код прочтения своего текста, эксплицируя метод его создания. Подобное истолкование коррелирует со всей системой образной семантики произведения. Библейская аллюзия одновременно замыкает рассуждения автора о зарождении человеческого сознания, соотносит конкретное событие (рождение сына) с общим планом авторской судьбы и, что также значимо в набоковской автобиографии, вплетает это событие в общую канву выстраиваемого по спирали сюжета.

¹Набоков В. Другие берега: Мемуары. М., 2004. С.385.

²Boyd B. Vladimir Nabokov. The American Years. London, 1992. P. 156.

³Набоков В. Другие берега. С.423-425.

⁴Nabokov V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. New York, 1989. P.298.

⁵В своем первом английском романе «The Real Life of Sebastian Knight» В.Набоков также обращается к этому библейскому стиху. «I have finished building a world, and this is my Sabbath rest», – признает герой-писатель, завершив работу над очередной книгой.(Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight. Victoria. 1964. P. 75)»

⁶Набоков В. Другие берега. С.423.

⁷Ср. в латинском переводе in dominicā die (Апс.1,10).

⁸The Holy Bible (in the King James Version). Nashville.1984. P.752.

⁹Шраер М.Д. Набоков: Темы и вариации. СПб., 2000. С.253.

¹⁰Набоков В.В. Bend Sinister. СПб. 1993.С. 447.

¹¹Набоков В. Другие берега. С.9.

Е.Г.Доценко (Екатеринбург)
АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ
В КЛАССИКЕ АБСУРДА С.БЕККЕТА
(«В ОЖИДАНИИ ГОДО», «КОНЕЦ ИГРЫ»)

Библейские аллюзии, или, шире, религиозный контекст, творчества Сэмюэля Беккета – предмет не только пристального изучения, но и принципиальных споров в «науке о Беккете» на протяжении нескольких десятилетий. Присутствие и значимость библейских мотивов практически во всех произведениях писателя невозможно подвергнуть сомнению, но их интерпретация простирается от попыток понять Беккета как христианского автора до утверждения специфически игровой, ироничной позиции писателя по отношению к религиозным вопросам.

В современном беккетоведении проблему в целом можно считать решенной. Как отмечает новейшее энциклопедического формата издание, посвященное «жизни, творчеству и идеям» писателя, «по вероисповеданию, Сэмюэль Беккет, может быть, и агностик, с некоторым оттенком не воинственного атеизма, ... но характер его вопросов неуклонно теологический, и христианство – больше, чем “удобная мифология”»¹. Высказывание об «удобной мифологии» принадлежит самому Беккету:² в интервью ирландско-французский автор неоднократно заявлял, что не считает себя сторонником веры, в которой он был рожден – протестантства в католической Ирландии, – но не отрицал, что религиозное воспитание наложило отпечаток на его творчество как своеобразный культурный контекст.

Хотя, по словам биографа Беккета Дж.Ноулсона, писатель «был глубоко скептичен к вопросам религии»³, исследователи полагают, что речь в «случае Беккета» идет больше, чем о фоновых знаниях Священного писания. Беккетовский текст не только наполнен прямыми и утонченно запутанными цитатами из религиозной литературы, но его герои действительно задают вопросы и задаются вопросами, ответы на которые вряд ли однозначны и за пределами драмы абсурда. Именно в этом смысле К.Эккерли и С.Гонтарски говорят о принципиальном «парадоксе, который мог бы возмутить С.Беккета, но которого никак нельзя избежать. Несмотря на его неверие, он относится к крупнейшим религиозным авторам»⁴.

Другое дело, что писатель не останавливается на одной мифологии, а апеллирует одновременно ко многим составляющим европейского культурного контекста, парадоксально сталкивая их – столь же парадоксальным было и его видение христианских догматов. Речь идет и о философских постулатах (Беккету особенно интересен «рационалистический» XVIII век), и о традициях литературных, и, если говорить о Беккете-драматурге, о собственно театральных. Столкновение различных мировоззренческих или, например, языковых моделей в одном тексте беккетоведение объясняет с помощью излюбленного писателем «эффекта пермутации». Так, Мартин Эсслин, автор первой монографии о театре абсурда, замечает: «Беккет никогда не предан целиком одной концепции или одному видению этой концепции; он всегда ос-

тавляет место для альтернативного понимания»⁵. Соответственно, если мы находим в беккетовских текстах прямые или скрытые отсылки к Лейбницу, Гейлинксу, Декарту, Паскалю, Шопенгауэру, позволено говорить о переводе до некоторой степени близких автору мыслей на художественный язык. Активно перенасыщая свои произведения аллюзиями на религиозные тексты, Беккет актуализирует их своеобразно и оригинально, заставляя играть значениями, и в результате создает собственный мир, в котором буквально нет ни веры в высшие силы, ни понимания себя и других, но есть непреодолимое желание приблизиться к истине – в этом, собственно, и заключается так называемый абсурд.

Отношение беккетовского текста к Библии детально исследуется и в связи с философией («идея Бога»),⁶ и в связи с религиозным аспектом, и на уровне аллюзий на Священное писание как произведение словесности глобальной значимости. Очень полезной представляется работа К.Эккерли, составившего комментированный перечень цитат и аллюзий на христианскую литературу в прозе и драме Беккета⁷. Возможно, как полагает и сам автор исследования, в своде представлены не все аллюзии, но и они показывают, насколько широка палитра религиозных интересов писателя и насколько глубоки его знания. В любом случае остается простор для толкования значения цитируемых фрагментов или отсылок в тексте, подвергающем сомнению всякий видимый («слышимый») смысл. Интересно сопоставлять ассоциативный план в нескольких произведениях Беккета – например, ранних и поздних, поэтических, прозаических и драматических, но также и принадлежащих к одному жанру и даже периоду творчества автора, таких, например, как суперклассика театра абсурда – «В ожидании Годо» и «Конец игры».

Оба произведения позволяют дебатировать присутствие религиозных отсылок уже на уровне названий. В «Годо» это может быть не только таинственное, «напоминающее» о Боге имя заглавного персонажа, но и само ожидание – Богоявления. Эккерли в этой связи напоминает цитаты об ожидании (не вполне, впрочем, убеждая в их обязательной релевантности для данного текста) из книги Бытия: «... на помощь твою надеюсь, Господи» («I have waited for thy salvation, O Lord») (Быт. 49:18), – и из первого послания Апостола Павла к Коринфянам: «... ожидая явления Господа нашего Иисуса Христа» (1 Коринф. 1:7). Вопреки распространенному мнению, герои Беккета не оспаривают само существование Высшей силы – их мысль функционирует в иной плоскости; и о Господе Боге в пьесе, где имя таинственного героя созвучно английскому God (хотя буквальный «перевод» никогда не считался единственно допустимым толкованием), вспоминают довольно часто, например:

«Владимир. Но ты же не можешь ходить босиком.

Эстрагон. Иисус-то ходил.

Владимир. Иисус! Ты что себе воображаешь? Не будешь же ты в самом деле сравнивать себя с Иисусом!

Эстрагон. Всю жизнь только и делаю, что сравниваю себя с ним.

Владимир. Но ведь там всегда было жарко. Не климат, а чудо!

Эстрагон. Да. И распинали в два счета»⁸.

«В ожидании Годо» повторяет и часто встречающиеся в прозе писателя размышления (тема впервые была заявлена еще Блаженным Августином) о двух разбойниках, распятых одновременно с Сыном Человеческим. Беккет вновь и вновь заставляет своих героев подсчитывать «процентное соотношение» спасения и наказания в мире, а также сомневаться в «версии» евангелия от Луки – самой известной трактовке истории спасенного разбойника:

«Владимир. Это история про двух злодеев, которых распяли вместе со Спасителем. Говорят...

Эстрагон. С кем?

Владимир. Со Спасителем. Два злодея. Говорят, что один был спасен, а другой ...*(ищет подходящее слово)* был обречен на вечные муки. Не могу понять, почему из четырех евангелистов об этом сообщает только один. Ведь они все четверо там были. Ну, или неподалеку. И только один упоминает о спасенном разбойнике ... Почему же верят только ему, а не остальным»⁹. Но, перечисляя евангельские аллюзии (не всегда, кстати, точные у Беккета, как, например, про тех же разбойников, о которых по-разному, но говорят все четыре евангелиста), исследователь обращает внимание на зафиксированный произведением день суббота («он сказал, в субботу»). Не вообще суббота и не как последний, праздничный, день недели, а суббота перед Пасхой – день между Распятием и Воскресением: «Это располагает действие на вечной предпасхальной субботе, с уверенностью в Распятии, но не в Воскресении. Если это суббота»¹⁰.

«Владимир. Он сказал, в субботу. *(Пауза.)* Кажется.

Эстрагон. После работы.

Владимир. Я где-то это записал. *(Он ищет в карманах, битком набитых всяческим мусором.)*

Эстрагон. В какую субботу? И суббота ли сегодня? А может быть, воскресенье. Или понедельник. Или пятница.

Владимир. *(Нервно оглядываясь вокруг, как если бы дата была написана на земле.)* Это невозможно»¹¹.

Герои не уверены – уверенность как таковая вообще мало им свойственна, что суббота – это сегодня. Но само временное соотношение дня недели и ожидания Годо в пьесе парадоксально и подчеркнуто непоследовательно. Если суббота – «сегодня», зачем ждать Годо «вчера» или «завтра», в любой день до следующей/другой субботы. А если проецировать действие на ту самую, Великую субботу, ожидание и вовсе принимает странный оборот, потому что в этот единственный день Бога нет на земле, Он умер, Он никогда не придет – «если это суббота». Трагикомический эффект, достаточно мягкий в данной пьесе, закреплён уже предложенной аллюзией. Но беккетовский абсурд исполнен множества смыслов, как бы ни трудно было их услышать. По христианскому канону, суббота страстной недели – день печали, отчаяния, но и ожидания Воскресения Христова. На ожиданиях (не на отчаянии) Беккет, бесспорно, делает акцент. Про Святую землю, разбойников и страсти Христовы в «Годо» говорят в прошедшем времени, как о предмете

«подражания» (есть ведь еще и дерево, и веревка) или рефлексии; пятница не сегодня: «Это невозможно».

Если рассматривать произведения Беккета в евангельской «хронологической» перспективе, то «Конец игры» – шаг назад, страстная пятница после субботы «в ожидании Годо». Но это также день творения и апокалипсис – бесконечный и тем более трагический (а не наоборот), несмотря на обозначение финала в названии произведения. Конец и начало постоянно сталкиваются, сопрягаются в произведении, и оно уже начинается с предчувствия катастрофы: «**Клов** (застывший взгляд, тусклый голос). ...Конец, конец... скоро конец...наверно, скоро конец»¹². И без того невеселая констатация становится патетически печальной при соотнесении с евангельским текстом от Иоанна: «Свершилось» (“He said, It is finished”) (Ин. 19:30). В этой пьесе герои сравнивают свои страдания с крестными муками Иисуса Христа в настоящем времени, хотя сами персонажи по-прежнему нелепы и часто комичны, но знают, что «нет ничего смешнее несчастья»¹³.

Считается, что «Конец игры» – более мрачное произведение, чем «В ожидании Годо»; сам писатель называл «Конец игры» пьесой «трудной и эллиптической», а по сравнению с предшествующей – «более жестокой»¹⁴. Позволительно говорить в данном случае о современной трагедии, несмотря на отсутствие «настоящих» драматических героев и, что важнее, катарсиса. В произведении масса отсылок к великим трагедиям, прежде всего «Гамлету» и «Королю Лир». Но и библейское цитирование приобретает иные масштабы; «библейские аллюзии, – как отмечает Б.Г.Шевини, – здесь тоньше, а театральная метафора явлена четче»¹⁵. Ассоциативный план пьесы не противоречит ее трагикомическим установкам, но тональность смеха, если можно судить о ней в цветовых терминах, более черная. О Спасителе здесь говорят как о «бастарде»:

«Хамм. Помолится Господу ... (Молятся. Молчание. Хэм первым оставляет попытки). Ну как?

Клов. Гиблое дело. А у тебя?

Хамм. Пропади все к Богу ... Ублюдок! Он же не существует!

Клов. Пока нет».¹⁶

(Данный пассаж пыталась запретить британская цензура при первой постановке пьесы в Лондоне.)

Как отмечает К. Рикс (в его работе о слове у Беккета есть раздел, особо посвященный «ирландскому юмору и богохульству»), разговор о бастарде здесь «по-ирландски» – абсурдно – правомерен: «Сын Божий был – на свой уникальный манер – незаконнорожденным; Его небесный Отец не был женат на Его земной матери»¹⁷. Само существование Бога, как и существование разума, в соответствии с парадоксальной, но вполне внятной и закономерной для данного писателя логикой, доказывает абсолютную иррациональность мира. Потому что, если у этого немислимого мира все же есть Божественная сущность, абсурд становится совершенно полным. А религия и не должна быть рациональной. «Кельтская» склонность Беккета к противоречивым истинам словно находит здесь свое глубинное подтверждение: поскольку в самой религии масса логических парадоксов, то бек-

кетовские «богохульства» часто можно рассматривать не как отрицание, а как «ирландский юмор». «Сказать по правде, Бог, кажется, не нуждается в объяснении мотивов своих поступков и своего бездействия, когда он бездействует, до некоторой степени так же, как и его создания»¹⁸. Беккетовских мыслителей из мира абсурда интересует не этический, а логический аспект христианства.

«Конец игры» не «ограничивается» Евангелиями: круг «конечных» аллюзий здесь гораздо шире, да и метафора конца света прочитывается как наиболее очевидная. Именно поэтому перевод названия пьесы с французского *Fin de Partie* (английская версия – *End-game*) как «Конец игры» кажется более корректным, чем «Эндшпиль». Шахматная семантика важна для пьесы, но не исчерпывает всего богатства смыслов драмы и ее названия, а однозначность в толковании этого произведения вряд ли возможна. Считается, что Беккету не нравилось, когда апокалиптический мир «Конца игры» обретал на сцене конкретные черты эпохи холодной или «ожидания» атомной войны¹⁹.

Ассоциации, связанные с глобальной катастрофой, развиваются за счет мотивов слепоты и болезни, инвалидности, смерти, расставания и безысходности, но и конца всех игр, включая театральные постановки. Одно из первых библейских событий, воспринимаемых как конец света или его предвосхищение, – Всемирный потоп. В «Конце игры» имена героев – помимо множества других содержащихся в них аллюзий (Хамм, например, напоминает о Гамлете) – могут быть связаны с Ноем и его семейством. Имя протагониста «Хамм» звучит как «Хам», сын Ноя, а имя отца героя созвучно уже Ною – «Нагг». Любопытно, что известный беккетовед Руби Кон обнаруживает в именах всех четверых героев ассоциации с животными – главными обитателями Ноева ковчега²⁰. При этом сами животные на сцене и во внесценическом пространстве «Конца игры» – отдельная тема. Можно было бы сказать, что на данном ковчеге – последнем обиталище всего живого – нет «братьев наших меньших», но это не совсем так. Есть самодельная игрушка-собака, к которой единственно Хамм и проявляет нежность. А для Клова в этом мире еще существуют блохи и крысы, и если их не убить, «человечество может снова начать развиваться»²¹. Впечатление потопа дополняется морем, где-то за окном безжизненно протянувшимся до горизонта, без волн, без навигации, может быть, даже без акул («Акулы? Не знаю. Если есть, то должны быть»²²).

В «Конце игры» ковчег существует вне перспективы «будущего человечества»: герой слеп и в течение всей пьесы не покидает инвалидного кресла; единственный персонаж, способный самостоятельно перемещаться, Клов, не может сидеть; обезноженные Нагг и Нелл доживают свои дни в мусорных баках. Да и дегуманизированное внешнее пространство оптимизма не прибавляет – мир после катастрофы, «ноль... (Смотрит.) ноль... (Смотрит) и ноль»²³ – крысы буквально убегают с корабля, но людям предстоит заканчивать игру на той же сценической площадке. Интересно, что создавая столь безошибочно апокалиптический мир своей пьесы, Беккет практически не использует аллюзий непосредственно на От-

кровение Иоанна Богослова (хотя Руби Кон считает важным, что ссылки на Евангелие здесь представлены, в основном, от Иоанна²⁴). По Беккету, конец света не наступил и не наступает, он всегда с нами, как пребывание человека на Земле, которое с первой минуты уже движение к финалу. Нет смысла в ожидании, в самой жизни, но нет его и в смерти. Поэтому так бесконечна даже не игра, а именно эндшпиль: трагическое утверждается и преодолевается за счет рутины, «фарса день за днем»²⁵. Библейские аллюзии, вступая в диалог с другими составляющими беккетовских пьес, воздействуют на само качество абсурда и продуцируют свои, не только апокалиптические, смыслы.

¹Ackerley, C.J. and S.E.Gontarski. *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*. New York: Grove Press, 2004. P.51.

²Interview with Colin Duckworth. Цит. по: Ackerley, C.J. "Samuel Beckett and the Bible: A Guide." In: *Journal of Beckett Studies* (autumn 1999). P. 53

³Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. New York: Simon and Schuster, 1996. P.99.

⁴Ackerley, C.J. and S.E.Gontarski. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. P.480.

⁵Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London: Eyre and Spottiswoode, 1964. P.112.

⁶См., в частности: Wood, Rupert. "Murphy, Beckett, Geulincx, God." // *Journal of Beckett Studies* (spring 1993). P.27-51.

⁷Ackerley, C.J. Samuel Beckett and the Bible: A Guide // *Journal of Beckett Studies* (autumn 1999). P.53-125.

⁸Беккет С. В ожидании Годо/ пер. О.Тархановой// Беккет С. Театр: пьесы. СПб.: Азбука, Амфора, 1999. С.75.

⁹Там же. С.25-26.

¹⁰Ackerley, C.J. Samuel Beckett and the Bible. P.115.

¹¹Беккет С. В ожидании Годо. С.28.

¹²Беккет С. Эндшпиль/ пер. Е.Суриц // Беккет С. Театр: пьесы. С.123.

¹³Беккет С. Конец игры// Беккет С. В ожидании Годо/ сост. С.Исаев; пер с фр. С.Исаев, А.Наумов. М.: Изд-во "ГИТИС", 1998. С.134.

¹⁴Beckett, Samuel. *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*/ ed. by Ruby Cohn .New York: Grove Press, 1984. P.107.

¹⁵Chevigny, Bell Gale, (Ed.) *Twentieth Century Interpretations of 'Endgame'*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1969. P.11.

¹⁶Beckett, Samuel. *Endgame*. New York: Grove Press, 1958. P.55.

¹⁷Ricks, Christopher. *Beckett's Dying Words*. Oxford, N.Y.: Oxford University Press, 1993. P.169.

¹⁸Беккет С. Трилогия (Моллой, Мэлон умирает, Безымянный)/ пер. с франц. и англ. В.Молота. СПб.: Издательство Чернышева, 1994. С.271.

¹⁹См. об этом: Kalb, Jonathan. *Beckett in Performance*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989.

²⁰Cohn, Ruby. *Endgame* //: Chevigny, Bell Gale, (Ed.) *Twentieth Century Interpretations of 'Endgame'*. P. 42.

²¹Beckett, Samuel. *Endgame*. P.33.

²²Ibid. P.35.

²³Ibid. P.29.

²⁴См.: Cohn, Ruby. *Endgame*. P. 44-46.

²⁵Beckett, Samuel. *Endgame*. P.14.

Н.С.Бочкарева, В.Дарененкова (Пермь) БИБЛЕЙСКАЯ СИМВОЛИКА ЧАШИ И РОЗЫ И РАССКАЗ А.С.БАЙЕТТ «РОЗОВЫЕ ЧАШКИ»

...Но ты узнал, как обо всем забыть:
перед тобою чаши совершенство,
ее наполненность цветением роз:
вся исходящая существованием,
себя нам не даря, но к нам склоняясь,
она живет, чтоб нам принадлежать...
Р.-М.Рильке

Современная английская писательница Антония Сусанна Байетт в детстве получила христианское воспитание¹, а ее критические высказывания и художественное творчество свидетельствуют об интересе и к вопросам веры, и к Библии как *Книге книг*. Байетт считает себя абсолютным агностиком, несмотря на то, что ее родители стали квакерами и отдали девочку в религиозное учебное заведение. Решение вопроса веры и безверия и апеллирование к библейским текстам лежат в разных плоскостях, однако тот факт, что Байетт интересуют соотношения религиозной мысли и художественных нарративов и она "формирует" многие свои произведения вокруг библейских и христианских мотивов и персонажей (Вавилонская башня, дева Мария, англиканская церковь), говорит об эксплицитном постмодернистском замечании следов и лукавстве².

Вопрос о постмодернизме Байетт остается открытым. Джеки Бакстон пишет об отрицании «канона постмодернистских текстов»⁴ в романе «Обладание», а В.А.Пестерев – о «преизбыточности форм»⁵. Сама Байетт признавалась: «Когда я читаю, то обитаю в мире более реальном, чем тот, в котором я живу, или я могла бы сказать, что сама более живая в нем. Это мир языка...»⁵. Все исследователи единогласно указывают на многоуровневую интертекстуальность прозы английской писательницы, причем она не дает готовые ответы, а создает условия для «процесса узнавания»⁶. Библия, несомненно, является одним из важнейших культурных кодов ее художественных текстов⁷.

В рассказе «Rose-coloured teacups» («Розовые чашки», или «Чайные чашки цвета розы»)⁸, впервые опубликованном в 1987 г., *чашка/чаша (cup)* и *роза/розовый (rose)* являются центральными мотивами, на что указывает уже заглавие. Если учесть, что любое явление Байетт рассматривает двояко – в его прямом значении и как символ⁹, то задача данной статьи – рассмотрение библейской символики основных мотивов в рассказе английской писательницы – не покажется случайной.

В Библии читаем: «...живот твой – круглая чаша, в которой не истощается ароматное вино...» (Песн. 7:3). В этом описании прекрасной Суламиты (Суламифи) чаша связана с *любовью и женским началом*, дарующим жизнь и наслаждения, – символика, на архетипическую природу которой указывал К.Г.Юнг. Чаша – «женский символ, который принимает и отда-

ет»¹⁰. Ольга Кенион, Христиан Франкен и другие исследователи утверждают, что Байетт как критик и как художник большое внимание уделяет гендеру (gender) и женской идентичности (female identity)¹¹. В рассказе «Розовые чашки» речь идет о четырех поколениях женщин, их судьбах и взаимоотношениях, и, конечно, о любви.

Рассказ начинается и заканчивается сценой «призрачного чаепития» (*visionary teaparty*). Круговая композиция произведения выражает идею цикличности, повторяемости в смене поколений, связь между ними. Круговая чаша, неприменный атрибут древнего пира или застолья, тоже символизирует связь всех присутствующих, объединяет их. Мотив круга становится определяющим в описании самого «призрачного чаепития». Во-первых, повествователь движется возвращающимися кругами, характеризуя мебель, одежду, внешность, позу каждой из трех молодых женщин. Во-вторых, они сами располагаются *вокруг* чайного столика и пьют чай из *круглых* чашек.

Описание трех молодых женщин в сцене «призрачного чаепития» в рассказе Байетт вызывает у нас удивительную ассоциацию с иконой Андрея Рублева «Троица», копию которой можно обнаружить даже в протестантских соборах Англии. «Возможно, византийские изображения Троицы в круглых обрамлениях или на круглых блюдах натолкнули Рублева на мысль объединить кругом три сидящие фигуры. Но обрамление его иконы не имеет круглой формы, круг едва заметно проступает в очертаниях фигур, и поскольку круг всегда почитался символом неба, света и божества, его присутствие в “Троице” должно было увлечь мысль к незримому, возвышенно духовному. Круг по природе своей вызывает впечатление неподвижности и покоя. Между тем Рублев стремился к выражению жизни изменчивой и свободной, и потому он создает в пределах круга плавное, скользящее движение; средний ангел склоняет голову, нимб его нарушает симметрию в верхней части иконы, и равновесие восстанавливается лишь тем, что оба подножия ангелов отодвинуты в обратную сторону. Куда бы мы ни обращали наш взор, всюду мы находим отголоски основной круговой мелодии, линейные соответствия, формы, возникающие из других форм или служащие их зеркальным отражением, линии, влекущие за грани круга или сплетающиеся в его середине, – невыразимое словами, но чарующее глаз симфоническое богатство форм, объемов, линий и цветовых пятен»¹².

Сравните изображение трех «стройных, прекрасных, женственных юношей» на иконе Рублева с описанием трех женщин у Байетт: «В той комнате сидели три женщины, две – в низких креслах с овальными спинками, одна – в изножье кровати, из окна на ее светлые волосы падали лучи летнего солнца, лицо оставалось в тени. Молодые женщины, полные жизни – это было видно по всему: по тому, как стремительно, резко они поворачивали головы, как подносили руки ко рту, держали сигареты в длинных мундштуках, розовые чашки... У одной, темноволосой, волосы длинные, собраны в узел на затылке. У двух других – короткая стрижка. Светловолосая повернулась поглядеть в окно, и тут открылся на редкость красивый срез

коротких серебристых и золотистых прядей от макушки к красивой шее. В красивом изгибе верхней губы чувствовалось спокойствие, невозмутимость; вид у нее был собранный, и вместе с тем в нем сквозило ожидание... на хорошеньком личике блондинки у окна засветилась чистая радость, чистая надежда, едва ли не довольство. Дальше она никогда ничего не видела; отсюда все всегда начиналось сначала: кресла, скатерть, залитое солнцем окно, розовые чашки, уют [safe place – безопасное (мирное) место]». Перед нами не реальная сцена и даже не воспоминание, а *видение* – вызываемые воображением Вероники образы умершей матери, ее подруг и чайного сервиза, подаренного одной из них. Ожидание – важный лейтмотив «призрачного чаепития»: «...Чтобы увидеть его, не стоило напрягать зрение: надо было терпеливо подождать». Три молодые женщины, как две чашки и одно блюдо, оставшиеся от разбитого сервиза, образуют единство вечного ритуала, аналогичного «Троице» Рублева. Чаш(к)а – и символ, и композиционный прием объединения образов. Создается эффект торжественного спокойствия. Состояние «богомыслия», «божественного умозрения», тихого глубокого созерцания. В ритме линий и пятен, фигур и пейзажа – гармония райская и земная.

Удивительные переключки обнаруживаются в изображениях одежд ангелов и молодых женщин. «На них были платья-рубашки до колен, на одной – оливковое [olive], на другой – рыжее [russet] (порой оно казалось приглушенно-алым [dull crimson]), на третьей, светловолосой, – платье цвета не то густых сливок [clotted cream], не то некрашеной шерсти [blanket-wool]». Многие критики творчества Байетт отмечают ее «цветопись, причем “оттенки” прилагательных выбираются ею с педантичной точностью»¹³. По мнению искусствоведов, краски составляют одно из главных очарований «Троицы» Рублева: «нежное мелодическое согласие» создается яркими пятнами зелено-голубого, темно-вишневого и нежно-розового. «От теплых оттенков одежд боковых ангелов остается только один шаг к золотистым, как спелая рожь, ангельским крыльям и ликам, от них к блестящему золотому фону»¹⁴. Байетт тоже упоминает серебряные и золотые (silver and gold) пряди светловолосой девушки, а «сияющий голубец ляпис-лазури» иконы она заменяет «глянцевым радужно-веселым розовым»: «По блестящей ярко-розовой поливе раскинулась сеть серовато-голубых и бело-золотых прожилок».

Не вызывает никаких сомнений тот факт, что Байетт прекрасно знала и знает икону Рублева: преподавание английской литературы в Школе искусств позволило ей развить собственную склонность к живописи. В настоящее время она даже читает лекции в Национальной галерее в Лондоне¹⁵. Любопытно, что сборник «Сахар», в который вошли «Розовые чашки», писательница посвящает Мишелю Уордону, исследующему живописность ее стиля¹⁶. Удивительно, что вопросы, которые русские искусствоведы задают сегодня иконе Рублева, не только созвучны мыслям героини и читателей рассказа Байетт, но и раскрывают глубинные пласты его символического содержания. «Чем заняты трое крылатых юношей? То ли они вкушают пищу, и одни из них протягивает руку за чашей

на столе? Или они ведут беседу – один повелительно говорит, другой внимает, третий покорно склоняет голову? Или все они просто задумались, унеслись в мир светлой мечты, словно прислушиваясь к звукам неземной музыки? В фигурах сквозит и то, и другое, и третье, в иконе есть и действие, и беседа, и задумчивое состояние, и все же содержание ее нельзя обнять человеческими словами. Что значит эта чаша на столе с головой жертвенного животного? Не намек ли на то, что один из юных путников готов принести себя в жертву? Не потому ли и стол похож на алтарь? А посох в руках этих крылатых существ – не знак ли это странничества, которому один из них обрек себя на земле?»¹⁷. Так же соединяется реальное (повседневное) с библейским (вечным) в рассказе Байетт.

В библейском тексте в сцене явления трех ангелов Аврааму нет упоминания чаши, зато она играет важную роль в истории Иосифа. Серебряная чаша, с помощью которой он возвращает братьев и отмечает свое особое отношение к младшему Вениамину символически указывает на *воссоединение* Иосифа с семьей: «...а чашу мою, чашу серебряную, положи в отверстие мешка к младшему вместе с серебром за купленный им хлеб... И пал он на шею Вениамину, брату своему, и плакал; и Вениамин плакал на шее его. И целовал всех братьев своих и плакал, обнимая их...» (Быт. 44:2 – 45:14,15). Дж.Фрэнгер в работе «Фольклор в Ветхом Завете» указывает на связь серебряной чаши Иосифа с *гаданием*: «Как только братья покинули город и еще не успели отойти на далекое расстояние, Иосиф послал им вслед своего управителя, приказав ему обвинить их в краже чаши. Тот обыскал все мешки и нашел пропавшую чашу в мешке Вениамина. Управитель стал упрекать братьев за их неблагодарность по отношению к его господину, которому они за оказанное гостеприимство и за всю его доброту отплатили тем, что похитили у него драгоценный бокал. “Для чего вы заплатили злом за добро? – спросил он их – Не та ли это [чаша], из которой пьет господин мой и он гадает на ней? Худо это вы сделали”. Когда же братья были приведены обратно и поставлены перед Иосифом, он сказал им: “Что это вы сделали? Разве вы не знали, что такой человек, как я, конечно, угадает?” Из этих слов мы можем заключить, что Иосиф особенно кичился умением обнаружить вора, гадая на своей чаше. Гадание с помощью чаши было известно как в древности, так и в новейшее время, хотя сами приемы гадания были не всегда одинаковы»¹⁸.

Дж.Фрэнгер предполагает, что Иосиф гадал по образам, являвшимся ему в воде. *Предсказание будущего* по воде греки называли гидромантией. В этой связи любопытна еще одна русская живописная ассоциация с рассказом Байетт. На картине И.Н.Крамского «Святочное гадание» три женские фигуры склонились над «чащей», застыли в ожидании, с интересом и опаской смотрят на воду. Одна напряжена, словно делает вызов судьбе. Другая, вероятно, самая старшая, в спокойном умирении. Третья прикрывает рот пальцами. На стенах особенно четко видны тени двух.

Чаша фигурирует и в другом эпизоде истории Иосифа, когда он истолковывает сон виночерпия фараона и предсказывает его судьбу (Быт. 40:11,13-14). В

псалмах царя Давида чаша тоже упоминается в значении *судьбы*: «Господь есть часть наследия моего и чаши моей. Ты держишь жребий мой» (Пс. 15:5) – «*my lot*» (Ps. 16:5). Здесь чаша символизирует «благодать и милость Господа» – «*goodness and mercy*» (Ps. 23:6): «...чаша моя преисполнена. Так, благодать и милость [Твоя] да сопровождают меня во все дни жизни моей, и я пребуду в доме Господнем многие дни» (Пс. 22:5,6). У нечестивых иная участь: «...палящий ветер – их доля из чаши» (Пс. 10:6) – «...*the portion of their cup*» (Ps. 11:6). В другом псалме акцентируется мотив *спасения* – «*the cup of salvation*» (Ps. 116:4): «Чашу спасения приму и имя Господне призову» (Пс. 115:4).

В новелле Байетт будущее связано с дочерью главной героини – Джейн. Размышления о ее судьбе заставляют Веронику вспомнить собственную молодость и вообразить молодость своей матери. В то время как молодые женщины на «призрачном чаепитии» полны энергии (*full of energy*) – скорее мистической, как ангелы на картине Рублева, чем реальной – Джейн действительно полна жизни (*very much alive*). Вместе с тем, подчеркивая ультрасовременность и сиюминутность существования молодой девушки, Байетт придает и ее образу философскую наполненность через опосредованную искусством библейскую реминисценцию, которая случайно, на бессознательном уровне, но тем более значимо, врывается в повседневность: «С лестницы донеслось ее пение: она бежала к телефону – возобновлять свою жизнь [*to take up life again*]. Пела она прекрасно, сильным, чистым голосом, унаследованным от отца – он хорошо пел, – а не от Вероники и ее матери: они-то фальшиво пили. Она пела “Реквием” Брамса в школьном хоре. Джейн ликующе выводила: “Скажи мне, Господи, кончину мою и число дней моих, какое оно, дабы я знал, дабы я знал, какой век мой”». Эти слова из 38 Псалма (в английском варианте – 39) обозначают мотив *предсказания судьбы* и непосредственно предвосхищают вторую сцену «призрачного чаепития». Идея «возобновления жизни» вступает в полемический диалог с напоминающими Книгу Экклезиаста следующими словами псалма, которых нет в рассказе Байетт: «Ты дал мне дни, *как* пяди, и век мой как ничто пред Тобою. Подлинно, совершенная суета – всякий человек живущий. Подлинно человек ходит подобно призраку; напрасно он суетится, собирает и не знает, кому достанется то. И ныне чего ожидать мне, Господи?» (Пс. 38:6-8)

Вероника, анализируя собственную жизнь, замечает, что «смутный страх перед опустошенностью и безволием», свойственный ей в молодости, сменился «более четким и определенным страхом смерти и боязнью ничего не успеть». Н.К.Рерих вспоминал древнее знание о нервном центре Чаши как хранилище всех восприятий. Люди подчас ощущают этот центр, чувствуя стеснение в груди, будто сердце «тоскует о чем-то невоспринятом»; «...сердце и так связанный с ним центр Чаши стучатся и горестно напоминают о том, что наиболее всего сущестственно»¹⁹. Образ разбитой чашки напоминает разбитое сердце, травму сердечную: «Залечиваются многие раны, но... внешние или внутренние рубцы остаются. Потому так часто

центр Чаши и само сердце напоминают о себе. Пытаются направить мысль по правильному руслу, чтобы не утеривалось то, что вот-вот уже лежит у порога»²⁰. Вызывая в воображении сцену «призрачного чаепития», Вероника старается искупить свою вину за разбитые когда-то чашки и заглушить тоску по умершей матери: «Скорбь принимала странную форму, но не отпускала и немного утешала...» В Ветхом Завете упоминается чаша *утешения* – «the cup of consolation» (Иер. 16:7). В Новом Завете чаша *благословения* – «the cup of blessing» (1 Кор. 10:16) – связана с «Драгоценной Кровью Христа как непорочного и чистого Агнца» (1 Петр. 1:19): «Чаша благословения, которую благословляем, не есть ли приобщение Крови Христовой?» (1 Кор. 10:16) Во время христианского обряда причащения используется чаша-потир. По свидетельству апокрифов, в чашу Иосиф Аримафейский собрал кровь распятого Христа после того, как снял его тело с креста. Эту чашу считают святым Граалем – «...в западно-европейских средневековых легендах таинственный сосуд, ради приближения к которому и приобщения его благим действиям рыцари совершают свои подвиги»²¹.

Основные упоминания о чаше в Евангелии от Матфея связаны с двумя ключевыми сценами: на Тайной вечере и в Гефсиманском саду. В обоих случаях это чаша *жертвы Христа, искупающего грехи людей*: «И взяв чашу и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все, ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов. Сказываю же вам, что отныне не буду пить от плода сего виноградного до того дня, когда буду пить с вами новое вино в Царстве Отца Моего» (Мф. 26:27-29). Вино в чаше, устойчивый образ и Нового, и Ветхого Заветов, здесь символизирует Царство Божие и Рай («новое вино в Царстве Отца Моего»).

Сцена в Гефсиманском саду начинается со скорби и тоски Христа: «...душа моя скорбит смертельно...» (Мф. 26:37,38). Знаменитое «Отче Мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия» (Мф. 26:39) раскрывает значение чаши как судьбы и жертвы, страдания и скорби, а Христос здесь более всего раскрывается как человек, подающий урок великого *смирения* перед Господом: «Отче Мой! Если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить ее, да будет воля Твоя» (Мф. 26:42). На личном примере утверждает Христос новые заповеди в сцене взятия под стражу: «Иисус сказал Петру: вложи меч в ножны; неужели Мне не пить чаши, которую дал Мне Отец?» (Ин. 18:11)

Отвечая на «себялюбивую просьбу»²² матери Иоанна и Иакова, Христос в Евангелии от Матфея объясняет: «...не знаете, чего просите. Можете ли пить чашу, которую Я буду пить... чашу Мою будете пить...» (Мф. 20:22). В первом Послании Коринфянам св. апостол Павел предупреждает об *ответственности* человека перед Господом: «...сия чаша есть новый завет в Моей Крови; сие творите, когда только будете пить, в Мое воспоминание. Ибо всякий раз, когда вы едите хлеб сей и пьете чашу сию, смерть Господню возвещаете, доколе Он придет. Посему, кто будет есть хлеб сей и пить чашу сию недостойно, виновен будет против Тела и Крови Господней. Да ис-

пытывает же себя человек... Ибо, кто ест и пьет недостойно, тот ест и пьет осуждение себе... Ибо если бы мы судили сами себя, то не были бы судимы» (1 Кор. 11:25-29). Таким образом, чаша связывается с мотивом *испытания*.

В рассказе Байетт Вероника пытается наладить отношения с дочерью, извлечь урок из поведения матери: «Вероникой овладело бешенство... И вдруг услышала голос матери... Неистовая материнская ярость, обращенная на дом и домашнее хозяйство, эти опутавшие ее тенета – и как следствие, на умных дочерей: они-то ухитрились хоть отчасти высвободиться из этих тенет, – мешала отдалиться скорби всецело. Безмолвие материнского отсутствия походило на затишье после бури... Обрушиться с такой же неистовой яростью на Джейн она не могла... и они сели рядом, чтобы разобраться...» Байетт придает большое значение символике имен своих персонажей²³. Вероника – апокрифическое имя женщины, которая на пути к Голгофе отерла кровь с лица Иисуса и сохранила на полотенце чудесный лик Христа. В рассказе Байетт взрослая Вероника вспоминает не только мать, но и бабушку, хранит «бесполезные», но, по ее мнению, «изысканно прелестные» чашки и блюда, наконец, вызывает в воображении образ «призрачного чаепития» – символ «радостного ожидания» и «чистой надежды». Так реализуется мотив *связи времен*, обуславливающий историзм Священного Писания.

Символика чаши в библейском тексте амбивалентна. С одной стороны, это утешение и спасение человечества, благодать и милость Бога, с другой – «the cup of the wine of the fierceness of his wrath» – «чаша вина ярости гнева Его» (Откр. 16:19), чаша *негодования* – «the cup of his indignation» (Re. 14:10). Уже в Ветхом Завете находим объяснение: «Бог есть судия: одного унижает, а другого возносит; ибо чаша в руке Господа, вино кипит в ней, полное смешения, и он наливает из нее. Даже дрожжи ее будут выжимать и пить все нечестивые земли» (Пс. 74:8,9). У пророков упоминаются чаша *опьянения и исступления* – «the cup of trembling» (Зах. 12:2), чаша *ярости* – «the cup of his fury» (Ис. 51:17), чаша *ужаса и опустошения* – «the cup of astonishment and desolation» (Иез. 23:33), чаша *десницы Господней* – «the cup of the Lord's right hand» (Авв. 2:16). Пророк Иеремия – ветхозаветный посланец Божий – выполняет его волю: «Ибо как сказал мне Господь, Бог Израилев: возьми из руки Моей чашу сию с вином ярости и напой из нее все народы, которым я посылаю тебя...» (Иер. 25:15,17). Многозначно предсказание пророка: «...И до тебя дойдет чаша; напьешься допьяна и обнажишься» (Плач 4:21). В Новом Завете в Откровении Иоанна Богослова в сцене Апокалипсиса семь Ангелов получают «golden vials of the wrath of God» – «...семь золотых чаш, наполненных гневом Бога, живущего во веки веков...» (Откр. 15:4); «...идите и вылейте семь чаш гнева Божия на землю...» (Откр. 16:1). Однако ранее упоминаются эти же «golden vials» как «золотые чаши, полные фимиама, которые суть молитвы святых» (Откр. 5:8).

Один из Ангелов показывает Иоанну суд над Вавилоном, «великою блудницей» (Откр. 17:1): «...пал, пал Вавилон, великая блудница, сделался жилищем

бесов...; ибо яростным вином блудодеяния своего она напоила все народы... Воздайте ей так, как и она воздала вам, и вдвое воздайте ей по делам ее; в чаше, в которой она приготовила вам вино, приготовьте ей вдвое...» (Откр. 18:2,19). В первом Послании Коринфянам св. апостол Павел предупреждает: «...не можете пить чашу Господню и чашу бесовскую» (1 Кор. 10:21). Еще Соломон предупреждал: «Не смотри на вино, как оно краснеет, как оно искрится в чаше, как оно ухаживается ровно; впоследствии, как змей, оно укусит, и ужалит, как аспид...» (Притч. 23:31). Таким образом, кроме чаши Господа, в Библии упоминается другая чаша с вином – бесовская чаша «великой блудницы» – «золотая чаша... наполненная мерзостями и нечистотою блудодействия ее» (Откр. 17:4). В то же время в Ветхом Завете читаем: «Вавилон был золотой чашею в руке Господа, опьянявшею всю землю; народы пили из нее вино и безумствовали» (Иер. 51:7). Иисус обвиняет книжников и фарисеев в том, что они заботятся о внешней чистоте своих чаш, хотя внутри они полны хищения и лукавства (Мф. 23:25-26; Лк. 11:39).

В рассказе Байетт мотив «великой блудницы» возникает в восприятии Вероникой облика и поведения дочери во время «сражения» со швейной машинкой: «...вокруг необычного лица лучами темной звезды торчат прямые налакированные пряди – чем не произведение искусства, только что колючее. Большие черные глаза – в ее отца – подведены черным, красивый рот – в Вероникиного отца – в лоснящейся, ярко-красной помаде... Джейн теребила серьги, сложного плетения кольца золотой проволоки с подвесками из стеклянных бусинок... Джейн жила в механизированном мире. Расхаживала по улицам, повесив на шею черный ящик, жилье ее опутывали гирлянды проводов – от радиоприемников, фенов, магнитофонов, дивцов для завивки волос, электробигуди... Она дергала, тянула пружину, выпрастывая из нее ушко, и вот оно уже торчало дрожащим, грозным, одиноким острием, указующим невесту куда». «Групповую жизнь» Джейн сопровождают оглушительный рок и едкий противозаконный дымок. Однако Вероника понимает, что все это – «великолепное безумие» (*the fine frenzy*), свойственное и ей в молодости. Символически оно выражалось через отказ от «чашек» (*cups*).

В Библии упоминается в основном чаша (*cup*) с вином (= кровью в Новом Завете), а также с водой (Пс. 72:10; Мф. 10:42; Мк. 9:41). На «призрачном чаепитии» женщины пьют янтарный чай из розовых чашек (*cups*), а Вероника и ее подруги пили «растворимый кофе [Nescafé] из керамических кружек [stone mugs] или бесхитростных цилиндров [plain cylinders] основных цветов спектра». К концу новеллы идеальное, воображаемое чаепитие выглядит более реальным: таинственная комната оказывается маленькой, тесной комнаткой в колледже; светловолосая женщина – мать Вероники, чье кремовое платье, неумело сшитое бабушкой, обнаруживало некоторую нескладность, сквозь которую просвечивали прелесть и беззащитность; наконец, загадочное ожидание объясняется появлением молодых людей. Последнее обстоятельство сближает Джейн с матерью Вероники.

Рассказ Байетт, как и «Троица» Рублева, не поддается однозначной интерпретации. Как три ангела до сих пор вызывают противоречивые толкования, так и две молодые женщины рядом с матерью Вероники на «призрачном чаепитии» остаются загадкой. Вероятно, это подруги по колледжу, причем брюнетка с короткой стрижкой, разливающая чай, скорее всего, подарила свой сервиз Веронике по случаю ее поступления в тот же колледж. Почему же именно эту женщину Вероника «видела хуже»? «...Веронике стоило больших усилий увидеть ее волосы без проседи, не такими, какими они врезались ей в память». Учитывая законы жанра видения, в котором, как во сне, соединяются разные временные пласты, можно предположить, что эта женщина – бабушка Вероники, мать ее матери. Тогда длинноволосая может быть или самой Вероникой, или ее старшей дочерью, о которой мы знаем только то, что она в настоящий момент учится в том же колледже. Желание читателя увидеть в трех воображаемых фигурах три поколения женщин объясняется акцентом Байетт на цикличности времени, хотя первое предположение о подругах более рационально и фактически обосновано. Вместе с тем возможное присутствие Вероники в сцене «призрачного чаепития» акцентирует внутренний сюжет рассказа как «возвращение» героини к самой себе: через раздражение, гнев, ярость, обиду, боль, скорбь и страдания к мирному покою и чистой радости *причастности* (ср. *причастие*).

Нравственно-философское содержание, выраженное, в частности, через библейскую символику чаши, неотделимо у Байетт от эстетической составляющей образа чашек, связанной с розами и розовым. Сама героиня признается, что «переложил розового» в картине «призрачного чаепития». Автор рассматривает способность Вероники к воображению и переживанию как творческое начало, свойственное художнику. Подробно и с любовью описывает она предметы ритуала чаепития: низкий столик, накрытый белой накрахмаленной скатертью с вышивкой; маленький заварочный чайник на подставке и вместительный чайник с узором в виде веточек; на тарелке торт с грецким орехом и кусочки солодового хлеба; ножи для масла с закругленными концами и ручками из слоновой кости; хрустальные тарелочки с маслом и джемом, а также специальная ложечка для джема и, конечно, розовые блестящие чашки с блюдцами в форме лепестков. Кусты роз за окном, розы на скатерти, наконец, розовые чашки, придают сцене сходство с *раем*, по Данте – «завершение духовного пути, постижение духовной любви и осуществленная вечность». Роза – источник вдохновения, «сердце творчества», символ тайны и молчания, смерти и воскрешения. Таким образом, символика розы близка символической чаше, хотя в библейском тексте она упоминается гораздо реже. В стихотворении Р.М.Рильке «Чаша роз»²⁴ метафорическая характеристика розы как «опалового фарфора китайской чашечки» свидетельствует не только об архетипической близости розы и чаши, но и об их прочной культурологической связи с китайским фарфором. Интертекстуальные связи поэзии Рильке и рассказа Байетт в аспекте указанных мотивов требуют специального изучения.

Р.Генон отождествляет символику чаши и розы: «...символ, который часто бывает эквивалентен чаше, – это цветок, который самой своей формой напоминает идею “вместилища”. На Востоке символическим цветком является лотос, на Западе ту же самую роль чаще всего играет роза»²⁵. Архимандрит Никифор, в отличие от Генона, считал розу восточным цветком: «Роза на Востоке составляет царицу цветов по своему запаху, цвету и красоте наружной формы... образ полной жизненной красоты... Саронская роза составляет вид тюльпана, или нарцисса, и встречается в большом разнообразии и обилии в долине Саронской»²⁶. Поэтому в русском переводе Книги Исаяи: «Возвеселится пустыня и сухая земля, и возрадуется страна необитаемая и расцветет как нарцисс», а в английском – «The wilderness and the solitary place shall be glad for them; and the desert shall rejoice, and blossom as the rose» (Ис. 35:1). То же в Песне Песней Соломона – «Я нарцисс Саронский, лилия долин!» – «I am the rose of Sharon, and the lily of the valleys» (Песн. 2:1). А в эпизоде создания жертвенника в храме Соломона края чаши сравниваются с лепестками распустившейся лилии (1 Пар. 4:5).

«Библейская роза Шарона» – олицетворение возлюбленной и эмблема любви²⁷. «Роза распространилась от Персии через Фригию и Македонию до Греции и Рима, от мусульманских окраин до севера Европы, куда проникла лишь в христианскую пору, с ней перенесся и рой окружающих ее южных сказок, и часть поэтического символизма, объяснимого лишь в местностях, где роза была из туземных ранних весенних цветов. Там она естественно являлась вестницей весны, поры желаний и любви; символ весны стал символом любви...»²⁸.

В Книге Премудрости Иисуса, сына Сирахова, упоминаются розовые кусты в Иерихоне, с которыми сравнивается возвышение Премудрости: «И укоренилась я в прославленном народе, в наследственном уделе Господа...» (Сир. 24:15). В Библейской энциклопедии находим пояснение: «Известная в ботанике роза Иерихонская растет ныне в песчаных степях Сирии, Египта и Аравии; жесткие стебли ее в сухом состоянии свертываются и, вырванные из песка ветром, перекатываются нередко через всю степь, в сыром же воздухе растение опять расправляется и его ветви принимают прежний вид»²⁹.

Христианская символика розы связана с образами Иисуса и Богородицы: «Для христиан кроваво-красная роза и ее шипы – символ Страстей Христовых... Деву Марию иногда именуют Розой Небес и безгрешной Розой без шипов, напоминая о ее целомудрии»³⁰. Хотя в Новом Завете мы не встречаем ни одного упоминания розы, «языческая красота символа», по словам А.Н.Веселовского, восторжествовала и применилась к новому мировоззрению: «Средневековый рай полон роз: богородица представляется сидящей среди розовых кустов, на которых щебечут птички; ее венчают розами, розы распускаются на гробницах святых, вырастают по смерти из их уст, глаз и ушей...»³¹. В целом роза в западной культурной традиции становится «безукоризненным, образцовым цветком, символом сердца, центра мироздания, космического колеса, а

также божественной, романтической и чувственной любви»³².

В художественном мире А.С. Байетт розовый цвет – это и картина Анри Матисса «Розовая обнаженная» (*Rosy Nude*) из рассказа «Лодыжки Медузы» – «девушка, не женщина» (They were all girls now, not women), «щедрое, сложное и сладострастное творение» (lavish and complex creature stretched voluptuously), «чистый ровный цвет, но предполагающий массу» (pure flat colour, but suggested mass), «круглые груди, созерцания круга, отражения на плоти и ее падение» (round breasts, contemplations of the circle, reflections on flesh and its fall)³³. Другая картина Матисса – «Роскошь, покой и сладострастие» (*Luxe, calme et volupté*) – интерпретируется героями рассказа «Китайский омар» не только как тихая благодать и утешение (Герда Химмельблау), но и как жизненная сила и мощь (Пereгрин Дисс)³⁴. Примечательно, что в обоих этих рассказах, как и у Матисса, розовый подчеркивается по контрасту с черным, которому французский художник тоже придавал особое значение. Этот контраст, за которым обнаруживается нерасторжимое единство, можно обнаружить в цветах поколения матери Вероники (розовые чашки) и ее дочери Джейн (черные [black] глаза, подведенные черной краской для век [kohl]). Лоснящаяся, ярко-красная помада Джейн (a glossy magenta – фуксин, красная анилиновая краска) тоже упоминается не случайно (ср. глянцевые [lustre] розовые кружки). В.Кандинский, характеризуя разные оттенки красного, пишет: «Когда холодный красный цвет светел, он приобретает еще больше телесности, но телесности чистой, и звучит, как чистая юношеская радость, как свежий, юный, совершенно чистый образ девушки. Этот образ можно легко передать музыкально чистым, ясным пением звуков скрипки. Этот цвет, становящийся интенсивным лишь путем примеси белой краски – излюбленный цвет платьев молодых девушек»³⁵. В толковом словаре русского языка розовый – «цвет недозрелой мякоти арбуза, цветков яблони, белый с красноватым оттенком»³⁶. Белый придает красному чистоту и молчание. Примечательно, что лепестки розы использовали как на свадьбах, так и на похоронах, клали в могилы.

Таким образом, в рассказе Байетт «Розовые чашки» используется сложная и многозначная амбивалентная символика чаши/чашки и розы/розового, во многом восходящая к Библии и христианству, где они характеризуют, с одной стороны, полноту жизни и красоту любви, с другой – Страсти и Кровь Христа. Вместе с тем, у Байетт библейский код вступает в сложные взаимодействия с мифологическим и эстетическим, рождая новые смыслы в пространстве интертекста.

¹ См. Hope Ch. A.S.Byatt. L., 1990.

² Лившиц В.Е. «Ностальгия по Эдему» в поэтике А.С.Байетт// Библия и национальная культура. Пермь: ПермГУ, 2004. С.130.

³ Buxton J. “What’s love got to do with it?»: Postmodernism and Possession// Alfer A., Noble M. Essays on the fiction of A.S.Byatt: imaging of real/ Contributions to

- study of world literature. No 110. L.: Greenwood Press., 2001. P.103.
- ⁴Пестерев В.А. Роман культуры как динамика смежных форм («Обладание» А.С.Байетт и «В Эрмитаж» М.Брэдли) // На пути к произведению: К 60-летию Н.Т.Рымаря. Самара: Самар. гуманит. акад., 2005. С.192.
- ⁵Цит. по Alfer A. Realism and Its Discontents: The Virgin in the Garden and Still Life// Alfer A., Noble M. P.57.
- ⁶Worton M. Of Prism and Prose: Reading Paintings in A.S.Byatt's Word// Alfer A., Noble M. P.15.
- ⁷Wallhead C.M. The old, the new and metaphor: A critical study of novels of A.S.Byatt. Atlanta, L., Sydney: Minerva Press., 1999. P.190.
- ⁸В дальнейшем рассказ будет цитироваться на русском языке без указания страниц по изданию: Байетт А.С. Розовые чашки/ пер. Л.Беспаловой// Иностран.лит., 1992, № 7. С.176-179. Отдельные слова оригинала приводятся по изданию: Byatt A.S. Rose-coloured teacups// Byatt A.S. Sugar and Other Stories. L.: Penguin Books, 1988. P.33-38.
- ⁹Kelly K.C. A.S.Byatt. Twayne's English Authors Series. No 529. N.Y., 1996. P.55.
- ¹⁰Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С.407.
- ¹¹Kenyon O. A.S.Byatt: Fusing Tradition with Twentieth-Century Experimentation// Kenyon O. Women Novelists Today: A Survey of English Writing in the Seventies and Eighties. Brighton: The Harvester Press., 1988. P.51-84; Franken Ch. A.S.Byatt: Art, Authorship, Creativity. N.Y.: Palgrave, 2001. P.2.
- ¹²www.Троица.Андрея.Рублева.Алпатов.Лазарев.htm/ По кн. Алпатов М. Андрей Рублев. М.: Просвещение, 1969; Лазарев В. Московская школа иконописи. М.: Искусство, 1980
- ¹³Самуилова М.Е. Романное творчество Антонии Сьюзан Байетт в зеркале критики// Английская литература в контексте мирового литературного процесса. Рязань, 2005. С.128.
- ¹⁴www.Троица... Указ.соч.
- ¹⁵Byatt A.S. Portraits in Fiction. L.: Vintage, 2002.
- ¹⁶Worton M. Op.cit.
- ¹⁷www.Троица... Указ.соч.
- ¹⁸Фрэзер Дж.Дж. Фольклор в Ветхом Завете. М.: Изд-во политической литературы, 1989. С.306.
- ¹⁹Рерих Н.К. Листы дневника// www.smr.ru/centre/win/booksnkr_9
- ²⁰Там же.
- ²¹Аверинцев С.С. Грааль// Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. М.: Советская Энциклопедия, 1991. Т.1. С.317.
- ²²Ли У. Планы, примечания, таблицы и ссылки// Новый Завет: Восстановительный перевод. Анахайм: Живой поток, 1998. С.123.
- ²³См. главу «The Significance of Names» в кн. Kelly K.C. Op.cit. P.87.
- ²⁴Рильке Р.-М. Чаша роз// www.victorpelevin.com/QuoteMe/Rilke_Chasha.htm
- ²⁵Генон Р. Очерки о традиции и метафизике. СПб.: Азбука, 2000. С.28.
- ²⁶Библейская энциклопедия. Труд и издание Архимандрита Никифора. М.: Терра, 1990. С.608.

- ²⁷Королев К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: ЭКСМО, СПб.: TERRA FANTASTICA, 2003. С.473.
- ²⁸Веселовский А.Н. Из поэтики розы// Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1939. С.133.
- ²⁹Библейская энциклопедия... Указ.соч.
- ³⁰Тресиддер Дж. Указ.соч. С.308-309.
- ³¹Веселовский А.Н. Указ.соч. С.134.
- ³²Тресиддер Дж. Указ.соч. С.308.
- ³³Byatt A.S. The Matisse Stories. N.Y.: Vintage International, 1996. P.3.
- ³⁴Байатт А.С. Китайский омар/ пер. О.Варшавер// Иностран.лит. 2001, №2. С.13.
- ³⁵Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С.77.
- ³⁶Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1997. С.683.

Н.С.Бочкарева (Пермь)

ПРОБЛЕМЫ ЖИЗНИ И СМЕРТИ В РОМАНЕ Ч.ПАЛАНИКА «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ»

«Fight Club» (1996) – дебют американского писателя Чака Паланика, манифест «сердитых молодых» нашего времени, «самая потрясающая и самая скандальная книга 1990-х»¹. Одержимость смертью главного героя и его «двойника» Тайлера Дердена сравнима разве что с гамлетовской. Как и в шекспировской трагедии, смерть здесь связана с мотивами сна и сумасшествия, убийства и самоубийства, любви и дружбы, поклонения и предательства, игры и веры, учености и мессианства, вечности и истории, с призрачным образом отца и поисками смысла жизни.

Роман начинается сценой убийства (самоубийства) героя, а заканчивается его пребыванием «на небесах»: «...для того, чтобы обрести жизнь вечную, надо сначала умереть» (с.5). Остаться навсегда молодым, войти в легенду или «быть мертвым вместе с древними на небесах» (с.10)? «Стать врагом Бога или ничтожеством» (с.176)? Парадоксальность этих вопросов о смысле жизни (или смерти?) заставляет вспомнить знаменитое: «Быть или не быть... Достоинство ль/ Души терпеть удары и щелчки/ Обидчицы судьбы иль лучше встретить/ С оружием море бед и положить/ Конец волнениям?... Умереть... Уснуть. И видеть сны? Вот и ответ. Какие сны в том смертном сне приснятся, когда покров земного чувства снят?... » [перевод Б.Пастернака].

В романе Паланика «Бог на небесах» утверждает, что каждый человек как проявление высшей любви «обладает священной уникальностью снежинки» (ср. у Гете в «Фаусте»: «*Мефистофель*: ...Божок вселенной, человек таков./ Каким и был он испокон веков... Он кажется каким-то насекомым. Полуплеть, полускача./ Он свиристит, как саранча...*Господь*: ...Он служит мне, и это налицо./ И выбьется из мрака мне в угоду./ Когда садовник сажает деревцо./ Плод наперед известен садоводу» [перевод Б.Пастернака]). Герой Паланика тоже «спасен» – он отдыхает «на небесах» (или в лечебнице для душевнобольных) и не хочет пока возвращаться «на землю», оставаясь на позициях

© Н.С.Бочкарева, 2005

экзистенциализма: «Мы не уникальны. Но мы и не просто разлагающаяся органическая материя. Мы существуем. Просто существуем... Богу всего не объяснишь» (с.252).

Зато «водитель-механик» (он вызывает у меня вербальную ассоциацию с мастером Шимодой из «Иллюзий...» Р.Баха и визуальную – с проводником в царство мертвых из фильма Ж.Кокто «Орфей») объясняет герою: «Если ты американец мужского пола и христианского вероисповедания, то твой отец – это модель твоего Бога» (с.175). Поэтому человек осмысливается как «блудный сын», который выбирает путь Христа или Антихриста. Или свидетеля, летописца: «Кто бы узнал об Иисусе, если бы не было евангелистов?» (с.10).

Христианские аллюзии определяют все смысловое поле романа, в частности, выбор героя: «Раздай все твоё имение и машину твою, и поселись в арендованном доме, в заваленной токсичными отходами части города...» (с.74) [ср. в конце: «Учитель роздал за меня все мое имение, дабы я спасся» (с.135)]. И далее: «...Иисус пошел на распятие. Дело не просто в том, чтобы отказаться от денег, собственности и положения в обществе. Такой пикник может себе позволить каждый. Дело в том, что от самосовершенствования я должен перейти к саморазрушению» (с.88).

Раздвоение героя связано с двумя разными, но пересекающимися возможностями примирить жизнь и смерть: самосовершенствованием [«Раньше, когда я возвращался домой сердитый, сознавая, что безнадежно отстаю от личного пятилетнего плана, я довольствовался тем, что возился с машиной или вылизывал свой кондоминимум. Я знал, что в один прекрасный день умру, и мое тело будет как новенькое – без единого шрама – и такими же будут моя машина и мой кондоминимум» (с.56)] и саморазрушением [«...стоит вырваться из клетки наружу и попытаться найти себе другую жизнь» (с.60)]. Ради первого герой ходит в воскресенье в группу поддержки больных раком яичника «Останемся мужчинами!», которая располагается в полуподвальном помещении англиканской церкви Пресвятой Троицы; во вторник – в церковь Первого Причастия, где собираются больные раком мозга; в субботу – в подвал Первой Методистской церкви в группу больных раком кишечника и т.д. Ради второго он посещает бойцовские клубы в подвалах баров (например, с названием «Арсенал») и гаражей. Но и в бойцовском клубе «выкрикивают непонятные слова на непонятном языке, как в церкви пятидесятников, а проснувшись утром *в воскресенье*, ты чувствуешь себя *спасенным*» (с.59 – курсив мой. – Н.Б.).

Аллюзия спасения и воскресения – одна из центральных в романе. Она связана с различными культурологическими реминисценциями. Прежде всего, это древнейшие религиозно-мифологические представления: «Огромные ручки Боба давили меня в темную ложбину между его огромными потными обвисшими титками – огромными как сам Бог... Широкие плечи Боба заменяют мне горизонт... Я один и темнота кругом... Я был маленьким теплым центром, вокруг которого вращалась вся Вселенная... Каждый вечер я умирал и рождался вновь. Я воскре-

сал...» (с.11-20). Или аллюзия на древний менгир («длинный камень»): «Монументальный член высотой в четырехэтажный дом [или “налитое кровью четырехэтажное влагалище величиной с Большой Каньон”] повисает над жующей попкорн публикой, и никто его не видит... Народ смотрел и ничего не замечал, но что-то изменялось в их подсознании...» (с.32). Сооружение на нудистском пляже из пяти больших бревен, вкопанных в сырой песок так, чтобы в течение одной минуты они отбрасывали совершенную тень гигантской руки, вызывает воспоминание о Стоунхендже («висячие камни») – непосредственно название этого древнего святилища будет упомянуто позже в гротескном сравнении при описании зубов магнатов (a tearing Stonehenge of ivory). Даже разводы ржавчины в унитазе в доме Тайлера напоминают наскальную живопись (*the sort of cave paintings of dirt*).

С другой стороны – медитации учителя ДЗЕН (*Zen Master*), сочинение ХАЙКУ, превращение в индийскую корову и т.п. «Я же теперь просветленный. Почти как Будда. Паук в центре хризантемы. Алмазная сутра и космическая мантра. Хари Рама, ясное дело. Кришна. Кришна. Одним словом, Просветленный» (с.82). Характерное еще для первого поколения «сердитых молодых» соединение дзен-буддизма с христианством и с древними культами подчеркивает традиционное для американской литературы учительство. А «рассказчика с мессианским комплексом», как справедливо характеризует Тэйлор Энтрим повествователя и героя Чака Паланика, можно обнаружить в романах Дж.Сэлинджера, Р.Баха и других.

Святотатство, которое совершает герой Паланика в юности, связано с мотивом мочеиспускания, используемым в аналогичной ситуации У.Голдингом («Свободное падение», 1959). Примечательно, что герой Паланика оскверняет не церковный алтарь, а древний ирландский камень в замке Бларни – поцеловавший его обретает *дар красноречия*. Другой поцелуй – поцелуй Тайлера – вызывает ассоциацию с поцелуем Иуды и связан с мотивами любви, предательства и жертвоприношения. Парадоксальное соединение любви и смерти (убийства) выражается через несколько раз повторяющуюся в романе мысль о том, что людям свойственно убивать тех, кого любишь, но верно и обратное.

Ритуальный ожог-поцелуй – знак посвящения, напоминание о прошлых и будущих жертвоприношениях животных и людей: «Ощущение такое, словно на руке развели костер, или приложили раскаленное клеймо, которым клеймят животных, или положили на нее аварийный атомный реактор» (с.88-89). Очевидны ассоциации со Страстями Христа: «...Чтобы нейтрализовать ожог, мы используем *уксус*... но сначала ты должен *отречься*» (с.91 – курсив мой. – Н.Б.). Упоминается в романе и Освенцим из фильма С.Спилберга «Список Шиндлера» в связи с приютом для бродячих животных, и китобойный промысел в связи с оскверненными духами мадам, который указывает на еще одну важную ассоциативную параллель – «Моби Дик» Г.Мелвилла. Погоня капитана Ахава за Белым Китом связана с мотивом богоборчества, тоже восходящим к Ветхому Завету (ср.: жертвоприношение Авраама и борьба Иакова с ангелом).

Герой и его двойник избивают друг друга и самих себя. «Ты бился со всем, что ты ненавидишь в своей жизни» (с.207), – заявляет Тайлер в беседе, напоминающей разговор Ивана Карамазова с чертом. В бойцовском клубе герой Паланика избивает юношу с лицом ангела, который потом три дня стоит у дома Тайлера, мечтая попасть в число избранных «обезьянок-астронавтов» (что-то парадоксально среднее между буддийскими монахами и фашистскими солдатами). Ангелы традиционно считаются прекрасными, но в искусстве XX в. «страшно красивыми» часто изображают дьявола, Сатану и даже Иуду. С красивым светловолосым ангелом сравнивается «великий и ужасный» Тайлер в последней сцене (кстати, прекрасные длинные светлые волосы были и у Большого Боба, настоящее имя которого – Роберт Полсон – мы узнаем только после его смерти, а настоящее имя рассказчика вообще остается неизвестным). В эпизоде с осквернением духов Тайлер ощущает себя «в облаке на небесах» (с.98).

По контрасту со своим красивым «двойником» герой-рассказчик описывает собственное изуродованное лицо. Оно напоминает ухмыляющуюся рожу на небоскребе с выжженными (пустыми и мертвыми) окнами-глазницами, злобную тыкву для Хэллоуина с густыми бровями ведьмы и дьявольскими рогами, а также японского демона скупости – Дракона. В автомобиле после столкновения над героем – «окруженное небесными звездами улыбающееся лицо» (с.184). Перед столкновением водитель-механик, который пишет песни и мастерит домики для птиц, заявляет: «Уверуйте в меня и обретете смерть вечную» (с.182). Как и Тайлер, это еще один созданный самим героем образ Бога-шута. «Проект Разгром» – уничтожение цивилизации и возвращение к варварству – начинается с желания разрушить что-нибудь красивое: «Сожги Лувр и подотришь “Моной Лизой”» (с.176). Бунт против общества превращается в революцию против культуры, насилия и убийства.

«Между изобретением мыла и человеческими жертвоприношениями существует связь» (с.89), – заявляет всезнающий Тайлер. Таким образом, задуманная как величественное зрелище «опера смерти» превращается в «мыльную оперу» с настоящими жертвами и кровью. В романе сосуществуют реальная смерть Клои и воображаемая (попытка самоубийства и страх перед раковой опухолью) – Марлы, работающей в морге: мертвецы «звонят ей с того света и молчат... она берет трубку, а там – мертвое молчание» (с.73). Поколение, на долю которого «не досталось великой войны или великой депрессии» (с.186) само себе объявляет духовную войну: «Только через саморазрушение я смогу прийти к власти над духом» (с.134). Как Гамлет, герой Паланика заявляет: «Мир сошел с ума», – но при этом признается: «И никто кроме меня в этом не виноват» (с.236). Живя в мире, где все вызывает ассоциации со смертью, он пытается во сне «отодвинуть надгробную плиту» и посмотреть на звезды, но когда бессонница возвращается, ему кажется, что весь мир останавливается у края его могилы, чтобы плюнуть в нее.

¹Паланик Ч. Бойцовский клуб. М., 2003 – В работе в основном цитируется это издание в переводе И.Кормильцева с указанием страниц. Оригинал романа и рецензии на него взяты из Интернет-источников.

О.Кузьминых (Пермь)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВАНГЕЛИЯ В РОМАНАХ «ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ИИСУСА» Ж.САРАМАГО И «ЕВАНГЕЛИЕ ОТ СЫНА БОЖИЯ» Н.МЕЙЛЕРА

Читая любое художественное произведение на евангельскую тему, трудно не сравнивать его с первоисточником – текстом библейского Евангелия. Протоиерей А.Мень в работе «В поисках подлинного Христа: Евангельские мотивы в западной литературе» утверждает, что «усилия превзойти евангелистов закончились грандиозной литературной неудачей»¹. Но важно воспринимать каждое художественное произведение как особый мир, создаваемый автором и обусловленный теми целями и задачами, которые художник ставит перед собой. Именно о таком прочтении говорит Д.Лихачёв в своей статье «Внутренний мир художественного произведения». Так, «изучая отражение действительности в художественном произведении, мы не должны ограничиваться вопросом: «верно или не верно» – и восхищаться только верностью, точностью, правильностью»².

«Не мир пришёл я принести, но меч», – говорит Иисус в Евангелии от Матфея (Мф. 10:34). Думаю, что эти слова как нельзя лучше характеризуют всю бурю эмоций, вызванную появлением в 1997 г. романов Жозе Сарамаго «Евангелие от Иисуса» и Нормана Мейлера «Евангелие от Сына Божия». В чём же заключается Благая Весть, переданная нам Сарамаго и Мейлером? Насколько на самом деле она является благой? Кто их Иисус?

Надо сказать, что Сарамаго не видит в Иисусе Богочеловека, Бога во плоти. Безусловно, Бог действует через Иисуса, но здесь нет восприятия себя и Бога единым целым, неразрывным началом всего сущего. Как раз очень чётко прослеживается обратное: есть Бог и есть Иисус – человек, избранный Богом. Но жизнь избранника в конечном итоге становится жестоким фарсом, ловким обманом, осуществлённым самим же Богом. Что движет действиями Бога? Любовь, стремление привести людей к всеобщему покаянию и спасению души? Нет, Он жаждет иного – власти и подчинения людей своей воле, «ибо именно для того, чтобы поклоняться и приносить жертвы, и появилось в этом мире человечество»³ (247). Он стремится «распространить и расширить... влияние, стать богом многих и многих иных» (367).

«Господь знает свои цели, Господь избирает свои средства» (201). Он знает, что «миновали времена, когда люди внимали пророкам, сегодня нужно средство посильнее – такое, чтобы продрало по настоящему, вывернуло наизнанку, перетряхнуло все их чувства» (374).

В этом смысле крестная смерть Иисуса, роль мученика, жертвы – лучший способ добиться своего, «ибо ничем лучше нельзя возжечь пламень веры и

распространить верование... так легче тронуть сердца верующих, сделать их чувствительней и отзывчивей» (367–368). Бог объясняет Иисусу: «Ты станешь ложкой, которую я опущу в котёл человечества и которой зачерпну человек...» (369). А поскольку «всё, чего хочет Бог, становится законом, обязательным для исполнения» (368), Иисус в прямом смысле слова лишен здесь права выбора. «Выбирать тебе нельзя, ибо ты сам избран», – говорит ему Бог (368). Так воля Бога превращается в своеволие. Взамен Иисус получит власть и славу.

Таким образом, смерть на кресте – это всего лишь сделка, навязанная Богом человеку, где Иисус выступает в роли не добровольной, а вынужденной жертвы. Кажется нелепым, что Дьявол (Пастырь) предлагает здесь своё покаяние в качестве заместительной жертвы на кресте. Однако Бог непреклонен. Он не может допустить подобного, так как «чтобы я оставался Добром, ты должен оставаться Злом» (390). В итоге Пастырь заключает: «Поистине, нужно быть Богом, чтобы так любить кровь» (388). И далее: «Так пусть же потом не говорят, будто Дьявол не пытался примириться с Богом...» (390). Ни к чему не приводит и попытка Иисуса умереть не Сыном Божиим, а безумцем, выдающим себя за Царя Иудейского. Когда Бог является Иисусу, распятому на кресте, объявляя его Сыном Возлюбленным, Иисус осознаёт всю тщетность своего замысла, своей борьбы. В отчаянии он кричит: «Простите ему, люди, ибо не ведаёт он, что творит» (444).

Итак, никто не способен и ничто не способно сломить волю Бога, 'переиграть' Его. Теперь понятна авторская мысль о том, что «человек – это всего лишь игрушка в руках Бога, до скончания века обречённый делать лишь то, что угодно Богу, причём и когда думает, что всецело повинуетсЯ ему, и когда уверен, что противоречит» (213).

Как мы видим, «Евангелие от Иисуса», представленное Сарاماго, безусловно, радикально идёт вразрез с традиционным пониманием Благой Вести. Именно поэтому книгу называли скандальной, а Церковь окрестила её «пасквилем на Новый Завет».

В этом смысле «Евангелие от Сына Божия» Нормана Мейлера представляет собой менее радикальную трактовку библейского Евангелия. Хотя следует отметить, что Сарاماго так же, как и Мейлер, лишает Иисуса какой бы то ни было героической окраски, которую придаёт ему весь христианский мир, «дабы герой наш не превратился в глазах читателей, буде таковые найдутся, в существо исключительное, с которым ничего пошлого и обыденного случиться не может» (215). «Пытались многие, но настоящего, живого Иисуса смог создать только Сарاماго», – пишет *Sunday Times*. Подобное мы читаем и об Иисусе Мейлера: «Его Иисус много ближе и понятнее нам, поскольку он не даёт божественному началу вытеснить начало человеческое...» – отмечает *The Guardian*.

Итак, Иисус, которого мы встречаем на страницах этих двух Евангелий, – это прежде всего просто человек со своими слабостями, исканиями, сомнениями. Ничто человеческое ему не чуждо. Правда, в этом отношении Сарاماго идёт дальше Мейлера, приписывая своему герою еще и плотские наслаждения с Ма-

рией Магдалиной. При этом его Иисус, кроме всего прочего, несёт на себе бремя вины за ужасную трагедию – Вифлеемское избиение младенцев, «...он угрызается виной за деяние, которого не совершал, но главным виновником которого, пока жив, будет считать себя, и вина его неизбывна, неискупима» (217).

Однако следует сказать, что авторские позиции двух писателей во многом расходятся. Так, Иисус Мейлера, в отличие от Иисуса Сарاماго, не пешка в руках кровожадного Бога. На протяжении всей своей жизни он искренне пытается уверовать в то, что он – Сын Божий. Он воспринимает Бога иначе, чем Иисус у Сарاماго: «Мой Отец не только гневливый Бог, в Нём есть доброта – нежная, как лёгкое, неравнодушное касание рук» [75]⁴. «Он так стремился упорядочить хаос, который учинил на земле наш народ. Как упорно Он трудился, как часто гневался и отправлял нас в изгнание за наши грехи. Но даже разметаВ нас по миру, Он снова собрал свой народ воедино. Как ни портили мы творение Божье, Он всегда готов был нас простить» [236–237]. Однако вера даётся ему нелегко, его постоянно сопровождают сомнения. «Вера без веры – мне было ведомо это чувство» [240]. Но при этом он действительно хочет верить, что его избрание необходимо, что он совершает благое дело. У него есть желание служить Богу. Пусть он в чём-то слаб, где-то ему недостаёт веры и понимания, но он решает: «Я стану Богу не отважным, а скромным и покорным сыном ...служить Ему, не покладая рук...служить Ему с радостью» [67–69]. И далее: «И я стремился подвигнуть людей от слепого преклонения перед моими чудесами к любви и вере в Отца моего» [137].

Он понимает своё предназначение: «Сын Человеческий пришёл в мир, чтобы спасти заблудших» [162]. Однако и на кресте он продолжает бороться с собой, с искушением сойти с креста. В минуту слабости Иисус кричит: «Ужели не даруешь хоть одно чудо в этот час?» – и тотчас осекается, когда Бог спрашивает его: «Ты отвергаешь мой суд?» «Никогда... куда дышу – никогда» [271]. И после своей смерти и воскресения Иисус снова борется – с дьяволом – во имя истины, ведь «там, где есть истина, нет мира, а где царит мир, истины не найдёшь» [283]. Он говорит: «Я не дам дьяволу убедить себя, что бездна нашей жадности – благородные глубины и что сам он – дух свободы...А любовь на самом деле не торный путь, который наверняка приведёт нас к хорошему концу, любовь – это награда, которая даётся нам в конце тяжкого пути, в конце нашей многодневной и многотрудной жизни. Поэтому я часто думаю о той надежде, что освещает лица бедняков. Тогда из глубин моей скорби непреложно, неизбежно поднимается волна сострадания, и в ней я черпаю силы жить и радоваться» [283].

Таким образом, Евангелия Сарاماго и Мейлера, безусловно, представляют собой во многом противоположные взгляды на Евангельскую историю. Можно бесконечно говорить о расхождении между ними и библейским Евангелием. Можно бесконечно оспаривать их трактовки, приводя сотни аргументов из Святого Писания. Однако я не думаю, что авторы намеренно ставили перед собой цель развенчать все тра-

диционные представления о Боге и о жертве Христа. Для меня эти произведения суть отражения самих писателей, их представлений о Боге, человеке, земной жизни Иисуса. Это их субъективный взгляд на героев и события, происходившие в Палестине более 2000 лет назад.

Очевидно, что Сарамаго и Мейлер не претендуют на роль пророков Нового Времени. Они не стремятся представить свои произведения в качестве откровений, ранее сокрытых, а теперь явленных миру, и уж тем более навязать своё видение и понимание Евангелия другим. «Что я написал, то написал», – цитирует Сарамаго Пилата в начале своей книги. Конечно, Мейлер высказывается в этом отношении жестче, называя четыре библейских Евангелия байками, полагаться на которые всё равно, «что отдыхать под кустом перекасти – поля, который сорвёт первым порывом ветра и унесёт неведомо куда» [8]. К тому же повествование в его Евангелии ведётся от первого лица, от имени самого Иисуса «в надежде, что оно и останется единственной и непреложной правдой – навеки» [276]. Однако я не вижу здесь вызова, того, что могло бы полностью перевернуть моё сознание и изменить моё восприятие характера Бога и жертвы Христа. Поэтому для меня важно не обвинить Мейлера и Сарамаго за их авторскую позицию, а сохранить свою.

¹Мень А., протоиерей. В поисках подлинного Христа: Евангельские мотивы в Западной литературе // Иностран. лит. 1991. № 3. С.239.

²Лихачёв Д. Внутренний мир художественного произведения. // Вопросы лит. М., 1968, №5. С.76

³Сарамаго Ж. Евангелие от Иисуса. М.: Махаон, 2005. Здесь и далее цитаты из этого издания даны с указанием страниц в круглых скобках.

⁴Мейлер Н. Евангелие от Сына Божия М.: Махаон, 2001. Здесь и далее цитаты из этого издания даны с указанием страниц в квадратных скобках.

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Г.М.Васильева (Новосибирск)
БИБЛЕЙСКИЙ ОБРАЗ НАЧАЛА
В «ФАУСТЕ» И.В.ГЕТЕ

...Осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово это Бог.
Н.С.Гумилев

В человеке есть самая внутренняя, высшая, духовная степень. Или, так сказать, тайник (*intimum*), на который всего прежде или всего ближе влияет божественное.

Из ангельских топосов для Гете любимейший – Пасха. Гете употребил образ как способ религиозно освятить и выразить то, что в самом себе священо. Фауст познает себя *sub specie divinitatis*, в полном соответствии с идеалом *theoria*, ставящей целью не понять природу вещей, но укрепить созерцателя в мудром неведении. Возникает синтез христианства со стихийным языческим экстазом¹. Христианское и языческое начало в известном смысле задают некий «неоднородный» ритм, настраивающий на определенную ритмическую кривую. В ткань текста вводятся, образуя цепочку ребусов, апотропеические формулы, то есть заговоры против порчи. Метафорические формулы похожи на заклинания. Гете называл себя язычником. Это нужно понимать не в том смысле, будто в какой-то момент своей жизни он сознательно отрекся от веры в Бога. Он просто «древнее» единобожия и всякой положительной религии. В его духе накоплен материал, из которого народы в долгом развитии создадут свои верования и культы.

Поле битвы в трагедии станет религия, ибо только здесь истина достигает таких высот, где искажение ее по-настоящему страшно. Все происходит в укромной тесноте, которая есть для Фауста место и символ собирания себя, преодоления того, что в философии Гегеля именуется «дурной», или «негативной», бесконечностью. Таков итог опыта. Фауст обращается к привычным мотивам *contemptus mundi* – горестям человеческого удела от рождения до смерти. Упражнение в духе *contemptus mundi* принадлежит человеку, хорошо знавшему Библию и остро ощущавшему себя «презренным грешником». Здесь вновь выступают сентенции Иова и Екклесиаста и вновь появляется вопрос «*Ubi sunt?*», который, впрочем, Гете обогащает новыми размышлениями. Евангельские «уточнения» Фауста – своего рода шифтер изменяющегося времени истории, и они «разыгрывают» другую важную проблему – реального и потенциального и их синтеза в произведении. Без первого рушится историчность текста, без второго – целостность восприятия описываемого. Это рассуждения «неократилистского» толка. Имеется в виду изложен-

ный Платоном в диалоге «Кратил» взгляд на имя как слово, должное отражать суть вещей. Именно односложное слово (*Wort, Sinn, Kraft, Tat*) легче всего воспринять как нечленимую монаду, как выявление самых «первозданных» потенций языка. Односложные слова часто служат обозначениями столь же первозданных реальностей (жизнь и смерть, твердь и хлябь, дух и плоть). Возникает повтор симметричных формул, то, что называется «структурой-эхом»: “*Im Anfang war...*” Слова – не пункты некоей таксономии, перечисляемые один за другим, а источники понятий. Они вариант скрытого сравнения, случаи соотношения-отождествления явлений. Одно затмевает другое. Невозмутимо величавый тон отличается от нервного красноречия. Выдержан и самый грамматический склад еврейской речи, перенесенной в греческую, а оттуда в немецкую Библию. Происходит вполне естественное и вполне законное освоение культурного пространства европейской, иудео-христианской цивилизации.

«Но, ах! Где воодушевление?/Поток в груди иссяк, молчит./Зачем так кратко вдохновение/И снова жажда нас томит?/Что ж, опыта не занимать, /Как обойтись с нехваткой нашей:/Мы снова ищем благодать /И откровение вновь жаждем, /Которое всего сильнее /В Евангелии пламенеет./Не терпится прочесть исток,/Чтобы однажды, с добрым сердцем, /Святой оригинал я смог/Перевести на свой немецкий./Написано: “В Начале было Слово!”/Вот здесь я запинаясь. Как мне быть?/Столь высоко мне Слово оценить?/Перевести я должен снова,/Коль осенен небесной силой./Написано: “В Начале Чувство было”/Обдумай лучше первую строку,/Чтобы перо не сбилося на бегу./Возможно ль, чтобы Чувство все творило?/Должно стоять: “Была в Начале Сила!”/Записываю, зная наперед,/Что не годится снова перевод./Вдруг Духа вижу я совет и смело/Пишу: “В Начале было Дело!”» (Перевод мой – Г.В.).

Между содержанием слов Фауста и содержанием библейской идеи противоречия нет, но есть отсутствие внутреннего совпадения – дело идет не об одном и том же. Есть мысли столь же соблазнительные, сколько и неглубокие, и их нужно сторониться именно оттого, что Гете иногда на них наводит критика. Фауст испытывает, слышит и говорит не противоположное, но другое. Все, что есть на небесах и на Земле, изначально положенное Предвечным и в шесть творческих дней устроенное, – все это открывается вниманию Фауста.

Понятие «Начало» употреблялось Гете на правах одного из *Urworte* (первослов). Как напишет Гете в «Завещании»: «*Das Wahre war schon längst gefunden, / Hat edle Geisterschaft verbunden, / Das alte Wahre, fas es an!*». Что же было «в Начале» или хотя бы просто «раньше»? Разумеется, подобная формулировка проблемы приоритета не может быть признана корректной. Всегда на первый план выступает практическое задание: что вытекает из того, что А предшествует Б, как и на чем это отражается, каким образом это предопределяет структуру, семантику и функцию А и Б в их актуальном состоянии. Практическое задание ориентировано не

столько на вопрос о происхождении, сколько на вопрос о следствиях, из него вытекающих. Во всяком случае, вопрос о том, что было «на самом деле», не всегда дань наивному эмпиризму. Иногда он вообще призывает не к какому-то конкретному решению, а к выбору пути к нему. Это не воспоминание о библейских событиях, не комментарий, не истолкование уже написанного, а дальнейший ход рассказа. Библия у Гете – священная история, открытая, как в Начале, неутоленное пророчество о спасении. Грамматика является основой мысли. Грамматика, главные координаты которой – Имя и Глагол, мысль о вещи и мысль о действии. В «Фаусте» преобладает глагол повелительного наклонения, глагол, подобный тому, который звучит в начале Книги Бытия – или в эпизодах евангельских чудес: «Хощу, очисти-ся!».

Интересен не самый факт расхождения с оригиналом, а характер смысловых отступлений. Явление слов предначертано, их звучания взаимосвязаны. Их подвижность уже обусловлена предварительным размышлением, по воле которого они должны устремиться в чистоту сочетаний. Предусмотрены даже «изумления»: они незримо расставлены и участвуют в ритме. Каждая фраза живет своей независимой жизнью. За каждым выражением лежит процесс оформления и концентрации. Даны только результаты. Завершенность делает их непогрешимыми, как догматы. Фауст утверждает и определяет. Он геометр жизни: измеряет, укладывает в формулы и остраивает. Это ритм, который находят в эволюции вселенской драмы, пройдя через последовательные этапы: от материи к жизни, от жизни к духу, от духа к материи, в которую дух «бросается», чтобы закалиться, уже постигнув и подчинив ее. Это ритм драмы химической, в которой синтез и анализ поочередно порождают друг друга. Ритм драмы физиологической, в которой, подчиняясь очередности систолы и диастолы, жизнь выталкивается на периферию и возвращается, чтобы закипеть снова. Это ритм драмы биологической, в которой из клетки вырастает высший организм, голодом и любовью ведомый к воссозданию. Данные отношения могут строиться как «противительные», но, однако, отсылающие к некоему единству на более высоком уровне, или же, наоборот, как «согласительно-идентифицирующие». Гете актуализирует мотив схождения, соответствия, симпатии, соглашения, дружбы (ср. мифопоэтическую по своим истокам, но сохраняющуюся еще в раннефилософских и ранненаучных концепциях – например, у ионийских натурфилософов – и даже в более поздних «мистических» вариантах научных теорий идею дружбы элементов, стихий, их взаимную симпатию и сродство). Акцент на идее разделенности привел бы к забвению уравнивающей идеи целостности и появлению смыслов, развивающих тему обуженности. Патетическое ударение падает на «Слово». Слово – место приложения сил. В начале творчества – хаос, но Слово носится над ним и творит из него мироздание. Ни опыта веков, ни труда поколений для поэта не существует: он должен все сделать сначала.

Свое видение мира – еще не бывшее – он выразит в словах, еще никогда не звучавших. Конечно, Фауст помнит, что греческая *poesis* значит «делание». Дело человека можно понять и как «то, что делает человек» – и как «то, что делает человека». Безусловно, поэзия – не единственное дело человека. Но то, что мы утратим, если утратим это дело, – полнота образа человека и образа человечества, человека делающего, – и человека, который делается.

Речь идет об одном довольно скромном и, безусловно, законном вопросе. Уже первая строка Книги Бытия «В начале сотворил Бог...» свидетельствует о том, что Бог был беспредельно свободен, когда приступал к Творению. Свою свободу Бог передал Творению, каждая частица которого «голографически» повторяет Его в этом отношении. Свобода, слава, творчество – *vertutes cardinales* (говоря по-католически). Правда, это еще не весь поэт. Гете не чужды и *vertutes theologales*. Но «природный Гете» – иначе говоря, Гете, созданный европейским гуманизмом, – живет этими заветами: свободой, славой. Музыкально-ритмическое волнение наглядно выражено в гетевской характеристике поэта как существа, у которого «вечные мелодии движутся в членах» (“dem die ewigen Melodien durch die Glieder sich bewegen”). В ряду четких оппозиций и антитез, с помощью которых Фауст выражает свои предпочтения, дело было связано с соблазном слова. Когда Фаусту нужно противопоставить прочность деяний ничтожеству слов, он склоняется к учению традиционной морали и высказывается в пользу деяний, находя весьма уместную опору: благородному человеку негоже отдавать предпочтение красноречию, соблазну искусного плетения словес. Неподвластен обману лишь один способ действия – когда личность действует, не отрываясь от себя самой. Только смерть, согласная с речами, не позволяет им рассыпаться в пустые словеса. Она – печать, которая подтверждает и укрепляет то, что, будучи заключено в одной лишь словесной материи, недостаточно прочно. Смерть становится точкой, придающей смысл фразе, определяющей чертой, высшим ораторским деянием. Оно не только сопровождает речь, подобно жесту, но придает ей необратимую неподвижность. Лишь тогда можно утверждать: речь была делом уже в тот момент, когда произносилось первое слово. В понимании эпохи, *ultima verba* – не просто духовное завещание. Они уже отмечены печатью прямого созерцания блаженных. Предметом пари Фауста и Мефистофеля также является слово (*Augenblick*, мгновение). Со словом связано главное условие сделки, которое Фауст должен хранить в глубине сознания. Да и возможно ли иначе развоплотить мир, как через слово. Если мир был создан словом, то словом он и может быть уничтожен. А.Майер в исследовании о «Фаусте» (1931 г.) показывает, что в центре произведения Гете – драма сознания, утратившего связь со словом. Недоверие к слову, отказ от него приводит к разрыву с духовностью, к обращению к Делу, оторвавшемуся от слова. Гибель постигает Фауста как раз за измену правде слова. Свой понятийный словарь

предложил бы и исследователь, стремящийся доказать сходство игры Мефистофеля с эффектами барочного «остроумия», его языкового острания – с барочной категорией «меравиглиа». Мефистофель желает любой ценой заблистать, изумить публику виртуозными языковыми эффектами. Такое исследование было бы интересным, особенно из-за стремления Гете к тому, чтобы одной языковой фигурой или метафорическим оборотом мотивировать конструкцию дополнительных слоев текста.

Sinn – трудное для перевода слово: «чувствительность», но в смысле «восприимчивость», причем восприимчивость как конкретное, а не общее свойство. Речь может идти о новых, благоприобретенных «восприимчивостях» к явлениям жизни, которые прежде оставались незамеченными. В карамзинский период для этого понятия было найдено достаточно удачное выражение «тонкие (или нежные) чувства». К сожалению, оно безнадежно скомпрометировано ироническим употреблением. По латыни чувства – *affectiones*: наклонности, расположение, привязанность. У нас нет слова, которое бы передавало вполне значение латинского, как равно и на латинском нет слова, которое бы передавало то, что мы ныне разумеем под чувствами душевными. Поэтому поместим наш перевод *Sinn* («в Начале Чувство было...») среди «*Dubia*», то есть среди «вызывающего сомнения». Немецкое слово *Sinn* по своему значению достаточно широко, чтобы сравнительно легко и ненасильственно подвергнуться секуляризации. Оно искони характеризует серьезное настроение, сосредоточенное расположение ума и сердца. По-русски такого слова не только нет, но и не может быть по всему устройству русской лексики, как правило, жестко различающей терминологические выражения сферы религиозной в самом традиционном смысле. Происходит процесс «языкотворческой» секуляризации, выветривающей конфессиональное содержание, но использующей для своих целей колорит конфессиональной культуры. Фактически Гете никогда не занимался той школьной метафизикой, которая ориентирована на представление о чистой, законченной в себе, процедурно выверенной, методически разработанной мысли. Некоторая конечная формула никогда не покрывала собственного ее содержания. В мысли всегда есть избыточная энергия, которая требует для себя нового определения, нового хода и поворота, нового повторения. Мысль, та, что себя постоянно удерживает, имеет бесконечные очертания и должна восполнять себя очень медленными шагами.

Впечатление напряжения и силы, *Kraft*, создается ощущениями тяжести и полета. Мефистофель обещает освободить Фауста от тяжести, которая пригибала его к земле. И вот Фауст выпрямился, ожил и стал легким. Значение имени *Faust* оказывается куда конкретнее и полнее. Речь шла о возрастании не только физической массы, материи, но и некоей внутренней плодоносящей силы, духовной энергии и связанной с нею и о ней оповещающей внешней формы – световой и цветовой. Не-

винность взрослого человека легко может вырождаться в наивность. Невинность как райское состояние, как незнание различия между добром и злом – не сила. Первобытное пребывание души до грехопадения нельзя смешивать с чистотой сердца, просветленного в испытаниях. Речь идет о вине мыслящей и мечтающей головы, что получает заслуженное наказание от грубой силы, явившейся на деле исполнить ее бессознательный приказ. Так волшебная сила является по повелению неразумного ученика-чародея в балладе Гете.

Личность исцеляется (восстанавливается в целое) личностью же (целое – целым). На небесах вся сила принадлежит Божественной истине. Ангелы называются силами из-за принятия ими этой Божественной истины. Святость является как доктор, как врач, как великий диагност. Происходит расширение ландшафта человека по вертикали: вверх, в область Рая, или Царства Божия, или святости. В привычном поле классической литературы это тоже фантастический пейзаж. У Данте, Петрарки святой является действующим лицом, а святость – реальным измерением, потребностью человека (у Петрарки это уже долг). «Пороки», изображаемые Гете, имеют райскую генеалогию. Грех в строгом смысле совершается пред ликом неба, в Раю, как в первый раз. Святому нечего делать в начале трагедии. Он ушел из мира, где главный интерес составляют судьба и характер. Ни первое, ни второе уже не существенно для святого. Он неподвластен судьбе. А в «Фаусте», как в греческой трагедии, речь о «романе» человека с судьбой. В конце трагедии возникнет память особого рода: память о Рае как вечно действующей силе. Поэт ставит Фауста в перспективу неуверенности и малых величин. Открывает такие бездны, по сравнению с которыми человек бесконечно мал. Изображая в финале «хор блаженных младенцев», Гете извлекает из немецкого стиха новые звуки серафической фонетики. Блаженство – это разумение, мудрость, любовь и благо. Пение, монотония (как говорят лингвисты) не подчеркивала никаких подробностей, отдельно взятой мысли, не расставляла логические акценты, шла сплошным голосовым потоком. Возникло новое видение жизни и даже новый способ дыхания – «обратный», или «внутренний». Оно соответствует состоянию эмбриона в материнском чреве (интересно, что подобным же образом описываются высшие медитативные состояния в йоге и китайском даосизме).

¹Отношение к Богу всегда было достаточно двусмысленно у «думающего человека». Даже поэт-мистик, несомненно «верующий» христианин, Ангелиус Силезиус, произнес на исходе Средневековья: «Бог жив, пока я жив, в себе его храня. Я без Него ничто. Но что Он без меня?»

Е.Ю.Мамонова (Пермь)

ИСТОЧНИКИ ПРОФЕТИЧЕСКОГО

И ИРОНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ТРИАДЫ

«РОЖДЕНИЕ – СМЕРТЬ – ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ» В РОМАНЕ ТОМАСА МАННА «БУДДЕНБРОКИ»

В письме, адресованном Генриху Манну (25/27.03.1901), Томас Манн приводит мнение рецензента д-ра Хейманна о романе «Будденброки»: «Es ist eine hervorragende Arbeit, redlich, positiv und reich. Ich bewundere es, daß der Zug zum Satirischen und Grotesken die große epische Form nur nicht zerstört, sonder sogar unterstützt»¹ (Это выдающаяся работа, искренняя, позитивная и богатая. Я удивляюсь тому, что черты сатиры и гротеска не только не разрушают крупной эпической формы, но и поддерживают ее) (Здесь и далее перевод мой. – Е.М.). Томас Манн подчеркивает: «Die Letzte ist mein besonderer Stolz. Also Größe trotz der Gipprigkeit!»² (Последнее моя особая гордость. Итак, величие вопреки насмешливости!).

Сочетание «величия» и «насмешливости» как диалог сакрального и профанного выстраивает роман как на уровне содержания, так и на уровне повествования, что позволяет соотнести его с немецкой романной традицией – «Симплициум Симплициссимус» Г.Я.Х.Гриммельсгаузена (1667), «Житейские воззрения кота Мура» Э.Т.А.Гофмана (1820). С другой стороны, сочетание сакрального (профетического) и профанного, осуществляющегося здесь в форме иронии, создается на уровне подтекста, при помощи литературных цитаций и аллюзий, что является новаторством XX в..

Анализ диалога иронического и профетического в «Будденброках» Томаса Манна представляется интересным как при определении его места в немецкоязычной литературе, так и в рамках интерпретации самого произведения. Как реалистический роман «Будденброки» долгое время трактовались в российском литературоведении такими исследователями как В.Д.Днепров (1965)³, Д.В.Затонский (1973)⁴, Т.Мотылева (1986)⁵, Л.Г.Андреев (1996)⁶. Среди немецких авторов в этом ряду нужно назвать таких исследователей, как Фритц Хофман (1976)⁷, Инге Дирзен (1985)⁸, Андреа Рудольф (1991)⁹.

Модернистские, или неоромантические тенденции содержательного плана подчеркивал друг писателя и один из первых исследователей его творчества Самюэль Люблински: «So sind die Buddenbrooks nur nach außen hin ein sozialer und in Wirklichkeit ein individualistischer Roman; sie bedeuten Einzelfall mit typischen Zügen, aber noch kein typisches Epos»¹⁰ (Таким образом, роман «Будденброки» только внешне является социальным, а на самом деле это индивидуалистический роман. Это единичный случай с типическими чертами, а не типический эпос). О том, что «Будденброки» относятся к модернистскому направлению и написаны даже скорее в духе немецкого «модерна», говорят в своих работах

современные немецкие литературоведы Гельмут Коопман (1995)¹¹, Губерт Оль (1995)¹², Катя Гроте (1996)¹³.

На наш взгляд, именно специфика построения диалога «высокого» и «низкого» модусов в цитировании самых различных культурноисторических источников дает основание говорить о модернистской направленности романа. Исследованию иронического пафоса «Будденброков» посвящена глава монографии Рейнхардта Баумгарта (1964)¹⁴. Профетическое начало, реализованное в мотиве «аскезы» рассматривает Оливер Курт-Георг Гельдсцуг¹⁵.

Данная статья посвящена анализу источников иронической и профетической линий, диалог которых выстраивает текст романа «Будденброки» в модернистском ключе.

Сюжет «Будденброков» строится как чередование мотивов рождения и смерти, разрушения, гибели семьи (*Verfall einer Familie*). Мотив рождения эксплицируется в тексте романа как рождение ребенка, католическое Рождество и «восстание из мертвых». При этом триада «рождение – смерть – второе рождение» разворачивается в двух сюжетных планах – ироническом и профетическом.

Концептуальным источником иронического развития триады «смерть – рождение – второе рождение» в «Будденброках» является «Мир как воля и представление» Артура Шопенгауэра. Хорошо известно, что идеи философа очень интересовали Томаса Манна во время написания им первого романа, о чем свидетельствуют многочисленные упоминания в третьей и четвертой записных книжек писателя. Согласно теории Шопенгауэра, «рождение и смерть принадлежат жизни в равной степени и поддерживают равновесие как полюсы общего явления жизни»¹⁶. Сильным членом данной оппозиции у Шопенгауэра является смерть. Физическое рождение есть только результат слепой инстинктивной воли к жизни. Следующее за ним существование индивидуума – лишь явление, скрывающее сущность (в индийской мифологии «покрывало Майи»). Напротив, смерть, как результат свободного выбора человека в пользу отрицания воли к жизни, есть освобождение от индивидуальности и перерождение – «Wiedergeburt» (возрождение) – «католическое трасцендентальное преобразование», которое выражается в «эвтаназии воли». Отрицанию воли к жизни соответствует католическая аскеза. «Возрождение» является в этом концептуальном плане результатом смерти, ее другим восприятием.

В тексте романа «Будденброки» присутствует эффект нагнетания смертей, который позже возникнет у Райнера Марии Рильке в «Записках Мальте Лауридса Бриге» (1910) и у Густава Майринка в «Големе» (1913) и «Белом Доминиканце» (1921). «Автор-повествователь в «Будденброках» Томаса Манна рассказывает о пятнадцати смертях в совершенно различной манере»¹⁷. Мотив рождения не может противостоять мотиву смерти даже в количественном плане: на протяжении всего произведения он возникает всего четыре раза – рождение Клары, Эрики, второго ребенка Тони, умершего в

младенческом возрасте, и Ганно. Никто из детей не становится продолжателем рода, автором-повествователем постоянно подчеркивается их болезненность. В эпизодах празднования Рождества акцент делается на внешней стороне: обильная еда (знак смерти), подарки и нелепые случайные происшествия у Зеземи Вейброд – детали, позволяющие отнести эти семейные праздники к стихии смерти.

Однако изображение большинства смертей у Манна, в отличие от Рильке и Майринка, имеет в большинстве своем ярко выраженный абсурдный характер. Иоганн Будденброк после смерти супруги постоянно повторяет словечко «курёз» (это также и последнее слово, произнесенное им перед смертью). Параллелизм смерти Лебрехта Крёгера в начале четвертой главы и смерти консула Будденброка в конце ее создает саркастический эффект: очевидно, что консул, рассчитывая на долю наследства супруги, ждёт смерти тестя, а вскоре после ее наступления умирает сам. Прием гротеска присутствует в описании смерти старого сенатора Мёллендорфа: страдая диабетом, он тайно объедается сладким и умирает, перемазанный кремом от торта.

Единственная прямая цитация Шопенгауэра возникает в десятой части романа как внутренний монолог Томаса Будденброка: «Was war der Tod?...Er war die Rückkunft von einem unsäglich peinlichen Irrgang, die Korrektur eines schweren Fehlers, die Befreiung von den widrigsten Banden und Schranken – einen beklagenswerten Unglücksfall machte er wieder gut»¹⁸. (Что есть смерть?... Она – возвращение после несказанно мучительного пути, исправление тягчайшей ошибки, освобождение от мерзостных уз и оков. Придет она – и всего рокового стечения обстоятельств как не бывало)¹⁹. Возвышенный пафос этого монолога резко контрастирует с подчеркнуто нелепой смертью сенатора («сенатор умер от зубача»), что создает эффект трагической иронии: Томас умирает, буквально отрекшись от воли к жизни, присягнув смерти, и никакого видимого освобождения в ней не находит.

Авторская ирония, а не мотив рождения как сюжетный элемент разрушает шопенгауэровское тождество «смерти» и «возрождения». Путь к возрождению через смерть у Манна связан не со сферой божественного, как у Шопенгауэра, а со сферой демонического. Петер де Мендельссон говорит о том, что встреча с дьяволом является повторяющимся мотивом в «Будденброках»²⁰. К Христиану черт приходит в галлюцинациях – в виде незнакомого человека, сидящего в его комнате (ср. Явление черта Ивану Карамазову у Ф.М.Достоевского). Дьявол в облике подменного жениха – Грюнлиха, Перманедера – является Тони (цитация «Женильбы» Н.В.Гоголя). Демон, преследующий Ганно, – горбун из книги Брентано «Волшебный рог мальчика».

«Второе рождение» должно стать не результатом смерти, а путем ее преодоления (*Auferstehen*). Роман Манна есть поиск спасения биографически близких ему героев: история Будденброков во многом повторяет историю семьи самого писателя. Этот поиск осуществ-

ляется в профетической линии развития триады «рождение – смерть – второе рождение». В качестве источников профетического развития триады можно обозначить: 1) проповеди Иеронима Савонаролы; 2) творчество поэта немецкого барокко Августа фон Платтена (1796-1835); 3) романы Л.Толстого и Ч.Диккенса.

По свидетельству Эйлерса, возвращение Томаса Манна из Италии и начало работы над текстом «Будденброков» (1898) совпало с четырехсотлетней годовщиной со дня смерти Иеронима Савонаролы. В записной книжке № 4 Манн пишет: «Savonarola ist aus Ferrara aus guter und hochangesehener Bürgerfamilie gebürtig. Statt auch seinerseits einen bürgerlichen Beruf zu ergreifen, entweicht dieser geniale Verfallstypus seinen Eltern ins Kloster, in die Heiligkeit (die Literatur), gelangt später nach Florenz und wird dort Herr...»²¹ (Савонаролла родился в Ферраре во влиятельной бюргерской семье. Вместо того чтобы обучиться мирской профессии, этот гениальный представитель эпохи упадка сбегает от своих родителей в монастырь, в священническое (в литературу), позже оказывается во Флоренции и становится там господином. Лейтмотив проповедей флорентийского монаха – праведная земная жизнь как условие воскресения в раю после Страшного суда (*Auferstehung*). Поэтому он призывал к покаянию погрязших во грехе граждан Флоренции (*Tut Buße*) и к обновлению церкви, развращенной правом собственности²².

Однако в комментариях к записным книжкам Манна сказано, что проповеди Савонаролы были восприняты писателем под влиянием Фридриха Ницше, отрицавшего мученичество грешников после Страшного суда и восстание праведников из мертвых. По мнению немецкого философа, христианский рай, допускающий страдания грешников, должен быть назван не царством любви, а царством ненависти²³.

Исходя из пафоса проповедей Савонаролы, род Будденброков (торговцев) обречен, для них Страшный суд должен закончиться адскими мучениями, а не восстанием из мертвых. Развитие триады «рождение – смерть – второе рождение» в профетической линии трагично. При этом профетическое частично захватывается иронической стихией. Сюжетные линии, отражающие биографии героев, антонимичны биографии Савонаролы (биография «наоборот»). Ни один из персонажей не нарушает родительской воли и не порывает с родительским домом. Напротив, каждый из них по классической схеме трагедии приносит в жертву роду любовь: Томас отказывается от любви к Анне, Тони – от Мортена, Христиан – от Алины.

При этом с того момента, как главой рода становится консул Жан Будденброк, происходит подмена родственных связей отношениями денежного расчета. Религиозность консула, по словам Томаса, никогда не мешала ему в делах коммерции. Первое его действие в романе – предательство сводного брата Готтхольда из-за доли наследства. «Главой рода» в романе становится Каин. Все жертвы, которых он подспудно требует от

детей, приносятся ими не в интересах семьи, а в интересах денег.

Комическая ситуация снижает возвышенную религиозность пророческой линии, что акцентируется авторской оценочной позицией. Описание «иерусалимских вечеров» в доме Элизабет Будденброк приближено к фарсу; наиболее набожная из всего семейства Клара выходит замуж за мошенника Тибуртиуса – ее брак не только не приносит потомства, но и лишает Будденброков части состояния, которую она в завещании отписывает мужу. Прямое цитирование идеи восстания праведников из мертвых в Судный день возникает в конце романа в словах комического персонажа Зеземи Вейхброд – идею сказанного опротестовывает личность говорящего.

Роман «Будденброки» соединяет классический трагический конфликт «любовь – долг» и классическую комическую ситуацию «подмены», в результате чего возникает модернистская амбивалентность трагического и иронического, своеобразная ситуация трагического абсурда. Герои отвергают «второе рождение» как самосуществление во имя «первого» физического рождения, естественным образом обреченного на смерть. В конечном итоге, жертва в интересах рода приводит к гибели сам род.

Другой источник пророческой линии развития триады «рождение – смерть – второе рождение» в романе «Будденброки» – творчество Августа фон Платтена. С поэзией этого автора писатель настойчиво советуется познакомиться своему другу Отто Граутофу в письме от 25. 10.1898. Известна работа 1930 г., посвященная Манном личности и творчеству Платтена. Последняя строфа стихотворения этого поэта «Как прежде в трепет повергал меня...» должна была стать эпиграфом к «Будденброкам»:

So ward ich ruhiger und kalt zuletzt,
Und gerne mocht ich jetzt
Die Welt, wie ausser ihr, von ferne schaun:
Erlitten hat das bange Herz
Begier und Furcht und Graun,
Erlitten hat es seinen Teil von Schmerz,
Und in das Leben setzt es kein Vertrauen;
Ihm werde die gewaltige Natur
Zum Mittel nur,
Aus eigener Kraft sich eine Welt zu baun».

(Я успокоился, стал холодней,
И мне теперь милей
Взирать на мир со стороны, снаружи.
Душой испытаны сполна
И страсть, и страх, и стужа,
И чаша боли выпита до дна,
И зов надежд мне голову не кружит.
Могучая природа, я узнал, —
Лишь материал;
Чтоб выстроить мой мир, он мне послужит)²⁴.

Поэзия Платтена выступает здесь как своеобразное развитие идеи обновления греховного мира, содержа-

щейся в проповедях Савонаролы, в том смысле, что несовершенная жизнь с ее «страстью, страхом и стужей» может быть преобразована художественным произведением. Однако Манн отказывается от эпиграфа, более того – от самой возможности обретения «второго рождения» в творчестве. Фортепианная игра Христиана не более чем шутовство; несомненно одаренный Ганно умирает, не достигнув совершенства в музыке в силу юного возраста и природной слабости. Увлечение театром есть дилетантизм, не дающий героям спасения. Роман заканчивается гибелью протагониста – смерть реального человека влечет за собой смерть художественного произведения.

«Второе рождение» как преодоление смерти возможно только через возрождение ценности человеческих отношений. Источником этого направления пророческого развития сюжета можно назвать романы Л.Н.Толстого и Ч.Диккенса²⁵. Повествование об истинных чувствах героев – сцена объяснения Тони и Мортена, прощания Томаса и Анны, рассказ о трогательной детской дружбе Ганно и Кая – проникнуты высоким лиризмом. Христиан, чьи болезненные страдания всегда сопровождаются иронической оценкой автора, вызывает подлинное сочувствие в те моменты, когда пытается защититься перед своей семьей Алину. Ирония отсутствует в описании смертей Элизабет и Ганно. Элизабет не хочет умирать, в ней наиболее сильна воля к жизни, поэтому ее умирание долго, автор подробно рассказывает о ее болезни и агонии – прием, которым впоследствии воспользуется Рильке при описании смерти деда Мальте. В эпизоде, связанном с умиранием матери семейства Будденброков, впервые в романе смерть воспринимается как расставание с еще живущими родными людьми и как воссоединение с умершими. Рассказ о смерти Ганно от тифа, выполненный, по характеристике Кати Гротте, в технике монтажа²⁶, также занимает целую главу текста. Отстраненность описания, на наш взгляд, ни в коей мере не является показателем авторской дистанции к факту гибели героя, передающей усиление табуирования смерти на рубеже веков, о которой говорит вышеназванный исследователь²⁷. Дистанция в данном случае создает, скорее, эмоцию сдержанной скорби, поскольку Ганно – герой наиболее близкий авторскому сознанию.

Восстание из мертвых в Судный день как момент воссоединения с утерянными близкими людьми вторично возникает в «Будденброках» в диалоге Тони и Эрики после утраты Ганно. Для них «второе рождение» – это не воскресение (*Auferstehen*) и не возрождение (*Wiedergeburt*), а новая встреча, свидание (*Wiedersehen*). Тони рыдает не из-за торжества Хагенштрёмов и не из-за того, что и ее ждет смерть, а по утраченным ею любимым людям. Для нее смерть близких становится причиной сомнения в справедливости провидения. «Es gibt ein Wiedersehen!»²⁸ (Нет, встреча состоится! – перевод Н.Манн) – единственная фраза, произнесенная на протяжении всего романа Эрикой, сказана в утешные матери. «Ein Wiedersehen... Wenn es so wäre»²⁹ (Встреча... О

если бы это сбылось... – перевод Н.Манн) – здесь снова возникает момент сомнения, которое в отличие от романов Толстого и Диккенса не находит в «Будденброках» Манна окончательного положительного разрешения. Финальное «*Es ist so!*»³⁰ (*Это сбывается!* – перевод Н.Манн) хоть и выделено авторским курсивом, все-таки принадлежит Зеземи Вейхброт и не может не восприниматься иронически. Двойственность конца, предполагающая возможность читательского выбора, является основной чертой, отличающей роман «Будденброки» от романов реалистической традиции. Амбивалентность веры и сомнения в возможность «второго рождения» ставит первый роман Томаса Манна в один ряд с произведениями Г.Гессе, Г.Майринка и Р.М.Рильке.

¹Thomas Mann, Selbstkommentare: „Buddenbrooks“, Frankfurt am Main, 1991, S. 17

²Ibid.

³Днепров Д. В. Черты романа XX века. М.; Л., 1965.

⁴Затонский В. Д. Искусство романа и XX век. М., 1973.

⁵Мотылева Т. Зарубежный роман сегодня. М., 1986.

⁶Зарубежная литература XX века: учеб. / под ред. Л.Г.Андреева. М.: Высшая школа, 1996.

⁷Hofmann, Fritz Das erzählerische Werk Thomas Manns. Entstehungsgeschichte. Quellen-Wirkung. Berlin, Weimer 1976.

⁸Diersen, Inge Thomas Mann. Episches Werk, Weltanschauung, Leben. Berlin, Weimar, 1985.

⁹Rudolph, Andrea Zum Modernitätsproblem in ausgewählten Erzählungen Thomas Manns, Diss., Stuttgart, 1991.

¹⁰Samuel Lublinski „Der Ausgang der Moderne“, Dresden, 1901, S. 183

¹¹Koopmann, Helmut Thomas Manns Buddenbrooks: Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur. Frankfurt am Main, 1995.

¹²Ohl, Hubert, Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und Wiener Moderne. Freiburg, 1995.

¹³Grote, Katja Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main. 1996.

¹⁴Baumgart, Reinhard Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. München, 1964, S. 98 - 105

¹⁵Geldszug, Oliver Kurt-Georg Verzicht und Verlangen: Askese und Leistungsethik in Werk und Leben Thomas Manns. Berlin, 1999.

¹⁶Цит. по Arthur Schopenhauer Die Welt als Wille und Vorstellung T. I, Leipzig, 1991, S. 362

¹⁷Grote, Katja Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main. 1996, S. 82

¹⁸Thomas Mann Buddenbrooks, Berlin, 1952, S. 682

¹⁹Томас Манн. Будденброки. М., 1986

²⁰Mendelssohn, Peter, de Der Zauberer. Teil 1., Frankfurt am Main, 1996, S. 129.

²¹См.: Thomas Mann Notizbücher 1 – 6. Nr. 4, Frankfurt am Main, 1991, S. 212

²²Hieronimus Savonarola: Auswahl aus seinen Predigten und Schriften. / Savonarola Girolamo, Leipzig, 1986.

²³Ibid., 193

²⁴Иностранная литература. 1998. №4

²⁵Thomas Mann in „Nationale und internationale Kunst / 20.08.1922 // Thomas Mann, Selbstkommentare: „Buddenbrooks“, Frankfurt am Main, 1991, S. 61: „Die literarischen Einflüsse, die an dem Buche mitwirkten, kamen überall her: aus dem Rußland Tolstois, aus dem England der Dickens und der Thackeray...“ (Происхождение литературных источников, оказавших влияние на создание книги самое разнообразное: из России Толстой, из Англии Диккенс и Теккерей...).

²⁶Grote, Katja Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main. 1996, S. 106 – 109.

²⁷Ibid., P. 111.

²⁸Thomas Mann Buddenbrooks, Berlin, 1952, S.695

²⁹Ibid.

³⁰Ibid.

Г.И.Родина (Москва)

ТРАГЕДИЯ Г.ЗУДЕРМАНА «ИОАНН» В РУССКОЙ КРИТИКЕ

Зарубежная драма, входившая в репертуар русских столичных и провинциальных театров на рубеже XIX–XX вв., была представлена произведениями прежде всего английских и французских авторов. Но наибольшее количество пьес зарубежного репертуара принадлежало в эти десятилетия перу современных немецких драматургов, среди которых лидирующее место занимал Герман Зудерман (1857 – 1928), популярный не только в Германии и Европе в целом, но и в США, Японии. Русская театральная критика активно обсуждала наряду со спектаклями, шедшими на русских и европейских сценах, также и пьесы Зудермана.

Для русских авторов поводом к диалогу-полемике становились работы не только немецких, но и французских литературоведов, когда развернулась активная дискуссия в связи с трактовкой образа Иоанна Крестителя в трагедии Зудермана «Иоанн», работа над которой была завершена в 1897 г. В этом же году берлинские корреспонденты разных русских периодических и специальных театроведческих изданий уже в июне помещают информацию о новой пьесе Зудермана¹, а в июле сообщают о ее запрещении берлинской полицией². В августе «Русские ведомости»³ и «Биржевые ведомости»⁴ печатают статьи с изложением содержания пьесы. В сентябре корреспонденты вновь возвращаются к истории ее цензурного запрета⁵ в Берлине. И наконец 22 ноября из Берлина приходит сообщение о разрешении ее сценической постановки⁶. Премьера трагедии состоялась на сцене берлинского «Deutsches Theater» в самом начале января 1898 г., вызвав многочисленные отклики немецкой, а также европейской и русской⁷ литературной и театральной критики, как это обыкновенно происходило после премьер. Однако на сей раз в связи с библейским сюжетом, положенным в основу пьесы (Зудерман «решился вывести на сцену один из величайших моментов всемирной истории»⁸), авторов

интересовал не только литературно-художественный и театральный аспект пьесы, но прежде всего вопрос о соотношении зудермановского Иоанна с каноническим образом Иоанна Крестителя. В зависимости от отношения рецензентов к моральному праву художника слова по-своему трактовать канонизированные евангельские ситуации выявилась полярность точек зрения, которая четко зафиксирована в «рецензии неустановленного автора», скрывшегося под инициалами Е.Г.Г.⁹ Рецензия была написана им по поводу публикации «одного из самых талантливых представителей французской критики Эдуарда Рода», который сфокусировал в статье мнения своих коллег о новом произведении немецкого драматурга. Е.Г.Г. выстраивает свою рецензию по принципу сопоставления концепции двух статей – Рода и его «русского собрата», «русского писателя». На наш взгляд, Е.Г.Г. имеет здесь в виду большую статью об «Иоанне» автора, так же, в свою очередь, спрятавшегося за инициалами А.В.¹⁰ (Статья Рода была написана в марте 1898 г., статья А.В. – в самом конце того же года, т.к. его «Письма...» были «дозволены цензурой» 6 октября 1898 г. Исходя из этого, можно предположить, что статья Е.Г.Г., информирующая о существовании в русской и зарубежной критике принципиально разных подходов к образу Иоанна и, следовательно, его оценках, была опубликована в самом конце 1898 г. – начале 1899 г.).

Е.Г.Г. сообщает читателю, что критиков разводит в противоположные стороны их отношение к Иоанну как художественному образу, прототипом которого стал библейский персонаж. Род «в восторге преклоняется перед главным лицом трагедии, таким, как его создал Зудерман», отмечая, что Иоанн полон «внутреннего сомнения» и в себе, и в мессии, он не может дать света окружающим, т.к. сам его не имеет, ум его «смущенный, беспокойный, колеблющийся». «Русский собрат» французского критика не принял зудермановского Иоанна. Причина такого полярного расхождения в восприятии одного и того же образа заключается, по мнению Е.Г.Г., в тех требованиях, которые авторы предъявляют немецкому драматургу: «русский писатель искал в зудермановском Иоанне библейского образа и не нашел его, французский – героя театральной пьесы и остался доволен». Как известно, в Евангелии даны лишь общие черты Иоанна Крестителя. Французский критик «совершенно удовлетворяется обработкой темы в том виде, как она была сделана Зудерманом, который, по его мнению, заслуживает всяческой похвалы за то, что сумел воссоздать тип, лишь общими штрихами очерченный евангелистами. О верности или даже возможности такого типа у Рода нет и речи – для него он является лишь воплощением отвлеченной идеи». Поэтому французского автора и не смущает несходство этого образа с библейским, явившееся, кстати, причиной «цензурной опалы», запрета в Берлине пьесы, которая «только благодаря личной воле императора была допущена на сцену» (с.3–4).

Сам Е.Г.Г. не разделяет взглядов французского автора, выражая (вместе с А.В.) позицию русской критики в целом¹¹ и объясняя в конце статьи причину неприятия русской духовной культурой образа Иоанна в зудермановской трактовке (и, добавим, главную причину отсутствия его сценической интерпретации в России): «Такое представление об Иоанне Крестителе настолько чуждо нам, привыкшим видеть в нем прежде всего святого, Богом вдохновенного пророка, что для нас такая точка зрения совершенно непонятна. По этой же причине невозможно нам, русским читателям, разделить пожелание Рода относительно того, чтоб библейские сюжеты почаще подвергались такой же обработке в театральных пьесах и чтоб пример Зудермана нашел побольше подражателей».

Следует отметить, что трагедия «Иоанн», перевод которой появился в мартовской книжке «Русского вестника» за 1898 г., так и не была поставлена ни в одном из русских театров и не нашла «подражателей», но издавалась неоднократно¹².

По наблюдению Е.Г.Г., принципиальное расхождение Рода и А.В. не исключает единичного сближения их суждений при оценке образа Иоанна как художественного образа, который обоими критиками воспринимался как отражение мироощущения их современников. С точки зрения Рода, «зудерманов Иоанн воплощает или представляет в своем лице сомнение...тревогу», «внутреннее сомнение», что роднит его с человеком конца XIX столетия, также «не знающего идеалов в настоящем и ожидающего их лишь в будущем». И А.В. размышляет о «современности старого сюжета»¹³, напоминая о том, что действительность конца века «часто сравнивали с эпохой пришествия в мир Христа Спасителя», с той «великой эпохой», когда людям «открылся иной, дотоле неведомый смысл жизни», открылся «единственный путь к идеалу» (с.4–5). А.В. признает, что Зудерман благодаря своей «истинно художнической чуткости» (с.11) увидел, что «это далекое прошлое снова начинает быть современным» (с.4).

Что касается статьи А.В., в ней дан исчерпывающий идейно-тематический и образный анализ всей трагедии в целом и каждого действия в отдельности, а также присутствует четкий ответ на вопрос: «Почему этот Иоанн так не похож на библейского?» По мнению А.В., «потому, что Иоанн слишком современен, слишком напоминает моралистов нашего века и нашей культуры». К тому же «вековая триада закона, греха и власти» (с.28), рассматриваемая в трагедии, освещается, как утверждает А.В., не «евангельски настроенным человеком», а «представителем современной западной мысли». Приведем здесь пространную цитату из статьи А.В., в которой четко расставлены акценты в восприятии трагедии русским читателем. Во-первых, «Евангелие признает закон недостаточным; но оно не упраздняет его, а восполняет; современный же человек, также считая закон недостаточным, хочет стать не выше закона, а вне закона, – вне «условных» (будто бы) различий между добром и злом (Ницше)». Во-вторых, «Евангелие зовет

на борьбу с грехом как на главное дело жизни и указывает средства для этой борьбы; но оно не упраздняет тех отношений, в которые всего скорее вплетается грех (например, семейных и вообще всех, которые держатся любовью); современный же, автономно-ригористически настроенный, человек во имя чистоты готов отрицать и семью, и брак, и нравственную законность деторождения (даже у нас в России в последнее время одним крупным – впрочем, в других отношениях весьма почтенным – мыслителем были развиваемы подобные взгляды)». В-третьих, «Евангелие, организуя царство *не от мира сего*, не отрицает, однако, и царств сего мира, предоставляя им устроиться своими средствами и согласно со своими целями и лишь напоминая своим последователям, что они созданы не для этого царства, но должны искать другого. Современный же культурный человек хочет упразднить земные царства и земные власти ради общечеловеческого единения и мировой «кооперации». Вот эти-то современные утопии, эти три, так сказать, лже-догмата, быть может помимо воли и сознания Зудермана, и вплелись в его трагедию» (с.28–29).

Поведение и поступки Иоанна критик объясняет тем, что его «ведет не дыхание Духа Божия, а изощренный естественный инстинкт, в большей или меньшей степени присущий каждому Израильянину». Поэтому Иоанн в трагедии постоянно *«идет как бы оцупью»*, «беспомощен при столкновении с фарисеями», «жалок в той женской интриге, в которую Зудерману угодно было его вовлечь», «смешен Ироду», *«не знал Его, – не знал все время, пока шел вперед, и сознал свою ошибку, лишь когда уже некуда было больше идти... Нет, библейский Иоанн «знал» Его, «знал» также и то, куда ему идти, ибо его вел Дух Божий»* (с.29; везде курсив А.В.–Г.Р.). Наконец, библейскому Иоанну неизвестны «земное самолюбие и завистничество, не свойственное сожаление, что “не он”» (с.30) оказался на Его месте.

Следует отметить, что данная статья А.В. оказалась настолько исчерпывающей в аргументации неприятия трагедии русскими театрами, что шумный интерес к новой пьесе Зудермана и дискуссии вокруг его трагедии, длившиеся в течение 1897–1898 гг., закончились после этой публикации (1898). Идеиные споры с драматургом были настолько принципиальными для русских авторов, что художественная сторона трагедии почти осталась за пределами полемики¹⁴.

¹За границей // Театрал. М., 1897. Июнь. № 121. С. 85–87.

²Там же. Июль. № 123. С.59–60.

²-У-. «Иоанн». Новая драма Зудермана // Русские ведомости. М., 1897. № 223. 14 августа. С.5.

⁴Полтавский М. Запрещенная драма Зудермана // Биржевые ведомости. Спб., 1897. № 235. 29 августа. С.2. (Через год М. Полтавский вновь обратится к этому произведению в статье: «Иоанн Креститель». Трагедия Зудермана // Биржевые ведомости. Спб., 1898. № 6. С.46–48).

⁵Запрещение драмы Г.Зудермана «Иоанн» // Вестник иностранной литературы. Спб., 1897. УП. Сентябрь. С.375–377.

⁶Новая пьеса Зудермана // Курьер. М., 1897. 22 ноября. № 17. С.3.

⁷См., напр.: Русские ведомости. М., 1898. 13 января. № 13. С.3; Русское слово. М., 1898. 14 января. № 14. С.3; Арефьев Н. «Иоанн». Трагедия Г. Зудермана // Новости. 1898. 17 января. № 17; Арефьев Н. «Иоанн». Трагедия Г.Зудермана // Биржевая газета. 1898. 19 января. № 19; Московские ведомости. М., 1898. 29 января. № 29. С.3; Вестник иностранной литературы. Спб., 1898. № 3. Март. С.316–320; Московские ведомости. М., 1898. 29 августа. № 237. С.3–4; Биржевые ведомости. Спб., 1898. № 6. С.46–48; Новости сезона. М., 1898. № 443. С.2; Театрал. М., 1898. № 155. С.48–57; Гроссман Г.А. Немецкие драматурги // Образование. Спб., 1898. № 10 (отд.2-й). С.1–14.

⁸Полтавский М. «Иоанн Креститель». Трагедия Зудермана // Биржевые ведомости. Спб., 1898. № 6. С.46.

⁹Е.Г.Г. «Эд. Род об «Иоанне Крестителе» Зудермана. Рецензия на статью Э.Рода «Une Tragedie de M. Sudermann» (Revue des Deux Mondes. Март. 1898). РГАЛИ, ф. 1571. Колл. Юдина, оп.1, ед. хр. 3341, л. 21–22.

¹⁰А.В. Письма о современном искусстве. Письмо первое («Иоанн Креститель» Зудермана на сцене берлинского Deutsches Theater). М., Т-во типо-литогр. Вл. Чичерин. 1898. С.3–31 (указываемые далее в круглых скобках страницы относятся к этой статье).

¹¹На тех же идейных позициях, что и Е.Г.Г. и А.В., стоит и К.Ф.Головин, в том же ракурсе рассматривающий трагедию «Иоанн». Он сожалеет о том, что «не одного Иоанна, но косвенно, пожалуй, и самого Христа низвели до театральных кулис и сделали из Евангелия предмет сценического эффекта» (Головин К.Ф. Зудерман как драматург // Ежегодник Императорских театров. Спб., 1910. Вып.5. С.82)

¹²См., напр.: Зудерман Г. Иоанн. Трагедия в 5 д. / пер.[с 25-го нем. изд.] Я.Рубинштейна. Харьков, тип. «Печатное дело», 1900; Зудерман Г. Иоанн. Трагедия в 5 д. с прологом / пер. В.Саблина // Он же. Собрание сочинений. В 2 т. Т.2. М., изд. С.Скирмунта, 1903; Зудерман Г. Иоанн. Трагедия в 5 д. с прологом. / пер. П.Д.Городецкой; под ред. Л.М.Василювского. М., «Польза». В. Антик и Ко, 1908; то же. Изд. 2, 1911.

¹³В том, что «русский писатель», которого упоминает в своей статье Е.Г.Г., это именно автор, скрывающийся под инициалами А.В., убеждает нас в том числе и цитируемая Е.Г.Г. данная фраза (о «современности старого сюжета»). Ее мы находим в статье А.В. «Письма о современном искусстве. Письмо первое». М., Т-во типо-литогр. Вл. Чичерин, 1898. С.12.

¹⁴Исключение составляет, пожалуй, лишь статья М.Полтавского «Иоанн Креститель». Трагедия Зудермана // Биржевые ведомости. Спб., 1898. № 6. С.46–48. Свою высокую оценку художественного мастерства Зудермана в трагедии декларирует и К.Ф.Головин (Он же. Зудерман как драматург

//Ежегодник Императорских театров. Спб., 1910. Вып. 5. С. 72, 80–82).

Н.Э.Сейбель (Челябинск)
«БИБЛЕЙСКИЕ САДЫ»
В РОМАНЕ Г.БРОХА «ХУГЮНАУ,
ИЛИ ДЕЛОВИТОСТЬ»

Последний роман трилогии Германа Броха «Лунатики» не раз вызывал споры и критические замечания нарочитой разрозненностью эпизодов, механичностью соединения включенных в него новелл, амплитудой стилистических колебаний от лирики («Истории девушки из Армии спасения») до философского трактата («Распад ценностей»), входящих в состав романа. «Хугюнау, или Деловитость» отражает, по замыслу автора, последнюю стадию распада мира на отдельные истории, ценности, интересы; мира, потерявшего единый центр в лице Бога – центр, который был у него в эпоху Средневековья. Начиная с Реформации это мир распадающийся, мир, нуждающийся в начале XX в. в новом центре.

Сады третьего романа столь многообразны, что на первый взгляд вовсе не соотносимы. Это и сад Ханны Вендлинг, губительный ветер которого очищает от чувствительности, неся смерть; и сад Эша – место душе-спасительных бесед и предательства; и прибольничный сад – царство смерти и разочарования. В то же время во всех садах трилогии есть общая сема: смерть и сон, взаимосвязанные, переходящие одно в другое; трансцендентальность, наличие «иррационального остатка» логически воспринимаемой действительности, влекущего страх, побуждающего к движению, осознанию, иногда очищению; тщательно изгоняемая чувственность, не устраненная, а потому пагубная, торжествующая.

В двух различных функциях предстает сад в контексте истории Ярецки: библейский сад – место грехопадения, место начала «новой» жизни, где Ярецки выступает в роли искусителя, провоцирует всеобщее прозрение; и сад – повод для подведения итогов войны, «переноса» военных впечатлений на «мирную» действительность.

В первом случае – это больничный сад, где Ярецки проводит время после ампутации: «То, что осталось от лейтенанта, сидело в больничном саду, в тени боскетов и разглядывало цветущую яблоню»¹. Скупые описания места действия нарочито провоцируют ассоциацию. Тенденциозно выделяются и повторяются две детали: яблоня и червь. В этом «райском» саду, ставшем больничным, Ярецки – Змей, но глубоко пессимистический и трагический Змей. Принцип переворачивания узнаваемого сюжета Брех использует регулярно. Примером может служить «Симпозиум, или Беседа о Спасении», построенная на «перевернутых» аналогиях с библейским сюжетом предательства Христа: двенадцать дней, вместо двенадцати ночи; Пазенов – справа, Хугюнау – слева, но от госпожи Эш, следовательно, по отношению

к Эшу и зрителям сцены – наоборот и т.д. В данном случае яблоня еще только цветет, что не делает искушение пессимизмом и безверием менее опасным. А червяк, ползающий по дорожке сада, – сниженный вариант библейского Змея, на которого, лишившись руки, уменьшенный в ширину, похож и Ярецки. Мир кончился; торжество справедливости представляет собой отныне математически упрощенный вариант компенсации (бросил гранату – бросившую руку нужно отрезать); семейный покой недостижим, ибо семья – наследие мирного прошлого – таковы основные положения проповедуемой Ярецки морали. Больничный сад – место, где можно обсуждать любую, в том числе самую аморальную перспективу дальнейшего развития событий, будь то бесконечность войны или торжество хирургии над всеми другими областями знания о человеке. Ярецки, очевидно, подтверждает, что «стиль мышления» Хугюнау не есть частное проявление: убийство, самоубийство, строгость и распушенность, порядок и хаос неотделимы одно от другого. Финалы историй (Хугюнау и Ярецки) также образуют явную параллель: отъезд, успокоение и забвение – «Я, собственно говоря, не удивлюсь, если сейчас наступит пора, когда у людей будет лишь одно желание: забывать, только забывать» (78). Причем итог подводит не герой, а «третье лицо»: Берtrand Мюллер – в случае Хугюнау и доктор Флуршюц – в случае Ярецки.

Полоса добра и зла снова, как при первом грехопадении, смешались, поменялись местами, и хорошо теперь то, что невозможно изменить.

Другой сад – сад при ресторане «Штандхалле», где проходит городской праздник. Его описание изначально построено на лукавой подмене: «Там идет война», – говорит Ярецки и показывает рукой на сад, где происходит праздник. Все дальнейшее описание двойственно: цветные фонарики и множество народу – с одной стороны, и указания на «глухость» места, заднюю стену эстрады, изолированность – с другой. Такая раздвоенность достигает кульминации в разговоре сестры Матильды и доктора Флуршюца:

«– Это немного похоже на гуляния в престольные праздники.

– Несколько истерические гуляния...

– Пустые формы, которые все еще живут. Выходит как престольный праздник, но люди больше не знают, что к чему...

– Никогда еще ничего не налаживалось. И уж меньше всего может что-то наладиться во время Страшного суда» (153).

Это сознательное смешение – Страшный суд и престольный праздник на одном пространстве и в одно и то же время – отражает уже не общевременной, а актуальный смысл: кризис рационального сознания, отсутствие объединяющей идеи нового стиля мышления, неопределимость приоритетов. В упрощенно-бытовой форме Ярецки выражает то, что философски освещает Берtrand Мюллер – необходимость ценностного центра.

Казалось бы, как мало общего в садах истории Ярепки с садом Дома в розах Ханны Вендлинг, однако явственно, что и тот и другие – отражение тоски по недостижимому, стремление духа, заключенного в сверхрациональную оболочку повседневных форм существования, обрести цель и смысл для новых проявлений.

Сад в контексте истории Гёдике приобретает смысл соотношения с чистилищем. Вся эта новелла обладает не только актуально-ироническим, но и мистическим смыслом. Возрождение человека, пережившего смерть, – граница, до которой ему необходимо восстановить свой внутренний мир для полноценной жизни: «Земное начало его жизни сгустилось, но притом жизнь его обрела возвышенный смысл, и дышать стало легче, хотя существование нисколько не утратило своей надежности» (168). Гёдике достаточно очевидно соотносится с Эшем по роли искупающей жертвы: Эш умер, Гёдике воскрес. И если смерть соотносима с экстравертивной позицией анархиста Эша, стремящегося переделать мир, то воскресение – познание и строительство себя. Это соотношение персонажей выстраивает перспективу «восстановления» мира как обратную по отношению к тому, что фиксируется в «Распаде ценностей»: «последней единицей раскола при распаде ценностей является человеческий индивидуум» (363), «конечный продукт распада ценностей» – «Я» человека, «в определенной степени инвариант абсолютного нуля» (386); – начало возрождения – это тоже человеческое «Я». Эта связь персонажей усиливается за счет пространственного пересечения: «Беседа о Спасении» – важнейшая сцена в истории Эша, когда принимается решение о предательстве и возможном будущем убийстве – происходит в беседке в саду его дома; туда же Эш ведет Гёдике в последний момент, когда тот окончательно возрождается, распрямляется, приобретает, наконец, внешнее сходство с окружающими. Причем начинается процесс его возвращения к жизни у могилы и далее активно сопрягается с символикой смерти и вечной жизни одновременно: Гёдике и Замвальд сидят на скамейке в саду, разглядывают часы, говорят о «брате-покойнике». Часовщик в мифологическом сознании – посланец смерти, что в данном случае усугубляется ассоциацией с близнецами мифами: юный брат Замвальда торжественно похоронен (можно вспомнить и Бальдра – жертвенного бога; и Осириса с Сетом, олицетворяющих взаимоотношение жизни и смерти, добра и зла). Все глобальные, сознательно возведенные в мифологически вневременной план факты в контексте новеллы осмысливаются в соответствии с ясно очерченной ценностной иерархией, которую утратил внешний мир, но обрел, пережив смерть, Гёдике. Центр системы ценностей – человек. Любой значимости и любого уровня внешнее событие – строительный камень для возведения «каркаса» души. Однако в контексте романа это вовсе не окончательный вывод, поскольку «состояние равновесия недолговечно, оно всегда – лишь преходящий этап» (362), да и фигура Гёдике способствует снижению всего происходящего. В центре мифологически узнаваемого,

почти дантовского сюжета оказывается человек изначально убогий, ограниченный, но и его касаются духовные процессы.

В художественной ткани третьего романа возникают две очень важные сцены, непосредственно соотносимые с «богоискательством» «Распада ценностей». Это сцены, когда три главных героя «собираются» вместе. Такое происходит в романе в организованной по законам драматического искусства встрече, где автор не проявляется более чем в ремарках («Симпозиум, или Беседа о Спасении»), и в финале – сцене, которая заканчивается смертью одного, окончательным поражением другого и торжеством третьего. Соответственно, разговор Пазенова, Эша и Хугюнау является особой сценой и по месту (это центр романа, 57-59 главы), и по составу участников (Пазенов, Эш и Хугюнау), и графически (драматургическая форма).

Интересны друг другу Эш и Пазенов, у них есть сходные события в биографии, они оба из прошлого – Хугюнау им противопоставлен. Эш и Пазенов в состоянии говорить и мыслить не однопланово, а предполагая за каждым словом и мыслью несколько аспектов смысла, несколько культурных слоев – Хугюнау воплощает возведенную в абсолют рационалистическую однозначность. К тому же Эш и Пазенов уже имели возможность «договориться» о взаимной симпатии, оценить друг друга: открытое письмо майора наглядно показывает, насколько близки его нравственная позиция и его искания Эшу. Но у Хугюнау есть (по крайней мере, на уровне внешних фактов, а не мотивации) аналогично проявляющиеся интересы и стремления. Персонажи соотношены по принципу «такой же, но другой» – так же поступающий, к тому же стремящийся, но находящийся вне добра и зла, обреченный на преступление, совершаемое им свободно, но и предначертанное.

Вся сцена строится на устойчивой ассоциации со сценой ночи в Гефсиманском саду. Избранность участников, настойчиво звучащий мотив тоски и одиночества того, кто решился на духовный подвиг, страх и ощущение предрешенности, судьбоносности свершающегося – то, что тематизируется во фрагменте по аналогии с библейским текстом. Подтверждает правомочность сопоставления и финал сцены: «Хугюнау словно осенило, со всей ясностью прорезалась авантюрная и будоражающая мысль: завести с майором новые, требующие смелости отношения, ввести в заблуждение, по возможности вместе с майором Эша, блаженствующего в постели с бабой, и тем самым поставить в сомнительное положение самого майора!» (210). Достаточно сравнить: «Вы все еще спите и поживаете? Конечно, пришел час; вот предается Сын Человеческий в руки грешников; Встаньте, пойдем: вот, приблизился предающий Меня» (Мк.14: 42 – 44). Явственно обозначается целый набор общих мотивов: предательство, страх, сон, побуждение к действию. Не в последнюю очередь способствует этой ассоциации место действия – сад.

Сад, дом, «чело ребенка», вино, хлеб и путь – узнаваемая атрибутика нагнетается последовательно и целе-

направленно. В результате границы места действия расширяются до библейской всеохватности, но одновременно и сужаются до размеров театральных подмостков. Перед нами сцена: «Никому не будет в тягость и послужит в высшей степени краткости изложения, если мы представим, что супруги Эш вместе с майором и господином Хугюнау находятся на театральной сцене, вовлечены в представление, которого не избежать ни одному человеку: выступить в роли актеров» (200). Расстановка действующих лиц вполне картинна, символична уже во «вводной ремарке». На столе – хлеб и вино. Подчеркнутый аскетизм вызывает ассоциацию с Тайной Вечерей, положение каждого также говорящее: справа – майор, слева – Хугюнау (по левую руку от Христа сидел Иуда).

Но идейным центром сцены является оппозиция Эша и Пазенова. Они существуют во взаимоисключающих идейных пластах. Изначальные установки Пазенова на утопическое прошлое и Эша на утопическое будущее не пересекаются. Возникает не диалог, а два монолога, ни на кого не направленных, никем не услышанных. Сказывается и разница биографий: Пазенов, «отец», уже принес свои жертвы (брат, Берtrand, сын); Эш всегда был в ситуации «сына», не имея обязательств, кроме признаваемых им самим, «внутренних», гипотетических. Очевидна разница исходных тезисов: зло, нуждающееся в искуплении, – реальность для Эша, для Пазенова же зло – за пределами реальности. Эш декларирует одновременно готовность к жертве и страх её: «Познай меня, Господь, познай меня в тоске безмерной, Лик смерти распростерся надо мной, иль вижу я всего лишь сон ужасный, Страх смерти душу мне наполнил, оставлен я и одинок, Нет никого вокруг в моей кончине» (207). Двойственность его соотносима с тоской Сына Человеческого в Гефсиманском саду: «Душа моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною. И, отойдя немного, пал на лице Свое, молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты» (Мф. 26: 38–40). Ассоциация усугубляется и авторскими ремарками: «Госпожа Эш разливает мужчинам оставшееся вино...; последняя капля попала в бокал её мужа» (209, курсив наш – *Н.С.*). В трех Евангелиях повторяется одно и то же пророчество Христа: «Истинно говорю вам: Я уже не буду пить от плода виноградного до того дня, когда буду пить новое вино в Царствии Божиим» (Мк. 16: 25). Кульминацией сыновне-отцовской линии сцены становится прямое обращение: «МАЙОР (кладет успокаивающе руку на плечо Эша) ЭШ. Так кто же не злой для меня, Господи?! МАЙОР. Тот, кто познал тебя, сын мой» (206). Точка пересечения позиций – будущее, перспектива: «Так познание становится любовью, а любовь – познанием» (206). В то же время прямое уподобление Пазенова Богу-отцу, а Эша – Сыну вряд ли оправданно. Достаточно полно весь набор смыслов библейского персонажа в сцене связан с Хугюнау: он принимает решение о предательстве, не может участвовать в общем разговоре (не понимает, о чем говорят Эш и Пазенов).

Он прислушивается к тому, что происходит за пределами сада, боится себя выдать и стремится к саморазоблачению. «Неучастие» Хугюнау подчеркивается так настойчиво, что сравнимо с физическим отсутствием Иуды при последнем разговоре Христа с учениками. Это неучастие и непонимание особенно актуализируется в Евангелии от Иоанна. «Неприсутствие» Иуды становится формой выделения, изгнания. Еще не совершив предательства, он уже наказан.

Если Хугюнау претендует на ассоциацию с Иудой, то с другим персонажем этого фрагмента дело обстоит далеко не так однозначно. Параллели кого-либо из своих героев с Христом Брех избегает, вовремя подменяя эту ассоциацию другой – Агасфером. Страх – путь к познанию, чувство, толкающее к прозрению: «Я ощутил дыханье страха Агасфера. Тот Агасфера страх сковал мне ноги, а в глазах – жажда Агасфера» (208). Ранее заявленная Брехом форма познания – лирическая, стихотворно-образная – вытесняет необходимость внятно озвученной параллели, создает чувство, ощущение объема смысла без необходимости поименовать все возникшие параллели и ассоциации. Герои в объединяющем порыве «выходят» на гимн, как на коду сцены, что создает не только смысловой параллелизм, но и смысловую свободу, прежде всего, обнадеживающую, изымающую сцену из семантического поля трагедии, пророчества и предчувствия смерти. Минутное единение намечает позитивную перспективу. Не в последнюю очередь этому способствует возвращение к образу сада: «Сады, исполненные милости, сады, что мир заполнив, Таят в себе бесстрашно дыхание весны благоуханья и дома отчего» (208).

Сад, таким образом, становится залогом «вчувствования», озарения, осознания некой смысловой вертикали, стоящей за каждым образом: «Но то, что померещилось Святому Августину как святость земного мира, что до него уже пригрезилось стоикам, идея Державы Господней, вмещающей все, что несет на себе лик человеческий, эта возвышенная идея, проглядывающая сквозь картину разрывающих сердце опасностей и страданий, она – скорее чувство, чем убеждение ума, скорее сумерки, чем глубокое ясное видение...» (105).

¹Брех Г. Лунатики / пер. с нем. Н.Л.Кушнира. – Киев: Лабиринт; СПб.: Алетейя. 1997. Т.2. С.63. Далее ссылки в тексте на это издание с указанием страниц в круглых скобках.

Н.И.Платицына (Тамбов)
«...И БОГ НЕ ВОСПРЕЩАЕТ ТОГО»:
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ
ОБРАЗА БОГА В ТВОРЧЕСТВЕ
ВОЛЬФГАНГА БОРХЕРТА

В рассказе «Поколение без прощания» Вольфганг Борхерт открыто заявил: «...мы поколение без бога, ибо мы поколение без привязанностей, без прошлого, без признания»¹. Настоящее утверждение прозвучало в унисон с мыслями Вольфдитриха Шнурре, Альфреда Андерша, Вольфганга Кёппена, Арно Шмидта, в чьих произведениях о событиях Второй мировой войны образ бессильного, безучастного к страданиям человечества Бога получил особую смысловую нагрузку. Переосмысление отношения к Богу, «которого не интересуют дела земные, который начисто забыл об опустошительной войне»², становится чрезвычайно важным для многих немецких писателей послевоенного времени.

В творчестве Вольфганга Борхерта этот образ составляет одну из ведущих сюжетных линий. Правда, раскрывается он всегда по-разному и занимает различное художественное пространство. В некоторых рассказах раскрытие образа Бога происходит незначительно, фрагментарно, в контексте общих размышлений писателя о судьбе своего поколения: «Мы живём без бога, без прочности, в пространстве, без обещаний, без уверенности – выброшенные, выбракованные, потерянные» («Разговор над крышами»)³. Но есть у Борхерта рассказы, в которых образ беспомощного Бога представляет собой смысловую ось сюжета, вокруг которой разворачивается основное действие. Таковы, например, рассказы «Божий глаз», «Кегельбан», «Иисус отказывается».

Образ Бога, получающий в творчестве Борхерта разнообразное художественное воплощение, с полным основанием может быть рассмотрен как проблема сюжета. Известная сложность заключается в выборе наиболее верного подхода к интерпретации Бога в рассказах писателя. В рассказе «Божий глаз» для юного героя материальным воплощением Бога становится рыбий глаз, лежащий на тарелке. Мальчику кажутся удивительными слова матери о том, что глаз трески, варящейся в кастрюле, создан Богом и принадлежит ему. Обращаясь к мёртвому глазу, герой восклицает: «Так ты, значит, глаз нашего господ бога? <...> Ну тогда ты, наверное, можешь сказать, почему сегодня вдруг умер дедушка»⁴. До этого момента в жизни мальчика Бог присутствовал незримо, как некая духовная субстанция, существующая в ином, трансцендентном мире. Теперь прежнее восприятие изменилось: Бог получил реальное воплощение, стал ближе и доступнее. Не случайно герой обращается к «божьему глазу» с вопросами, которые не в состоянии разрешить самостоятельно: «Мы ведь можем его [дедушку – Н.П.] где-нибудь встретить, верно? <...>. Ну, скажи, раз ты божий глаз, то скажи!»⁵ В приведённых строках, на наш взгляд, нетрудно увидеть

смысловую параллель с общеизвестным стихом из Книги Иова: «Для дерева есть надежда, что оно, если и будет срублено, снова оживёт, и отрасли от него выходить не перестанут.<...> А человек, если умирает и распадается; отошёл, и где он?» (Иов.14:7–10) Отметим, что аналогичные межтекстовые схождения нередки и некоторые аллюзии на Книгу Иова у Борхерта (как, впрочем, и других писателей, затрагивающих проблему взаимоотношений Бога и человека в рассматриваемый нами период) можно обнаружить. Следует оговориться, что едва ли сам писатель апеллировал к данному источнику. Тем не менее общая тональность и смысловая насыщенность библейского и художественного текстов позволяют говорить о единстве их отдельных жизнеутверждающих позиций. Только на подобном основании представляется обоснованным сопоставление некоторых знаковых положений Книги Иова и рассказов немецкого писателя.

В рассказе «Божий глаз» в сознании юного героя происходит некое раздвоение на «до» и «после» разговора с «Богом». «До» признания в рыбьем глазе Божьего ока мальчик мог верить во всемогущество Бога, в его сострадание и способность держать ответ за принятые решения. Но глаз не способен ответить на вопрос мальчика, и, значит, «после» того, как герой в ярости оттолкнул тарелку, произойдёт переосмысление отношения к Богу, его восприятия: «Я встал медленно, чтобы и богу дать время. <...> Ответа не было. Бог молчал»⁶. В Книге Иова изложен близкий к процитированным строкам стих: «Я взываю к Тебе, и Ты не внимаешь мне, – стою, а Ты только смотришь на меня» (Иов. 30: 20).

В ином русле происходит переосмысление отношения человека к Богу в рассказе «Кегельбан». Двое мужчин в вырытой яме стреляют в людей, находящихся в соседнем окопе. В людей, которые говорят на непонятном языке и ничего плохого не делают. Но кто-то отдал приказ убивать невинных, кто-то изобрёл пулемёт, чтобы «побольше их перестрелять»⁷. Из сотен оторванных голов можно было бы сделать огромную гору. Когда мужчины спят, головы начинают кататься с глухим грохотом, как шары в кегельбане. Ужас от содеянного каждую ночь охватывает героев, и каждую ночь они ищут оправдание своим поступкам: «Это бог нас такими сделал», – произносит один. «У бога есть оправдание...то, что его нет», – отвечает другой. «Но мы, мы-то есть»⁸, – в полутьпоте одного из мужчин слышится бесконечная горечь от сознания разорванности духовной связи, отринутости их Богом. На земле живут люди, вынужденные убивать и быть убитыми, потому что «кто-то» отдал приказ. «В городе люди стонут, и душа убиваемых вопит, и Бог не воспрещает того» (Иов. 24: 12). В рассказе «Кегельбан» герои Борхерта вынуждены искать оправдание бесчеловечной бойне и своему участию в ней. Нарушение библейской заповеди «Не убий» должно иметь под собой достаточно веские основания. В сознании героев существует единственный аргумент в оправдание происходящего: Бога нет. По словам

Е.А.Зачевского, в подобной трактовке «ясно просматриваются параллели к знаменитому высказыванию Ницше: “Бог умер!”»⁹ Правда, исследователь видит параллель с Ницше в рассказе В. Шнурре «Похороны» (1947), сюжетообразующий элемент которого – похороны никому не нужного Бога, забывшего о человечестве. Полемика с Ницше, по мнению Зачевского, «лишь повод для Шнурре высказать своё отношение к миру, произвести некую переоценку духовных ценностей»¹⁰. Нам представляется справедливым такой подход и к творчеству Борхерта. В «Кегельбане» отношение героев к Богу обусловлено двумя факторами: естественной попыткой оправдать себя и переложить ответственность за происходящее на Бога и слабой надеждой на то, что Бога всё-таки нет. Если же Бог есть, значит, не существует оправдания убийствам, инициируемым самим человеком. У героев «Кегельбана» Бог не получает материального воплощения, как в рассказе «Божий глаз», здесь некого призвать к ответу. Разве что только «кого-то», кто отдаёт приказы...

Особенно выразителен образ Бога в рассказе «Иисус отказывается». Герой рассказа – некий Иисус, вынужденный каждый день проверять свежевырытые могилы и отвечать на вопрос: «Ну как, Иисус, годится?»¹¹ Каждый день он обязан ложиться в плоские ледяные ямы и подгибать колени, потому что могилы тесны. Обязан слушать скрип втискиваемых в маленькие ямы окостеневших трупов, чьи кости будут весной торчать из земли. Иисус больше не может выносить страшный алгоритм своих действий: «Я отказываюсь. <...> Мне мерзко, понимаете ли, мерзко, что всегда только я должен определять пригодность могил»¹². Но унтер-офицеры, заставляющие Иисуса копать, не желают принять отказ. Тогда герой кладёт кирку рядом с грудой мёртвых тел, осторожно, чтобы не разбудить кого-нибудь, и медленно удаляется от них. Он осторожен в своих движениях «не из одного уважения, из страха тоже»¹³. Ведь если проснётся кто-нибудь из мертвецов, он призовет Иисуса к ответу за случившееся с ним и его товарищами: «Предал меня Бог беззаконнику и в руки нечестивым бросил меня» (Иов 16: 11). Что сможет ответить Иисус человеку? Где-то есть Старик, который «всегда забавляется Иисусом»¹⁴ и заставляет его исполнять приказы. До тех пор, пока кроткий Иисус вынужден подчиняться Старика, мёртвые не дождутся ответа. Образ бессильного, беспомощного Бога в рассказе дополняется знаковой художественной деталью: разорвавшийся палец левой перчатки Иисуса подчёркивает полудетскую беспомощность героя, художественно снижает образ. Грустный взгляд Иисуса, тихий голос и нелепые движения «птицы», когда он уходит от мёртвых и унтер-офицеров, создают особую атмосферу, влияющую на восприятие этого персонажа. Бог в рассказе персонифицирован, облечён в материальную физиологическую оболочку, но образ Иисуса остаётся неоднозначным, размытым. Кто же герой Борхерта? Обычный человек, получивший своё имя за кротость и послушание? Или именно таков в понимании автора Бог, оставивший зем-

лю? Образ Бога, не препятствующего жестоким, антигуманным приказам, не способного сопротивляться им, алогичен, утрирован. В таком изображении Божьей «воли» на земле просматривается чёткая авторская позиция, согласно которой Бог, допускающий чудовищную бойню, не может существовать: «Но вот, я иду вперёд – и нет Его, назад – и не нахожу Его; делает ли Он что на левой стороне, я не вижу; скрывается ли на правой, не усматриваю» (Иов. 23: 8–9).

В рассказе «Божий глаз» образ Бога ещё не выражен, но вопрос мальчика, обращённый к «всевидающему оку», уже намечает авторское отношение к проблеме. Бог молчит, потому что не слышит взывающего к нему. Подросток испытывает глубокое разочарование в мифическом Боге, ставшем на время осязаемым, близким. Если вопрос остаётся без ответа, значит, Бога нет?! Его нет и по мнению героев рассказа «Кегельбан», вынужденных убивать находящихся рядом солдат чужой страны. Они убивают с мыслью о том, что Бог «сделал их такими», иначе как можно объяснить свою готовность лишить жизни другого? Но человеколюбивый Бог не должен допустить кровопролития и жестокости на земле, значит, его просто не существует. Бог умер. Он умер в душе мальчика и в душах мужчин, которые просыпаются по ночам от грохота катящихся голов. Однако в рассказе «Иисус отказывается» звучит несколько иной мотив: Бог здесь жалок и трагичен, а в отказе Иисуса от продолжения страшного действия опровержения новых могил прочитывается слабая надежда: «Но неправда, что Бог не слышит и Вседержитель не взирает на это» (Иов. 35: 13).

Полное отрешение от Бога и обвинение его во всех ужасах современной Борхерту действительности вряд ли оправданно. На наш взгляд, авторская позиция в отношении указанной проблемы может быть истолкована следующим образом: в разрушительных действиях войны, торжестве беззакония и жестокости виноваты прежде всего сами люди. По-разному моделируя свои взаимоотношения с Богом, человек не имеет морального права перекладывать всю ответственность на него. Ведь где-то рядом с ним Старик, заставляющий рыть могилы, кто-то, отдающий приказ расстреливать из ручного пулемёта. Бог умер и для этих людей, впрочем, в их душах и не могло быть места Богу. Приблизиться к постижению образа Бога в творчестве Вольфганга Борхерта – значит очертить ещё один круг проблем, связанных с художественным наследием писателя. В разрешении этой проблемы не может быть категоричного вывода, поскольку Бог в рассказах писателя амбивалентен: «Ты хочешь ниспровергнуть суд Мой, обвинить Меня, чтобы оправдать себя?» (Иов. 40: 3).

¹Борхерт В. Избранное. М., 1977. С. 103.

²Зачевский Е.А. «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ 1947-1949 гг. Т. 1. СПб., 20001. С. 84.

³Борхерт В. Указ. соч. С. 99.

⁴Там же. С. 287.

⁵Там же. С. 288.

⁶Там же.

⁷Там же. С. 137.

⁸Там же. С. 138.

⁹Зачевский Е.А. Указ. соч. С. 83.

¹⁰Там же. С. 84.

¹¹Борхерт В. Указ. соч. С. 144.

¹²Там же.

¹³Там же. С. 146.

¹⁴Там же.

**Я.Мойсиева-Гушева (Скопье, Македония)
БИБЛИЯ, МАКЕДОНСКИЙ ЭТНОС
И МАКЕДОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

Взаимоотношения Библии и культуры Македонии носят двойной характер. Библия и библейские темы занимают в македонской литературе значительное место как органичная часть македонской культуры. В то же время топоним Македонии и македонцы находят свое место в библейских текстах. Библия содержит представления о картине мира, соответствующей временам создания Священного Писания (с XV в. до н.э. и до начала II в. н.э.). Библейская картина мира выражала специфический философский взгляд на мир, который основан на вере и на почитании авторитетов, а не на рационалистических объяснениях и доказательствах. Именно из-за сочетания двух видов мировосприятия – исторического и религиозного – Библия оказывается важным и неиссякаемым источником информации, который до сих пор заметно влияет на осмысление человеком картины мира.

В отдельных библейских книгах, написанных в течение тысячи лет, мы обнаруживаем историографические факты о уже не существующих странах и народах, а также о нациях (например, македонской), этническое начало которых все еще недостаточно прояснено, ибо источники, рассказывающие об их далеком прошлом, систематически уничтожались. Подтверждение этому обнаружил македонский исследователь Георгий Поп-Атанасов¹, который проанализировал в еврейских списках Библии так называемое Родословие народов, отражающее особенности этнического деления древнего мира (Быт.10). Там находится свидетельство о македонцах (киттимцах) как об особом этносе, что в более поздних греческих переводах не встречается. Благодаря данным, обнаруженным в тексте Библии, можно сделать вывод: древние македоняне в этническом смысле были очень близки древнему народу, известному под именем «киты» и упоминаемому в Первой книге Маккавейской, где о некоторых царях из македонской династии (Филипп) говорится, что это китийские цари. Эту близость подтверждают и более поздние византийские летописцы (Феофан, 930 год), которые употребляют имя «киты», говоря о восстании македонцев-струмьян². В отличие от этих источников античные философы (Гесиод, Диодор, Геродот, Помпей) упорно пытаются обнаружить греческие истоки имени Македонии и маке-

донского царя Александра Македонского³. С другой стороны, интересен тот факт, что современные болгарские историки (Кацаров⁴, Ценов, Бешевлиев) потенцируют в этногенезе древних македонян иллирийское и фракийское начала. Такое обилие непоследовательного и нелогичного в исторических сочинениях авторов греческого и болгарского происхождения приводит нас к мысли, что утверждения и тех и других весьма тенденциозны.

Беспристрастное и здравомыслящее рассуждение ведет македонского исследователя Поп-Атанасова к заключению, что македонцы — это особый этнос, упоминаемый еще в самых древних библейских текстах как «киты». Этот тезис ученый подкрепляет фактом, что и в более поздних частях Библии (Книга Есфири) также говорится о жизни и деятельности Амана Амадафова, названного македонянином и вугеянином (жителем главного города Македонии). Сопоставляя различные переводы Библии, Г.Поп-Атанасов констатирует, что в «переводе Книги Есфири на греческий язык александрийские переводчики вместо еврейского слова “вугеянин” употребили слово “македонянин”»⁵.

Кроме Ветхого Завета, данные о Македонии и македонцах находятся и в Новом Завете, в Деяниях святых апостолов, точнее, в известном видении апостола Павла, когда он был призван неким македонянином прийти в Македонию (Деян. 16:9), чтобы принести в эти пределы христианскую веру. По библейскому преданию, первая христианская церковная община в Европе была основана в македонском городе Филиппы, а первой крещеной христианкой стала набожная македонянка Лидия. Может быть, еще и потому значение Библии для македонского народа очень велико, а ее влияние на национальную культуру от античности до современности оставило многочисленные следы.

Средневековье стремилось передать истинное значение библейских текстов, что было и первостепенной задачей христианской церкви, перенявшей свои основные литургические формы из иудейского богослужения. Молодые славянские церкви с самого момента своего создания использовали народный язык. Именно для нужд славянских церквей Кирилл и Мефодий сделали первые переводы Псалтири из Ветхого Завета и Евангелия с Апостолом из Нового Завета с греческого на славянский язык. Позже в Македонии в монастырских школах (Св. Пантелеимона и Св. Наума близ Охрида) интенсивно продолжилась просветительская деятельность, перевод и переписывание Библии. Кроме того, многие славянские просветители из Македонии писали похвальные слова, жития христианских святых и церковные песнопения, основывающиеся на текстуально и стилистически выраженном концепте ветхозаветных и новозаветных библейских текстов⁶.

Библия, как показывает в своей книге «Македонский литературный XIV век» Илия Велев⁷, сыграла существенную роль в развитии целостной жанровой системы средневековой литературы. «Одна часть литературно-художественного аппарата, — пишет Велев, — опреде-

ляется как библейская жанровая система, при том что содержание самой Библии является основой и для других жанровых форм»⁸. Вероятно, это так, поскольку Библия и христианская философия в то время имели доминантное значение в формировании идейных структур и концепций мышления. Церковь пыталась навязать религиозный тип сознания как более высокий, чем рациональный. Очевиден тот факт, что вера играет роль и в развитии морали – своде правил, регулирующих отношения между людьми. Цель религии заключается в моральном воздействии и оценках человеческого поведения, что достигается через церковные проповеди и ритуалы. Для осуществления этого использовались как старые, библейские тексты, так и новонаписанные. В целом средневековая литература была на службе у церкви, отражала ее духовное восприятие действительности и потому неизбежно должна была ориентироваться на содержательные и стилевые модели, почерпнутые из Священного Писания. В Библии заложена основа литургических, панегирико-проповеднических, историко-летописных, агиографических текстов, текстов канонического содержания и пр.

Позже, в период македонского возрождения⁹ действительность, а вместе с тем и литература, освобождаются от сильного духовного влияния религии. Это приводит к тому, что Библия начинает восприниматься с известной долей критичности. Можно сказать, что просветительская литература является прежде всего воспитательной, моралистической, критически ориентированной, то есть выполняет функцию высмеивания ограничивающих теологических постулатов. Религиозные каноны больше не были важны, им противостояла возможность личности свободно развиваться и создавать новую этику. Распространение просветительских тенденций в Македонии (как и в Европе несколькими веками раньше) основывалось на убеждении, что все люди равны, добры и умны, причем пропагандировался новый этический код, который сделает людей более счастливыми. Вера в прогресс базировалась исключительно на человеческом стремлении к поступку и романтическому бунту, который, конечно, не был лишен утопизма — то есть все той же библейской ориентации. В основе романтического альтруизма также можно заметить следы христианской идеологии.

Очевидно, что и во времена просветительства Библия с помощью специфических импульсов и форм занимает определенное место. Теперь, по замечанию Виолетты Пирузе-Тасевской¹⁰, значение Писания сводится к варьирующимся возможностям его художественного использования: от включения библейских элементов (образов, аллюзий, символов, стилистических моделей) до фантастики на основе библейского дискурса. В качестве типичного примера Пирузе-Тасевская приводит отличающееся евангельской риторикой стихотворение Райко Жинзифова (1839 – 1877) «Селянка»:

Сја молит, сја крстит она
Сос душа проста и свободна,
С душа безгрешна жена

У неја молитва ет права
Од чисто срце и без злина,
Молитва не крива лукава...¹¹

Другое стихотворение Р.Жинзифова, «Гусляр в соборе», вызывает прямые ассоциации с Нагорной проповедью Христа:

Он гол, он бос,
без пука и без меч,
А од нози сја креват на ветер прах,
И все тамо тичат повеч и повеч.
И жедно гледат од страна на страна,
Сос очи си трсит свој'т си певес,
А он милно слегвање од планина,
Носејќи си гусла, држејќи венец.¹²

Не менее показательны и некоторые части «Автобиографии» Григора Прличева (1830 – 1893), в которых ощутимо влияние христианского вселенского этического идеала. Гуманистический дух взаимопонимания и любви присутствует во многих диалогах и комментариях, например: «Прекрасно, когда человек творит добро. Даже и своим врагам»; «Иисус Христос заботится больше об одном грешнике, чем о 99 праведниках»¹³. Подобные комментарии явно порождены влиянием христианской идеологии. Этика Прличева неразрывно связана с народным Евангелием, что может показаться необычным, если иметь в виду сильное воздействие на этого художника идеологии национального возрождения. Мы, однако, истолковываем подобные моменты в творчестве Прличева как контрастный неожиданный поворот мысли ради выявления истины, подобный тем, которые применял и Сам Иисус Христос. По Генри Филдингу¹⁴, прием контраста, парадоксы мысли вырастают из утверждения оппозиции некоей норме, идее или событию, в которых сам феномен и его негативная форма проявляются одномоментно. Такой контраст выявляет все скрытое и позволяет познать целостное содержание того или иного феномена. Этот интерактивный процесс, осознаваемый и дифференцируемый через оппозиции, внутренне динамичен и провоцирует активность субъекта. Но подобная активность подразумевает не грубую реакцию на внешние раздражители, а, напротив, христианское смирение, происходящее из чувства удовольствия при достижении истинного знания. Очевидно, Прличев стремился выявить истину о собственном народе и демократических основах македонской истории и философии еще со времен Александра Македонского.

Библия – универсальное культурное явление, сформировавшееся на основании суждений множества людей. Это и специфическая философская система, которая, помимо традиционных религиозных тем, может включать в себя самые актуальные проблемы современного мира. Универсальность Библии подтверждается и тем, что ее активно осваивало модернистское искусство, как известно изначально ориентированное против прежних систем и клише. Модернистская рациональность, освобождающая человеческий дух от религиозных и мистических оков, не чувствует, что в то же

время ограничивает его, навязывая веру в предопределенный, просчитанный и структурированный прогресс. Освобождающий модернистский жест в качестве конечного результата вновь приносит ограничение форм и манипуляцию аутентичными ценностями. Речь идет не только об упадке ценностей, означающем цивилизационный слом, но и о кризисе морали. Умирает не только вера в христианского Бога, но и вера в жизнь вместе с верой в общественный прогресс и смысл истории. Такое падение ценностей инициирует радикальные перемены, воплощенные в стремлении создать новую картину мира. Весь XIX в. в Европе прошел под знаком крушения привычной картины мира и предвестия новой, более современной. Военные конфликты XX в. подтвердили справедливость предположений крупнейших европейских умов о конце старого мира, выстроенного по библейским структурам и концептам. Однако это не означало конца влияния Библии. Напротив, Библия продолжает обильно использоваться в модернистском искусстве XX в.

Использование Библии в современной литературе может носить формальный характер, но может выражать и сущность авторского взгляда на определенную историческую картину мира. Современные македонские писатели Живко Чинго (1936 – 1987), Славко Яневский (1920 – 2000), Петре М. Андреевский (р. в 1934) применяют апокалиптические библейские матрицы как основу собственных ассоциативных переживаний, высказывая таким образом негативное отношение к войнам и послевоенным событиям в своей стране. Если иметь в виду, что смысл модернистского искусства состоит в разрушении традиционных норм, то не удивителен тот необычный способ художественного изображения войны, который избрали эти авторы. Рисуя военные события, они используют перспективу чудесного и магического, пародию, символично-метафорические и аллегорические образы, близкие библейскому повествованию. В поэтике этих трех македонских писателей узнаются библейские основы чудесного объяснения повседневного, символических эсхатологических видений, вечного циклического движения. Используя апокалиптические библейские аллюзии, писатели пытаются показать будущее именно через непредвиденное, фантастику. Таково, например, мистическое появление и исчезновение Неделко Сивевского в романе «Пырей» (1980) П.М.Андреевского или фантастический полет Давиде Недолетного в том же произведении. В книгах трех авторов природные катаклизмы: неукротимый потоп, неожиданно налетающий ветер, чудесное поведение животных — могут быть прочитаны как пророческие знаки, если их трактовать в библейском ключе. Картины циклической смены времен года в «Пасквелии» (1963) Чинго; метафора сорной травы пырей, закодированно отражающей принцип вечного обновления, в романе Андреевского; образ вампира Борчило Грамматика, свидетеля и участника вечной борьбы добра и зла, в романе Яневского «Миракли» (1984) – все они предве-

щают распад изжившего себя мира и создание мира более совершенного¹⁵.

Помимо обращения к новозаветным апокалиптическим картинам, у упомянутых выше писателей мы встречаем и ветхозаветные мотивы. Таков, например, в романе Андреевского «Саранча» (1984) сон одного из героев о гигантском дереве с пятиконечной звездой на вершине. Очевидно, это дерево соответствует библейскому древу познания добра и зла, ориентируя читателя на восприятие героя как человека любопытного, неукротимого в своем стремлении к знанию. Вкушая плод этого дерева, как пишет исследователь Весна Мойсова-Чепишевская, «человек, живущий во времена социализма, осознает, что далеко не все так, как ему говорят»¹⁶, что его ожидания могут быть и обмануты.

В странах социалистического лагеря, куда входила до 1990 г. и Македония, в условиях господства атеистической идеологии Библия не утратила своего влияния. Универсальные идеи, содержащиеся в ней, используются как базис во многих модернистских и постмодернистских произведениях. Хотя религиозный путь, включающий в себя веру в абсолютную истину, совершенно противоположен интеллектуальному релятивистскому мировоззрению, известному как постмодернизм, библейские ассоциации очень часто встречаются в современной прозе. До возникновения модернизма библейские традиции в литературе были закономерны, поскольку вера в абсолютный библейский канон и неизменность бытия вписывалась в статику классической литературы. В современном же динамичном обществе релятивизма, на первый взгляд, как будто нет места влиянию Библии. Однако воздействие Библии сегодня все же обнаруживается в современных культурах.

Новая постмодернистская философия со своим иным взглядом на мир часто подвергается критике со стороны закосневшей нормативной религиозной идеологии. Путь от релятивизма до нигилизма, как говорит современный философ Эрнст Гельнер, очень краток. Исследуя связь между постмодернизмом и религией в своей книге «Постмодернизм, разум и религия» (1992)¹⁷, он показывает, что постмодернистская философия ведет к интеллектуальному и моральному нигилизму. Но действительно ли это так? Начнем с моральной деградации. Согласно постмодернистской философии Ф.Лиотара¹⁸, в основании морали лежат плюралистические представления о разных правдах, которые противопоставляются всем иерархическим привилегиям, обнаруживаемым в традиции. Релятивистская версия дискурса только помогает нам противостоять доминантной набожности, страсти к истине, порабощению единичному – тому, что по сути менее истинно, нежели изменчивая истина. Что касается интеллектуального нигилизма, то постмодернисты, с одной стороны, отрицают всю предшествующую традицию, но в то же время активно опираются на нее, используя ее как плодородную почву для своих произведений. Значит, Библия и здесь остается важным сегментом культурной жизни — только характер обращения к ней стал иным.

Присутствие Библии в современных текстах проявляется в различных необычных формах, начиная с искаженного использования библейских аллюзий, через домысливание апокрифов, вплоть до герменевтической надстройки христианской философии собственной системой ценностей. Наибольшее количество библейских аллюзий можно обнаружить в постмодернистской прозе Венко Андоновского (р. в 1964). Его излюбленная тема — пародирование представлений о могуществе языка и сомнение в адекватности языка действительности. В своих романах «Азбука для непослушных» (1992) и «Пуп земли» (2000) автор через креативную форму библейского повествования пытается показать, что слова — это только условные механизмы, которые, вследствие непостоянства языка как такового, не всегда дают возможность верно описать действительность. Хуже всего то, язык стоит между нами и миром как некое полотно, обезличивающее наши представления о реальности. Не только слова, но и сознание в целом ставится под сомнение, отрицается и идея энциклопедизма — именно тогда, когда наука позиционируется как центр развития мира. В таких условиях, как пишет исследователь М.Проскурнина, «Библия становится не столько источником аллюзий, сколько трансформируется в ключевой постмодернистский структурный мотив — мотив книги, которая хранит некое универсальное знание»¹⁹, всегда вызывающее у постмодернистов сомнения.

Сегодня в «мультикультурном обществе» ограничена традиционная функция Библии — регулирование человеческого поведения. Все же Библия оказывается удобна для выстраивания постмодернистских структур — не только из-за универсальности содержащихся в ней идей, но и из-за многослойного значения (буквального, символического, оккультно-эзотерического, пророческого и т.д.), что может связать Библию и с постмодернистским плюралистическим мировидением.

Перевод М.Проскурниной

¹См.: Поп-Атанасов, Ѓорги. Библијата за Македонија и Македонците. Скопје: Менора, 1995. С.23-59.

²См.:Ташковски, Драган. Раѓањето на македонската нација, Скопје, 1966. С.127.

³Шукарова, Ана. Филип II Македонски и атинските ретори. Скопје: Три, 2003. С.327.

⁴Кацаров, Г.И. Нови мнения по вьпроса за етнографическото положение на старите Македонци. София, 1907. С.1-2.

⁵Поп-Атанасов, Ѓорги. Op.cit. С.54.

⁶Стојчевска-Антиќ, Вера. Историја на македонската книжевност, Средновековна книжевност. Скопје: Детска радост, 1997. С.514.

⁷См.: Велев, Илија. Македонскиот книжевен XIV век. Веда: Скопје, 1996. С.370.

⁸Велев, Илија. Наспрема релацијата народно и уметничко творештво: меморија и творечки перспективи, во Проникнувања на традицијата и

континуитетот. Институт за македонска литература, 2000. С.214.

⁹Временем национального возрождения исследователи называют период второй половины XIX в., характеризовавшийся ростом национального самосознания македонцев, подъемом культуры, художественного творчества, а также связанный с деятельностью таких македонских просветителей, как К.Миладинов, Д.Миладинов, М.Цепенков, К.Мисирков и др.

¹⁰Пирuze-Тасевска, Виолета. Библиски елементи во делата на македонските преродбеници, во XXV Научна дискусија на Семинарот за македонски јазик, литература и култура. Охрид, 1999. С. 276-280.

¹¹Жинзифов Рајко. Песни. Скопје: Македонска книга, 1983. С. 35.

¹²Ibid. С.49.

¹³Прличев, Григор. Автобиографија. Скопје: Македонска книга, 1967. С. 84.

¹⁴См.: Fielding, Henri, Tom Jones. London: Everynian's Library, 1957.

¹⁵Мојсиева-Гушева, Јасмина. Апокалиптичните визији за човечките судбини, во Изгубениот хуманизам. Магор, 2004. С.11-20.

¹⁶Мојсова-Чепишевска, Весна. Сликата на дрвото во романот „Скакулци“, во Литературни преокупации. Скопје: Менора, 2000. С.167-179.

¹⁷Gellner, Ernest. Postmodernizam, razum i religija. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2000. S.64.

¹⁸См.: Хејбер, Хони Ферн. Отаде постмодерната политика(Лиотар, Рорти, Фуко). Скопје: Институт за демократија, солидарност и цивилно општество, 2002. С.58.

¹⁹Проскурнина, Марија. Библијата и просторниот јазик на белканскиот постмодернизам. Скопје: Спектар, 2004. Бр. 43-44. С. 102.

Вид Сной (Любљана, Словения)

ИСТОРИЈА И *KAÍROS* В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДВАРДА КОЦБЕКА

Эдвард Коцбек родился в 1904 г. В двадцатых годах, будучи студентом, он участвовал в младокатолическом и христианско-социалистическом движении. В 30-е гг. во время посещения Франции познакомился с французским персонализмом, прежде всего с его ведущим представителем Эммануэлем Мунье. В 1937 г. в центральном словенском католическом журнале «Дом и мир» опубликовал эссе «Размышление об Испании», в котором осудил правую направленность католической Церкви и поддержал испанских республиканцев, что послужило, в частности, причиной кризиса журнала. В 1941 г. вскоре после учредительного собрания Освободительного фронта, объединившего различные политические группы в борьбе за словенское национальное освобождение, встал во главе христианско-социалистической группы и через год ушел в партизаны. В 1943 г. он подписал так называемое Долomitское заявление, на осно-

вании которого остальные учредительные группы Освободительного фронта признали роль коммунистической партии, руководившей революцией во время народно-освободительных боев по большевистскому варианту. В конце войны он был министром Словении в Югославском правительстве, после выполнял некоторые функции при республиканской словенской власти. В 1952 г. после вынужденного ухода из политической жизни вышел на пенсию и более чем на 10 лет оказался вычеркнутым из культурной жизни страны. А в 1964 г. за сборник «Ужас» получает награду Прешерна – высшее словенское признание в области литературы. В свой семидесятилетний юбилей в интервью с Борисом Пахором в качестве первого югославского гражданина рассказал общественности о многочисленных убийствах (уже после окончания войны) словенских призывников, воевавших против коммунизма в составе немецких войск. Умер Коцбек в 1981 г.

Янко Кос в конце небольшой статьи под названием «Коцбек *redivivus*»¹, опубликованной вскоре после десятилетней годовщины смерти поэта называет Коцбека «поэтом эпохи и потому эпохальным поэтом для словенцев 20 века» и пишет о том, что в его поэзии «живет и будет жить опыт великой исторической эпохи – эпохи революции».

Эпоха революции, исторически значимый для словенцев период, по мнению Я. Коса, особым образом «держит» поэзию Коцбека: поскольку Коцбек «поэт эпохи», его поэзию невозможно рассматривать вне временного контекста, безоговорочно относя ее к великой поэзии и ставя Коцбека в один ряд с такими великими поэтами, как Прешерн, Мурн и Стерниш. Но можно судить о его поэзии, высоко ее оценивая, лишь с учетом *epoché* эпохи, порождающей и «сдерживающей» эту поэзию. И поскольку Коцбек, как поэт эпохи, все-таки «эпохальный поэт», его поэтическая история длиннее личной. Она оказывает воздействие на настоящее, возможно, даже творит историю.

Но сейчас, в столетний юбилей со дня рождения Э. Коцбека, когда его творчество становится все более популярным, рискнем утверждать, что для словенцев Коцбек не только поэт переломного исторического времени – он *поэт истории*.

Воспевание истории Коцбеком основывается не на изучении им чужого и отстраненного прошлого на основе документов, а на собственном опыте пережитого времени. В этом поэт следует за Фустелем де Куланжем, известным французским историком второй половины 19 века², которому приписывается девиз *L'histoire se fait avec des textes*: «история» (или, в контексте этого предложения, историография) «создается», но не всегда с помощью текстов. Поскольку воспевание истории Коцбеком основывается на личном переживании исторического времени, вводящего самого поэта в «освободительный» или «исторический экстаз»³, его дневники («Общество товарищей» – 1949 и «Документ» – 1967), к чтению которых он возвращался вновь и вновь,⁴ и стали

важнейшей документальной основой его поэтического творчества.

История для нас – «во времени», в основном мы понимаем ее как внутривременной процесс. «Хотя я знаю, что такое время, если никто меня о нем не спрашивает, – пишет св. Августин в одном из знаменитых изречений «Исповеди» (Augustinus 11: 14), – но когда хочу спрашивающему объяснить, то не знаю». И хотя мы в какой-то мере понимаем, что время не подобно второму существу, и хотя еще возникает вопрос, «есть ли у него вообще бытие», как подчеркивает Хайдеггер (Heidegger 1997: 565) (предусмотрительно ставя «бытие», обычно понимаемое нами как бытие существующего, в кавычки), и хотя, следовательно, появляется еще вопрос, дается ли нам время так же, как и бытие, дается ли (в немецком языке используется фраза *Es gibt Zeit*, как и *Es gibt Sein*) оно нам как дар – несмотря на все это мы его представляем как существующее, «содержащее» вещи, существующие во внутривременном пространстве, и события, происходящие с ними.

Но время не является посудиною, и не все времена являются историческими. Не является историческим то, что я создаю для развлечения, не является исторической и моя скука. И еще менее историческим – скажем, по ту сторону времен нашей человеческой повседневности – является время сотворения мира Богом, о котором повествует Библия, – время до начала человеческой истории, т.е. до восьмого дня от начала сотворения мира.

Что же представляет собой история с учетом вышесказанного?

Нет истории без событий. Но используемое слово «история» двусмысленно: *Geschichte*, как подчеркивал уже Гегель (W 12: 83), обозначает и *res gestae*, и *historiam rerum gestarum*. История творится и в соответствии с преобладающей традицией состоит из *res gestae* – «осуществленных деяний». Несмотря на это, предмет истории как историографии (как *historiae*) уже изначально является не все, что было когда-то осуществлено, а лишь событие, являющееся деянием, и одновременно деяние, являющийся событием в смысле необычного случая, изменяющего повседневный ход жизни, то есть великим деянием. Исходя из этого, история от начала до 20 в. – это история войн и боев, переговоров и договоров, то есть, по терминологии аналовцев⁵, «событийная история».

Res gestae, совершённое великое деяние, – человеческая вещь, нечто, созданное человеком, но оно не является творением подобным вещи, т.е. чем-то из материи созданным и в ней существующим, например домом или храмом. Поэтому необходима фиксация такого деяния в слове. В таком случае деяние – вещь, выраженная в слове.

Уже в греческой поэзии прославлялись великие деяния, заслуживающие того, чтобы о них помнили. Поэты призывают в качестве свидетельниц, присутствовавших при великих событиях тех дальних мифических времен муз, дочерей Мнемозины (*mneмосýне* – память). Поэзия прославляет деяние воспеванием славы, обозначает и

расширяет значимость самого деяния и того, кто его осуществил, кто прославился настолько, насколько слава исходит от самого деяния. В этом смысле поэзия впереди историографии, Гомер впереди Геродота.

Но в поэзии вообще редко появляется слово «история», и уже тем более история почти никогда не становится вместо конкретных великих деяний темой стихотворений. А в словенской поэзии становится. В творчестве Коцбека.

История является темой стихотворения Коцбека под названием «История». Поэт не просто рассказывает об истории, воспекает то или иное деяние, а перечисляет их одно за другим вместе с сопутствующими обстоятельствами. Приведем несколько строчек из первой части стихотворения (ЗР 2:113):

*...флаги на ветру, шум барабанов
и топот копыт, удивление мертвой
стражи, разведчики и доносчики, технические
открытия и мечты о Вавилоне, карусель
славы, а между тем краткие минуты отдыха для
новой
бесполезны, атаки и отступления, строительства
с разрушениями...*

И далее в стихотворении не воспеваются отдельные деяния и их участники. Как мы видим, история, образ которой создается стремительным перечислением событий, выступает без участников, в форме суматохи, развитие деяний показано как стихия.

В то же время это не просто стихотворение об истории. Это не воспевание того, что случилось, и тем более того, что могло бы случиться (ни единой выдумки, ни единой фикции здесь нет). Это прежде всего и только – воспевание самой истории и именно той истории, что существовали до деяний.

Уже в первой строчке дается определение истории: «О история, слепая тревожность человечества...». История названа так с учетом того, что скрывается за ней. За топотом войск через континенты, за военным шумом и «войной» в мирное время, за обменом словами-ударами и рукопожатиями за столами переговоров – сейчас за всем этим «слепая тревожность». И, вероятно, – не только за восхождением империй, но и за построением зданий учености и отвлеченных систем, за возвращением высоких культур, за реальными и нереальными мысленными и духовными событиями, о которых стихотворение напрямую не говорит.

Следовательно, сочетание слова «тревожность» в начале этого стихотворения с прилагательным «слепой», дает наименование историческому процессу, указывая непосредственно на его источник, с учетом этого источника. Исторический процесс – *тревожность человечества* (веками творящих людей), ведь источник этого процесса – не что иное, как тревожность, *слепая тревожность самого человека*. Таким образом, тревожность – это лейтмотив человеческой деятельности, поэтому невозможно провести черту между тревожностью как элементом побуждающим и побуждаемым, изначальной тревожностью и суматохой деяний. И раз-

ве тревожность, являющаяся двигателем самого исторического процесса, двигателем, разворачивающим этот процесс в стихию, не более *источника*, не более человеческой природы, порождающей ежедневные проявления истории? Разве тревожности не принадлежит, точнее, не передается великая честь *происхождения*, честь метафизического начала?

Стихотворение «История» вышло в сборнике «Раскаленные угли» в 1974 г., почти через тридцать лет после переломного для словенцев исторического периода, и позднее его появление может навести нас на мысль о разочарованности поэта, вернувшегося к поэтизации истории после потерпевшей неудачу революции и видевшего в истории лишь необозримую и неконтролируемую стихию. Но Коцбек сам объясняет историю уже в «Обществе товарищей». Приведем выдержки записи, сделанной 15 марта 1942г.: «Ни работа, ни созидание, и ни мудрый житейский метод или отвлеченная система не могут изменить или усовершенствовать человека. <...> Эта тревожность минуту за минутой заставляет его устремляться к новому и пополняться.

<...> Тревожность – это переживание, которое не может быть уничтожено ни одним другим переживанием...

<...> Тревожность довлеет над всеми видами искусств, всеми переживаниями, всеми мыслями. <...> Тревожность нас ведет все далее и все вперед, это источник и принцип всей нашей деятельности и завершения этой деятельности»⁶.

В этой записи тревожность определена как переживание, которое – над другими переживаниями или присутствует во всех остальных переживаниях, всепроникающее и во всем присутствующее экзистенциальное настроение. Одновременно она определена как двигатель, причина человеческой деятельности в целом или исторического движения («источник и принцип» – так определил Коцбек в риторическом порыве), но не первая и не абсолютная причина. Это причина, уже до этого ставшая следствием – не следствием незаконченности того или иного усилия, направляющего нас ко все новым и новым испытаниям, а следствием невозможности завершения сотворения человека или невозможности совершенствования человеческого бытия, невозможности совершенствования человека и его создания в целом. Причина тревожности, т.е. причина причины, – бесконечная возможность создания исторического, открытость истории.

Именно в этом мысль Коцбека при ее максимальном приближении к марксизму, обнаруживаемому в его военных дневниках и так называемых «освободительных сочинениях»⁷, расходится с ним. Для христианина-революционера Коцбека марксизм – приемлемый «общественный метод», который, прежде всего, прогнозирует разрешение классовой борьбы и тем самым – не явно – успокоение исторического движения в бесклассовом обществе, обществе без антагонизма. Марксистская диалектика была революционной, но будучи такой, она бы никогда не смогла достичь «окончательной статической точки покоя [*resting-place*], – пишет Бертран

Русель, – мы ничего не слышим о последующих революциях, которые бы случались после установления коммунизма» (Russell 1959: 292). На такой точке покоя в действительности останавливается всякое движение, и на ней, в остановленной истории и пустом течении времени, останется то, что Коцбек называет «исторической вечностью» (Kocbek 1989: 201), – вечность в истории или внутри нее.

Но остается ли, с другой стороны, воспевание истории Коцбеком христианской? Никак нет, даже если в «слепой тревожности» нельзя увидеть дикого, иррационального инстинкта без интенций, то есть без намерений, без смысловой направленности, даже если должны (хотя наоборот) увидеть в «слепой тревожности» отправную точку все новых устремлений, бесчисленных намерений и направлений. Можно заметить, что в понимании Коцбеком истории человеческая «слепая тревожность» не переплетается с Божьим провидением, а вытесняет его. Речь идет не только о том, что люди в этой слепоте, по словам современного христианского историка Анри-Ирене Мару, «не располагают бельведером» (Marrou 1968:79), но и о том, что наши человеческие намерения не придерживаются направления. Хотя в стихотворении Коцбека нет подобных размышлений, оно наталкивает нас на них: принципы, которые бы могли руководить человеческой деятельностью, как мы видим невооруженным и непросвещенным глазом, превращаются в свою противоположность, и очевиднее всего это происходит в революциях. Точно так уже принципы французской революции, принципы свободы, равенства и братства, обернулись насилием и убийствами, революция начала уничтожать своих собственных детей, и любая революция их все еще уничтожает. По словам Дантона Бюхнера, «революция подобна Сатурну, она поедает своих собственных детей»⁸. Если вернуться к строчкам стихотворения Коцбека, вся человеческая деятельность – это «строительства с разрушениями». Ни одно намерение, даже намерение, которое над другими намерениями, не придерживается единого направления.

Христианская (или, точнее, понимаемая христиански) история – это, наоборот, история, освящаемая деятельностью Бога с контролем всего, что им сотворено, всего увиденного и познанного от начала времен, – «святая история», как ее называет св. Августин. Это история, в которой Бог через человеческое намерение творит с учетом своего намерения или плана над этим намерением (и против него, когда для движения к добру употребляет и человеческое зло, например, римское завоевание Иерусалима и резню в 70 г. н.э., а еще ранее – предательство Иуды), и таким способом он соблюдает это направление.

Подобное наблюдаем и в «мировой» или «универсальной истории», обоснованной философией истории в эпоху Просвещения. Как направление, сохраняющее направленность движущего начала, действует против человеческого намерения и над ним «намерение природы» (*Naturabsicht*), как называет его в первой настоящей

философии истории Кант⁹. История становится сферой реализации скрытого плана природы, затем ума или какой-либо другого метафизического начала, вмешательство Божьего провидения становится «коварством ума» (*List der Vernunft*), как обозначает это в, возможно, самой великолепной философии истории Гегель¹⁰, и т.д. Существенная разница в том, что в соответствии с христианским пониманием с момента появления Христа, или с событием Христа, и далее обнаруживается цель истории – искупление и что пути Господни всегда остаются непостижимыми (Рим. 11: 33). В философии же истории через запущенность и запутанность отдельного в свете начала показывается рационально видимая метафизическая структура самой истории.

С другой стороны, в истории, как пишет о ней в стихотворении «История» (и в других стихотворениях) Коцбек, нет данного заранее Богом направления, за которым бы следовала человеческая деятельность против своих намерений. В смене намерений и направлений все время проявляется лишь изначальная тревожность сотворенного со свободой (само)созидания. И если Бог не действует в истории, тогда история – это человеческое творение? Эта стихия – человеческая поэзия? Какое место занимает в ней (если вообще «в ней») центральное событие христианства – событие Христа?

Новозаветное свидетельство о Христе по-новому пересказано в стихотворении Коцбека «Три мудреца» из сборника «Ужас» (1963). Изложение этого свидетельства поэт начинает с повествования о пути трех мудрецов, отправившихся за звездой-кометой – знаменем, появившемся на Востоке. Рассказчиком этой истории Коцбек делает одного из мудрецов, ставших, по Евангелию, первыми высокими свидетелями очеловеченного Бога и тем самым – первого из событий очеловечивания, апогея христианской истории искупления. Один из них, Болтежар, сообщает об этом по их возвращении в свои царства следующим образом (ZP 1: 147):

*Сейчас мы вновь каждый в своем царстве,
моя страна наименьшая, но наиболее счастливая,
служу ближнему и не знаю, что господствую.
Все я продумал и ни о чем не жалею,
ведь самые важные пророчества еще не
исполнились.*

*Все смотрю и смотрю я в старинную луну,
нет границ тайнам на земле и на небе.*

Какие пророчества еще не исполнились, какие секреты? Другие события очеловечивания, муки Христа, смерть и воскресение? Но только ли эти? Или речь идет о совсем иных событиях? Собственно, откуда говорит этот восточный царь-звездочет? Что значит «нет границ тайнам на земле и на небе»? Неужели им, имеющим место, где они будут раскрыты, *нет конца*? Их столько, сколько звезд на небе и песчинок на земле?

Коцбек заканчивает раннюю статью «Марксизм и христианство», опубликованную в 1928г. в журнале «Распятие», подобными словами, говорящими о знамениях, более того, обнаруживающими в тех знамениях революцию и одновременно раскрывающими в тех зна-

мениях черты революции: «Если христианство не поймет тайных знамений на небе, по нему пронесется гигантский ветер, а Церковь переживет наказание, которое будет страшнейшим из всех в ее истории»¹¹. А в дневнике «Общество товарищей», в записи, датированной 30 октября 1942г., пишет: «Нигде нет конца неизвестным событиям и вещам» (Коцбек 1996: 306). И в записи от 8 декабря этого же года, в которой он выступил не в роли автора, а в роли участника переписки, цитирующего слова Иосифа Видмара, т.е. используя чужие слова в качестве собственных, Коцбек пишет: «Над многими вещами я должен еще задуматься, поскольку еще много тайн между небом и землей» (Коцбек 1996: 339).

Мы не цитируем те строки из стихотворения «Три мудреца», которые наталкивают нас на мысль о каком-то ином, современном, событии. Связь с современностью опровергается и самим Коцбеком в появившемся примерно через год свидетельстве о возникновении этого стихотворения: «В ту ночь общество товарищей с Гаспером (Файфером) и Михой (Брецлем) вдохновило меня на набросок стихотворения о трех мудрецах»¹². И хотя в первых двух строфах, в описании Болтежара пути к месту события (только что процитированный отрывок из дневника свидетельствует о том, что в образе Болтежара Коцбек запечатлел самого себя), безошибочно угадываются черты партизанского передвижения по опасной территории, стихотворение нельзя понимать как аллереорию. По нашему мнению, стихотворение говорит не о каком-то другом событии с использованием новозаветного сравнения, а, подчеркнем, именно о посещении тремя мудрецами только что родившегося Христа и (хотя и опосредованно, но все же) о событии Христа. Однако в стихотворении мы обнаруживаем отличающуюся от новозаветной, оформленную в ракурсе современности позицию повествователя, в соответствии с которой тайна выражается неявно, неопределенно для того, чтобы она не связывалась напрямую с событиями Божьего очеловечивания, что тем самым открывает бесконечные горизонты истории. В них событие Христа, или очеловечивание Бога, видится как только одна из тайн, которым нет конца. Им не будет конца и после раскрытия этой тайны.

По свидетельству Нового завета, очеловечивание Бога является тайной над тайнами, центральной тайной, с которой наступила *pléroma tôn kairôn* – «полнота времен» (Еф. 1:10). Поэтому *kairós* (время Божьего очеловечивания) – это *nûn kairós*, «настоящее время» (Рим. 3:26), «время сейчас». И не только центральное время, середина времени между сотворением и последним судом. Это также *исполнение времени*, в которое пришел Тот, о ком было пророчество и кто придет в конце, и поэтому по своей сути это эсхатологическое время, поскольку в нем уже присутствует то, что однажды будет единственным присутствующим – время, от Бога абсолютно исполненное, последнее по окончании истории. Вся жизнь Христа «стоит под требованием *kairós*»¹³, неповторяющегося времени, которое дает Бог. Поэтому

это время предложения искупления, которое необходимо узнать, тем самым это время человеческого решения, решения в пользу очеловеченного Бога или против него. «Настоящее время» (Рим. 5:6). Время, которое дано от Бога, будет (если будет) определено самим человеком, взявшим решение на себя.

В произведениях Коцбека, прежде всего в военных дневниках и «освободительных сочинениях», обнаруживается также большое количество указаний и на другую природу *kairós* и истории. Прежде всего, это представление, будто человеческая история в прямом, строгом смысле началась не с восьмого дня после сотворения мира, а лишь после очеловечивания Бога и будто было время, когда человек действовал сам, и в связи с этим было время какого-то другого, собственно человеческого очеловечивания или «воплощения». Коцбек в статье «Христианин в новом общественном порядке» 1943 г. пишет, что «идею непосредственного Божьего правления природой и историей заменяет идея личной независимости и личного воплощения»¹⁴. И, во-вторых, поскольку история не является в строгом смысле всем временем, ее время не может быть *chrónos*, она может возникать лишь в некоем другом (но опять же *каиротическом*) времени. И это время, *kairós* уже не Божьего, а человеческого воплощения, – сейчас.

В военных дневниках и «освободительных сочинениях» Коцбека постоянно встречаем *kairós* в различных выражениях, выкристаллизованный в значении времени принятия решения. И не только в указанных работах, но и позднее, например в известном разговоре с Борисом Пахором в свой семидесятилетний юбилей, Коцбек называет это время с использованием ветхозаветной традиции, но все еще *каиротически* – «время посещения»¹⁵. Это время принятия решения в пользу освободительных действий – в пользу как народного освобождения, так и революции, т.е. в пользу освобождения, спасающего как общество, так и христианство: общество мещанства и капитализма, христианства и с ним связанного клерикализма и, более того – внеевангельского, испорченного светской властью «исторического христианства» вообще. Следовательно, время принятия решения в пользу этого освобождения, не возвращающего к старому, поскольку освобождение понимается как *созидание*, – время реализации бесконечных созидующих возможностей при освобождении, поскольку только время принятия решения – это историческое, созидующее, творящее историю время, и только в нем творится история, время действия-из-решения, как поэзия.

К вненовозаветному, нарушающему традиционное, пониманию Коцбеком этого времени можно максимально приблизиться, если мы рассмотрим его как время предложения, прежде всего предложения принятия решения, которое было необходимо принять, но в то же время можно было и не принимать. Тогда это было время принятия решения, которое именно тогда, когда было принято, сразу же неизбежно привело к разделению (по-словенски *rešenje* – *odločitev*, *od-ločitev*; *ločitev* – *разделение* – прим. перевод.), разделению на

тех, кто «понял» или «узнал» время (например, «мы узнали свой час»¹⁶, – пишет Коцбек в военном дневнике «Документ» или замечает в разговоре с Пахором: «Наступил час посещения, и мы его поняли»¹⁷) и послушно отозвался на его вызов, и на тех, кто его не узнал – как некогда Иудеи не признали в Иисусе Миссии, то есть Христа.

Стихотворение «Пасха 1943», вновь из сборника «Ужас», задумано как праздничная застольная песня. Оно рассказывает как раз о тех, кто понял, кого посетило понимание «святого времени», и о превращении вина в кровь – и сейчас при поднятии тоста или выпивании вина, и также в предсмертный час каждого из них, кто в послушании вызову времени и одновременно верности таким же послушным, подобно Христу в Пасху, подает свою кровь (ZP 1: 134):

*мы чувствуем дурман кипения,
в кровь превращается вино,
наступает святое время.*

*Этот напиток в виде
вина – крови товарищей,
те, кто умирают, знают, что в верности
обществу пьют себя.*

Поэта Коцбека это время, с опьяняющим обилием созидających возможностей, как уже было сказано, вводит в «исторический экстаз», из которого вытекала, по нашему мнению, его слепая, точнее самоослепляющая политика, мучительное оправдание непрестанной потери своего собственного политического пространства и еще ранее оправдание революционного эксцесса коммунизма (якобы коммунизм – это единственная в Словении историческая сила, которая может дать достойный ответ вызову времени принятия решения, поэтому с коммунизмом необходимо сотрудничать ценой почти любых жертв).

Но откуда то второе (и первое словенское) каиротическое время, которое могло бы, если использовать выражение из дневника «Общество товарищей», принести «новый прорыв евангельских истин»¹⁸ в Словении? Его, как и первое время, дал Бог? Или его дал сам себе человек – тогда это самодар, то есть время, которое дано человеку лишь в его собственном осознании на это время? Или сам поэт Коцбек опознал в себе, но не только для себя, а для всех словенцев это, без сомнения, чрезвычайное из-за войны и смертельных ужасов тяжелое время?

А что происходит с Богом все время после очеловечивания?

В стихотворении «Молитва» – последнем стихотворении сборника «Раскаленные угли» – находим *final statement* Коцбека о Боге и человеке относительно истории.

Это стихотворение не о человеке в истории и не о «мертвом Боге» – Боге, с которым нет ничего, кто есть пустое ничто, самая большая из наших потерянных иллюзий. Названное молитвою и произнесенное как речь-к-Богу, это стихотворение является обращением к Богу,

который не действует и поэтому отсутствует в истории и тем не менее каким-то образом присутствует – в стороне от нее. Следовательно, это стихотворение как будто обращение к отсутствующему в истории Богу, адресованное по ту сторону истории: обращение, направляющееся в длинных, бурлящих стихах через бездну истории. Парадоксально, но это обращение к отсутствующему Богу звучит как обращение к присутствующему, как считает Коцбек, в отсутствии присутствующего даже более близкому (ZP 2: 138, строки 25-26):

*... ты ближе всего мне в своем отсутствии
и именно в нем не смеешь меня оставить.*

Таким образом, Коцбек в «Молитве» вновь воспева-ет ту историю, куда не простирается историография, – до человеческих деяний. Стихотворение заканчивается следующими строчками (строки 34-41):

*... Твое отсутствие мгновенно становится для меня
высочайшей и прекраснейшей правдой
о Тебе, ведь Ты отстранился из мира, чтобы
создать место для человеческой свободы
и смотри, лишь сейчас понимаю,
что таким образом мы становимся свободными
соучастниками Твоего творения, с тех пор мы
больше не боремся с твоей жестокостью и
незнанием*

*самого себя, но причинами и предпосылками всех
вещей, растущих с нами и идущих
против Тебя тихо и без обрядов, и что Ты
отдохнешь в течение миллионов лет и в конце
проснешься и своим указательным пальцем
дотронешься до победившего человека, как ты
некогда уже дотронулся до Адама, аминь.*

Стихотворение – обращение к отсутствующему, вне истории присутствующему Богу – говорит о том, что происхождение истории вне ее самой. Она вне рамок Божьего провидения, и у нее нет постоянности начала. История берет свое начало из отстранения Бога («ведь Ты отстранился из мира»), таким образом, источник истории – в отсутствии Бога; если для обозначения его позаймствуем фразу из стихотворения «История», этот источник – «слепая тревожность» человека. Благодаря этому отстранению человек предоставлен своей свободе и отпущен в нее, в свободу действия, в которой творит историю как свою, человеческую вещь, как со-творчество, творение после Божьего творения и вместе с ним. Таким образом, мы в своей тревожности «свободные соучастники Твоего творения».

Намерение Бога-создателя как направленность, об-ладающая смыслом, которая бы реализовывалась в че-ловеческих деяниях над человеческими намерениями и против них, теряется при его отстранении от истории и передаче инициативы человеку. Но все же Бог, несмотр-я на то что не дает человеческим намерениям единое направление, «в конце», как предсказывает молитвен-ное обращение в стихотворении, одобрит человеческое творение как дополнение своего собственного. Одобрит его сперва прикосновением к сотворенному и самотво-

рящемуся человеку. Вновь дотронется указательным пальцем.

И вновь в двойном значении. Ибо указательный палец, направленный к Адаму, чтобы пробудить его к жизни, является центральной деталью знаменитого изображения сотворения Богом человека, сделанного Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы. Е.Х. Гомбрих пишет по этому поводу следующее: «Когда Он (Бог – прим. В.С.) вытягивает свою руку, не дотрагивающуюся до пальца Адама [*not even touching Adam's finger*], мы почти видим, как просыпается первый человек как из глубокого сна и смотрит в отцовское лицо своего Создателя. Одно из величайших чудес в искусстве то, как Микеланджело смог сделать прикосновение Божьей руки центром и фокусом картины и как с помощью легкости и силы этого творческого приема показал идею всемогущества» (Gombrich 1995: 312).

Следовательно, поэтический образ Коцбека обращает нас к картине Микеланджело, на которой показана – заостряет наше внимание Гомбрих – протянутая Божья рука с указательным пальцем, который дальше других пальцев вытянут к указательному пальцу Адама, вытянут для прикосновения, которого еще нет, или уже нет, или, может, вообще никогда не будет, поскольку уже достаточно вытянутой руки и направленного указательного пальца, чтобы вызвать к жизни первого человека. Но Коцбек переставляет прикосновение с начала на конец («и в конце проснешься и своим указательным пальцем дотронешься до победившего человека, как Ты некогда уже дотронулся до Адама, аминь»). Тем самым второе прикосновение – это прикосновение не Бога, пробуждающего человека, а Бога, который сам проснулся, и не подобие Божьего «Будь», а «Так есть». И это перед последним словом стихотворения, словом «аминь».

Итак, два раза прикосновение и два раз «аминь». Бог пробудится от своего «исторического сна» – говорит стихотворение Коцбека в обращении к Богу, но в обращении, адресованном Богу, говорит также и нам, а не только Богу, и для нас. Он пробудится от сна снаружи или по ту сторону истории, двинется из состояния покоя, с которым Он оставил место для творческой человеческой тревожности, и одобрит дело рук человеческих, т.е. свое и человеческое общее дело. И как человеческую долю в сотворчестве *одобрит историю* – и одобрит ее при помощи указательного пальца, говорящего «Так есть». «Аминь». Одобрит потому, что «аминь», последнее произнесенное слово обращения к Богу в стихотворении и заключительное слово самого стихотворения «Молитва», следует за тем жестом, за тем «Аминь».

Можем ли мы принять таким образом понимаемую историю, приобретающую величественный образ и за счет обращения к созданному Микеланджело изображению творящего Божьего прикосновения (хотя и не только поэтому) за свою? Можем ли с ней согласиться? Можем ли к ней добавить свой «аминь»?

Следовательно?

¹KOS, Janko: Novi pogledi na slovensko literaturo. Kocbek redivivus. V: Sodobnost 40, 1992, št. 3, str. 231–235.

²Прим. Febvre 1953: 4–5, 71, 428 и т.д.

³Эти два выражения принадлежат Коцбеку. См. Kocbek 2000: 93, 30.

⁴Прим. Там же: 158, 430–432.

⁵Veyne 1990: 35.

⁶Эта запись, лишь с некоторыми изменениями в служебных словах, была уже в первом издании 1949г. (Ljubljana, Državna založba Slovenije, стр. 381).

⁷Прим. Kocbek 1991 и 1993.

⁸Büchner 1997: 25. Если остаться в рамках ошибочной этимологии, данной Аристотелем (De mundo 401a 15), в соответствии с которой Кронос, аналог Сатурна в греческой мифологии, – chrónos, «время», то, как ни парадоксально, нам откроется глубокая правда о связи между временем и революцией: революция, как только она институализируется (т.е. когда устанавливается), обособывается в обыденной жизни или проникает в нее. Хотя сама она «не от мира сего», революция становится жертвой хронического течения времени и его пожирания.

⁹Прим. соч. *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784).

¹⁰Прим. уже названные *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1822/23, опубликован 1837).

¹¹В: Kocbek 1989: 28. Добавим так называемый *epoch-making*, т.е. открывающие эпоху слова Гамлета (возможно, вообще первого героя нового времени) к Горацию о том, что новый мир ломается от старого: «Много вещей на небе/небесах [*in heaven*] и на земле, Гораций, / Как и мечтает твоя философия [*Than are dreamt of in your philosophy*] ...» В: Shakespeare 1997: 1017.

¹²Kocbek 2000: 473. Запись датирована 20 октября 1943.

¹³См. Словарную статью *kairós* в Kittel in Friedrich 1992: 390.

¹⁴В: Kocbek 1991: 453. Коцбек передает содержание статьи в «Документе», стр. 459–461.

¹⁵В: Kocbek 1989, 305. В Септуагинте – первом греческом переводе иудейской Библии *kairós* много раз появляется в связи с *kairós episkopês*, «временем посещения» (например, в Иеремии 6:15 или Книги мудрости 3:7). Понимание Коцбеком *kairósa* и «смешение исторического с эсхатологическим» критикует Горазд Коциянчич (прим. Kosijančič 2004: 189 и 192).

¹⁶Kocbek 2000: 609.

¹⁷Kocbek 1989: 305.

¹⁸Kocbek 1996: 253. Слова из письма Коцбека, частично приведенного в записи, датированной 4 октября 1942.

Перевод Е.А.Балашиовой

Литература

AURELIUS AUGUSTINUS, sanctus: *Confessiones. V: Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi opera omnia, I. zv., ur. J.-P. Migne. S. d., s. I.* (Patrologia Latina [= PL] 32), stolph. 659–868.

- BibleWorks for Windows*, 2.3d (2200). Seattle, Washington, Hermeneutika Software, 1993 (z naslednjimi Biblijami: King James Version, American Standard Version, Revised Standard Version, Greek New Testament, Ralphs' Septuagint, BHS Hebrew Old Testament, Westminster BHS Old Testament, Latin Vulgate, Westminster Confession).
- BÜCHNER, Georg: *Dantonova smrt*, prev. Bruno Hartman. V: isti, *Drame in proza*, ur. Mojca Kranjc. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1997 (Kondor 281), str. 5–84.
- FEBVRE, L. P. V.: *Combats pour l'histoire*. Pariz, A. Colin, 1953.
- GOMBRICH, E. H.: *The Story of Art*. London in New York, Phaidon Press Limited, 1995 (16. izd.).
- HEGEL, G. W. F.: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. V: isti, Werke [= W] 12, ur. Eva Moldenhauer in Karl Markus Michel. Frankfurt ob Majni, Suhrkamp Verlag, 1995 (4. izd.).
- HEIDEGGER, Martin: *Bit in čas*, prev. Tine Hribar et al. Ljubljana, Slovenska matica, 1997 (Filozofska knjižnica 42).
- KITTEL, Gerhard, in FRIEDRICH, Gerhard (ur.), *Theological Dictionary of the New Testament*, skrajšal in prevedel Geoffrey W. Bromiley. Grand Rapids, Michigan, William B. Eerdmans Publishing Company, 1992 (2. izd.).
- KOCBEK, Edvard: *Zbrane pesmi* [= ZP] 1 in 2, ur. Andrej Inkret. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1977.
- KOCBEK, Edvard: »Marksizem in krščanstvo«. V: isti, *Svoboda in nujnost. Pričevanja*. Celje, Mohorjeva družba, 1989 (2., pregledana in dopolnjena izd.), str. 24–28.
- KOCBEK, Edvard: »Marx in religija. Marksistični ateizem«. V: isti, *Svoboda in nujnost. Pričevanja*. Str. 194–210.
- KOCBEK, Edvard: »Pogovor z Borisom Pahorjem«. V: isti, *Svoboda in nujnost. Pričevanja*. Str. 299–312.
- KOCBEK, Edvard: *Osvobodilni spisi*, ur. Peter Kovačič-Peršin. Ljubljana, Društvo 2000, 1991 (1. zv.), 1993 (2. zv.).
- KOCBEK, Edvard: *Tovarišija. Dnevniški zapiski od 17. maja 1942 do 1. maja 1942*. V: isti, *Zbrano delo* 6, ur. Andrej Inkret. Ljubljana, DZS, 1996.
- KOCBEK, Edvard: *Listina*. V: isti, *Zbrano delo* 7/1, ur. Andrej Inkret. Ljubljana, DZS, 2000.
- KOCIJANČIČ, Gorazd: »Čas obiskanja? Ob Pahorjevem intervjuju s Kocbekom«. V: isti, *Tistim zunaj. Ekso-*
- terični zapisi* 1990–2003. Ljubljana, KUD Logos, 2004, str. 185–193.
- KOS, Janko: »Novi pogledi na slovensko literaturo. Kocbek redivivus«. V: *Sodobnost* 40, 1992, št. 3, str. 231–235.
- MARROU, Henri-Irénée: *Théologie de l'histoire*, Pariz: Éditions du Seuil, 1968.
- RUSSELL, Bertrand: »Dialectical Materialism«. V: Patrick Gardiner (ur.), *Theories of History*. New York, The Free Press, in London, Collier Macmillan Publishers, 1959, str. 285–295.
- SHAKESPEARE, William: *Hamlet. Prince of Denmark. V: The Unabridged William Shakespeare*, izd. W. G. Clark in W. A. Wright. Philadelphia in London, Courage Books, 1997, str. 1007–1052.
- Sveto pismo stare in nove zaveze*, slovenski standardni prevod iz izvirnih jezikov. Ljubljana, Svetopisemska družba Slovenije, 1996.
- VEYNE, Paul: »Kako pišemo zgodovino: pojem intrige«, prev. Neda Pagon. V: Oto Luthar (ur.), *Vsi Tukididovi moške. Sodobne teorije zgodovinopisja*. Ljubljana, Knjižnica revolucionarne teorije, 1990 (Krt 70), str. 21–49.

ИСКУССТВО И БИБЛИЯ

О.М.Власова (Пермь)

БИБЛЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ В ИКОНОГРАФИИ
ПЕРМСКОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Результаты иконографического исследования пермской деревянной скульптуры весьма характерны. Они представляют пермскую пластику как органическую часть русской храмовой скульптуры Нового времени.

Иконографическая таблица, составленная нами по коллекции Пермской художественной галереи, показывает, что преобладающими элементами пластического декора пермского иконостаса были, по терминологии Г.К.Вагнера, изображения «символического» и «символико-легендарного» жанра. Это Распятие, Распятие с предстоящими (двумя или четырьмя), Распятие в орнаментальном обрамлении. Эти скульптуры составляют примерно четвертую часть коллекции, т. е. более ста единиц хранения.

Следующая по многочисленности группа – изображения Небесных Сил: ангелов, архангелов, херувимов и серафимов. Иногда они играют в декоре иконостаса самостоятельную роль, иногда составляют одну композицию с Распятием, Господом Саваофом или «Христом в темнице» (чаще всего, фланкируя фронтоны «темницы»). В пермской коллекции их более девяноста.

Иконография ангелов здесь также имеет наибольшее количество вариантов среди других персонажей церковной скульптуры – их фигуры помещали в иконостасах, на стенах и потолках храмов, над сенью часовен. Шестикрылые серафимы и головки ангелов с двумя и четырьмя крыльями украшали все архитектурные элементы храмов, в деревянных храмах головки ангелов свисали на веревках над иконостасом. Ангелов изображали во весь рост, с рипидами, с трубами, с атрибутами Страстей, со свитками, с «зерцалом» и посохом, с крестом или пальмовой ветвью, с диском и потиром.

Отдельную группу составляют ангелы из группы «Распятие с предстоящими». Эти ангелы изображались с атрибутами страстей: губкой, тростью, клещами и т. д. Страстные ангелы могли быть летящими, стоящими, коленопреклоненными. Чаще всего их изображали в хитонах и туниках, иногда с плащом поверх хитона и с лором, часто с нимбом над головой. Довольно редкими можно считать две объемных (с частично стесанными оборотами) фигуры архангелов Михаила и Гавриила, представленных в образе воевод и поступивших из церкви Св. Зосимы и Савватия Соловецких с. Торговищи Суксунского района (1701)¹. Такие фигуры могли находиться на самом верху иконостаса. Истоки этой иконографии восходят к ветхозаветным текстам и апокрифическим сказаниям. Иконография архангелов-воевод распространена в русской живописи XVI–XVII вв.; в деревянной скульптуре встречается редко.

Архангелы-воеводы изображены фронтально, в рост, стоящими на карнизах в зеркально-

симметричных позах, с наклоненными вперед головами. Руки согнуты для удержания атрибута. Пропорции фигур несколько вытянуты. Объемы обобщены и уплощены. Наиболее тщательно проработаны лики с явно выраженной «архаической» улыбкой. Широкие и округлые, они отличаются короткими, как бы срезанными носами, большими глазами, смотрящими вниз, и пухлыми щеками, слитыми с подбородком. Низкие покатые лбы обрамлены пышными волнистыми волосами, зачесанными от ликов назад и спущенными на плечи. За головами – нимбы, проработанные тонкими веерообразно расходящимися «лучами». Ангелы облачены в длинные гиматии, короткие туники, орнаментированные доспехи, порты и сапоги с бантообразными отворотами. Сзади гиматии образуют фоновые плоскости сложной конфигурации – объемные складки сменяются рельефными. Карнация светлая, розоватого оттенка, с подрумянкой, глаза и волосы светло-коричневые, туника и сапоги темно-зеленого, порты светло-желтого цвета. В росписи доспехов применяется техника серебрения, нимбы и гиматии позолочены. Подножия в виде консолей покрыты темной краской красновато-коричневого оттенка. Обе фигуры, при некоторой наивности пластики, производят неизгладимое впечатление.

В коллекции Пермской галереи имеются также довольно редкие элементы когда-то сложных, многосоставных композиций. Например, объемная фигурка «жертвенного ангела» XIX в., которая должна была входить в обрамление чаши (инв. № ДС-336, дар А.И.Виноградова). Это почти обнаженная фигура в набедреннике, с большими расправленными и опущенными крыльями. Руки ангела чуть согнуты и разведены в стороны. У него крупная голова на короткой шее, круглый пухлый лик с мелкими чертами, массивный подбородок с «ямочкой». Прямые короткие волосы завиты на концах.

Изображения из иконографической группы Страстей Господних немногочисленны, но характерны по выбору. В первую очередь, это «ростовые» статуи «Христа в темнице» – всего их семнадцать². Во-вторых, это сцены «Снятия со Креста» и «Положения во гроб», «Христос во Гробе», «Христос в багрянице» («Христос у колонны»), «Христос в терновом венце». Сохранилось четыре фигуры возносящегося над Гробом Христа, а также одна фигура воина, охранявшего Гроб Господень, из сцены «Воскресение Христово». К ним примыкают единичные композиции: «Евхаристия», «Моление о чаше», «Даяние Закона» (сохранились фрагментарно).

Есть в коллекции галереи и три изображения «Усекновенной главы Св. Иоанна Предтечи». Особенно интересны произведения со скульптурными изображениями херувимов, что встречается достаточно редко.

Разнообразна и представительна в пермской коллекции группа скульптур «персонального» жанра. Это изображения Святых Николы Чудотворца, Параскевы Пятницы, Александра Невского, Дмитрия Ростовского, Нила Столбенского и других. В них, как правило, сохраняется древнерусская иконографическая схема, стилистическое «наполнение» которой осуществляется по принципам барокко и классицизма.

Особой ценностью обладают немногочисленные, сохранившиеся до нашего времени топографические комплексы скульптур, которые входили когда-то в декор пермских церквей. Почти все комплексы, состоящие из нескольких композиций, выполнены в стилистике провинциального барокко, которое демонстрирует варианты, близкие профессиональным воплощениям стиля, и варианты, имитирующие этот стиль с достаточно большими отклонениями от «законодательных» норм европейской скульптуры. Хронологические рамки сохранившихся комплексов говорят о длительном существовании и всестороннем развитии стиля барокко в русской провинции.

Самая большая группа скульптур поступила в коллекцию пермской галереи из церкви Богоматери Знамение с. Шакшер Чердынского района (1768). Однако, судя по надписи на обороте одной из фигур (1835), комплекс следует датировать первой половиной XIX в. В комплекс входили следующие изображения: Господа Саваофа, Господа Саваофа «на херувимах», Ангельский чин из восьми фигур, две фигуры ангелов в рост, одна фигура коленопреклоненного ангела, две фигуры летящих ангелов, Распятие, запрестольное выносное Распятие с процветшим крестом, напрестольное Распятие с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом, фигура Богоматери из композиции Распятия с предстоящими, парные многофигурная композиция «Снятие со креста» и парная к ней «Положение во гроб», а также четыре фигуры Христа из композиции «Воскресение Христово»³.

На последних композициях, в силу их редкости, следует остановиться подробнее.

До конца XVI в. тема «Воскресение Христово» воплощалась только как «Сошествие во ад». С XVII в. распространилось изображение «Воскресения Христового» как «восстание от гроба» – в деревянной скульптуре встречается в XVIII-XIX вв. В каждой пермской композиции Христос изображен «восстающим» из гроба. Левая рука поднята вверх; правая полусогнута и опущена. Все объемы предельно обобщены и уплощены. Жестко проработаны позвонки, ребра, полукружия груди. Гиматий, переброшенный через правое плечо, закрывает правое колено: сзади его складчатый подол резко вздымается вверх. Лик Христа имеет характерный шакшерский тип: овальный, удлиненный, с большими глазами, длинным носом и пухлыми, чуть обвисающими щеками. Длинные волнистые волосы, с прямым пробором, распущены по плечам. Карнация светлая, с поддурмянкой, волосы – коричневатого-желтого цвета...

В отношении к взятой нами теме особенно интересен «Ангельский чин из восьми фигур», где два ангела изображены коленопреклоненными в зеркально-симметрических позах, а шесть ангелов поставлены попарно – в рост, также в зеркально-симметрических позах. Их головы подняты, в руках растянута полотенца с текстами псалмов Давида: «**Твой еси ден / Ты сотворил еси зарю и солнце / жатву и весну / Ты создал еси я / Ты сотворил все пределы земли / и Твоя есть ночь**». Такая сложная иконографическая программа, безусловно, свидетельствует о высоком уровне образованности мастеров в целом и хорошем владении библейскими текстами в частности.

Всего из шакшерского комплекса в Пермской галерее оказалось шестнадцать композиций. Это, наверное, поистине уникальный случай в музейной практике. К сожалению, дневников, фиксирующих топографию памятников, не сохранилось...

¹Инв. №№ ДС-283, ДС-284, Н=105, 107.

²Подробнее см.: Власова О. М. Скульптуры «страстного» цикла из собрания Пермской галереи // Библия и национальная культура. Межвуз. сб. Пермь, 2004. С.254–257.

³Инв. №№ ДС-91, ДС-115, ДС-234, ВРП– 779.

И.А.Пикулева (Пермь)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХРИСТИАНСКИХ МОТИВОВ И ОБРАЗОВ В РОМАНЕ О.БЕРДСЛИ «ПОД ХОЛМОМ» И РИСУНКАХ ХУДОЖНИКА

Как известно, отношение Бердсли к религии – а он прожил очень недолгую жизнь (умер в возрасте двадцати пяти лет от туберкулеза) – было довольно сложным. График блестяще иллюстрирует полную античного грубого юмора «Лисистрату» Аристофана, откровенно демонстрируя сексуальные желания персонажей. Однако «грешными» в искусстве Бердсли скорее можно назвать, как пишет критик А.Сидоров, «вовсе не замечательную серию Лисистраты, где поразительный размах художественной фантазии оставляет в стороне слишком смелые темы», а рисунки, где изображены и сопоставлены две женщины, как, например, «Сентиментальное воспитание». Лицо девушки здесь «запечатлено всеми семью печатями греховности»¹.

Примерно с января 1897 г. в письмах Бердсли все чаще начинают упоминаться имена католических священников, а 31 марта 1897 г. график сообщает в письме своему другу А.Раффаловичу, что «утром был принят дорогим отцом Беарном в лоно католической церкви и принес свою первую исповедь»². Священники, «братья», доброжелательно относятся к Бердсли: их связывает не только личностное общение («трогательный интерес ко всем моим невзгодам»³), но и любовь к книгам, красивым вещам. Так, «отец Беарн... – пишет Обри своему другу А.Раффаловичу 3 марта 1897 г., – оставил мне красивую книгу о жизни святого Алозия со множеством очаровательных картинок»⁴. В письме от 1 апреля 1897 г. график сообщает, что в этот день его заходил повидать отец Беарн и «принес очаровательные четки, освященные святым отцом»⁵. Некоторые католические священники, интересующие графика, тоже художники. Это брат Себастиан Гейтс – «художник-домениканец», брат Фильпин – «настоятель общины и недюжинный художник». Однако Бердсли считает, что искусство является препятствием для набожных людей⁶.

«В предсмертной агонии» (как указал сам график) Бердсли завещает своему издателю Л.Смитерсу уничтожить неприличные рисунки и все экземпляры «Лисистраты», которой был сам восхищен. «Покажите это письмо Поллиту и уговорите его сделать то же

самое. Всем, что есть святого, заклиная Вас – все непристойные рисунки»⁷.

В незаконченном и фрагментарном романе «Под холмом» («*Under the Hill*» – 1895–1897) Бердсли иронически переосмысляет некоторые религиозные образы, мотивы и сюжеты. Так, в образе Венеры, античной богини любви и красоты, есть явные аллюзии на библейский живописный сюжет. Восседание богини перед туалетным столиком («У туалетного стола, сияющего, как алтарь *Notre Dame des Victories*, сидела Венера в восхитительном черном с лиловым капоте»⁸ – с.46) напоминает о Деве Марии, восседающей на троне. По словам Дж.Холла, такое изображение Девы Марии встречается на византийских мозаиках, средневековых церковных фресках и в скульптуре, реже – на алтарях раннего Ренессанса⁹. Однако, если на средневековых образцах фигура Марии, как пишет исследователь, намного крупнее окружающих ее персонажей, то фигура Венеры на графическом листе Бердсли «Туалет Венеры» (1896), напротив, равновелика фигурам девушек-прислужниц, парикмахера. Она органично взаимодействует с ними через волнующую, «кудрявую» линию рюшей и кружев костюмов, через игру темных и светлых пятен изображения.

Интересно упомянуть о графической интерпретации Бердсли сюжета Девы Марии с младенцем на «Рождественской открытке», которая планировалась для январского номера «Савоя» 1896 г. Фигуры здесь изображены в традиции позднего Средневековья – в розовом саду, за оградой которого лес. Природа, как пишет К.Кларк, «по-прежнему волнует, она необозрима, опасна и будит множество беспокойных мыслей. Но в этой дикой стране человек может огородить сад»¹⁰. В «Рождественской открытке» Бердсли следует традиции изображения популярного на протяжении XV в. сюжета, представляющего огороженный сад, где «Богоматерь может сидеть на земле, а ее сын играть с птицами»¹¹.

Дева Мария и младенец на открытке Бердсли очень похожи на светскую даму и ребенка. На женщине роскошная окаймленная мантия, украшенная розовыми ветками, цветы которых спускаются на землю и заграждения сада. Платье с расширенными рукавами и поясом обнажает шею и часть груди. Волосы Девы Марии – роскошные, вьющиеся пряди. Изящные украшения на ее голове заменяют нимб или корону. На лоб повязана лента с розой. Младенец – мальчик в длинной, скрывающей его рубашке, с широкими присобранными рукавами, узкими манжетами и бантом на шее. Фигуры Марии и младенца непропорциональны друг другу и контрастны по цвету. Они словно отстранены друг от друга, что подчеркивает чопорное выражение их лиц. Рука женщины краем ладони касается крошечных пальчиков руки ребенка. Мы видим, что Бердсли, используя традиционную композицию (Мадонна с младенцем в саду, который ограждает от леса решетка), по-светски интерпретирует изобразительный сюжет о Деве Марии с младенцем, в частности одевая их в современные одежды. «Рождественская открытка» по характеру композиции сходна со шпалером Стефано да Дзевии (Стефано да Верона) «Мадонна в беседке из роз» (ок. 1420), приведенным в книге К.Кларка¹².

Роман Бердсли «Под холмом» открывается переходом Тангейзера из «высшего» (*the upper*) мира в «низший» – мир Венеры (*the lower world*). Венера в нем богиня (*goddess*) и блудница (*meretrix*). «Высший» мир – христианский. Когда Тангейзер прощается с ним, в его голосе появляется тень чувствительности (*a shadow of sentiment in his voice* – p.76). Рыцарь обращается к «холодному кругу луны» как к «Мадонне» (*Madonna* – p.76). По словам Дж.Холла, луна в истории искусства символизирует целомудрие девы Марии¹³. В романе луна – атрибут «высшего», христианского мира. Традиционная для Девы Марии, как пишет тот же исследователь, накидка-вуаль или корона у Венеры заменяются богатой шевелюрой, которая, как и ноги богини, становится объектом чувственного поклонения окружающих, главным атрибутом героини. Мотив волос – один из важнейших элементов как эстетико-мировоззренческих установок Бердсли, так и поэтики его романа, стихотворения «Баллада о парикмахере» (1896) и множества рисунков (о мотиве волос см. другие наши статьи). На листе шевелюра Венеры повторяет линии окантовки зеркала, которая, в свою очередь, переключается с украшением на подсвечнике и кажется тиарой на голове богини.

В руках у Девы Марии, восседающей на троне, может быть держава или скипетр¹⁴. Венера, изображенная на листе к роману Бердсли, держит на коленях в области лона зеркальце, в котором нет отражения. Однако, на наш взгляд, на рисунке игра отражениями возникает в чередовании черно-белых пятен, линий и точек, а в романе – в комментариях повествователя (грамматическое выражение которых – глаголы первого лица условного наклонения: *It would pain me horribly to tell you about... I should like to speak more particularly about her... But I am afraid that...*), обрамляющих «триумф» Венеры, когда она встала из-за туалетного столика в колыпании кружев и оборок.

Туалетный столик Венеры (*toilet*) сравнивается с алтарем (*altar*). Причем в названии алтаря (*altar of Notre Dame des Victories*) соединяются слова, отсылающие к античным и средневековым понятиям: богиня Победы (*Victories*) и собор, посвященный Богоматери (*Notre Dame*). Слово *altar* обозначает как престол, алтарь в христианской церкви, так и жертвенник. Так, в представлении слугами Венеры вакхического действия – балета «Вакханалии Спориона» – посередине сцены стоял алтарь, посвященный таинственному Пану (*the altar of the mysterious Pan* – p.96).

Изображение Венеры в будуаре содержит явную аллюзию на изображение Девы Марии в интерьере собора. Но будуар – место, где совершаются «священнодействия» причесывания и одевания богини. Святые из религиозного сюжета заменяются у Бердсли множеством персонажей, участвующих в подготовке богини к ужину. Так, ее три любимых девочки – Pappelarde, Blanchemains and Loreyne – подавали «духи и пудру в изысканных флаконах и хрупких курильницах», держали наготове «восхитительные краски» (p.79). Три любимых мальчика – Claude, Clair and Sarrasine – «с вождением стояли вокруг, держа поднос, веер и салфетку». Millamant держала «небольшой поднос с домашними туфлями», Minette «несколько

мягких перчаток». Кроме этого, наголове – платье, драгоценности, цветы, конфеты и проч. (р.79).

Таким образом, библейские аллюзии связывают образ античной богини Венеры со средневековым культурным контекстом. Бердсли на иконографическом уровне сюжета сплетает античные и библейские элементы через интерпретацию религиозных символов как атрибутов с чувственной семантикой (волосы, одежда, украшения).

Образ лирического героя Тангейзера в произведениях легендарного рыцаря XIII в. соединяет в себе, как пишет М.Г.Белоусов, чувственное начало и религиозную стойкость. Основы христианской веры Тангейзер не подвергает сомнению. Он считал, по мнению критика, что «за стойкость в вере и безропотное перенесение несчастий, Бог не оставит его, даже если он сейчас грешит с точки зрения христианской морали»¹⁵. Вместе с этим в поэзии Тангейзера проявляется чувственное и гедоническое начало. Рыцарь говорит «о своей любви к роскоши, тонким блюдам, вину и ваннам два раза в неделю. ...Он признается, что расточительность и красивые женщины довели его до разорения»¹⁶. В опере Р.Вагнера «Тангейзер» (1842 г.), которую Бердсли, безусловно, слушал и которая явилась важным источником его романа, Тангейзер – певец любви. Только страсть дает ей обновление и бессмертие. На турнире рыцарь поет «языческие песни» человека, «сдружившегося с ведьмами» – так считают вартбургские певцы¹⁷.

В основе оперы Вагнера три источника-легенды: о «Венериной горе» – так первоначально назвал свою оперу немецкий композитор, о состязании певцов в Вартбурге, о Елизавете. Бердсли, создавая роман, использует только первую легенду, обозначая в подзаголовке фабулу романа, в котором речь пойдет о приключениях Тангейзера в горе Венеры, о его раскаянии, путешествии и возвращении к горе Любви. Таким образом, опускается легенда о состязании певцов в Вартбурге – замке ландграфа Тюрингского, любителя поэзии и покровителя миннезингеров. Игнорируется и легенда о Елизавете, образ которой в опере Вагнера связан с темой искупления греха любовью, получившей широкое распространение в немецком музыкальном романтизме, и с темой смерти.

Мотив искупления греха звучит уже в увертюре к «Тангейзеру»¹⁸. Венерина гора – пишет Р.Вагнер – полна волшебных соблазнительных видений: «клубится подернутый розовым сумраком туман, до нашего слуха доносятся звуки сладостного ликования; взор смутно угадывает движение устрашающего своей чувственностью танца». «...Голос, полный сладострастной дрожи, звучащий подобно зову сирен, обещающий ... удовлетворение самых буйных ... желаний». Рассвет отдаляет «упойительные греховные таинства», «ликует искупленная от проклятия греховности сама «Венерина гора», и ... ее музыка сливается с песней, прославляющей бога». Это гимн искупления, возвещающий о том, что «оба ранее разъятых элемента, дух и чувственность, бог и земная природа сливаются в едином священном поцелуе любви»¹⁹.

«История Венеры и Тангейзера» (второе название романа Бердсли), по словам М.Истона, родилась из музыки Вагнера и даже сохранила прямую связь с

партитурой. Однако это «очень краткий Вагнер» – после первых страниц «тангейзеровские механизмы останавливаются»²⁰. Восхищение Бердсли Вагнером не обязывает его, как пишет М.Истон, охватывать либретто целиком. Исследователь указывает на множество расхождений романа с оперой. Например, у Бердсли отсутствует «проигрыш» Венеры первого действия оперы, когда Тангейзер покидает богиню; отсутствует проклятие, наложенное на Тангейзера, и его последнее предсмертное заклинание, обращенное к Святой Елизавете, которое показывает возвращение рыцаря к христианской вере.

Отсутствие этих элементов в сюжете романа подчеркивает, на наш взгляд, интерес Бердсли к внерелигиозным, внеэтическим, а к эстетическим аспектам. Если Тангейзер Вагнера движим желанием «испытать чувственные томления»²¹, то Тангейзер Бердсли стремится показать себя Венере, чьи взоры «прельщены» его «совершенством, увенчанным недостатком» (с.44).

Бердсли явно больше привлекают не христианские, а античные мотивы и образы. Уже в первом рисунке, изображающем Тангейзера (1891 г.), график, по словам М.Истона, предназначил «триумф быть» не Христу, а Венере²². Поэтому, на наш взгляд, в романе не находят выражения мотив искупления греха любовью и ветхозаветный мотив цветущего посоха, связанные с легендами о Елизавете и состязанием певцов.

Итак, чувственные и религиозные аспекты, существующие изначально в образе средневекового Тангейзера, по-разному интерпретируются Вагнером и Бердсли. Немецкий композитор акцентирует универсальные, сущностные идеи и понятия (язычество и христианство, грех и его искупление). Бердсли же интерпретирует языческое и христианское начала, по мнению К.Н.Савельева используя многослойную символическую структуру. «Венера предстает как символ языческой чувственности, противостоящей христианскому аскетизму Тангейзера, за идеализацией которого легко угадывается авторское “я”»²³.

Роман Бердсли «Под холмом» открывается ироническим посвящением выдуманному церковному персонажу Принцу Джулио Польдо Пеццоли (*Giulio Poldo Pezzoli*), множество чинов которого перечисляется пышно и торжественно: «Кардинал Святой Римской Церкви, Епископ при храме Св. Марии в Трастевере, Архиепископ Ости и Веллетри, Нунций Святого Престола в Никарагуа и Патагонии, Отец неимущих, Реформатор церковной дисциплины, Пример учености» и т.д. (р.68). С.Уэнтрауб приводит точку зрения О.Бурдета, который считает, что это посвящение «с тщательно сделанной любезностью и витиеватой учтивостью могло бы доставить ... восхищение Папе»²⁴. Бердсли по традиции посвящения объясняет здесь замысел своего произведения: «... в этой книге найдется кое-что позначительнее, чем простое сластолобие, ибо в ней трактуется о великом сокрушении главного героя и о разных благопристойных вещах на некоторых страницах...» (с.39).

Посвящение, по мнению С.Уэнтрауба, содержит «ключи» к главным интересам самого Бердсли – «любовной страсти и религиозному образу»²⁵. Мы дума-

ем, что в несоответствии замысла произведения и адресата посвящения, а также в характеристике героя (влюбленный аббат – *loving Abbé*) выражена явная ирония автора, который «молит прощения» (с.39). Более того, в письме издателю и книготорговцу Л.Смитерсу в ноябре 1895 г. Бердсли пишет, что он не хотел бы, чтобы посвящение было иллюстрировано, поскольку это значило бы слишком подчеркивать шутку²⁶.

В седьмой главе романа описано, как Тангейзер утром вспоминает музыкальные, живописные литературные произведения, думает о деталях своего гардероба. Мысли Тангейзера в это утро занимает легенда о Святой Розе – известной Перувианской деве. Это легенда о том, как Святая Роза четырех лет от роду (...*she was four years old...*; кстати, в переводе – «...четырнадцати лет от роду...» – с.70) «дала обет вечного девства; как ее полюбила Пресвятая Богородица и с фрески в храме Св. Доминика простирала руки, чтобы обнять ее; как это Св. Роза выстроила себе в углу сада часовенку и там молилась и пела гимны так, что собирались ее послушать жуки, пауки, улитки и всякого рода ползучие твари; как она решила сочетаться браком с Фердинандом де Флорес и в свадебное утро надушилась и напмадила себе губы, надела подвенечное платье, волосы украсила цветами и взошла на холмик недалеко от стен города Лимы; как она там опустилась на колени, призывая нежно имя Богородицы, и как Пресвятая сошла, поцеловала Розу в лоб и быстро унесла ее на небо» (с.71).

Свою иллюстрацию «Вознесение Святой Розы из Лимы» Бердсли считал одной из лучших²⁷. Фигуры Богородицы и Розы подняты над землей. Они, противопоставленные по цветовой гамме, возносятся в объятии (*saint's assumption* – как пишет Я.Флетчер)²⁸. Экспрессию рисунка подчеркивают складки мантии Богородицы и огромная массивная корона на ее голове, кудри на волосах Розы и ее крупное тело. Рисунок словно «живой», «дышит» странной жизнью. Поэтому К.Кларк задает вопросы: «Кто мог поместить тело внутри странной куколки насекомого Святой Розы?»; «какая угроза идет с левой стороны мантии, которая, как монстр, лающий на тех, кто попытается прервать вознесение?»²⁹. Вместе с этим утонченные черты лица, изящные руки – «материнские», и даже «эротические», – как характеризует их Б.Брофи³⁰, паутина складок на платье Розы, лучеобразные украшения на короне подчеркивают изящество и эстетизм всего изображаемого. Во время создания рисунка, в 1896 г., в творчестве графика, как считает Б.Рид, проявляются барочные элементы³¹.

Большое влияние на Бердсли оказывают обращенные в католическую веру и имеющие гомосексуальную связь А.Раффалович и Д.Грей³². Поэтому рисунок можно интерпретировать как выражение подсознательных желаний, стремление найти свою сущность в противоположном поле. Роман «Под холмом» глубоко личностный. Его герой – сам Бердсли, чьи инициалы, как отмечает Б.Брофи, во французском произношении близки слову ‘*abbé*’³³. Кроме того, Бердсли неоднократно менял имя своего героя Тангейзера, называя его сначала *Abbé Aubrey*, затем *Abbé Fanfreluche* или *Chevalier Tannhauser*.

Библейскую аллюзию содержит и опера Россини «*Stabat Mater*» (1831–1842), которую слушают герои. Произведение Россини Бердсли называет «обаятельным шедевром», «восхитительной передачей старомодного произведения декаданса, в музыке которого было что-то напоминающее болезненный налет на восковых плодах» (с.84).

Stabat Mater – название латинского церковного гимна XIII в. На латинском языке гимн состоит из двадцати куплетов, которые описывают страдание Девы Марии у креста. Известно более шестидесяти английских переводов гимна. В течение XVII–XVIII вв. это произведение создавалось для хора и оркестра. Текст гимна был разделен на самостоятельные, дифференцированные части. В XIX в. текст *Stabat Mater* благодаря именно этой особенности популярен в сочинениях Верди, Шуберта, А.Дворжака, а также Россини³⁴.

Из участников вокально-симфонического произведения Россини «*Stabat Mater*» назван Спиридон, исполнявший женскую партию (*A miraculous virgin, too, he made of her*). Облаченный в яркий, декоративный костюм, который детально описан Бердсли, актер «создал чудесный образ девы» (*To begin with he dressed the role most effectively* – p.120-121).

Описание внешности Спиридона предельно визуализированно и телесно. Так «его полные ноги вплоть до чисто женственных бедер были одеты в ослепительно белые чулки с розовыми вышивками. <...> Корсаж его был выкроен наподобие жокейского камзола, только рукава заканчивались густыми рюшами, а вокруг шеи и на плечах лежала черная накидка» (с.84). Исполнение Спиридоном оперной партии сопровождается разнообразными телесными движениями: «Тонкая фразировка сопровождалась вычурным движением руки, восхитительной вибрацией живота, нервным движением бедер или пышным вздыманием груди» (с.84).

Волосы Спиридона сравниваются с волосами мадонн Моралеса, завитыми колечками, которые «делают столь прекрасными» их «гладкие лица» (с.84). «Дев» именно этого художника Бердсли в одном из афоризмов «Застольной болтовни» предлагает для исполнения партии «Скорбящей матери». Он пишет, что эта партия «должна исполняться одной из дев Моралеса, одним из тех болезненных и вряд ли богочестивых созданий испанского художника, с высокими яйцевидными млечно-белыми лбами и мелко завитыми шелковистыми волосами»³⁵.

В образе певца декоративная сторона, как то: описание внешности, движений – доминируют над собственно музыкальной стороной. Спиридон – «бархатный альт». «Небеса! Как восхитительно он выглядел и звучал» (с.84).

Герои слушают оперу, которая повествует о страданиях Девы Марии о сыне на кресте, в Казино Поншо-на (десятая глава романа), где ежедневно ставили дивертисменты, комедии, комические балеты, живые картины, представления марионеток и бурлески (с.83). Исполнение «*Stabat Mater*» в «Зале Весенних Благоуханий» (*Salle des Printemps Parfumés*) было «главным блюдом» (*piece de resistance*). Зато обед у художника Де-Ла-Пина Бердсли называет «кварте-

том», «голоса» участников которого характеризуются их внешним видом, а хозяин, в свою очередь, сравнивается с музыкантом или артистом (с.86-87).

Таким образом, в романе Бердсли «Под холмом» мы видим аллюзии на библейские и христианские мотивы, сюжеты и образы через их интерпретацию в живописных и музыкальных произведениях. Настойчиво вытесняемые античными мотивами, они не только выражают эстетические пристрастия автора, но и свидетельствуют о напряженной внутренней борьбе, которая в конце концов привела Бердсли к католицизму.

¹Сидоров А. Обри Бердслей. Избранные рисунки. М.: Венок, 1917. С.56.

²Бердслей О. Многоликий порок История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С.222.

³Там же. С.210.

⁴Там же. С.205.

⁵Там же. С.223.

⁶Там же. С.195.

⁷Там же. С.301.

⁸Здесь и далее роман цитируется (с указанием страниц в скобках) по изданиям: Beardsley A. Under the Hill // Wilde O. Salome. Beardsley A. Under the Hill. London: Creation Books, 1996. P.65–123; Бердслей О. История Венеры и Тангейзера // Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С.35–87.

⁹Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А.Майкопара. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Транзиткнига», 2004. С.188.

¹⁰Кларк К. Пейзаж в искусстве / пер. Н.Н.Тихонова. СПб.: Азбука-классика, 2004. С.28.

¹¹Там же. С.31.

¹²Там же. С.30.

¹³Холл Дж. Указ.соч. С. 187.

¹⁴Там же.

¹⁵Белоусов М.Г. Сюжет о Тангейзере в контексте немецкой литературы XIII-XX вв.: К проблеме «вечных героев» европейской литературы: Дис. ... канд.филол.наук [электронный ресурс]. М.: РГБ, 2003. С.12–13.

¹⁶Там же. С.11.

¹⁷Оперные либретто: Краткое изложение содержания опер. Т.2. М.: Музыка, 1987. С.143.

¹⁸Рихард Вагнер – единственный композитор, создавший «специальные литературные программы для своих увертюр», хотя «для оперной увертюры, построенной исключительно на темах оперы, специальная программа, строго говоря, не обязательна». См.: Вагнер Р. Статьи и материалы / пер. Т.Г.Ковалевой. М.: Музыка, 1974. С.59.

¹⁹Там же. С.56–58.

²⁰Easton M. Aubrey and the Dying lady. London: Secker@Warburg, 1972. P.132.

²¹Вагнер Р. Указ.соч. С.57.

²²Easton M. Op.cit. P.134.

²³Савельев К.Н. Мифопоэтическая символика О.Бердслея в «Истории Венеры и Тангейзера» // XV Пуришевские чтения: Всемирная литература в кон-

тексте культуры: Сб. ст. и матер. М.: МПГУ, 2003. С.231.

²⁴Weintraub S. Beardsley. A biography. New York: Braziller, 1967. С.165.

²⁵Ibid. P.165.

²⁶The Letters of Aubrey Beardsley. Rutherford, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson university press, 1970. P.105.

²⁷Clark K. The best of Aubrey Beardsley. London: Albmarmle Street, 1979. P.146; Brophy B. Beardsley and his world. London, 1976. P.96.

²⁸Fletcher J. Aubrey Beardsley. Arizona State University. Boston, Twayne Publishers A Division of [G.K.Hall&Co](http://www.gkhall.com), 1987. P.148.

²⁹Clark K. Op.cit. P.146.

³⁰Brophy B. Op.cit. P.96.

³¹Read B. Aubrey Beardsley. New York: Bonanza Book, 1967. P.356.

³²Clark K. Op.cit. P.146.

³³Brophy B. Op.cit. P.99.

³⁴[http:](http://www.udayton.edu/marty/resources/poetry/stbmat.html)

[/www.udayton.edu/marty/resources/poetry/stbmat.html](http://www.udayton.edu/marty/resources/poetry/stbmat.html).

³⁵Бердсли О. Указ.соч. С.97.

К.В.Загороднева (Пермь)

ОБРАЗ МАДОННЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ П.П.МУРАТОВА (НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ «ОБРАЗЫ ИТАЛИИ»)

Павел Павлович Муратов (1881-1950) – писатель, переводчик, критик искусства – вошел в историю русской культуры прежде всего как автор знаменитых «Образов Италии» (1911-1913). Книга имела огромный успех. Современники П.Муратова высоко оценивали это произведение и называли его лучшей русской книгой об итальянском искусстве. М.Добужинский ставил «Образы Италии» П.Муратова в один ряд с «Итальянским путешествием» Гете. В предисловии к «Воспоминаниям об Италии» М.Добужинский отмечает: «Но что можно еще прибавить, говоря об Италии, после всего того проникновенного, восторженного, любовного и нежного, что сказано так исчерпывающе в тысячах книг, начиная от Гете до Муратова? Рядом с этим пышным букетом мои воспоминания – дорогой лишь мне одному засушенный цветок, хранимый среди страниц книги моей личной жизни»¹.

Надо принять во внимание и то, что произведение Муратова с 1911 г. по 1917 г. три раза переиздавалось. Однако полный текст «Образов Италии» был опубликован только в 1924 г. в Берлине во время эмиграции писателя. В России все три тома увидели свет через 44 года после смерти автора. Московское издательство «Галарт» выпустило в 1994 г. полную версию «Образов Италии». В послесловии к книге доктор искусствоведения В.Н.Гращенков отмечал: «Эта книга оказалась высшим литературным достижением Муратова, великой творческой удачей»². В этом же году «Республика» издает «Образы Италии» в сокращенном варианте, и в 1999 г. «Тerra» выпускает эту книгу в аналогичной версии. В 2005 г. «Сварог и К»

(г.Москва) публикует берлинский вариант произведения П.Муратова в двух книгах.

Таким образом, мы видим, что в конце XX в. издатели и читатели не утратили интереса к этому произведению П.Муратова, напротив, мы можем говорить о том, что он возрос. «Образы Италии» были и, пожалуй, навсегда останутся самым известным в России произведением на итальянскую тему.

Книга П.Муратова представляет собой «путешествие» сначала с севера (Венеция) на юг (Неаполь и Сицилия) Италии, а затем с юга на север. Мы видим, что произведение имеет кольцевую композицию. Книга начинается и заканчивается Венецией. Автор на протяжении всего повествования претерпевает эволюцию. Как пишет В.Н.Гращенков, «свое «путешествие» по Италии...Муратов начинал как литератор, влюбленный в Италию, тонко чувствующий ее красоту и понимающий значение ее художественной культуры. Он заканчивал это «путешествие»...зрелым писателем, серьезным знатоком искусства и литературы Италии»³.

Каждая глава книги включает многочисленные топографические, топонимические, культурологические сведения о стране. «Живые впечатления соединяются у автора с аналитическими рассуждениями, экскурсами в историю и культуру Италии, рассказами о судьбах художников и их творений»⁴. П.Муратов привлекает иллюстративный материал, цитирует источники на английском, французском, итальянском языках. Обращается к опыту своих предшественников, писавших об Италии. Это в основном воспоминания Гете и Стендаля. Однако «Образы Италии» – очень эмоциональная, субъективная книга, лирическое начало в ней сгущается до предела, настраивая читателя на единую волну с автором. П.Муратов в предисловии к первому изданию отмечал, что в этой книге «индивидуальное и личное выражено не только общим складом ее прозы, но и выбором определенных образов из безграничной и неисчерпаемой сокровищницы итальянских образов» (т.1, с.7)⁵.

В данной статье мы сосредотачиваем внимание на интерпретации П.Муратовым картин художников Ренессанса на библейский сюжет. В частности, нас интересует интерпретация образа Мадонны.

О.Уайльд называл XIX в. переломным пунктом в истории и указывал на двух людей, совершивших поворот: на Дарвина и Ренана, «критика Книги Природы и критика Писаний Творца»⁶. Исчезли абсолютные истины и несомненные факты, потому что жизнь изменчива и непостоянна, а постулат Декарта «Подвергай все сомнению» стал актуален как никогда.

Середина XIX в. – время появления эстетической критики, которая стремилась не объяснить произведение искусства, а напротив, «еще глубже сделать тайну произведения, окутывая его, как и его создателя, атмосферой чуда, столь притягательной и для богов, и для поклоняющихся им»⁷. Глава эстетической школы критики в Англии У.Патер в книге-манифесте «Ренессанс» («The Renaissance», 1877) убеждал, что «язычество разрушает христианство в эпоху Возрождения своим греческим идеалом гармоничного совершенства, просвещенной чувственностью»⁸. Учеником У.Патера в России был П.Муратов, который,

основываясь на концепции английского критика, считал, что величие классического итальянского искусства заключается в синтезе язычества и христианства.

Мадонна в понимании П.Муратова – очаровательнейшая из женщин, которой присущи такие качества, как загадочность, тонкий ум и обаяние. Она идеал красоты и грации. Ее основное отличие от других женщин в том, что Мадонна несет в себе божественное начало. Ее магнетизм, притягательная сила, сверхъестественные способности импонируют П.Муратову, которого всегда влекло к фантастическому. Необыкновенное, магическое было для него «и мерило, и критерий искусства»⁹. Например, когда критик рассматривает барельефы Джованни Пизано, он акцентирует внимание на его экзальтированных фигурах, которые «корчатся и извиваются», улыбки которых превращаются в гримасы. П.Муратов добавляет: «И даже в более спокойной улыбке его каменных «Мадонн» есть всегда что-то опасное, что-то от маски» (т.1, с.237). Маска, как нечто загадочное и скрывающее от глаз наблюдателя истинное лицо, обладает, по мнению П.Муратова, несравненной красотой, а главное – таит в себе угрозу. Вообще, мотив маски часто появляется на страницах «Образов Италии», особенно в разделах «Венеция» и «Венецианский эпилог» (например, маска как главный мотив картин итальянских художников, допустим Пьетро Лонги, или маска как неотъемлемая часть венецианских карнавалов, художественный «нерв» венецианской жизни XVIII в.).

При описании полотен Маттео ди Джованни на библейский сюжет Муратов подчеркивает «обаятельную красоту его женщин, нежность их черт, мечтательную страстность их взглядов и грацию их движений». В сцене «Избиения младенцев» красота женщин ярче выделяется на фоне «диких профилей убийц, с блеском оружия и струйками крови». Напряженность и динамичность образов этого художника привлекает П.Муратова. Он видит в них душу способную «среди жестокостей и ужасов истории забыться сладостно и влюблено перед прелестью женщины» (т.1, с.267). Философия картин Маттео ди Джованни, их почти барочная эстетика, по мнению критика, определяется тем «Genius loci», где родился художник. Это Сьена, город, находящийся в XIII-XVI вв. под покровительством Мадонны. Чувственность образа Мадонны на картинах сьенских художников создается за счет барочных интонаций с их наслаждением красотой и жестокостью, полных движения и страсти.

Особенностью стиля Муратова является обилие цитат, пересказов литературных сюжетов, преданий, что способствует усилению повествовательности, погружению читателя в историю Италии через литературу о ней. Он цитирует «Историю Сьены» Лэнгтон Дуглас и соглашается с автором, который считает общей чертой всех здешних художников кватроченто «мистицизм, странно смешанный с чувственностью» (т.1, с.267).

Мы видим, что Мадонна в понимании П.Муратова – это не та скромная мать, которая всецело погружена в заботы о своем Сыне, а мистическая дева, обьятая священным экстазом. Этим представлением о Мадон-

не и обусловлен отбор картин П.Муратовым для анализа и интерпретации.

Критик с восхищением смотрит на картину «Мадонна ди Сан Джироламо» Корреджо и видит в ее пейзаже «разлитые ядовитые сладости барокко». Он различает на полотне «расплавленный металл дневного итальянского света» и отмечает невозможность передачи этого света словом. Он замечает: «Никакие тонкости импрессионистического анализа не дают нам так ощутить расплавленный металл дневного света, вливающийся в широко открытые глаза, как дает Корреджо в своей пармской картине» (т.2-3, с. 306).

Однако П.Муратов равнодушен к «милым Мадоннам Корреджо», на его картинах он видит прежде всего замечательный пейзаж и сетует на то, что художник «чрезмерно сдержан в этом отношении...а мог бы быть изумительнейшим из пейзажистов Италии!» (т.2-3, с.306). Простые, серьезные и задумчивые Мадонны Джованни Беллини тоже мало интересуют Муратова, хотя он видит в них отражение души художника: «Это созерцательные и тихие души, в них есть полнота какого-то равновесия, – и не таков ли был сам художник?» (т.1, с.25). Критик безразличен и к мило-лукавым, неглубоким и нетонким Мадоннам Фра Филиппи. Он пишет, что они «безвыходно прозаичны» (т.1, с.228). Эпитеты, которыми наделяет П.Муратов Мадонн Беллини и Филиппи (простые, мило-лукавые, неглубокие и др.), подошли бы больше к характеристике обыкновенной женщины, нежели Матери Божьей.

П.Муратов акцентирует внимание на том, что художники целенаправленно создавали Мадонн как земных женщин. Например, Франческо Меланцио да Монтефалько всегда писал Мадонну со своей жены и соединял «прелести милого, живою портрета с верным пониманием того, как в человеческом лице можно прозреть лицо божественное» (т.2, с.228). Рассматривая одну из картин в готической церкви Санта Мария дела Роза, критик надевает маску рыцаря, пылкого поклонника Вечной Розы. Он пишет, что не может удержаться от волнения, когда стоит «перед поставленной в углу часовни маленькой «Мадонной» (XIV в.), держащей розу и улыбающейся особенной улыбкой пизанских Мадонн». Здесь Мадонна представлена с нехарактерным для нее атрибутом – розой – и сливается в воображении П.Муратова со средневековой Вечной розой, рождая желание заглянуть в «погребенный мир жарких верований, долгих молитв и нерушимых обетов» (т.1, с. 242).

Впоследствии П.Муратов, сопоставляя произведения русских иконописцев и итальянских художников Возрождения на сюжет «Рождество Марии», приходит к выводу, что если первым сюжет «давал возможность выказать особую нарядность красок», то у итальянцев «все это соединилось с чисто готической женственностью и лиризмом средневекового певца. Лилейность этих склоненных профилей, золотистость этих светлых волос, нечто от цветка, выросшего во рву замка, и от сонета Петрарки, прозвучавшего под нервюрами сводов» (т.2-3, с.288-289). Таким образом, мы видим, что П.Муратова привлекают «поэтические» Мадонны, он преклоняется перед ними, вступает с ними в диалог. Кроме того, именно они, а не «проза-

ичные» Мадонны Фра Филиппи кажутся ему неотъемлемой частью итальянской культуры с ее художественной неисчерпаемостью.

Примечательно, что одна из главных задач эстетической критики, сторонником которой был П.Муратов, – проникать в концепцию картины, в мир, изображаемый художником, в эту сокровенную область и тем самым подниматься на иной, высший и творческий уровень воображения. Отсюда повышенный интерес к творчеству не до конца разгаданных гениальных живописцев – Боттичелли и Джорджоне, о чьих картинах забыли на несколько веков и вспомнили уже в XIX в.

В небольшой по объему книге У.Патера «Ренессанс», с которой, безусловно, был знаком П.Муратов, каждому художнику посвящена отдельная глава. Очерк «Сандро Боттичелли» разрушает идеализированный образ Богородицы – у Боттичелли она из тех, «кто ни с Иеговой, ни с его врагами». Его Мадонны производят впечатление утраты неба, «вызывая в нас этим чувство неизгладимой печали», из-за них Боттичелли отрекается от христианского мира. Им не доставляет радость материнство, «they shrink from the pressure of the divine child, and plead in unmistakable undertones for a warmer, lower humanity»¹⁰. Однако, они полны «their unique expression and charm...»¹¹ и часто «грезятся вам, когда уже давно забыты Девы Фра Анжелико и Сикстинская мадонна»¹². У.Патер создает проникновенный портрет художника, довольствуясь немногими его произведениями и избегая лишней подробности.

Мадонны Боттичелли, по словам П.Муратова, зеркало его души, обреченной жить «под равнодушным небом и на опустошенной земле, усеянной обломками разбитых верований, пророчеств и обещаний» (т.1, с.191). Критик в статье «Судьба Боттичелли» опирается на работу У.Патера, и мы видим, что ему импонирует созданный английским эстетиком противоречивый образ Мадонны, пребывающей в постоянных раздумьях над судьбами человечества.

Размышляя об искусстве Джорджоне, П.Муратов акцентирует внимание на том, что художник мечтал о слиянии с миром, но остался во власти «той двойственности, которая так болезненна в искусстве Боттичелли и так тревожна в творчестве Леонардо» (т.2-3, с.409). Джорджоне, по словам П.Муратова, был неучем по сравнению с литературно-утонченным Боттичелли и демонически-пытливым Леонардо. Его искусство «не выражало ритмичной линией какие-то поэмы, не написанные словами, и не скрывало в глубине *chiaroscuro* (светотени) философических прозрений. Бездейственное и бессмысленное искусство Джорджоне было до конца музыкально в своей еще нерешительной и первоначальной живописности» (т.2-3, с.409). Музыкальность – это, пожалуй, главная составляющая искусства Джорджоне. Музыка проникает в картины посредством инструментов, изображенных на полотне (свирели, лютни и др.), и мелодии, которая родилась в венецианском воздухе и оказалась навек удержана в картинах Джорджоне.

Небольшой отрывок текста П.Муратова, посвященный «Мадонне ди Кастельфранко», строится на эффекте обманутого ожидания. В нем переплетаются

черты путевого очерка и элементы художественной критики. Автор, используя глаголы в настоящем времени («мы спрашиваем у них [жителей Кастельфранко – К.З.] дорогу к Дуомо и спешим, благоговей заранее, переступить порог, на алтаре нас ждет»), подчеркивает значимость происходящего. Рассматривая «Мадонну ди Кастельфранко», П.Муратов не скрывает некоторого разочарования, которое вызывает в нем эта картина. «Одна из величайших необычайностей искусства» оказывается «нерешительна в основных своих пропорциях», а ее пейзаж сплошь переписан реставраторами. Критика отныне интересует эта картина исключительно как документ прошлого, как «подлиннейшее произведение Джорджоне, единственное, в котором не решился усомниться ни один из историков и критиков, знакомое давно по бесчисленным фотографиям, запечатлевшим во всех деталях этот исключительно достоверный отправной пункт стольких исследований и книг, посвященных загадочному художнику» (т.2-3, с.409).

Однако, несмотря на мнение П.Муратова, что картина «Мадонна ди Кастельфранко» обманывает ожидания, полотно Джорджоне до сих пор не перестает интересовать как обычных зрителей, так и исследователей. Например, современный искусствовед И.Е.Данилова уделяет большое внимание этой картине. Анализ ее пронизан лирико-элегическим настроением. Исследователь акцентирует внимание на колорите картины («Вся золотистая») и отмечает разные оттенки цветов: «Верхняя часть трона серо-темно-оливковая; ковер оливковый с зелеными и красными полосами», «горы на горизонте совсем прозрачно-голубые, небо светлое, тоже прозрачное, серовато-голубоватое вверху и чуть розовато-золотистое внизу»¹³. И.Е.Данилова пишет, что пейзаж отличается разнообразием цветовой гаммы, но в целом на полотне сконцентрированы два «мягких», по словам исследовательницы, цвета: сияющий розовый и темно-зеленый. Картина построена на контрастном решении: слева льется мягкий, теплый свет, справа – полутьма, окутывающая фигуры. Мадонна слегка «освещена вечерним светом, фигуры же святых – окутаны полутьмой»¹⁴. Далее И.Е.Данилова переходит к рассмотрению персонажей. Особое внимание она уделяет Св. Георгию. Критик сравнивает Георгия со средневековым рыцарем, поклоняющимся даме. Он безрадостный, «в его позе – готовность и какая-то безнадежность»¹⁵. Исследователь акцентирует внимание на его лице, используя анафору: «Лица Св. Георгия почти не видно...Лицо Георгия очень темное, почти коричневое»¹⁶. Фигура Св. Георгия кажется смутной, загадочной и в то же время – обреченной, безнадежной, бесконечно одинокой.

Другие персонажи на этой картине выглядят грустными и задумчивыми. Не видно лиц монаха и младенца. «Лицо Марии бесконечно грустное, в ее жесте есть решимость – и какая-то безграничная усталость, как будто Она наконец, после долгого раздумья, решила подняться – и снова застыла в грустном созерцании»¹⁷. И.Е.Данилова отмечает в этих задумчивых фигурах «что-то уже предрембрантовское». Она задается вопросом, который, пожалуй, ставят перед собой все исследователи творчества Джорджоне: «В

чем же неисчерпаемое обаяние этой картины?» и предполагает: «Может быть, в особой атмосфере настроенности – и недосказанности, в золотистой тени, которая отъединяет фигуры и делает их внутренне далекими друг от друга и от окружающего»¹⁸.

Следующая картина, при описании которой П.Муратов соединяет художественно обработанные путевые впечатления с критическими замечаниями – это «Богоматерь Рождения» Пьеро дела Франчески. Лирическое содержание литературного эскиза определяется написанием, что каждый человек смертен, а искусство и природа будут жить вечно. Повествование начинается с того, что в одном итальянском селе рядом с кладбищем расположилась часовня. Рядом с часовней – неухоженные могилы, заросшие весенней травой и дикими голубыми гиацинтами. Автор слушает пение птиц и ждет, когда старик сторож, испуганный редким иностранцем, принесет ключи от часовни. Все проникнуто необыкновенным лиризмом, элегическим настроением.

Описание «Богоматери Рождения» Пьеро дела Франчески – следующая часть эскиза. П.Муратов восхищен благоговейным светло-мистическим обликом Мадонны, «ее трепетно-неправильным лицом с живыми глазами и опущенными книзу углами губ, ее странно расстегнутым на чреве серебристо-голубым платьем» (т.2-3, с.262). Телесность и чувственность Мадонны противопоставлены тленности жизни, заросшим могилам, увядшим, но некогда молодым старику и старухе. Критик называет Мадонну «одним из величайших чудес сельской Италии» и постигает ее скорее эмоционально, нежели рационально.

Таким образом, мы видим, что Мадонна для П.Муратова – это красивая, мистическая, загадочная женщина. Ее облик определяется и влиянием картин итальянских художников – в частности, Маттео ди Джованни, Сандро Боттичелли и др., – и собственным представлением П.Муратова о красоте. Рассмотрев основные принципы создания образа Мадонны критиком в книге «Образы Италии», мы обнаруживаем следующие закономерности. Во-первых, П.Муратов использует поэтическое описание пейзажа, окружающего Мадонну. Например, во фреске Алессо «Успении Богоматери»: «Богоматерь, поддерживаемая ангелами, тихо возносится к небу, в то время как ее мраморный саркофаг наполнился красными и белыми розами. Лань мирно лежит на траве подле опустелого саркофага, и за ним открывается светлый пейзаж с неизбежной извилистой рекой и дымчатыми горами на горизонте» (т.1, с.180). Во-вторых, критик часто ограничивается отдельными характеристиками по поводу внешности Богоматери. Например, о Мадоннах Джованни Беллини он пишет так: «Это созерцательные и тихие души» (т.1, с.25). П.Муратов сравнивает изображения Богоматери у разных художников, пытается найти черты того идеального образа, который живет в его душе. И в-третьих, соединяя в очерках научные сведения, документальные факты, художественные описания, П.Муратов создает яркие, динамичные образы Мадонн в своих трактовках, совершенно отличных от библейских трактовок, и интерпретирует других исследователей, как, например, в случае с Ма-

доннами Боттичелли, которые «ни с Иеговой, ни с его врагами».

¹Добужинский М.В. Воспоминания об Италии. М., 1922. С.4

²Гращенков В.Н. П.П.Муратов и его «Образы Италии» // Муратов П.П. Образы Италии. М., 1993. Том I. С. 290.

³Там же. С.298.

⁴Себежко Е. «Прельщенные Италией». Дух мира – душа града в итальянских очерках Зайцева и Муратова // Продолжение. № 1. Литературный альманах. Калуга. 2002. С. 226.

⁵Муратов П.П. Образы Италии. М., 1993-1994. Том I, II-III. Здесь и далее это издание цитируется с указанием в круглых скобках тома и страницы.

⁶Уайльд О. Критик как художник // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма / пер. с англ., сост. А.Дорошевича. М., 2003. С. 190.

⁷Там же. С. 152.

⁸Pater W. The Renaissance. Studies in Art and Poetry. Edited with an Introduction and Notes by Adam Phillips. Oxford. University Press, 1998. P.9.

⁹Себежко Е. Указ. соч. С. 242.

¹⁰Pater W. Op. cit. P.37.

¹¹Ibid.

¹²Ibid.

¹³Данилова И.Е. «Исполнилась полнота времен...»: сб. статей. М., 2004. с. 513.

¹⁴Там же.

¹⁵Там же.

¹⁶Там же.

¹⁷Там же.

¹⁸Там же.

Е.В.Шварёва (Пермь) БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРКА ШАГАЛА

*...Библия – эхо природы, тайну эту
я и хотел передать...
М. Шагал¹*

Внимание к библейским сюжетам и образам всегда было свойственно Шагалу, в какой бы «роли» он ни выступал: живописца, поэта, прозаика. Кроме отдельных живописных произведений («Голгофа», «Адам и Ева», «Беременная» и др.), художник в 1930-1931 г.г. создаёт цикл иллюстраций к Библии, а в 1950-х вновь возвращается к библейской тематике. Пристальный интерес Шагала к Вечной Книге дал повод исследователям говорить о том, что библейские сюжеты занимают в творчестве Шагала «почти такое же место, как витебские»².

Сам художник писал: «Ещё в детстве я был пленён Библией. Мне казалось, да и теперь кажется, что это величайший источник поэзии на все времена. С той поры я искал её отражение в жизни и искусстве»³. Библейский цикл Шагала называют откровением, «поэтическим завещанием».

В его поэзии и прозе (см. стихи «Картина», «Лестница Иакова», «Где та голубка», «Тот город дальний»

и т.д., автобиографию «Моя жизнь») библейские образы и мотивы органично вплетены в обыденную жизнь еврейской семьи из Витебска. Свои картины Шагал называет «потусторонним ландшафтом»⁴, на котором практически всегда присутствуют его родные: отец, похожий на пророка Илию, старики-евреи в облике святых и тётки – ангелы:

...Крылатые, как ангелы, они взлетали над базаром, над корзинами ягод, груш и смородины.

Люди глядели и спрашивали:

«Кто это летит?»...»⁵

Согласно Библии, ангел – посланник богов, носитель божественной воли и исполнитель её на земле. В эстетической системе Шагала этот образ взаимодействует с другими, например, такими как лестница Иакова (связывает «небесный» и «земной» миры). Часто ангел является художнику во сне, и это пришествие затем выливается в создание картины (например, «Явление»).

Состояние парения – нахождения между двумя мирами – свойственно не только ангелам и людям (таким является и сам Шагал). Силой своего воображения (или божественного вдохновения) художник творит город «летающих домов»: «...Дома мирно парили в пространстве...»⁶. Способность художника и его родных летать подчёркивает их особенность и непохожесть на других людей. Поэтому их мир, символом которого являются «летающие дома» Витебска, – это пространство творчества, духовное пространство, нечто нематериальное. Даже слово «художник» кажется диковинным, «будто залетевшим из другого мира»⁷.

Художник – демиург, каждое его произведение – Послание. Не случайно в живописных произведениях Шагала («Автопортрет с семьёю пальцами», «Поэт, пишущий поэму», «Голубой интерьер» и др.) акцентируется рука Художника-Творца, либо изображается только рука творящего. В «Автопортрете с семьёю пальцами» (1913–1914) Шагал рисует себя сидящим за мольбертом перед самой знаменитой на тот период своей картиной («Россия, ослы и другие», 1911). В правой руке он держит палитру и кисти, а в левой, с семью пальцами, – свою работу. Заметим, что цифра семь символична для иудаизма, так же как семисвечник, изображение которого было передано самим Богом Моисею⁸. Возможно, у Шагала рука с семью пальцами – символ руки Демиурга, Творца мира. Кроме того, на наш взгляд, важен акцент на левой руке, так как согласно еврейской традиции раввин («мастер») носит тфиллин, который связывает Слова Божии с головой и левой рукой⁹.

Блэз Сандрап, поэт и друг Шагала, посвятил ему стихотворение «Портрет», в котором есть такие строки: «...Это сам он Христос:/На кресте/Его детство прошло./Каждый день совершает он самоубийство...»¹⁰. Эти строки созвучны самоопределению Шагала-поэта:

*...я распят с утра, как Христос,
там себя пригвождаю к мольберту...*

«Картина»¹¹.

Путь художника – это путь страданий, поэтому сам процесс творчества ассоциируется у Шагала с распятием Христа. Евангельская трактовка сюжета

распятия такого, что Иисус сознательно жертвует собой во имя спасения человечества. Для художника же Иисус – безвинная жертва, которая обречена на страдание (см. картину «Голгофа», 1912). Живописная трактовка образа Христа созвучна литературной, тем более что в эстетике Шагала художник (шире – певец, поэт), подобно Христу, через своё выстраданное творение несёт в мир Любовь. Такова миссия художника на земле.

В поэзии Шагал отождествляет себя с Иисусом:

*Еврей с лицом Христа спускается на землю,
о помощи моля: кругом разгром и жуть...*

«Где та голубка»¹².

Символичен в этой связи «вещий» сон героя, в котором он, будучи одним из братьев, купается в море. Вдруг разъяренная волна поглощает брата, Врубеля, и отец провозглашает: «...у нас остался только один сын-художник – это ты, сынок»¹³. В своих статьях Шагал упоминает, что Врубель был единственным художником рубежа веков, который разговаривал с вечностью. В «Моей жизни» герой, подобно богине любви Венере, рождается из морских волн, именно так он осознаёт себя **художником**. Душа его наполнена Любовью, а Любовь – это и есть та сила, которая направляет его творчество, «оживляет» его картины «собственным дыханием» и вкладывает в них его «мольбу о спасении, о возрождении»¹⁴.

Интересно, что в «Тайной жизни» С.Дали рождение художника также связано с образом моря и в какой-то степени созвучно шагаловскому. Но если для Дали творчество – игра интеллекта, то для Шагала – это песнь души, божественный свет, который «наполняет картины дыханием». Такую чистую, истинную веру проповедует хасидизм, одним из центров которого был Витебск.

«Хасид» означает «человек добрый» – добрый сердцем, милосердный¹⁵. Самое важное – это то, что происходит у человека в душе, как он относится к окружающим и проживает свою жизнь перед Богом, а не то, как он совершает обрядовые действия. Хасидизм не отрицает догмы и обряды, но он делает акцент на радости служения Богу, а не на механичном исполнении заповедей. Первое место отводится чувствам, эмоциям веры. Отсюда неоднозначное отношение героя к молитве:

...Я же убежал из синагоги и забирался в сад. Перелезал через забор и срывал зелёное яблоко покрупнее.

Вгрызался в него, несмотря на пост.

Лишь чистое небо смотрело, как я, грешник, трепещу, кусал сочное яблоко и объедал его до самой сердцевины...¹⁶.

Яблоко – символ грехопадения. Герой-художник как будто наслаждается совершаемым им грехом. В мотиве грехопадения выражается стремление художника быть естественным, следовать своей человеческой природе, с одной стороны, и протест разумной вере – с другой.

Носитель истинной Веры – отец Шагала:

...Папа весь в белом.

Каждый год в великий день Йом-Кипур он казался мне пророком Илией.

Лицо его от слёз желтее обычного, с каким-то кирпичным оттенком.

Он плакал просто, тихо, без ужасов и вовесть.
Без театральных жестов...¹⁷.

Илия – «еврейский пророк, сильный характер, боровшийся против культа Ваала»¹⁸. Он облачён либо в шкуру, либо в белую мантию. Библейская огненная колесница заменена Шагалом на белую. Белый цвет для художника – цвет истины, несущий свет и любовь (не случайно символ влюблённых – белый голубь). И далее:

...Мне кажется, что в папином бокале вино ещё краснее...

Отец поднимает бокал и посылает меня открыть настежь дверь.

Дверь настежь, чтобы мог войти пророк Илия?..

Но где же он, Илия, со своей белой колесницей?

Может, он уже во дворе и сейчас войдёт в дом в облике убогого старца, согбенного нищего с сумой через плечо и клюкой в руке?

«Вот и я. Где мой бокал?»...¹⁹

Согласно «Словарю сюжетов и символов в искусстве» Д.Холла, чаша (бокал) красного вина (крови Христа) фигурирует в сцене Ветхого Завета, когда Илия, умирая в пустыне, получает еду и питье от ангела²⁰.

Человек истинной и искренней веры (таким предстаёт отец Шагала) несёт Любовь через свою молитву. Сам герой, как правило, не принимает участия в этом действе, он наблюдает со стороны. Но собравшиеся в синагоге на вечернюю молитву старцы-евреи для него святые: «... И голоса их проникают в ковчег, чьи недра то открываются взорам, то затворяются вновь...»²¹. Ковчег Ноя – символ спасения человечества, а голубь в библейском сюжете Потопа стал символом «хороших новостей и мира и потому атрибутом мира»²². В поэтическом мире Шагала образ голубя заменяется образом голубки:

... Где ж та голубка – голубица Ноя,

Летевшая победно впереди?..

«Где та голубка»²³.

На отдельных картинах Шагала и на его иллюстрациях к «Моей жизни» поэт, живописец, музыкант часто изображаются с перевернутой головой: они стоят на земле, но их взгляд устремлён на небо. Художник осознаёт свою непохожесть на окружающих людей (этим обусловлен его конфликт с обществом): «...порой у меня возникало впечатление, что я совсем иной, рождённый, если можно так выразиться, между небом и землёй, что мир для меня – огромная пустыня, где душа моя скитается как светоч...»²⁴. Путь творца – это путь скитаний, поисков голубки-музы.

Голубь с античных времён символизирует Любовь и Постоянство. На полотнах Шагала голубь сопровождает влюблённых. В живописи так же, как и в «Моей жизни», мужское и женское начала образуют единое целое: Адам и Ева (см. картину «Адам и Ева», 1911-1912) – Шагал и Белла. «...Я смотрю на тебя, и мне кажется, что ты – моё творение...»²⁵. Для художника Белла – не Ева-искусительница, Белла и есть голубка Шагала, его божественная муза (ср. с Дали, для которого Гала – его образ-двойник в «Тайной жизни»).

И в литературе, и в живописи образ матери-мадонны поэтичен и возвышен. В «Моей жизни» мать

для героя – источник таланта художника, она отождествляется с его душой. Выражением матери-души в книге становится их общая улыбка: «Ты... улыбаешься, совсем как я. Она моя, эта улыбка...»²⁶. Шагал говорит о могиле матери: «Здесь моя душа. Здесь и ищите меня, вот я, мои картины, мои истоки...»²⁷. Заметим, что мадонны Шагала (см. картину «Святое семейство», 1909) скорее напоминают таитянок Гогена, чем возвышенные образы мадонн итальянских художников Возрождения. Вспомним, что Мария – мать Христа – земная женщина. Образ матери у Шагала естественен, телесен, приближен к земле и величественен одновременно. Мать для сына – королева.

Итак, Библия действительно явилась для Шагала неисчерпаемым источником вдохновения, но библейские сюжеты и образы перестают оставаться лишь вечными символами. Библейские пророки «спускаются на землю» (Илия – нищий старец, отец Шагала), а женские образы поэтизируются (мама, Белла). В образе героя-художника соединяется «земное» и «небесное»: он и Иисус, и клоун одновременно, причем эти начала не противоречат друг другу. В «Моей жизни» библейские образы становятся сугубо личными, или, как тонко и точно подметил Андрей Вознесенский, «пропущенными через витебское нутро»²⁸.

¹Шагал М. «Любовь, которую я ощущаю ко всем...»//Маршессо Д. Шагал. М., 2003. С.148.

²Зингерман Б.И. Земля и небо в творчестве Шагала// На грани тысячелетий: Мир и человек в искусстве 20 века. М., 1994. С.86

³Шагал М. «Любовь, которую я ощущаю ко всем...». С.148.

⁴Шагал М. Ангел над крышами/пер. Л.Беринского. М., 1989. С.25.

⁵Шагал М. Моя жизнь. СПб., 2000. С.79

⁶Там же. С.75

⁷Там же. С.138.

⁸Хинд Р. 1000 ликов Бога. М., 2004. С.113

⁹Там же. С. 287.

¹⁰Сандра Б. По всему миру и вглубь мира/ пер. М.П.Кудиновой. М., 1974. С.61.

¹¹Шагал М. Ангел над крышами. С.25.

¹²Там же. С.39.

¹³Шагал М. Моя жизнь. С.189-190

¹⁴Там же. С.160.

¹⁵См.: «Идеология хасидизма дала возможность возрождения еврейской жизни в России» [интервью С. Антоненко с Главным раввином России Берл Лазаром]// Родина. 2002. № 9. С. 98.

¹⁶Шагал М. Моя жизнь. С.112.

¹⁷Там же. С.112.

¹⁸Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 2004. С.263.

¹⁹Шагал М. Моя жизнь. С.115-116.

²⁰Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. С.264.

²¹Шагал М. Моя жизнь. С.113.

²²Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. С.167.

²³Шагал М. Ангел над крышами. С.39.

²⁴Шагал М. «Любовь, которую я ощущаю ко всем...». С.148.

²⁵Шагал М. Моя жизнь. С.302.

²⁶Там же. С.61.

²⁷Там же. С.62.

²⁸Зингерман Б.И. Земля и небо в творчестве Шагала. С.86

Я.В.Черномордикова (Мурманск) ОБРАЗ ХРИСТА

В ТВОРЧЕСТВЕ Д.ШОСТАКОВИЧА

Постперестроечное время в России можно назвать временем возрождения религиозности. Реконструируются древние храмы и возводятся новые, восстанавливается практика церковных служб, люди, не таясь, носят на шее православные кресты и отмечают церковные праздники. Вся Россия с замиранием сердца следит за состоянием здоровья Папы Римского и обсуждает избрание нового. И облик Москвы – воистину златоглавой – уже невозможно представить себе без куполов и крестов Храма Христа Спасителя.

Такой бурный всплеск религиозности, вероятно, вполне объясним всей историей развития нашей страны. Русь испокон веку была православной, и годы социализма не смогли искоренить веры в Бога, осознанно или подсознательно живущей в душе почти каждого русского человека. Однако в годы, когда вся страна шагала к общему светлому будущему, говорить о собственной религиозности было не только не принято, но и опасно. Тем больший интерес ныне вызывают произведения социалистической эпохи, в которых с разной степенью открытости проявляется православная тематика, видятся или угадываются библейские образы.

Множество примеров подобного рода можно найти в творчестве одного из ведущих советских композиторов – Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906-1975). Трудно сейчас сказать, насколько он в самом деле верил в Бога. Вслух об этом композитор сказал лишь однажды, когда его насильно заставляли вступить в партию, и свой отказ он пытался объяснить религиозностью. Неизвестно, насколько искренним было тогда его признание. Но творчество Шостаковича, независимо от высказанных вслух или утаенных речей, пронизано идеей жертвы.

Лирический герой его произведений неоднократно отдает себя на поругание и осмеяние. Аналогии с образом Христа возникают сами собой. Появление библейской темы в творчестве советского композитора несколько неожиданно, но вполне объяснимо. Ведь образ жертвы – один из самых традиционных в русской культуре и наиболее почитаемых во все времена. Один из современников и ровесников Шостаковича, музыкальный критик Виктор Бобровский, пишет: «История жизни, учения, страдания и смерти Христа, воспроизводимая в Евангелиях, – самое сильное по своей концентрированной правдивости произведение искусства, живущее на одном уровне с истинной (недогматической необрядовой) религией. Христос – и художественный образ, вошедший во все искусства, и символ правды, справедливости... Источник правды, гонение на правду, страх перед властью, изгоняющей правду, смертная казнь... Это – канва сюжета, во

множестве вариантов охватывающего всю историю человечества вплоть до наших дней»¹.

Шостаковичу этот образ, вероятно, был ближе, чем кому-либо из его современников. Его творческий дар сам по себе был Голгофой: болезненная восприимчивость ко всякого рода злу и насилию соединялась у композитора с глубоким ощущением своего призвания – пережить, пропустить сквозь себя это зло, запечатлеть в искусстве. Потому во многих его произведениях усматриваются аналогии с некоторыми страницами жизни и смерти Христа. Наиболее часто встречающиеся символы – шествие на Голгофу, глумление и бичевание, собственно казнь. Начиная с Пятой симфонии (1937) в музыке Шостаковича складывается определенный комплекс средств воплощения этих символов. Кроме того, некоторые сочинения композиционно воплощают ту же трагическую цепь событий. Среди последних назовем, например, поэму «Казнь Степана Разина» (1964) и Второй виолончельный концерт (1965).

Особенно явно параллели с библейской историей просматриваются в поэме, чему способствует наличие поэтического текста – стихов Е.Евтушенко. Весь сюжет «Казни Степана Разина» четко укладывается в рамки евангельской истории: вход в Иерусалим, глумление, бичевание, казнь, чудеса, воскрешение. Только на месте главного героя оказывается не Христос, а Стенька. Его везут по улицам белокаменной Москвы, на него глаза, смеются, а дьяк выбивает ему зубы. Ему отрубает голову, и под впечатлением от увиденного что-то меняется в душах присутствующих:

И сквозь рыла, ряжки, хари
Целовальников, менял,
Словно блики среди хмари,
Стенька лица увидал.

И хотя герой не мог, подобно библейскому Христу, воскреснуть после казни, голова его, отрубленная, все продолжала жить и торжествующе смеяться над царем.

Обратимся теперь к музыкальному тексту. В нем, как и в поэтическом, содержатся символы отдельных этапов евангельской истории. Правда воплощаются они не столь последовательно, а более обобщенно, что в большей мере свойственно музыкальному искусству. Так, весь «крестный путь» Степана Разина характеризует одна тема – в ритме шествия, с четкой метрикой, затактовой структурой. Ее интонационный рельеф составляют ровное движение в объеме терции с последующим скачком из затакта на чистую или уменьшенную кварту. По мнению В.Вальковой (см. ее цитированную статью), подобным интонационным рельефом обладают очень многие музыкальные темы еще со времен И.С.Баха, и все они связаны с созданием образа шествия к месту трагического события, например к Голгофе. Творчество Шостаковича само по себе дает немало примеров подобных шествий: они есть во Втором скрипичном и Втором виолончельном концертах, в Десятой симфонии и других произведениях. В поэме эта тема, воплощая этапы крестного пути, представлена в различных вариантах. Первый из них появляется уже в оркестровом вступлении. Здесь преобладает плавное движение без скачков, так что

интонационный рельеф темы сглажен; к тому же она перебивается ровными аккордами в низком регистре – символом несвободы. Переходя в партию солиста, тема звучит веселее, в ритмическом увеличении, в ней впервые появляется квартный затактовый скачок, в большой степени определяющий волевой характер темы.

Следующий далее эпизод глумления построен на ином материале: с мелодией инструментального склада, кружащегося движения в оркестре и глиссандирующими выкриками хора. Возвращение же основной темы в ц.15 связывается с появлением главного героя, с переключением внимания слушателя на его образ. В данном случае тема эта звучит в варианте вступления: в глазах окружающих поруганный, оплеванный Стенька не обладает здесь столь ярко выраженной внутренней силой, волей, мужеством.

Эпизод «суда неправедного» – встреча с дьяком – также построен на ином музыкальном материале. Следующее проведение основной темы в оркестре – незадолго до ц.33 – излагается на фоне пустых аккордов (трезвучия без терцового тона). Эти аккорды можно расшифровать по-разному: они могут символизировать и душевную пустоту казнящих, и ощущение обреченности самого героя. Весь эпизод описывает шествие к месту казни:

Над Москвой колокола гудут.
К месту лобному Стеньку ведут.

Сразу вслед за этим начинается эпизод чуда превращения зевак в людей. Он построен на той же теме в своем самом мужественном и волевом варианте, какой уже был представлен в партии солиста в начале поэмы. Гибель Разина не будет напрасной.

Стоит все стерпеть бесслезно,
Быть на дыбе-колесе,
Если рано или поздно
Прорастают лица грозно
У безликих на лице.

Эпизод казни в ц.43 являет новый музыкальный символ, который В.Валькова обозначила как «комплекс казни», – это резкие, отрывистые, диссонирующие аккорды оркестра на фоне тремоло литавр. Символ очень краток, как и сама казнь, занимает он всего несколько тактов, но звучит очень сильно, являясь началом кульминационной зоны всего произведения.

Прохрипела голова: – Не ззяря!

И крик этот подхватили все окружающие под аккомпанемент всего оркестра, под удары тарелок и торжественное тремоло литавр.

Следующий далее эпизод по характеру напоминает отпевание: это реакция окружающих на смерть Разина. Музыкальным воплощением данного эпизода по-прежнему является основная тема поэмы. На этот раз она звучит приглушенно, в замедленном темпе, на фоне выдержанного тона в оркестре, что придает ей скорбный, оцепенелый колорит.

Но застыла площадь Красная,
Чуть колыша бердыши.
Стихли даже скоморохи.

Такая реакция на казнь бунтовщика также подтверждает, что смерть Степана была не напрасной, всколыхнула что-то в душах людей, заставила задуматься.

Итак, содержание поэмы напрямую перекликается с евангельской историей крестного пути и казни Христа. Невольно возникает вопрос, насколько оправданы такие аналогии, применимы ли они к творчеству советского композитора?

Одной из наиболее ярких стилистических черт Шостаковича является зашифрованность. Его наследие содержит очень много музыкальных намеков, символов, тем-оборотней. Отчасти это объясняется политической ситуацией, когда далеко не все мысли – в том числе и музыкальные – могли быть озвучены напрямую.

Музыкальный текст поэмы содержит ряд устойчивых интонационных комплексов, характерных для творчества Шостаковича начиная с конца 30-х годов. Везде эти комплексы сохраняют свое смысловое значение, что и дает возможность назвать их символами. О связи данных символов с Библией, наверно, невозможно говорить с полной уверенностью, однако наследие Шостаковича дает возможность подобной трактовки. Она вполне оправдана, поскольку не противоречит внутреннему смыслу произведений. Так что воплощение в поэме «Казнь Степана Разина» евангельской истории – вполне оправданная гипотеза.

В последние годы вопрос раскрытия истинного смысла сочинений Мастера стал интересовать музыковедов, с чем связано появление многих исследований, предполагающих совершенно новый взгляд на содержание наследия Шостаковича. Быть может, и поиск библейских образов в его творчестве станет новой гранью постижения творчества композитора.

¹Валькова В. Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью: Документы, материалы, статьи. СПб: Композитор, 2000. С. 680.

И.С. Колесова (Екатеринбург)
ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ
В ИЗУЧЕНИИ КУРСА
«БИБЛИЯ И МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА»

В системе дополнительного образования г. Новоуральска преподается авторский курс «Библия и памятники мировой художественной культуры: программа дополнительного образования как фактор развития личности»¹.

В процессе преподавания данного курса актуализировался вопрос: как доходчиво, понятно, и, главное, увлекательно донести до обучающихся ту или иную информацию, заявленную в программе. В результате творческих поисков были найдены некоторые удачные приемы, которые помогли в усвоении материала, изложенного в курсе «Библия и мировая художественная культура».

Началом предварительного изучения считаются первые занятия, на которых либо с помощью анкеты, либо в диалоге выясняется осведомленность учащихся в данном вопросе. Желательно к первому занятию оформить выставку книг, репродукций, музыкальных

записей «Библия и мировая художественная культура». В ней могут быть такие разделы:

1. «В начале было Слово...» (различные издания Библии – и не только на русском языке).

2. «Мир Библии в истории искусства» (репродукции картин и музыкальные произведения на библейские сюжеты).

3. «Звучат лишь письмена...» (литературные произведения, сюжетной основой которых послужила Библия).

Выставочные материалы вызывают интерес, создают настроение. На одном из первых занятий проводится презентация выставки. Содержание выставки меняется и обновляется в течение всего периода изучения курса, и на это необходимо обращать внимание учащихся. Кроме того, на выставке представлен рекомендательный список литературы, который регулярно пополняется новыми книгами, публикациями – и об этом также информируются ученики...

Знакомство с библейским текстом лучше всего начинать с совместного его чтения на занятиях. При этом следует обратить внимание на торжественный, возвышенный характер библейского стиха, на особый темп, ритм. Было бы замечательно дать возможность ученикам послушать чтение Библии на старославянском и русском языках в профессиональном исполнении актера. Затем предоставить возможность самим ребятам выразительно прочитать текст, сделать инсценировку какого-либо отрывка. В результате они лучше понимают смысл текста, чувствуют интонацию, настроение, ритм.

Несколько занятий в течение учебного года было проведено учениками, которые выступали в роли «экскурсоводов» «картинной галереи». Здесь важно научить детей «смотреть и видеть», выражать и формулировать свои впечатления. С этой целью можно использовать такой методический прием: сначала будущие «экскурсоводы» сами пытаются описать выбранную репродукцию картины на библейский сюжет; затем им предлагается «классический» образец восприятия и понимания данного художественного произведения, проводится анализ его изобразительных средств. После того как речевой арсенал классического образца анализа усвоен учениками, они создают свой вариант описания и восприятия шедевра, но качественно улучшенный и обогащенный.

Следует настроить учеников на то, чтобы они воспринимали творения великих художников не только как переложение на язык того или иного вида искусства библейского сюжета, но и как самоценное произведение.

Предпочтение в процессе работы над усвоением курса следует отдавать групповым формам деятельности, которые обеспечивают межличностное общение, групповое общение, формируют потребность достойного поведения, стремление размышлять, повышают самооценку. Групповая деятельность может быть организована по-разному. Например, работа по кругу. Участники поочередно высказывают мнение о каком-либо художественном произведении. В результате обсуждения, помимо опыта общения в группе, формируется представление о том, что восприятие художественного произведения может быть различ-

ным, непохожим на общепринятые стандарты. Однако и оно имеет право быть вследствие его уникальности, неповторимости. Например, сравнивая оригинальный и адаптированный тексты притчи о Сеятеле, а также тексты стихотворений А.Жемчужникова «Притча о сеятеле и семенах», А.Пушкина «Свободы сеятель пустынный...», Н.Некрасова «Сеятель», репродукцию с картины И.Глазунова «Сеятель», ученики работали в группе и обсуждали вопросы: *В чем состоит главная мысль притчи о сеятеле? Почему «видя не видят, и слыша не слышат и не разумеют»? Какой должна быть почва, чтобы проросло «Зерно-Слово» и принесло плоды? Как переосмысливается традиционное толкование темы «Семена – почва»? и др.*

Выбираются репродукции:

- Икона «Богоматерь Владимирская»;
- Рафаэль «Сикстинская мадонна»;
- Петров-Водкин «Богоматерь “Умиление злых сердец”»;
- Боттичелли «Благовещение»;
- Микеланджело «Пьета»

Участникам диалога задаются вопросы: *Здесь изображена Мария – мать Иисуса Христа, но в разные моменты своей жизни и разными художниками. Какие чувства вызывают у вас эти произведения искусства? Почему одно и то же произведение искусства вызывает у людей разные чувства? От чего это зависит? В чем разница между иконой и картиной? Почему икону нельзя назвать картиной? Как звучит каждое из этих произведений? Какая музыка подойдет к каждому из них? Если вы не можете назвать конкретного музыкального произведения, то опишите характер музыки, ее цвет, линии?*

А теперь послушайте следующие музыкальные записи: П.Чесноков «Заступница усердная», П.Гребенщиков «Величание Богородице», И.С.Бах – Ш.Гуно «Аве Мария», Ф.Шуберт – В.Скотт «Аве Мария»

Соответствует ли эта музыка вашим представлениям?

Вспомните стихотворение А.Пушкина «Мадонна». Какой из этих картин мог посвятить стихотворение поэт?

Как правило, на таких занятиях ученики с большим подъемом и удовольствием рассказывали о произведениях искусства, созданных на библейские сюжеты. Исходя из этого, можно сделать вывод, о преимуществе групповых занятий, на которых появляется возможность дискуссии, обмена впечатлениями, мыслями, а совместное обсуждение тех или иных художественных произведений, созданных на библейские сюжеты, делает их восприятие более эмоциональным, глубоким и запоминающимся.

Рамки статьи не позволяют подробно рассказать обо всех открытиях, совершенных в процессе преподавания курса «Библия и мировая художественная культура». Однако можно констатировать следующее: дети относятся к материалу, изложенному в данном курсе, с большим интересом, симпатией; они с удовольствием работают с текстами, участвуют в инсценировках; начинают больше размышлять, читать. Эти факты убеждают в справедливости рекомендаций

М.Г.Писманника: «Педагогически оснащенное изучение Книги Книг совершенно необходимо для учебных программ отечественной школы»².

¹См. об этом: Колесова И.С. «Библия и памятники мировой художественной культуры»: программа дополнительного образования как фактор развития личности // Библия и национальная культура. Пермь, 2004. С.37-38.

²Писманник М.Г. Культурное значение Библии // Там же. С.5.

**КАФЕДРА МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ
ПЕРМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА**

ПРИНИМАЕТ ЗАКАЗЫ НА КНИГИ:

Библия и национальная культура: Межвуз. сб. науч. ст. и сообщ. Пермь, 2004. 320 с.

Иностранные языки и литературы: Вест. Перм. ун-та. Вып.4. Пермь, 2004. 114 с.

Традиции и взаимодействия в мировой литературе: Межвуз. сб. науч. ст. и сообщ. Пермь, 2004. 196 с.

Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах: Межвуз. сб. науч. трудов. Пермь, 2003. 227 с.

Любимова А.Ф. Проблематика и поэтика романов Г.Уэллса 1900-1940-х годов. Иркутск, 1990. 104 с.

Любимова А.Ф. Жанр антиутопии в XX веке: содержательные и поэтогические аспекты: Учебное пособие по спецкурсу. Пермь, 2001. 91 с.

Проскурнин Б.М. «Парламентские» романы Энтони Троллопа и проблемы эволюции английского политического романа: Учебное пособие по спецкурсу. Пермь, 1992. 111 с.

Проскурнин Б.М. Английский политический роман XIX века: Очерки генезиса и эволюции. Пермь, 2000. 286 с.

Проскурнин Б.М., К.Хьюитт. Роман Джордж Элиот «Мельница на Флоссе»: контекст, эстетика, поэтика. Пермь, 2004. 93 с.

Руцкая Г.С. Романтическая традиция в немецкой литературе второй половины XIX века в свете категории меры: Учебное пособие по спецкурсу. Пермь, 1999. 75 с.

Ханжина Е.П. Формирование национальной традиции в романтической поэзии США и творчество У.К.Брайанта: Учебное пособие по спецкурсу. Пермь, 1987. 88 с.

Ханжина Е.П. Романтическая поэзия США: жанры, поэтика, стиль. Пермь, 1998. 196 с.

Яшенкина Р.Ф. Из истории зарубежной литературы: Проза французского романтизма: Текст лекций. Пермь, 2000. 148 с.

Прием заказов по телефонам: (3422) 396290, (3422) 396446,

по E-mail: bibcult@mail.ru,

по почте: 614990, Пермь, ул.Букирева, 15, Пермский государственный университет, факультет современных иностранных языков и литератур, кафедра мировой литературы и культуры.

Научное издание

БИБЛИЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
Межвузовский сборник научных статей

Редактор Г.В.Тулякова
Корректор Т.Г.Витальева
Компьютерная верстка И.А.Пикулева

Подписано в печать 31. 10. 2005. Формат 60х84 1/8.
Бум. офс. Печать офсетная. Усл.печ.л. 19,5. Уч.-изд.л. 25.5.
Тираж 300 экз. Заказ

Редакционно-издательский отдел Пермского университета
614990. Пермь, ул.Букирева, 15

Отпечатано на ризографе в отделе электронно-издательских систем ОЦНИТ ПГТУ
614600, г.Пермь, Комсомольский пр., 29а, ауд.113
тел. (3422) 198-033