

турному взрыву»²⁶ в начале XX века, который, создав «выжженное поле» на месте былой иконической культуры, в очень скором времени завершился утверждением абсолютного монологизма – в тоталитарной эстетике «социалистического реализма». Вопрос же о том, какое визуальное начало доминирует в соцреализме, корни какой культурной традиции питают искусство тоталитарных систем, иллюзионизм либо особого типа иконичность, может быть, ранее не известная русской традиции, формирует визуальный код соцреализма, пока остается открытым и требует дополнительных исследований.

²⁶ Ср.: Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.

Глава 5

ЭКФРАСИС В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ НОВОГО ВРЕМЕНИ: ИКОНА И КАРТИНА

В своей работе «На подступах к жанру экфрасиса» Л. Геллер обратил внимание на то, что «русская литература предпочитает говорить о нерусском искусстве. Или же, говоря о русском, стирает излишек русскости»¹. Он предлагает несколько возможных объяснений факта «выхода через окно картины в нерусский мир»².

В этой главе представлено иное истолкование этого предпочтения. Мы исходим из того, что экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своем иконном сакральном инварианте, что за описанием картины в русской литературе так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения «чужого» небесного «своему» земному. Иногда эта иконная «память» экфрасиса проявляется эксплицитно, но чаще скрывается в подтексте произведения.

¹ Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd. 44. С. 156–157.

² Там же. С. 157.

Одну из достаточно редких непосредственных экспликаций иконичности можно обнаружить в стихотворении Б. Пастернака «Ожившая фреска». Здесь Сталинградская битва описывается как литургическое вневременное действие – с молебном («земля гудела, как молебен»³), кадилницей («кадилницей дым»). Здесь «ночное небо Сталинграда» осмысливается как «ширь небесная» за пределами земли («Он перешел земли границы»). Центральное место в тексте занимает именно описание иконографического сюжета «Чудо Георгия о змие». При этом происходит словесная проекция этого сюжета на события Сталинградской битвы.

Хвостатые черти, прыгающие в ямы «по темной росписи часовни», сопоставлены с неприятельскими бомбами и снарядами; «вражеские танки» имеют грозную драконью чешую; свастика называется «хвостатой», тем самым, обретая inferнальное осмысление; земное пламя напоминает адский огонь фрески:

А рядом в конном поединке
Сиял над змеем лик Георгия.

В пастернаковском тексте можно обнаружить и третьего участника иконографического сюжета. Как известно, помимо Георгия Победоносца и змия, часто изображается царевна, принесенная в жертву змию, но освобожденная Георгием. Такой «царевной» является вначале мать лирического героя:

³ Текст цит. по изд.: Пастернак Б. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 386–387; 514–515.

И мальчик облакался в латы,
За мать в воображеньи ратуя,
И налетал на супостата
С такой же свастикой хвостатой.

Как видим, хвостатость «супостата», т.е. змия, является антиципацией нацистской свастики. Ратование мальчика («и налетал на супостата») предвосхищает танковые сражения:

Теперь, когда своей погонею
Он топчет вражеские танки.

Одновременно последний глагол «топчет» ориентирован также и на *конный* поединок Георгия. Однако предполагаемая, но не состоявшаяся жертва змия – мать героя – в батальной действительности становится страдающей матерью-родиной, которую защищает воин:

И родина, как голос пущи,
Как зов в лесу и грохот отзыва.

Интересно, что родной для воина «голос пущи» звучит словно бы из *монастырского* сада:

И вдруг он вспомнил детство, детство,
И монастырский сад, и грешников.

Само *чудо* иконографического сюжета, итоговая победа Георгия и спасение царевны-родины не только явно проецируется Пастернаком на грядущее окончание войны, но и даже словесно присутствует в тексте, завершая его:

Он перешел земли границы,
И будущность, как ширь небесная,
Уже бушует, а не снится,
Приблизившаяся, чудесная.

Чудесная будущность не только является отражением *чуда* победы, но и значимо переносится из земного измерения в небесную сферу, перерастая «земли границы» и обнаруживая, тем самым, *пасхальный* контекст этой победы.

Характерно, что в машинописном варианте того же пастернаковского текста об уже погибшем герое современной битвы говорится следующим образом:

Он вновь на знаменитом фронте,
Где ангелы и отошедшие
Сражаются на горизонте
Над продолжающейся сечею.

Таким образом, изображение Георгия Победоносца действительно является окном в иной мир, но тот мир, где «ангелы и отошедшие сражаются». Ясно, что такой мир не может быть здешним, «своим», собственно племенным, российским. Это иной ярус бытия: «над... сечею». Характерно, что в черновиках Пастернака стихотворение имело название «Воскресение».

Зададимся вопросом об истоках экфрасиса в русской литературе. Согласно Л. Геллеру, «экфрасис входит изначально в рассказы о паломничествах по святым местам...»⁴. Это по сути верное наблюдение мы попытаемся поставить в несколько иной контекст понимания.

Напомним, что *красота* богослужения в «Повести временных лет» является едва ли не важнейшим аргументом в выборе веры. Там же после крещения Владимира древнерусским книжником

⁴ Геллер Л. Указ. соч. С. 153.

отмечается Седьмой собор в Никее, где 350 святых отцов «прокляша, иже ся не поклоняють иконамъ». Аргументация против учения «латинъ» здесь же строится летописцем в соотнесении с иконопочитанием: «Не преймай же ученья от латынъ, ихъ же ученье разъвращено: влезѣше бо въ церковь, не поклоняются иконамъ, но стоя поклонится, и, поклонився, напишетъ крестъ на земли и цѣлуеть, вставъ простъ, станетъ ногами; да легъ цѣлуеть, а вставъ попирает. Сего бо апостоли не предаша; предали бо суть апостоли крестъ поставленъ цѣловать и иконы предаша. Лука бо еуангелистъ, первое напсавъ, посла в Римъ. Яко же глаголетъ Василий: “Икона на первый образъ приходитъ”»⁵.

С иконопочитанием соседствует идолоборчество: Владимир в Киеве «повелѣ кумиры испроверщи, овы искщи, а другия огневи предати. Перуна же повелѣ привязати коневы къ хвосту и влещи с горы по Боричеву на Ручай, 12 мужа пристави тети жезльемъ. Се же не яко древу чююще, но на поруганье бѣсу, иже прелщаше симъ образом челоуѣкы, да възмездье приметь от челоуѣккъ».

В этом контрастном словесном описании уже можно усмотреть, во-первых, сакрализацию одних изображений, а во-вторых, демонизацию⁶ других.

⁵ Текст цитируется по изданию: Повесть временных лет. СПб., 1996. С. 49–52.

⁶ «В истреблении идолов могли они (киевляне. – И.Е.) видеть уничтожение кровавых жертв и не животных только, но и человеческих жертв, и потому самое крещение представлялось омовением от крови перед началом священного дела построения храмов бескровных жертв...» (Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 418).

Эта резкая контрастность, порожденная «бинарностью» православного сознания, отвергающего идею Чистилища, как представляется, в той или иной форме сохраняется и в русской литературе нового времени.

С другой же стороны, уже в этом сопоставлении летописца можно заметить и аксиологическую оппозицию «своего» и «чужого». Конечно, это еще не позднейшее противопоставление «европейского – русскому», а противопоставление «универсального – племенному»⁷. «Чужое» мыслится как универсальное, общезначимое, истинное, а «свое» как локальное, несущественное и ложное. Существенно, что бес словно *таится* в определенном типе изображениях (бес «прелщаше симъ образом челоуѣкы» – замечает летописец). Таким образом, изначально – у истоков экфрасиса – наличествует жесткая оппозиция двух типов изображения. Эта оппозиция сакрализована. Не всякое «чужое» лучше «своего» (мусульманство, иудаизм, латинство отрицаются как неистинные возможности самореализации), но именно такое «чужое», которое осмысливается как истинное⁸ и соотносится со сферой небесного.

⁷ Ср.: «Каким бы ни было богатство автохтонных традиций восточно-славянского язычества <...> только с принятием христианства русская культура преодолела локальную ограниченность и приобрела универсальное измерение» (*Аверинцев С.С. Крещение Руси и пути русской культуры // Контекст-90. М., 1990. С. 64*).

⁸ Весьма существенным в аспекте нашей темы представляется глубокое суждение митрополита Макария: «Достоинно

Своего рода образцами иконного канона русского экфрасиса можно считать такие тексты Н.С. Лескова, как «Запечатленный ангел» и «Шествие во ад».

В «Запечатленном ангеле» особо подчеркивается древность иконного письма:

...иконы всё самые пречудные, письма самого искусного, древнего, либо настоящего греческого, либо первых новгородских или строгановских изографов <...> Такой возвышенности я уже после нигде не видел! Изреши нельзя, что это было за искусство в сих... святынях! Глянешь на Владычицу, как пред ее чистотою бездушные дровеса преклонились, сердце тает и трепещет; глянешь на ангела... радость! Сей ангел воистину был что-то неопишное. Лик у него, как сейчас вижу, самый светлостежественный и этакий скорпомощный; взор умилен; ушки с тороцами, в знак повсеместного отвсюду слышания; одеянье горит, рясны златыми преиспещрено; доспех пернат, рамена препоясаны; на персях младенческий лик Эмануилев; в правой руке крест, в левой огнепалачий меч. Дивно! дивно! <...> Крылья же пространны и белы как снег <...> Глянешь на эти крылья... молишься «осени», и сейчас весь стишаешь, и в душе станет мир. Вот это была какая икона!⁹

замечания, что когда бояре и старцы созваны были для рассуждения о вере, то ни один из них не стал восхвалять или защищать перед Владимиром древнюю веру отцов, ни один не выразил даже намека, что нет нужды искать веры какой-либо иной, лучшей» (*Макарий, митрополит Московский и Коломенский. История Русской Церкви. М., 1994. Кн. 1. С. 235*).

⁹ Текст цит. по изд.: *Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 1. С. 397–456*.

Напротив, в произведениях иного типа подчеркивается именно непросветленное *земное* (т.е. недолжное) начало:

...В новых школах художества повсеместное растление чувства развито и суете ум повинуется. Высокого вдохновения тип утрачен, а все с *земного* вземлетя и *земною страстию* дышит. Наши новейшие художники начали с того, что архистратига Михаила с князя Потемкина Таврического стали изображать, а теперь уже того достигают, что Христа Спаса жидовином пишут... Чего же еще от таких людей ожидать? Их необрезанные сердца, может быть, еще и не то изобразят и велят за божество почитать <...>; но только уже мы богам чуждым не поклонимся и жидово лицо за Спасов лик не примем, а даже изображения эти, сколь бы они ни были искусны, за студоейное невежество почитаем и отвращаемся от него, поелику есть отчее предание, «что развлечение очес разоряет чистоту разума, яко водомет поврежденный погубляет воду».

Для христианина, согласно этой логике, бывает недостаточно Писания и молитвы, поскольку иконное «изображение явственно душе говорит, чего христианину надлежит молить и жаждавать, дабы от земли к неизреченной славе Бога вознестись»:

...когда он зрит пред собою *изображенную* небесную славу, то он <...> понимает, как надо этой цели достигать <...>: вымоли человек первее всего душе своей дар страха Божия, она сейчас и пойдет облегченная со ступени на ступень <...> и в те поры человеку и деньги и вся слава земная при молитве кажутся не иначе, как мерзость пред Господом.

При подобной установке писание иконы не может быть актом нейтральным со стороны иконописца (точно так же, как и восприятие иконы неотделимо от молитвенного состояния и не обособляется в качестве эстетического созерцания):

Встарь благочестивые художники, принимаясь за священное художество, постились и молились и производили одинаково, что за большие деньги, что за малые, как того честь возвышенного дела требует. А эти <...> помимо неаккуратности в художестве, все они сами расслабевши, все друг пред другом величаются...

Иконописец в этой аксиологической системе в пределе не может быть собственно живописцем, т.е. самовольным творцом произвольного изображения.

Из этой же повести:

– Так скопируй мне, – говорит, – в перстень женин портрет.

Но Севастьян говорит:

– Нет, вот уж этого я не могу.

– А почему?

– А потому, – говорит, – что <...> я не могу для него своего художества унижить, дабы отеческому осуждению не подпасть.

– Что за вздор такой!

– Никак нет, – отвечает, – это не вздор, а у нас есть отеческое постановление от благих времен, и в патриаршей грамоте подтверждается: «аще убо кто на таковое святое дело, еже есть иконное воображение, сподобится, то тому изрядного жительствова изографу ничего, кроме святых икон не писать!» <...>

– А если я тебе пятьсот рублей дам за это?
 – Хоть и пятьсот тысяч обещайте, все равно при вас они останутся.

В рассказе «Сошествие во ад» с еще большей резкостью противопоставлены два типа изображения: икона «Воскресения с сошествием» «древнего, греческого письма»¹⁰ и «живописная» икона никонианских времен. Экфрасис иконографического сюжета соседствует с цитированием апокрифического «Евангелия Никодима», дабы подчеркнуть лишь кажущуюся «произвольность фантазии русских иконописцев», строго основанную именно на тексте апокрифа.

Чрезвычайно существенно для русской словесности и, вместе с тем, важно для темы нашей книги, что икона «Сошествие во ад» в русской православной иконописи вплоть до конца XVI в. единственное иконографическое решение Воскресения Христова. Поэтому икона имела, как правило, двойное название «Сошествие во ад – Воскресение Христово». Эта же икона охарактеризована в рассказе как «любимая икона русского народа», что также позволяет – уже в аспекте иконичности – утвердиться в архетипичности пасхального инварианта для русской культуры.

Даже для М. Горького пасхальный лейтмотив воскресения настолько значим, что автор в повести «Мать» принуждает своего героя – атеиста Пав-

¹⁰ Текст цитируется по изданию: Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 12. С. 344–359.

ла Власова – уже в третьей главе принести и повесить картину, изображающую воскресшего и идущего в Эммаус Христа¹¹.

Иконическая традиция, таким образом, отчетливо проявляется и в экфрасисе, посвященном собственно картинам.

В повести Н.В. Гоголя «Портрет» обе редакции строятся именно на противопоставлении двух типов изображения, написанных одним художником: inferнальный портрет ростовщика с его особого рода иллюзионистским эффектом – демоническими глазами – и финальная картина, созерцающая которую зрители «все были поражены необыкновенной святостью фигур»¹².

Вообще можно заметить, что гоголевский цикл «Ареbesки», изданный в 1835 г., представляет собой совершенно обязательный материал для изучения будущей истории русского экфрасиса. В этот двухчастный сборник входят 18 текстов. Наряду с «Портретом», «Невским проспектом» и «Записками сумасшедшего» выделяются эссе «Скульптура, живопись и музыка», «Об архитектуре нынешнего времени», «Последний день Помпеи (картина Брюллова)». Таким образом, «Портрет» включен в определенный экфрастический контекст, который в данной работе мы вынуждены опустить.

¹¹ Подробнее о трансформации пасхальности у Горького см. в главе 8 настоящей книги.

¹² Текст цит. по изд.: Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 3/4. С. 61–108.

Автор неизменно именует живописца *художником*, а не *иконописцем*, а его произведение – *картиной*, а не *иконой*. Однако совершенно очевиден иконический подтекст этой повести. Художник заявляет: «...не в гостиную понесу я мои картины, их поставят в церковь. Кто поймет меня – поблагодарит, не поймет – все-таки помолится Богу». Художнику «давали беспрестанно заказы в церкви». Наконец, после осквернения кисти inferнальным изображением ростовщика («он... совершенно уверился в том, что кисть его послужила дьявольским орудием... внушая бесовские побуждения»), художник перед созданием картины о Рождестве Иисуса очищает душу, удаляется в пустынь, постится, читает беспрерывно молитвы (упоминается о его «непостижимом самоотвержении, которому примеры можно разве найти в одних житиях святых»). Наконец, свою картину герой создает *в монастыре*, не выходя из своей кельи, едва питая себя суровой пищей, беспрестанно молясь. Результат старания художника все-таки картина, а не икона («Это было, точно, чудо кисти»). В ее описании особо подчеркивается «святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину». Однако эта картина не только имеет евангельский сюжет, но и имеет атрибуты как раз иконы. Именно поэтому она словно бы *трансформируется* в икону:

Вся братья поверглась на колена пред новым образом, и умиленный настоятель произнес: «Нет, нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства про-

извести такую картину: высшая сила водила твоею кистью, и благословенье небес почило на труде твоём».

Подчеркнем, что и в первом, и во втором типах изображения акцентируется особое воздействие *картины* на реципиентов. В том и другом случае мы видим, собственно, изображение, выходящее за пределы искусства. Финальное убеждение настоятеля («нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести») мы привели выше. Но и в начале повести о портрете ростовщика говорится нечто подобное: «Это уже было не искусство». Затем: «это не было искусство». «Экая сила! – Если я хотя вполонину изображу его <...> он убьет всех моих святых и ангелов; они побледнеют перед ним». Таким образом, и этот тип изображения также проецируется именно на иконный инвариант – однако как его отрицание. Портрет ростовщика становится в художественном целом повести своего рода антииконой и получает своеобразный онтологический статус, присущий иконам, но обратный им¹³.

Эта тенденция «иконизации» экфрасиса проявляется и в произведениях тех русских авторов, которые, казалось бы, совершенно далеки от вся-

¹³ См.: *Лепяхин В.* Живопись и иконопись в повести Гоголя «Портрет». По редакции «Арабесок» // *Dissertationes Slavicae: Sectio Historiae Litterarum.* Szeged, 1997. XXII. С. 49–84. Однако исследователь, вопреки гоголевскому тексту, называет живописца иконописцем, а картину – иконой. Тогда как у Гоголя при отсутствии непосредственной экспликации интереснее всего имплицитная ориентация именно картины на иконный инвариант.

кой мистики. Возьмем Г.И. Успенского – больше очеркиста, нежели писателя, автора весьма ценного В.И. Лениным как раз за беспощадный реализм. Тем не менее, в программном для его творчества рассказе «Выпрямила» в описании отнюдь не иконографического сюжета, а скульптуры Венеры Милосской в Лувре можно обнаружить то же умиление и ту же иерархию истинного и неистинного искусства, что и в рассмотренных выше примерах.

Особенно интересно, что описывается *тело*, специфическая античная *телесность*. Но эта *телесность* помещается в совершенно особенный – именно *духовный* – контекст понимания. При этом объект словесного изображения получает какие-то весьма необычные коннотации. У героя Успенского Венера Милосская *выпрямила* «скомканную человеческую душу»¹⁴. Он оспаривает Фета, который увидел в античной скульптуре «смеющееся» и млеющее негой женское «тело». Для Успенского же в этом изображении нет никакой телесности и никакой женственности. Для него «творец этого художественного произведения имел какую-то другую, *высшую* цель». Скульптор творил, «не думая о поле, а пожалуй, даже и о возрасте <...> он создавал *то истинное в человеке* <...> то, чего сейчас, сию минуту нет ни в ком, ни в чем и нигде (в другом месте герой печалится «о бесконечной “юдоли” настоящего». – И.Е.), но что есть в то же время в каждом человеческом существе». Эта

¹⁴ Текст цит. по изд.: Успенский Г.И. Полн. собр. соч. М.; Л., 1953. Т. 10. Кн. 1. С. 246–272.

скульптура «зарождает в сердце живую *скорбь о несовершенстве* теперешнего человека». Последняя фраза, конечно, в большей степени может относиться к иконному изображению. Но именно *так* герой Успенского понимает античную скульптуру!

Не случайно в финале рассказа герой, вспомнив парижское впечатление от созерцания Венеры Милосской, намеревается купить себе ее фотографию, *повесить её* «тут на стене, и когда меня задавит, обессилит тяжкая деревенская жизнь, взгляну на неё, вспомню все, ободрюсь и...» Это, конечно, особая сакрализация, причем сакрализация именно иконного типа. Слово «созерцание» не вполне уместно в данном случае, поскольку неправомерно эстетизирует сам процесс рецепции. Между тем, герой произведения «не мог даже есть, пить в этот день (первой встречи со скульптурой. – И.Е.), до такой степени мне казалось это ненужным и обидным для того нового, которое я в себе самом бережно принес в мою комнату»; *«не решался* часто ходить в Лувр и шел туда только в таком случае, если чувствовал, что могу “с чистой совестью” принять в себя животворную тайну»; он «при малейшей душевной нескладице не решался подходить к статуе близко». Наконец, через четыре года, будучи в Париже, подошел «даже к самым воротам» Лувра, «но просто совестно стало идти». Стыдно, потому что «я уже опять был скомкан <...> и чувствовал, что теперь меня уж не выпрямишь». Весьма характерно отношение реципиента к произведению искусства:

«Что ж я пойду *понапрасну* беспокоить её? Всё равно ничего не выйдет, а её только сконфузишь!» Постоял и пошел *в русскую библиотеку упиваться* газетными известиями о градобитиях и неурожаях.

Последняя ироническая фраза провоцирует исследователя на противопоставление недолжной русской действительности (т.е. «своего») как бы вполне должному «чужому». Действительно, Венера Милосская припоминается рассказчику «в глухой, занесенной снегом деревушке, в скверной, неприветливой избе, в темноте и тоске безмолвной томительной зимней ночи». В другом месте:

я вдруг <...> очутился не в своей берлоге с полуразрушенною печью и промерзлыми углами, а ни много ни мало – в Лувре, в той самой комнате, где стоит она...

Таким образом, казалось бы, и в этом случае мы можем констатировать выход через экфрасис в нерусский – должный – мир. Однако эта интерпретация вряд ли адекватна. Любое (а не только русское) земное *настоящее* в художественном целом рассказа является в той или иной степени *недолжным*. Дело в том, что в начале текста сопоставляются парижские впечатления и российская жизнь. «Сравнения всегда были не в пользу отечества», – замечает рассказчик.

Однако подлинная ценностная иерархия все-таки совершенно иная:

Во всём... во всем, что только ни видит ваш глаз, всё *одно* унижение, всё поправление в человеке человека... И страшно становилось за душевную участь теперешнего человека, за искалеченное, постоянно опечаленное существо *его души*.

Поэтому парижская, лондонская и русская деревенская жизнь уравниены между собой «скомканной душой человеческой». Однако это изначальное человеческое несовершенство, эту «скомканность души» рассказчик осознает только в результате *духовного* воздействия произведения. Причем это духовное воздействие передано у Успенского – в соответствии с его поэтикой – едва ли не физиологической фразеологией:

Что-то, чего я понять не мог, *дунуло* в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня <...> заставило всего *«хрустнуть»* именно так, когда человек растет...

Таким образом, экфрасис и в данном случае выполняет функцию перевода недолжного земного (в том числе, недолжного «своего» русского) в должное духовное, понимаемое не только как «нерусское», но и как не мужское, не женское, не имеющее возраста – нечто духовно-универсальное.

В сборнике «Демоны глухонемые» Максимилиана Волошина протопоп Аввакум также предпочитает духовно-универсальное «своему». Персонаж Волошина свою истинную родину уподобляет небесному Иерусалиму, но не земной России. Поэтому казнь переживается им как пасхальное возвращение: «На родину мне ехать... Христос мой миленькой! *Обратно* к Вам в Иерусалим небесный»¹⁵.

Возвращаясь к тексту Г.И. Успенского, следует еще отметить ту же оппозицию недолжного и

¹⁵ *Волошин М.* Демоны глухонемые. Харьков, 1919. С. 54. Подробнее см. в следующей главе.

должного изображения, которая совпадает с иерархией телесного и духовного начал. Рассказчик особо подчеркивает, что античная скульптура – это «калека безрукая», что имеет в его глазах одно несомненное достоинство: это «не позволяет поэту млеть и раскисать». Тогда как «...новые французские скульпторы, так те не то, что “красоту”, а “истину”, “милосердие”, “отчаяние” – всё изображают в самом голом виде, без прикрасы. Прочтешь в каталоге: “Истина”, а глаза-то смотрят совсем не туда... “Отчаяние”... подойдешь, поглядишь и думаешь вовсе не об “отчаянии”, а о том, что “эко, мол, баба-то... растянулась – словно белуга”».

Характерно, что *французские* скульптуры отнюдь не «выпрямляют» рассказчика и описываются не в универсально-общезначимом контексте, как того можно ожидать, судя по универсально-безличным названиям («истина», «милосердие», «отчаяние») и универсальной же наготы, но помещаются именно в русскую просторечную речевую стихию («эко», «баба-то», «растянулась», «белуга»). Итак, «чужое» французское, будучи опознано как недолжное, немедленно получает как бы «свои» русские – и откровенно негативные – коннотации.

Таким образом, «чужое», не будучи одухотворено, немедленно перестает быть спасительным «окном в нерусский мир», но словно бы (несмотря на свою телесно-абстрактную сущность) является – самой речевой экспликацией – возвращением в мир непреображенного и недолжного «своего».

Русская религиозная философия XX века, как мы уже отмечали в предыдущей главе, резко противопоставляла иллюзионизм живописи и иконичность¹⁶. Весьма специфическое описание русскими философами прошлого столетия картин западноевропейских мастеров, начиная с эпохи Ренессанса, можно интерпретировать как принципиальное неприятие иллюзионистских представлений о сакральной сфере. Как формулирует продолжающий ту же традицию Н.М. Тарабукин (вместе с тем напоминая известную мысль Василия Великого), «Икона – молитва, образительно выраженная. В этом и заключается существеннейшее смысловое различие между картиной и иконой <...> Икона – не арена встречи двух субъектов: зрителя и автора, а лестница восхождения к Первообразному. Оскорбление иконы – святотатство, ибо оскорбляется не живопись, а Первообраз»¹⁷. При таком подходе секуляризация сакрального не может пониматься иначе, как профанация духовного измерения в целом, как такое его «упрощение», при котором онтологически единый, но принципиально двухплановый мир деградирует в направлении отказа от этого духовного «восхождения», в конечном же итоге – от духовного спасения к иллюзорной земной прагматике.

¹⁶ См. также: Есаулов И.А. Иллюзионизм и иконичность (к проблеме флуктуации «визуальной доминанты» национальной культуры в русской словесности XX в.) // Russian Literature. 1999. XLV–I. С. 23–34.

¹⁷ Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999. С. 77–78.

В русском экфрасисе имеются обе линии: непосредственно идущая от иконы и идущая от картины; описание изображения сакрального и описание изображения как будто вполне секулярного, однако «помнящего» об иконном прообразе. Иногда изображение находится на границе этой двуплановости и играет с этими границами, как, например, в рассказе И. Бабеля «Пан Аполек». Но, по-видимому, и такого рода эпатажирующие примеры экфрасиса могут быть поставлены во вполне традиционный контекст восприятия. Еще раз напомним слова протопopa Аввакума, укoraвшего «никонианцев»: «А вы ныне подобия их (святых. — И.Е.) переменили, пишите таковых же, якоже вы сами»¹⁸. В этом контексте понимания бaбелевский экфрасис, свидетельствующий, впрочем, о дальнейшей секуляризации уже католической иконной традиции, может быть истолкован как вполне закономерное завершение «измененной» линии традиции иконного изображения и ее описания.

¹⁸ Житие протопopa Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Иркутск, 1979. С. 93.

Глава 6

ЮРОДСТВО И ШУТОВСТВО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Юродство и шутовство – близкие, но отнюдь не совпадающие модели девиантного культурного поведения. Именно в силу своей девиантности они могут быть рассмотрены в аспекте *народии* на доминантные нормы той или иной культурной системы. Вместе с тем, неправомерно понимать юродство и шутовство как асистемные явления. Скорее, это необходимые формы культур различного типа.

Шутовство является, как известно, не только непременным атрибутом, но и своего рода квинтэссенцией карнавала (как бы ни интерпретировать карнавальную культуру – в духе М.М. Бахтина¹, А.Я. Гуревича² или Д.-Р. Мозера³). Стихией шутовства является *смеховая культура* (понимать ли ее по-бахтински универсально, либо по-мозеровски локально).

¹ См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

² См.: Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.

³ См.: Moser D.-R. Fastnacht – Fasching – Karneval: Das Fest der «Verkehrten Welt». Graz; Wien; Köln, 1986.