

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
Институт русской литературы  
(Пушкинский Дом)

# ХРИСТИАНСТВО И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Взаимодействие  
этнокультурных и религиозно-этических  
традиций  
в русской мысли и литературе

*Сборник шестой*



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
„НАУКА“  
2010

С. Д. ТИТАРЕНКО

**ИКОНОЛОГИЯ «ПОВЕСТИ О СВЕТОМИРЕ ЦАРЕВИЧЕ»**  
**(О связи мифологии и христианской религии**  
**в творчестве Вячеслава Иванова)**

Достоить бо тебе и сказаніе знаменова-  
тельное слышати, еже о начале и кончи-  
не царства сего веляю въ прообразехъ  
возвещаетъ тайну.

*Вяч. Иванов.* Послание Иоанна Пресвитера<sup>1</sup>

Икона не портрет, а прообраз грядущего  
храмового человечества. И так как этого  
человечества мы пока не видим в нынеш-  
них грешных людях, а *только угадыва-*  
*ем*, икона может служить лишь символи-  
ческим его изображением.

*Евг. Трубецкой.* Умозрение в красках

«Повесть о Светомире царевиче» — последнее большое творение Вяч. Иванова, поэта и христианского мыслителя, создававшееся в римский период его жизни и творчества с 1928 по 1949 год после перехода в Католичество («по формуле» Вл. С. Соловьева) без отречения от Православия. Католичество он считал сопричастным «единой вселенской Церкви, каковою установил ее Хрис-

---

<sup>1</sup> Цит. по републикации текста «Послания Иоанна Пресвитера», сделанной О. Л. Фетисенко в авторской («старой») орфографии. См.: Символ. 2008. № 53/54. С. 298. См. также: *Иванов Вяч.* Собр. соч.: (В 4 т.) Брюссель, 1971. Т. 1. С. 363—364. В дальнейшем текст «Повести о Светомире царевиче» цитируем по данному изданию с указанием страницы в тексте статьи; при цитировании других произведений из этого тома и использовании других томов указанного собрания сочинений указывается том (римской цифрой) и страница.

тос».<sup>2</sup> Сам поэт, по свидетельству его современников и биографов, считал это произведение «трудом всей своей жизни» и выражением веры в будущее христианства, «преображенного русским ощущением святости», подчеркивая сложность и неоднозначность своего замысла в переписке с О. А. Шор.<sup>3</sup>

Оставшаяся незавершенной — четыре из девяти книг произведения дописывала О. А. Шор по воле самого поэта (I, 222—223) — «Повесть о Светомире царевиче» продолжает оставаться загадочной по своей синкретичной жанровой и художественной природе. Первоначальный замысел произведения, сохранившийся в архиве, сложился, как известно, в 1894 году. Сам поэт определял его как «комедию» («Комедия о славных мужех <так!> Владаре и Боривое и о Володаревом сыне Светомире»), видимо следуя традиции Данте и Гете, так как первоначальное название произведения было «Faustus» и развитие сюжета предполагало блуждания «в области высших идеалов человечества».<sup>4</sup> Характер сюжета носил эпический характер и был основан на борьбе с «брутальным двойником»: «Из тесной ограды монастыря герой, после долгого сидения, выходит на волю (*Калики Перехожие*), выдерживает искуc в мире духов (*Ночь на Ивана Купалу*), является к царю, выручает там своего brutального двойника, соперничает с ним и вырывает у него влияние на царя, со-

---

<sup>2</sup> См.: Переписка Вяч. Иванова с Л. Вяч. Ивановой и Д. Вяч. Ивановыми в 1927 году // Вячеслав Иванов: материалы и исслед. М., 1996. С. 17; О переходе Вяч. Иванова в Католичество «по формуле» Вл. Соловьева, соответствующей фрагменту его книги «Россия и Вселенская церковь» (1889), см.: *Иванова Л. Вяч.* Воспоминания. Книга об отце. Париж, 1990. С. 196—197; *Шишкин А. Б.* «Россия» и «Вселенская церковь» в формуле Вл. Соловьева и Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Мат-лы Междунар. науч. конф., 9—11 сент. 2002 г. Томск; М., 2003. С. 159—178.

<sup>3</sup> *Маковский С. К.* Портреты современников. Нью-Йорк, 1955. С. 299, 298. См. также: *Иванова Л. Вяч.* Воспоминания. С. 287; Переписка Вячеслава Иванова с Ольгой Шор / Предисл. А. А. Кондюриной, (публ. А. А. Кондюриной, Л. Н. Ивановой, Д. Рицци и А. Б. Шишкина) // Archivio italo-russo III: Vjačeslav Ivanov — Testi Inediti = Русско-итальянский архив III: Вячеслав Иванов — новые материалы / A cura di D. Rizzi e A. Shishkin. Salerno, 2001. С. 151—455. С. 375, 380, 389—390, 418 и др. (Collana di Europa Orientalis. 2001).

<sup>4</sup> См. об этом: *Обатнин Г. В.* Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 33—34.

вершает государственные дела, губит (сделавшись орудием в руках двойника) некоторую возлюбленную и ея замок и земли, освобождая народ, борется с народными мятежами и наконец утрачивает власть, которая переходит к двойнику, воцарившемуся над страной при помощи хитрых козней народн(ой) воли».<sup>5</sup>

В черновом замысле было указано, что в задуманном произведении должен быть осуществлен синтез средневековых западных и восточных представлений. Герой должен был перейти в «загробный мир», так как «народ убивает царя-освободителя».<sup>6</sup> Этот замысел не тождествен окончательной редакции текста, но, как мы сможем убедиться в процессе анализа произведения, он нашел определенное воплощение как на уровне сюжета (борьбы с brutальным двойником — «личинной», в терминологии Вяч. Иванова), так и на уровне повествования.

О. А. Шор в заметках «От издателя», завершающих произведение, говорит о летописном характере повествования, созданного «не одним монахом, а многими затворниками в разные, быть может, далекие друг от друга года» (496). Современные исследователи указывают на возможность понимания жанра произведения не только как летописи, но и как повести, поэмы, сказки, приключенческой эпопеи, богословского трактата, апокрифа, исторического или рыцарского романа, в зависимости от установки читателя.<sup>7</sup> Повество-

---

<sup>5</sup> Там же. С. 34.

<sup>6</sup> ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 203. Л. 118 об.

<sup>7</sup> О жанровых традициях произведения см.: *Terras V.* «Povest' o Sveto-mite Carevice»: Some Stylistic and Structural Observation // *Cultura e memoria. Firenze, 1988.* (Vol.) I. P. 225—230; *Стойнич М.* «Повесть о Светомире царевиче»: попытка определения жанра // *Cultura e memoria.* (Vol.) II. P. 155—162; *Доценко С. Н.* Легенда о Серафиме Саровском в творчестве Вяч. Иванова // *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae.* Budapest, 1996. Т. 41. С. 97—109; *Аверинцев С. С.* Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова // *Иванов Вяч. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория.* М., 1995. С. 21, 662; *Венцлова Т.* О мифотворчестве Вяч. Иванова: «Повесть о Светомире царевиче» // *Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе.* Вильнюс, 1997. С. 117—140; *Топорков А. Л.* Фольклорные источники в «Повести о Светомире царевиче» В. И. Иванова // *Vjačeslav Ivanov: poesia e sacra scrittura = Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией. VIII Convegno internazionale = VIII Междунар. конф. (2001, Rome, Italy) / A cura di A. Shishkin.* Salerno, 2002. (Vol. 2.) P. 213—261 (*Europa Orientalis.* (Vol.) XXI, № 2).

вание основано, как нам представляется, действительно на «мозаичной» природе летописного эпического сказа. Рассказ ведется от лица старца-инока и других повествователей, так как вбирает в себя элементы «чужого» слова и других жанров: житий и апокрифов, поучений, посланий, неканонических легенд, былей, сказаний, а также молений, видений, исповедей, покаяний, духовных и стилизованных фольклорных стихов. Все жанровые включения представлены как элементы орнамента с закодированным тайным смыслом, требующим герменевтического толкования.

Кроме того, произведение отличается необычной архитектурной (делением на девять книг-глав и подглавы, обозначенные римскими цифрами), оригинальным стилем, близким древнерусскому «плетению словес» и барочной эмблематизации, и необычным языком (некоей реконструкцией праславянской речи в части, созданной Вяч. Ивановым, где используется церковнославянский и стилизованный под фольклор язык). Написано оно стихоподобной прозой (версэ), близкой ветхо- и новозаветной графике с нумерацией стихов, в версии Вяч. Иванова — параграфов.<sup>8</sup> Автором сделана сознательная установка на архаизирующую традицию, с помощью которой он хотел, по словам О. А. Шор, написать сказание о «„грешнице святой“, имя которой не упомянуто, — о России» (I, 222).

Архаизированное слово использовано не случайно: оно вызвано орнаментальным повествованием, в которое органично вплетены не только элементы различных жанров, но и многочисленные визуальные образы. Это прежде всего образы и сюжеты византийской и древнерусской иконописи («Георгий Победоносец», «Чудо Георгия о змие», «Покров Богородицы», «София Премудрость Божия», «Параскева Пятница» и др.), храмовой живописи, которые являются не просто интертекстуальными вкраплениями или экфразами, но определяют тип повествования от лица старца-инока, мотивно-образный строй произведения, систему именования персонажей и принцип их «возрастания»: от портрета к иконе, от «личины» к образу-Лику. В отдельных частях произведения, например в «Послании Иоанна Пресвитера», образы храмов и соборов символизируют некий Град Божий; они созданы в традициях икон мистико-аллего-

---

<sup>8</sup> См. об этом: *Фетисенко О. Л.* Краткие замечания к публикации «Послания Иоанна Пресвитера» // *Символ.* 2008. № 53/54. С. 281—283.

рического и символично-дидактического характера, например таких, как «Покров Богородицы».

Икона как визуальный образ в структуре художественного произведения — непростая художественная задача, так как она является, по мнению С. Н. Булгакова, не столько воплощением художественно-изобразительного канона, то есть имеет свои границы, сколько задается как эстетический и религиозный феномен неким соборным видением первообраза, видением образа Божия в человеке. Поэтому икона в структуре художественного произведения, по его учению, не только возвещает об идеальном мире или человеке, показывая его сущность или первообраз (Лик), но и способна быть искусством «проективно-активным, теургическим»,<sup>9</sup> так как сам созерцаемый объект дает ход мысли, указывает направление сотворчества через эстетическое и религиозное переживание и литургическую и мистериальную функцию образа иконы.

На этом была основана византийская эстетика, опирающаяся на теорию образа, которую разработали Максим Исповедник, Иоанн Дамаскин, Феодор Студит и другие отцы Церкви. В ее русле после эпохи иконоборчества, как известно, развивается учение о человеке как образе и подобии Бога, о знаменательном, предвещательном и символическом характере иконы, об онтологии иконы как воплощении божественного универсума, о том, что, выполняя дидактически-информативную функцию, иконные изображения оказываются адекватными словесному тексту.<sup>10</sup> «Иконопись стремится к выражению религиозных идей и богословских учений — и нигде она не достигает этой цели полнее, как в многочисленных изображениях, которые, истолковывая текст, являются как бы богословскими, дидактическими поэмами», — писал в своей известной работе «Общие понятия о русской иконописи» Ф. И. Буслаев.<sup>11</sup> Такие иконописные ансамбли или «сказанные иконы», считал Буслаев, воплощали целый ряд богословских идей в образах и красках. Кроме того, отдельные иконы, имеющие в своей основе византийский иконописный

---

<sup>9</sup> Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание // Булгаков С. Н. Первообраз и образ. Собр. соч.: В 2 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 288, 297. См. об этом также в кн.: Философия русского религиозного искусства. XVI—XX вв. Антология. М., 1993.

<sup>10</sup> См. об этом подробнее: Бычков В. В. Эстетика // Культура Византии. Вторая половина VII—XII. М., 1989. С. 401—434.

<sup>11</sup> Буслаев Ф. И. Древнерусская литература и православное искусство. СПб., 2001. С. 45.

подлинник, по его словам, служили «видимым символом церкви как собрания верующих».<sup>12</sup>

Современные исследователи наметили подходы к изучению мифологической природы текста, его фольклорных источников, жанровой и повествовательной структуры, а в отдельных работах, называвшихся выше (С. Н. Доценко, Т. Венцловы, А. Л. Топоркова и др.), есть указания на встречающиеся в структуре текста «Повести о Светомире царевиче» сюжеты и образы икон. Благодаря этим и некоторым другим трудам<sup>13</sup> можно попытаться подойти к истолкованию уникальной художественной природы всего произведения через изучение авторского приема введения религиозного экфрасиса,<sup>14</sup> хотя претендовать на исчерпывающее рассмотрение этой проблемы в связи со сложностью самого текста можно будет только в рамках специальной работы.

Сложность задачи постижения авторского замысла определяется необходимостью привлечения малоизвестных архивных и рукописных источников, неполнотой редакции текста брюссельского издания и отсутствием комментариев, нерешенностью проблемы о включении в корпус текста «опыта реконструкции» той ее части, которая принадлежит О. А. Шор как автору-повествователю (книги VI—IX). Исследователи совершенно справедливо обходят эту часть (С. С. Аверинцев, Т. Венцлова, А. Л. Топорков и др.), используя ее лишь для понимания сюжетной линии произведения, так как она представляет собой иной тип художественности. Вместе

---

<sup>12</sup> Там же. С. 53.

<sup>13</sup> См., например: *Дудек А.* Поэтическая мариология Вячеслава Иванова // *Studia Litteraria Polono-Slavica*. 1. Warszawa, 1993. S. 46—51; *Лепяхин В.* Религиозная лирика Вячеслава Иванова // *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae*. Budapest, 1996. T. 41. С. 151—166.

<sup>14</sup> О религиозном экфрасисе и его функциях см.: *Брагинская Н. В.* Кенезис «Картин» Филострата Старшего // *Поэтика древнегреческой литературы*. М., 1981. С. 224—289; *Лепяхин В. В.* Икона в русской литературе XIX века // *Христианство и русская литература*. СПб., 2002. Сб. 4. С. 110—148; *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // *Экфрасис в русской литературе*. М., 2002. С. 19; *Есаулов И.* Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Там же. С. 167—179; *Меднис Н. Е.* «Религиозный экфрасис» в русской литературе // *Критика и семиотика*. Новосибирск, 2006. Вып. 10. С. 58—67; *Титаренко Е. М.* Экфрасис и сакрализация художественности в супрамоализме Н. Ф. Федорова // *Философия космизма и русская культура*. Белград, 2004. С. 295—304.

с тем указанная часть текста сохраняет включение образов икон, что делает ее важной для раскрытия функции религиозного экфрасиса.

Цель настоящей работы — во-первых, показать, как образы иконы и религиозной живописи, основанные прежде всего на византийских иконографических традициях, формируют символический контекст произведения, его мистериальную сюжетную основу и структуру орнаментального повествования на основе принципа параллелизма слова и изображения, близкого жанру средневековых эмблем, и становятся иконическими визуальными знаками. Во-вторых, рассмотреть специфический тип религиозного экфрасиса и выделить его функции, показав связь мифологических представлений древности (прежде всего славянского язычества) и христианства. Наконец, изучить это явление в контексте религиозно-философских и эстетических идей Вяч. Иванова, возникших в русле его представлений о гуманизме и религии, и представить версию понимания наиболее значимых, с точки зрения замысла Вяч. Иванова, образов и сюжетов икон на основе герменевтического истолкования.

Понятие «иконология» мы основываем на искусствоведческой теории Э. Панофского, считающего, что иконография связана с воплощением художественного канона, а иконология базируется на стремлении понять символический смысл трансформаций и метаморфоз. Метод Э. Панофского восходит, по мнению исследователей, к средневековой эксегезе. Он состоит из трехступенчатого прочтения произведения: буквального, иносказательного (тропологического) и анагогического, ведущего к познанию трансцендентного в любом изображении, того, что сам исследователь называет «символическими ценностями».<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Теория Э. Панофского (Панофски) была изложена в его книге «Иконологические исследования: гуманистические темы в искусстве Возрождения» (1933). См. современное издание: Панофски Э. Иконография и иконология // Эстетика и теория искусства XX века. М., 2007. С. 643—655. См. подробнее о его теории: Дажина В. Д. Эрвин Панофский и его книга «Ренессанс и „ренессансы“ в искусстве Запада» // Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. с англ. А. Г. Габричевского. СПб., 2006. С. 27—29.



## 1. Икона и проблема христианского возрождения

«Повесть о Светомире царевиче» воплотила центральную идею христианского возрождения на основе гуманизма и религии, особенно активно отстаиваемую Вяч. Ивановым в эмиграции.<sup>16</sup> Произведение создавалось параллельно с работой по комментированию им книг Нового Завета (от Деяний апостолов до Откровения Иоанна Богослова) по заказу, связанному с католическим (восточного обряда) богослужением на русском и церковнославянском языках, что было частью проекта расширения влияния Католической Церкви в Восточной Европе, по свидетельству А. Архипова.<sup>17</sup> Изучая работу Иванова, он отмечает «следы» индивидуального понимания текста и символистской поэтики, когда слова комментария Иванова (например, «внутреннего человека, *возрастающего в Небо*» или «человека <...> *высветляемого* в своем отношении к миру») он не может свести к точным новозаветным источникам.<sup>18</sup>

Этот факт является выражением сложной авторской религиозной и художественной концепции, нашедшей воплощение в «Повести о Светомире царевиче». Она сформировалась в поле интеллектуальных исканий европейских мыслителей и представителей русской интеллигенции, оказавшихся в эмиграции и пытавшихся осмыслить судьбу России в ее идее. В произведении Иванова судьба России и всего христианского мира оказывается притянутой к событиям мировых катаклизмов, войн и религиозных раздоров, истоки которых Иванов, вслед за Вл. Соловьевым,<sup>19</sup> видел в расколе христианского

<sup>16</sup> См. публикацию его статьи на эту тему: *Iwanow W. Humanismus und Religion: Zum religionsgeschichtlichen Nachlass von Wilamowitz // Hochland. 1934. № 10 (Juli). S. 307—330* (пер. с нем. К. Ю. Лаппо-Данилевского: Символ. № 53/54. С. 168—219). Проблеме гуманизма и религии посвящена переписка Вяч. Иванова в 1920—1930-е гг. с Ш. Дю Босом, М. Бубером, Э. Р. Курциусом и др.

<sup>17</sup> *Архипов А. Вячеслав Иванов — комментатор Нового Завета: Предварительные соображения // Vjačeslav Ivanov: poesia e sacra scrittura = Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией. <Vol. 1.> P. 39—40. (Europa Orientalis. <Vol.> 21, № 1).*

<sup>18</sup> Там же. С. 46.

<sup>19</sup> В статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» Иванов писал: «Чрез Соловьева русский народ логически (то есть действием Логоса) осознал свое призвание — до потери личной души своей служить началу Церкви вселенской. Когда приблизится чаемое царство, когда забрезжит заря Града Божьего, избранные и верные Града вспомнят о Соловьеве,

мира и его кризисе, усилившемся после событий Октябрьского переворота в России, и поэтому идеи гуманизма он связывал с идеей становления человеческой личности через ее преображение по типу античных и христианских мистерий, о чем писал к Э. Р. Курциусу и Ш. Дю Босу — известным европейским мыслителям и филологам.<sup>20</sup>

В письме к Шарлю Дю Босу от 15 октября 1930 года, указывая на чрезвычайную роль для его духовного развития идей Вл. Соловьева, Иванов поднимает проблему, волнующую его в период написания «Повести о Светомире царевиче»: «Настало время ускорить шаг и пройти до конца тот долгий путь, по которому я следовал вначале почти неосознанно (в ту пору, когда вера только начинала возрождаться и укрепляться на обломках моего языческого гуманизма), а затем все уверенней и свободней, по мере того как я укоренялся в Церкви, и потребность в полнейшем утверждении и провозглашении этой веры ощущалась мною все более настоятельно».<sup>21</sup> По его словам, эта позиция определялась опасностью, грозящей всему христианскому миру. Он видел спасение христианства не в идее узкой конфессиональной принадлежности, которой придерживались многие представители русской эмиграции, идее, как он считал, губительной для всего христианского мира в период мировых катаклизмов, так как она делает Церковь «национальной» и подчиненной государственной власти. Миссия русских за рубежом в период раскола, по его мнению, — «признать полноту смысла слов Христа о камне, на коем зиждется Церковь единая, вселенская апостоль-

---

как об одном из своих пророков» (III, 306). О позиции Вл. Соловьева, который в 1880-х гг. считал себя пророком соединения церквей, см. во вступительной статье кн. Е. Н. Трубецкого в кн.: *Соловьев В. С. Владимир Святой и христианское государство* / Пер. с франц. Г. А. Рачинского. М., 1913. См. также: *Соловьев В. С. Россия и Вселенская церковь* / Пер. с франц. В. Балашова. СПб., 1912.

<sup>20</sup> Так, в письме от 27/28 февраля 1932 г. Иванов признался Курциусу: «Как прекрасно, как „истинно прозорливо“ Ваше замечание: „Вероятно, надо быть русским христианином, стало быть наследником Византии, чтобы внести в гуманизм идею античных „таинств“, „посвящений“. А как радует меня Ваше согласие относительно необходимости трансцендентного обоснования культуры!» (Ivanov V. *Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass* / Hrsg. von M. Wachtel. Mainz, 1995. S. 57. Пер. А. Б. Михайлова).

<sup>21</sup> *Иванов Вяч. Письмо к Дю Босу* // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 88.

ская».<sup>22</sup> «Только христианство, — подчеркивал он в цитированном выше письме к Дю Босу, — будучи религией абсолютной, способно воскрешать онтологическую память цивилизаций, которым оно приходит на смену, и потому христианская культура (т. е. культура греко-латинская, в обеих своих проявлениях, восточном и западном) неизбежно обретает вселенский характер: полнота ее, которую мы можем только предчувствовать, есть выявление телеологического принципа, заложенного в ее божественном семени».<sup>23</sup> В период раскола внутренний опыт, полагал Иванов, основывается на ощущениях «непосредственного проникновения как такового», когда видение грядущего предстает «точно икона богоносного творения — и в то же время ужасающее», вызванное агонией раздвоенной души.<sup>24</sup>

Поэтому закономерен тот факт, что, по замыслу Иванова, «Повесть о Светомире царевиче» является теологической утопией, в центре которой — некое идеальное христианское царство Иоанна Пресвитера, которым управляет апостол Иоанн. Идеалом такого царства, по его мнению, может стать царство агиократии, которую он понимал в духе теократии Вл. Соловьева как христианскую соборность: «Христианская соборность будет невидимым и целостным объединением отдаленнейшего и разделенного состава, действительно пробуждающимся и крепнущим сознанием реального единства людей {...}. Эта соборность, безвидная и безуставная, — аморфная и аномическая, — соборность, которой ничего не дано, кроме единого Имени и единого Образа {...}. И, по признаку своего внутреннего строя, она может быть определена, как агиократия, как господство святых» (IV, 480—481). Поэтому, как нам представляется, показательно, что икона и образы христианской святости становятся в «Повести о Светомире царевиче» «напоминанием» о подлинном призвании христианской культуры — спасении человека и человечества, а в области воплощения «русской идеи» они способствуют, говоря словами Иванова из его статьи «Лик и личины России», воплощению идеи «преображения всего нашего общественного и государственного союза в церковь» (IV, 465).

---

<sup>22</sup> Там же. С. 88—89.

<sup>23</sup> Там же. С. 91—92.

<sup>24</sup> Там же. С. 84—85.

## II. Художественное пространство иконы как мир «перехода»

«Повесть о Светомире царевиче» является художественным опытом реконструкции архетипических представлений дохристианских верований (прежде всего славянского язычества) и религиозных образов сменившего его христианства, на основе которых создается мифопоэтическая модель прошлого и будущего России и всего христианского мира как сокровенного «Божьего Града, церкви неявленной, либо слагаемой избранными незримыми строителями из незримого им самим камня на Святой Горе...» (III, 341).

Художественное время и пространство повести носит условный мифологизированный характер и одновременно является историческим. С точки зрения исторической реальности, это пространство Древней Руси («царство Владаря-царя») и других стран и городов (Рима, Царьграда) в период двоеверия и христианизации, в то же время оно является вымышленным и легендарным («царство Иоанна Пресвитера») и устремлено к будущему христианского мира (времени раздоров, войн и раскола), а также к прошлому — к истокам христианского предания и его предвестникам в античности (платоновской Атлантиде как форме идеального утопического государства).

В своей работе «Два мира в древнерусской иконописи» Е. Н. Трубецкой выделяет в иконе два мира: потусторонний вечный покой («царство небесное») и страждущий, греховный и хаотический земной мир. Внутренний мир иконы, по его мнению, символически изображает психологическую драму «встречи двух миров».<sup>25</sup> В «Повести о Светомире» эта драма разыгрывается в условном художественном пространстве. Это пространство «перехода», которое ведет от звериного царства и языческого космоса к царству христианскому, от личины, в которой растворилась сущность человека, к лику, который воплощает первообраз. Первообраз символизируется и эмблематизируется иконными образами и мотивами и их художественной трансформацией в соответствии с замыслом автора.

Иванов стремился все свое произведение превратить в икону. Об этом говорит тот факт, что на страницах произведения многократно появляются образы икон (Георгия Победоносца, Покрова Богоро-

<sup>25</sup> Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. М., 1991. С. 42.

лицы, Иисуса Христа («Спаса»), Софии Премудрости Божией, Дмитрия Солунского, Параскевы Пятницы), им поклоняются как величайшим святыням (281, 305, 310, 325, 335 и др.), а главное — образ человека создается с опорой на иконописные традиции. В трудные минуты жизни человек обращается к животворящему Лику, как например Отрада к иконе Богоматери — «Царицы Небесной с Христом Младенцем» (305). Следует оговорить тот факт, что писатель чаще всего использует сюжеты и образы икон византийской традиции, присущие и православной живописи, и реже — католической (например, иконографический канон «Софии Премудрости Божией» характерен для православной традиции, а «Коронования Девы Марии» — католической<sup>26</sup>).

Для анализа замысла автора большую роль играют сохранившиеся в Римском архиве Иванова среди автографов «Повести о Светомире царевиче» рисунки поэта. Это рисунки куполов церквей<sup>27</sup> и горы в виде лестницы, на которой представлена в виде теофании икона Богоматери-Знамения,<sup>28</sup> символизирующая Церковь невидимую.<sup>29</sup> Поэтому репрезентация икон в тексте произведения способствует воплощению идеи о Граде Божиим — мистической вселенской соборной христианской Церкви.

Отмеченная выше «мозаичная» природа текста, близкая летописному повествованию, объединена «событием самого рассказыва-

---

<sup>26</sup> О византийских традициях в иконописи и некоторых отличиях в разработке сюжетов и образов икон в западной и восточной Церквях см.: Буслаев Ф. И. Древнерусская литература и православное искусство. С. 139—157.

<sup>27</sup> См. опись Римского архива Вяч. Иванова, сделанную Л. Н. Ивановой. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 301.

<sup>28</sup> См. публикацию рисунка: Топорков А. Л. Фольклорные источники в «Повести о Светомире царевиче» В. И. Иванова. С. 213; см. также в нашей статье «От архетипа — к мифу: Башня как символическая форма у Вяч. И. Иванова и К. Г. Юнга» (Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 251).

<sup>29</sup> Ф. И. Буслаев, исследуя византийскую и древнерусскую символику, отмечал, что «из символических изображений Богородицы особенно важна миниатюра, представляющая гору, на вершине которой в медальоне помещена икона Знамения Божией Матери. См.: Буслаев Ф. И. Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV—до конца XVI века // Буслаев Ф. И. Древнерусская литература и православное искусство. С. 216—217.

ния», говоря словами М. М. Бахтина, — авторской версией легенды об основании «Срединного царства» Иоанна Пресвитера и функцией персонажа — защитника всего христианского мира — св. Георгия Победоносца (Егория Храброго). При его помощи должно осуществиться призвание на царство Владаря (Лазаря) и передача его сыну — царевичу Светомиру (Серафиму) — копыя св. Георгия, обладающего тайной силой.

Центром повествования становится богословское «Послание Иоанна Пресвитера» ко всему христианскому миру (книга V) — своеобразный «текст в тексте». Оно имеет сложную литературную традицию и является не просто стилизованным переложением средневековых «Посланий из вымышленного царства» в духе «*Epistola Presbyter Johanis*»,<sup>30</sup> известных также в связи с сюжетами о поисках св. Грааля по произведениям Вольфрама фон Эшенбаха, Кретьена де Труа, И. В. Гете,<sup>31</sup> религиозных поучений, распространенных в Древней Руси,<sup>32</sup> или описаний Святой Земли,<sup>33</sup> но и своего рода откровением. Иоанн Пресвитер — одна из загадочных фигур в истории христианства. По многочисленным версиям, подвергнутым сомнению, с точки зрения исторической реальности, Л. Н. Гумилевым,<sup>34</sup> он считался у многих народов «царем царей», «царем-священником», таинственным христианским правителем, имеющим священнический сан. Его «срединное царство» находилось на Востоке и условно именовалось «Белая Индия» (так издавна называли царство невидимого Града или загадочное христианское царство).

---

<sup>30</sup> См. об этом подробнее: Горелов Н. Обретение неведомого царства // Послания из вымышленного царства / Пер. с др.-греч., ст.-франц., лат. СПб., 2004. С. 3—13. В книге собраны все известные предания о Великой Индии — вымышленном царстве пресвитера Иоанна, получившие распространение на латинском, греческом и др. языках.

<sup>31</sup> См.: Гете И. В. Три святых царя // Гете И. В. Западно-восточный диван. М., 1988. С. 468—484.

<sup>32</sup> См.: Аничков Е. В., Веселовский А. Н. Эпизоды о рае и аде в послании новгородского архиепископа Василия // Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 6. СПб., 1891. С. 92. Здесь анализируется послание новгородского архиерея о «земном рае» как памятник литературного значения, имеющего традиции в древнерусской книжности, и как явление церковного богословия.

<sup>33</sup> См.: Хрисанф, патр. История и описание Святой Земли и Святого Града Иерусалима. СПб., 1887.

<sup>34</sup> См.: Гумилев Л. Н. Поиски вымышленного царства. Легенда о «государстве пресвитера Иоанна». М., 2003.

Имя его известно по легендам с XII века, как и его миссия — укрепление христианского царства и борьба с расколами и мусульманами. По рождению, как указывается в различных источниках, он происходил из волхвов, пришедших для поклонения Марии и младенцу Христу, и его имя наследует человек достойный, овладевший высшим духовным познанием.<sup>35</sup>

В черновом наброске плана содержания «Послания Иоанна Пресвитера», сохранившемся в Римском архиве Иванова, содержатся записи, которые позволяют говорить об оригинальности этого текста в «Повести» Иванова, в отличие от существовавших с XII века версий.<sup>36</sup> Первая часть плана содержания отчасти соотносится с латинской версией «Послания Иоанна Пресвитера» к императору Мануилу Комнину, относящейся к XII веку и подвергавшейся многочисленным переработкам.<sup>37</sup> Вместе с тем вся вторая часть наброска содержания «Послания» у Иванова, а именно: «Сказание о св. Георгии», «Царица Параскева», «Завет Иоанна Пресвитера Владарю царю», «Царевны Параскевы освобождение», «Невесты явление» и др. — не связаны с латинской версией «*Epistola Presbyter Johannis*», а являются частью авторского замысла — воссоздать иконные и житийные образы в тексте послания с целью их переработки в неканоническую легенду о св. Георгии, Богородице и святых покровителях, которая будет мифологическим кодом сюжета и орнаментального повествования.

Набросок содержания позволяет выйти к некоторым важнейшим сюжетным мотивам поиска Невидимого Града, находящегося в стране, обозначенной как «Белая Индия». Это царство Иоанна

---

<sup>35</sup> Славянские версии послания см. в кн.: *Баталин Н.* Сказание об индийском царстве. Воронеж, 1876. Повествование здесь, как и в латинских и греческих текстах, ведется от лица Пресвитера Иоанна. В славянском варианте Пресвитер Иоанн именуется, как и иногда в тексте Вяч. Иванова, «царь-поп Иван», он — «благочестивый христианин и защитник христиан» (С. 7—9). Автор приводит обширную библиографию по изучению данного вопроса в различных странах, и прежде всего в Германии. См.: *Oppert G.* *Der Presbyter Johannes in Sage und Geschichte.* Berlin, 1864 и др.

<sup>36</sup> Набросок оглавления опубликован О. Л. Фетисенко (Символ. № 53/54. С. 307). Факсимильное воспроизведение см.: *Vjačeslav Ivanov: roesia esacra scrittura* = Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией. С. 254.

<sup>37</sup> См.: Послание Пресвитера Иоанна // *Послания из вымышленного царства.* С. 15—48.

Пресвитера, попасть в которое, по сюжету легенды, сможет только человек из рода Георгия Победоносца, прошедший посвящение-инициацию. Цель — освобождение от Змея царевны Параскевы (символическое обозначение Церкви). Уже сам сюжет победы над змеем-драконом, становится дофабульным претекстом, который становится мифологическим кодом повествования. Широкое распространение в эпоху расцвета Византии, как свидетельствуют исследователи, получили иконные изображения св. Георгия — воина на белом коне без змея «с поднятым вверх копьём в правой руке и щитом в левой, в развевающемся за спиной плаще».<sup>38</sup> Затем образ многообразно варьируется и развивается в различных сферах художественного творчества. Но закрепляется он благодаря иконографическому канону.

Рассмотрим центральную часть «Послания Иоанна Пресвитера», которую, по замыслу Иванова, составляет авторская версия легенды об основании апостолом Иоанном и Богородицей «Срединного царства». Его охраняет «архистратиг воинств небесных» — св. Георгий Победоносец:<sup>39</sup>

«2 Ходит по всей земли Мати Божия, и рай первый окрест ее цветет; переди же едет всадник светлый: Георгий имя ему.

3 Бе Иоанн в горах мрачных моляся и сетуя о чадах Адамовых спасения своего, Иисус-Христом бывна не ведущих. И прииде утешить его Благодатная, и протерши руку свою на Георгия рече:

4 „Сий юный обитель тебе под Моим покровом устроит, царство верных, в нем-же незримо воцаришися и верних многих любовию спасеши“.

5 Глагола апостол: „Прочии же что?“ Отвеща Владычица: „И в тех вселишися, и ино царство ти будет, егда сие в горняя преидет“.

6 И утешися Иоанн и рече Георгию: „Архистратиг воинств небесных десницу твою да укрепит“. И зача той стрелы метати на восток солнца и запад, и полдень, и полночь далече.

7 И где те стрелы легли, оплоты незримые воздвигаются, их же никакая сила изрыти не возможет, и положены быша пределы царства, не преступные внешним на долгии веки.

---

<sup>38</sup> Цит. по: Саенкова Е. М., Герасименко Н. В. ⟨Предисловие⟩ // Иконы Святых воинов: Образы небесных защитников в византийском, балканском и древнерусском искусстве. М., 2008. С. 43.

<sup>39</sup> Показательно, что изображение Богоматери на престоле, символизирующее Церковь, иногда сопровождалось, причем уже в самых ранних произведениях христианской живописи, фигурой св. Георгия, например, как на иконе из монастыря Св. Екатерины на Синае. См.: Там же. С. 40.



8 И рече Матерь Божия: „Ныне огради нами в новозданной стране сей область внутреннюю, в ней же токмо чисти сердцем и прохождением Духа бурна испытанные обитати будут, и каждый зверь дивий и каждый стебель сельный добр будет, и каждое дыхание восхвалит Господа“.

9 Тогда сел Георгий на коня белого и копие пламенеющее к земле склонил, и помчался на коне копием бразду ведя по земле глубокую, и превеликую округу обвел, яже есть земля наша срединная» (364).

Нетрудно убедиться, что здесь создаются визуальные образы, отсылающие к сюжетам известной иконы «Чудо Георгия о змие» («сел Георгий на коня белого и копье пламенеющее к земле склонил»), «Покров Богородицы» («сни юный обитель тебе под Моим покровом устроит»), «О тебе радуется» («и каждый зверь дивий и каждый стебель сельный добр будет, и каждое дыхание восхвалит Господа»). Они воздействуют на самую манеру орнаментального повествования и отображают логику религиозного сознания. Само слово становится иконическим знаком, так как принципиальная иконичность в орнаментальном повествовании «соответствует магическому началу слова в мифе».<sup>40</sup> Магическое начало выражается в многократной повторяемости образов и мотивов.

Это способствует активизации культурной памяти, обращенной к преданию и многочисленным его воплощениям в иконописи и словесном творчестве, создает богатый аллюзиями и реминисценциями фон, способствует углублению смыслового потенциала произведения. Возникает не просто экфрастическая экспликация, а художественная система со множеством цитируемых иконных сюжетов, тем и образов, которые носят лейтмотивный характер (Богородичные иконы, иконы Христа, Софии Премудрости Божией, Параскевы Пятницы и др.). Их можно рассматривать и как «семиотическое окно» в другую реальность, и как разновидность интертекста. Если по своему эпическому замыслу произведение близко летописи, то по внутренней форме оно оказывается *мистерией*, так как основывается на архетипических мотивах посвящения и восхождения к *иерофаниям-эпоптиям* — созерцаниям высших сущностей — богов — в древнейших ритуалах и обрядах<sup>41</sup> и представлениям в христианстве

---

<sup>40</sup> Об орнаментальном типе повествования в литературе модернизма см.: Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 300.

<sup>41</sup> Любкер Ф. Иллюстрированный словарь античности. М., 2005. С. 688.

об обóженном человеке и человечестве как «сораспятии Христу», говоря словами Вяч. Иванова из его статьи «Лик и личины России» (IV, 464). Эти «видения» и составляют орнаментальную основу повествования.

Разница в структуре повествования первых пяти книг, созданных Ивановым, и последующих, написанных О. А. Шор, на наш взгляд, состоит не только в особенностях языка, стиля, но и в организации повествования. У Иванова на протяжении всех пяти частей сохраняется закодированность языка, и многие образы икон органично вплетены в повествование, поэтому их строй носит мистико-аллегорический характер и почти нет чистого их описания (экфрасиса), есть лишь экфрастическая интенция или экфрастический принцип, преломляющийся сквозь призму авторского видения. Мы можем подвергнуть его герменевтическому толкованию, учитывая уровень вербализации (извне и изнутри). Текст О. А. Шор — это попытка раскодирования и интерпретации уже использованных Ивановым визуальных кодов.

О. А. Шор часто использует экфрасис как описание живописного произведения или напоминания о нем. Например, св. Параскеву иконописцы изображали с лучезарным золотым нимбом на голове. Она всегда в красном мафории, с крестом в руках, персонифицируя Великую Пятницу, как в описании О. А. Шор: «На стене в киоте образ красоты необычайной: Лик строгий, золотистый, точно солнцем озаренный, а глаза уводят взор, на них обращенный, в тот мир, на который глядят сами. Одевание яркое, красное. В десной руке золотой крест; и крестами золотыми сияет нимб над головою. И надпись, искусно выведенная: „Святая Пятница“» (394).

Это пример скорее искусствоведческого, описательного экфрасиса, чем художественное воплощение авторской точки зрения. У Иванова чаще всего экфрасис основан на основном художественном принципе — *проникновения*, поэтому иконный тип эйдетичен, то есть сведен к первообразу или архетипу, преломляющемуся сквозь призму авторского видения. Он раскрывается как явленное в видениях и снах чудо. Это заставляет читателя — зрителя — угадывать тайное, сокровенное, скрытое в его глубине. Например, Параскева в «Послании Иоанна Пресвитера» олицетворяет собой Церковь, светящийся Град Божий.

«1 Возведе на мя представша очи своя царевна, и мняшеса ми зрети сннь прозрачну и множество светов в ней, и множество ликов, некогда знаемых, и ее самое узрех в духе, стоящу у подножия креста Христова.

2 И рече ми: „Благословен приход твой во спасение нам, витязю Господень из царства Иоаннова“. И яко аз безмолствовах, паки рече: „Почто на мя дивишися?“

3 „Почитаю ангела моего, святую Параскеву, и ее ты душу сквозь мою видиши. Ей-же дано бысть Христовы страсти лицезрети и Ему священно-тайне сораспяться“» (366).

Позиция автора и героя-рассказчика здесь обусловлена глубинным символизмом иконы, которая становится способом духовидения, «окном» в иную реальность и органично вплетается в структуру орнаментального повествования, создавая художественное пространство «перехода» в мир иной.

Эту же функцию выполняет и появление в тексте близкого к каноническому образу «Софии Премудрости Божией»:

«7 Зрелась в небе свода Дева светозарная на престоле выспреннем; долу главу преклонила и венец к ногам уронила в созвездие Скорпия; окрест зодии горние по окасму выведены, со Скорпием купно двенадесять, и над главою Девы Телец.

8 А на скате свода, в нижнем поясе, по сферокружию лазореву, седми властелей синклит, и над каждым звезда в диадиме его, и на подножиях престолов имена седми планит» (316).

Изображение ее на фоне ночного неба, по мнению Е. Трубецкой, символично: этим «вся тварь небесная и земная вызывается к бытию из небытия, из мрака ночного. {...} Но именно этот ночной фон и делает совершенно необходимым блистание небесного пурпура в „Софии“. То пурпур Божьей зари, зачинающейся средь мрака небытия; это восход вечного солнца над тварью».<sup>42</sup> Пурпурный лик Софии (светозарность) Трубецкой толкует как отражение света предвечного. Здесь солнечный свет встречается с тьмой, это и есть выражение ее сущности как символического выражения драмы встречи двух миров. Мотив утраты венца в созданном воображением Иванова образе Софии Премудрости также символичен.

Маг Симон Хорс объясняет это Владарю-царю тем, что «низведен свет Девы Пресветлой долу и по земле рассеялся, и тьма объала его», поэтому спасение в том, чтобы собрать «свет рассеянный во единое средоточие и сосуд славы». Он пророчит Владарю, что Дева Света венец свой обретет и в деяниях Светомира, «и во образе Белого Царя Царь-Девнца восцарствует над всею землею» (317).

---

<sup>42</sup> Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе. С. 52.

Этот венец из царства Вавилонского принесен в Царьград, но поту-скнул, и путь его дальше — в «Третий Рим». Это предсказание воспринимается Владарем как отражение гностических представлений, не зря он называет его «ересью», но старец Елифаний объясняет ему, что это «тайное знание, Церковью сокровенное от вносящих» (318).

В воспроизведении иконного образа Иванов идет от православного иконописного подлинника, соблюдая общие принципы изображения Софии Премудрости, которые, по мнению исследователей, глубинно связаны с религиозной историей России. Не случайно ее изображение находится над алтарем московского Успенского собора.<sup>43</sup> Автор делает исполнителями ее воли в легенде о св. Георгии, рассказываемой Иоанном Пресвитером, св. Иоанна и Богоматерь, которые на иконах Софии Премудрости Божией обычно предстоят ей и являются ее ипостасями.<sup>44</sup>

Подобные изображения Софии были хорошо известны Иванову еще по работе Вл. Соловьева «Идея человечества у Августа Конта», где дан экфрасис знаменитой новгородской иконы: «Посреди главного образа в старом новгородском соборе (времен Ярослава Мудрого) мы видим своеобразную женскую фигуру в царском одеянии, сидящую на престоле. По обе стороны от нее, лицом к ней и в склоненном положении, справа Богородица византийского типа, слева — св. Иоанн Креститель».<sup>45</sup> Соловьев называет Софию Премудрость на иконе Великим Существом, которое олицетворяет собой «само истинное, чистое и полное человечество», осознанное нашими предками, строителями Софийских храмов.<sup>46</sup> В статье «Лермонтов» (1947) Иванов буквально повторяет эту мысль Соловьева, когда пишет, что София «является теандрической актуализацией всеединства; для всякого мистика земли русской она есть совершившееся единение твари со Словом Божиим и, как таковое, она не покидает этот мир и чистому глазу дана непосредственно», представ-

---

<sup>43</sup> Об иконописном каноне изображения Софии Премудрости Божией см.: Арсеньев В. О церковном иконописании // *Философия русского религиозного искусства XIV—XX вв.* С. 142—143;

<sup>44</sup> Проблеме изучения образов и олицетворений Софии Премудрости посвящено специальное исследование: Брюсова В. Г. *София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве.* М., 2006.

<sup>45</sup> Соловьев В. С. Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 576.

<sup>46</sup> Там же. С. 577.

ляется же «на фресках и иконах ниже сферы Христа и выше сферы ангелов в образе крылатой царицы в венце» (IV, 382—383).<sup>47</sup>

Идею Софии Иванов определял как «форму зиждущую, forma formans, вселенной в Разуме Бога» (IV, 379), поэтому ее образ является в «Повести о Светомире царевиче» важнейшим символом вселенской соборной Церкви как Града Божия. Показательно, что образ-видение Софии композиционно предшествует «Посланию Иоанна Пресвитера». Ее олицетворением становится как само царство Иоанна, так и многоступенчатый, как на указанном выше рисунке Иванова, Лествичный храм Пресвятой Богородицы и Иоанна Богослова, ведущий к сокровенной «башне из слоновой кости», олицетворяющий Софию Премудрость:

«Неподалеку, среди садов моих на скале, белесет башня истончена из кости слоновья, высотой ступеней ста сорока семи, и как маяк сияет верным издалска.

Встроены во храм, на скале выспрь возведенный, семь церквей; три церкви подземные и четыре надземные; и в присподнюю церковь, Воскресенскую, и в верховую, Успенскую, токмо Запечатленным доступ, о них же особне скажу» (241).

Башня-маяк напоминает скинию Премудрости из неканонической Книги Премудрости Иисуса сына Сирахова: «Я поставила скинию на высоте, и престол мой — в столпе облачном» (Сир. 25: 4). Ее смыслы основаны на символике чисел храмов и принципе восхождения—нисхождения («три церкви подземные и четыре надземные»). Они скрыты от непосвященных («Запечатленным доступ»).

Число семь П. А. Флоренский, опиравшийся во многом на идеи Вл. Соловьева, считал числом Софии и софийного восприятия мира, соотнося его со стихотворениями Иванова.<sup>48</sup> Возможно, что числовая символика в таком случае связана также с семью христианскими таинствами и соответствием седемьричного числа таинств семи дарам Св. Духа (Ис. 11: 2, 3). Важным источником, как нам представляется, именно для Иванова могло быть Откровение Иоанна Богослова, где говорится: «Тайна семи звезд, которые ты видел

---

<sup>47</sup> Показательно, что репродукция иконы Божественной Премудрости XVII века воспроизведена в тексте статьи «Лермонтов» в брюссельском издании (IV, 383).

<sup>48</sup> См.: Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 801.

в деснице Моей, и семи золотых светильников [есть сия]: семь звезд суть Ангелы семи церквей; а семь светильников, которые ты видел, суть семь церквей» (Откр. 1: 20).

Интересна и литературная традиция, связанная с образами скинии и св. Грааля из царства пресвитера Иоанна, на которую указывает А. Н. Веселовский.<sup>49</sup> Кроме этого Иоанновым царством называли на Руси погрузившийся в воды озера, как Атлантида, и ставший невидимым град Китеж.

В списке книг библиотеки Иванова обозначены сочинения С. Н. Дурылина «Церковь невидимого града» (М., 1914) и «Град Софии. Царьград и святая София в русском народном религиозном сознании» (М., 1915), представляющие несомненный интерес.<sup>50</sup> Их объединяет с «Повестью о Светомире царевиче» общая утопическая модель мира как поиска невидимого Града и обилие цитируемых образов икон, часто представленных в виде экфрасиса. По мнению Дурылина, переживание таинств христианства связано с «великим опытом св. Серафима, который есть высочайшая вершина народного ведения о Христе».<sup>51</sup> Сетуя по поводу упадка веры в «видимую Церковь» в сочинениях В. В. Розанова и Д. С. Мережковского, он пишет о народной вере в Церковь невидимую, неослабевающую в истории. Кроме того, он размышляет о том, что религиозные представления о Софии в христианском миропонимании — это «правда о единой церкви», что первым осознал Вл. Соловьев. «Этой Церкви-Софии, невесте Христовой, поклоняется доселе русский народ, чтит он ее в невидимом Граде Китеже и в видимой церкви. Последняя тайна о церкви есть и последняя тайна о св. Софии».<sup>52</sup>

Отразившаяся в «Повести о Светомире царевиче» связь св. Георгия и Софии Премудрости не случайна. Она определялась отражением идеи строительства на Руси Софийских соборов и при них храмов и монастырей в честь св. Георгия.

---

<sup>49</sup> См.: Веселовский А. Н. Сказания о Вавилоне, скинии и Св. Граале. СПб., 1896. С. 48.

<sup>50</sup> См.: Обатнин Г. В. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // Vjačeslav Ivanov: poesia e sacra scrittura. Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией. (Vol.) 2. P. 288.

<sup>51</sup> Дурылин С. Н. Церковь невидимого града. М., 1914. С. 8.

<sup>52</sup> Там же. С. 54—55.

### III. Икона «Чудо Георгия о змие» в структуре сюжета и славянский бестиарий

Икона «Чудо Георгия о змие», на которой изображен воин на белом коне, убивающий змея-дракона, становится архетипической схемой сюжета «Повести о Светомире царевиче» в самом начале повествования, когда речь идет о роде Горынских, идущем от крови змея, пораженного Георгием. Связанный с ней сюжет змеборчества можно считать дофабульным или предфабульным. Он организует систему бинарных оппозиций (дохристианское—христианское, змеёво—христово, хтоническое—небесное) и определяет развитие центрального конфликта, говоря словами Иванова, — борьбу героя с «брутальным двойником», или звериным началом. Дракон в христианской традиции — аллегория язычества, демонизма, бесовства, магии.

Приводя многочисленные живописные источники с изображением святых, убивающих или изгоняющих дракона, А. И. Кирпичников пишет, что «во всех вышеприведенных случаях дракон изображения предшествует дракону легенды».<sup>53</sup> Следовательно, по его мнению, источником сюжетов о чуде превращения язычников в христиан стала икона с изображением св. Георгия, а не мифологические (Персей) или литературные (жития и апокрифы, духовные стихи) источники. Важна его мысль о том, что во многих православных храмах, например в Грузии, св. Георгий поражает не змея, а человека.<sup>54</sup> В условиях двоеверия у славян и других народов культ Георгия — победителя дракона — получает особое распространение и подвергается фольклоризации. Святой становится героем апокрифов, как и Богородица, под покровительством которой он находился.<sup>55</sup> Но если в фольклоре, по мнению Кирпичникова, силен элемент произвола, то из «иконописи идет белый цвет коня Георгия, близкая связь со змеями...»<sup>56</sup>

Икона св. Георгия Победоносца как эмблема христианского воина-защитника в «Повести о Светомире царевиче» возникает не случайно. Известно, что культ св. Георгия сложился как канонический

---

<sup>53</sup> Кирпичников А. Св. Георгий и Егорий Храбрый: Исследование литературной истории христианской легенды. СПб., 1879. С. 113.

<sup>54</sup> Там же. С. 114.

<sup>55</sup> Там же. С. 127—133.

<sup>56</sup> Там же. С. 148.

до разделения Церквей и является общехристианским. Для Иванова, знакомого с трудами А. И. Кирпичникова и А. Н. Веселовского, было очень важно, что он считается древнейшим и имеет мифологические претексты в египетской (борьба Гота с Тифоном) и греко-римской (Митра — воин-защитник) древности, проецируется на Зевса-громовержца и антагониста св. Георгия — бога Диониса, отражается в рыцарской литературе Европы и славянской духовной поэзии. Причиной споров и разногласий в трактовке образа св. Георгия является его проекция в народных верованиях на языческие божества, среди которых — Перун, Хорс или Ярила, известные в славянской мифологии и ассоциирующиеся с небесными силами и прежде всего богами-громовиками.<sup>57</sup>

Тип св. Георгия как воина нашел воплощение не только в иконах, но и в западноевропейской живописи — в картинах Учелло, Пизанелло, Рафаэля и других художников. Поэтому в «Повести о Светомире царевиче» св. Георгий Победоносец является эмблемой вселенского христианского царства и становится символом единения Церквей — западной и восточной. Его двойники — два всадника, символизирующие два царства, но имеющие общую цель и воплотившиеся в едином эмблематическом типе защитника христианского царства.

В «Повести о Светомире царевиче» св. Георгий представлен не столько как мученик, что было присуще его изображению в агиографической литературе (его мученическое житие вспоминает Серафим, понимая это как указание и на свою судьбу), а как защитник христиан, представитель небесного ангельского воинства, его чудесное копье получает статус сакрального. Как указывает В. Н. Лазарев, в ранний период развития древнерусского искусства иконы христианского мученика были главными храмовыми иконами, и «в иконографическом отношении изображение св. Георгия следует получившему распространение в X веке византийскому типу воина, а не мученика».<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Там же. С. 62. См. об этом: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими связями древних родственных народов. М., 1865. Т. 1. С. 699—711.

<sup>58</sup> *Лазарев В. Н.* 1) Русская иконопись. От истоков до начала XVI века. М., 1994. С. 163—164; 2) Новый памятник станкового искусства XII в. и образ Георгия — воина в византийском и древнерусском искусстве // *Византийский временник*. М., 1953. Т. 6. С. 186—222. См. также: *Алпатов М. В.* Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Л., 1956. Т. 12. С. 292—310.



Обязательным атрибутом святого на иконах являлось чудесное копье и воинские доспехи.

Для нашего исследования важна точка зрения, развиваемая Кирпичниковым, Галаховым и поддержанная Веселовским. Она связана с утверждением того факта, что распространению легенд о св. Георгии и его жития послужили не только духовные стихи о Егории Храбром, но прежде всего иконы и фрески. «Чудо Георгия о змие и девице не только впоследствии времени способствовало популярности Георгия более самого жития его, но, по мнению многих, послужило зерном, из которого развился его культ и легенда», — пишет Кирпичников.<sup>59</sup>

Веселовский, в свою очередь, считал, что св. Георгий «сгруппировал около себя легенды о змееборстве, и легенды о сношениях с демонами, и легенды о мироздании, хотя змееборство — специальная черта Георгия». Эта легенда, по его мнению, воплотила дуалистические представления о мире богомильских и манихейских ересей, которые были широко распространены среди калек переходящих.<sup>60</sup> Эти люди, по представлению Веселовского, — странствующие по «святым местам» проповедники; именно они, приходя из Византии, стали распространителями апокрифов и возникающей на их основе религиозной духовной поэзии, которая способствовала распространению иконописных сюжетов.<sup>61</sup>

Е. В. Аничков называет калек переходящих представителями апостольского христианства на Руси.<sup>62</sup> Интересно, что они сами себя считали Церковью, основанной Христом на земле. Апокрифический сюжет о Егории Храбром был в основе их духовных песнопений.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Кирпичников А. Св. Георгий и Егорий Храбрый. С. 50. См. также: Галахов А. История русской словесности древней и новой. Изд. 3-е. М., 1894. Т. 1. С. 246; Веселовский А. Н. Разыскания в области русских духовных стихов. СПб., 1889. Вып. VIII. С. 297. Существовали и противоположные точки зрения. См., например: Рыстенко А. В. Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славянорусской литературах. Одесса, 1909.

<sup>60</sup> Веселовский А. Н. Разыскания в области русских духовных стихов. Вып. VIII. С. 119—120.

<sup>61</sup> Веселовский А. Н. Калики переходящие и богомильские странники // Вестник Европы. 1872. Апр. С. 682—722.

<sup>62</sup> Аничков Е. В. Из прошлого калек переходящих. СПб., 1913. С. 190—191.

<sup>63</sup> Миллер В. С. Калики или калек переходящие // Энциклопедический словарь Брокгауза-Ефрона. СПб., 1895. Т. 27 (XIV). С. 27—28.

В связи с этим становится очевидной та связь дуалистического конфликта, основанного на введении образа «брутального двойника» и калик-перехожих в раннем замысле «Повести о Светомире царевиче», который возник в 1894 году и был рассмотрен нами в начале работы.

Кирпичников и другие исследователи считают фигуру св. Георгия-Егория Храброго двоеверной, как это и представлено в повести, так как, с одной стороны, на нем основан христианский культ мученика, героя жития и образа многочисленных иконографических сюжетов, с другой — с этим образом и его переосмыслением связан богатейший фольклорный материал, представляющий не только духовные стихи, слагавшиеся на основе легенд и апокрифических сказаний, но и материал славянского бестиария, заговоры, песни, пословицы, отразившие языческие представления о жизни Егория Храброго как народного героя, особо почитаемого на Руси.<sup>64</sup> Фольклорные источники «Повести о Светомире царевиче» обстоятельно изучены в исследовании А. Л. Топоркова.<sup>65</sup>

Вместе с тем анализ только фольклорных источников не раскрывает религиозного замысла и художественного своеобразия произведения в целом. Св. Георгий был близок русскому человеку, так как обращал в христианство через *перерождение* души человека. Это подтверждается текстом произведения, где главная цель св. Георгия — обращение в христианство. Это следует из слов Богородицы в тексте авторской легенды, представленной в «Послании Иоанна Пресвитера», которая является как бы предысторией повествования:

«15 „Сыне Георгие, почто сестер твоих в земле полнощной, в дубравах темных оставил еси? Там они, во мраке неведения сидяще, со древами срослися и волчим млеком младенцев своих питают“.

16 „Иди и просвети их, и с ними всю землю ту и все в ней живущие, и дубравы те окрести. Естество не премени, но и волков Слову Божию научи“.

17 „И не прежде изыди из страны той, неже стрелу свою в недрах не оставиши: после многих годин стрелу золотую твою обретет избранный, местам тем и народу тому во спасение“» (584).

---

<sup>64</sup> См., например: Пропп В. Я. Змеборчество Георгия в свете фольклора // Фольклор и этнография Древнего Севера. Л., 1973. С. 190—208.

<sup>65</sup> См. примеч. 7.

Главы I—XXIII первой книги посвящены изложению династической легенды — истории рода Светомира, произошедшего от сестер св. Георгия Победоносца, которых он «светом Христовым просветил», но не спас от «семени Змиева», так как на них попала кровь пораженного им змея-дракона. Уровень династической легенды дан как результат отбора и конкретизации событий, изложенных в естественном порядке. Основными героями-змееборцами являются Владарь (Лазарь) и Горислава. Их род, с одной стороны, несет в себе проклятие — хтоническое «змиево» начало, так как все они, по словам Гориславы, «змееньши». С другой стороны, род причастен к небесному началу через св. Георгия, утвердившегося в народном сознании как Егорий Храбрый. Создаются оппозиции как изначальные повествовательные инстанции. Хтоническое начало в сознании представителей рода привело к тому, что потомки св. Георгия сами себя, говоря словами повествователя, «истребили» из-за урочища Егорьева, где стрела его была захоронена, и осталось два князя — Давид и Боривой. Роду предназначено построить христианское царство, найти стрелу Егорьеву и быть спасителем мира через утверждение царем Лазаря и рождение Светомира. Св. Георгием избран Давид («хранитель» Егорьева урочища) и жена его Василиса — тип бездетной праведной четы, близкой Аврааму и Сарре или Иоакиму и Анне. Василисе привиделся сон, в котором появляется икона-видение св. Георгия как чудесное знамение:

«8 Глядь, а навстречу ей, по-над лугом низехонько, плывет на воздушех, ровно челн по озеру, облак червлсный, и на том облаке, диво дивное, сам Свет-Егорий стоит, юноша красный в доспехах пресветлых, и копье лучевидное в руке держит.

9 И как наплыл на нее, водрузил ей копье-луч прямо в темя, и проник в нее луч сквозь все тело, и под тем она копьем под Егорьевым до самых грудей в землю вошла» (259).

Нетрудно убедиться, что во сне Василисе как знамение явился св. Георгий. В этом эпизоде воплотились пророческие слова Симеона Богоприимца к Богородице: «И тебе самой оружие пройдет душу», которые Е. Трубецкой рассматривает как пример борьбы двух миров в древнерусской иконе.<sup>66</sup>

На иконах св. Георгий изображался фронтально, в воинских доспехах, с копьем в руке. Обозначение «красный» в доспехах «пре-

---

<sup>66</sup> Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе. С. 63.

светлых» связано с иконной идеализацией. Образ становится вестью из высшего мира. Пространство иконы «разрывается», оно начинает активно воздействовать на природный мир, истребляя «змиево» хтоническое начало и способствуя перерождению его. Воздействующий мир иконного образа ведет к изменению ситуации или просветлению героев:

«7 Когда же родился младенец на Егория вешнего и наречен был над святою купелью, деду в честь, Лазарем, повелел Давид:

8 ветхий, что над Егорьевым ключом, дуб срубить, и из комля цельный крест вытесать, и святого Егорья образ в крест врезать, и сень из того же дуба соорудить, и поставить крест и сень над криницею.

9 И хвалили Бога родители обрадованные, и обновилась жизнь их, и ключом взыграла, словно давняя им верпулась младость» (260).

Сооружение креста, вырезанного из дуба, — преодоление языческого обряда поклонения деревьям и установление обряда поклонения кресту. Подобные иконы, например «Поклонение Пречестному Кресту Христову» (XII век), являющиеся символом спасения и победы над злом, хорошо известны в древнерусской традиции.<sup>67</sup>

Повторяемость возникает на уровне автора-повествователя (старца-ипока), воспроизводящего икону «Чудо Георгия о змие» как образ реального Егория Храброго — героя апокрифических сказаний или духовных стихов: «В девятый раз чередой с похороп Гориславиных проехал по лесам Егорий на белом коне; ласточек прикликал, росу спустил, скот в поле выгнал» (278). Этот же образ дается на уровне героя-рассказчика как знамение (Василиса, Отрада, Владарь, Светомир), переживающих явленный им образ, определяющий судьбу, во сне, в видении или наяву: «Сказала в ответ Отрада: „Так оно и есть, Лазарь, как я пою. А Егорья Божия Матерь любит. Он перед Нею по земле на белом коне едет, а Пречистая за ним идет“» (284); «И видит Светомир: над головою его орел парит на крыльях распростертых; направо — лампада теплится пред Ликом Спаса; налево — в мерцающем свете горящего еся Матерь Божия идет, а перед Нею всадник едет на белом коне, и в руке всадника копьё золотое стреловидное» (413). Показательно, что исследователи указывают на житийные иконы, на кото-

---

<sup>67</sup> См. об этом: Бенчев И. Иконы ангелов: Образы небесных посланников. М., 2005. С. 160.

рых Царевна по имени Мария, символизирующая Церковь, ведет на поясе змея вслед за Георгием Победоносцем, едущем на белом коне.<sup>68</sup>

Икона как «умозрение в красках» и «опыт духовидения», по мысли Е. Трубецкого, возникает на Руси в период распространения христианства, и ее значение в противостоянии «царству звериному» и «образу звериному» в период славянского двоеверия было велико. Все древнерусское искусство, как он считает, зародилось и выросло в борьбе с двоеверием и искушением. Уже в ранний языческий период, утверждает Трубецкой, икона — это путь к собору, так как сопряжение иконных образов приводит к пониманию, что именно соборность является тем началом, которое должно господствовать в мире. «Сама вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должны войти все человечество, ангелы и вся низшая тварь. И именно в этой идее мирообъемлющего храма заключается та религиозная надежда на грядущее умиротворение всей твари, которая противоплагается факту всеобщей войны и всеобщей кровавой смуты».<sup>69</sup> Собор как идеал, как *иная* действительность, по мнению Трубецкого, олицетворяется не столько архитектурой византийских куполов или готическим шпилем, сколько луковичными куполами древнерусских церквей, так как они воплощают идею глубокого, на его взгляд, «молитвенного горения к небесам», а многоглавые церкви на Руси — это «дальнее потустороннее видение града Божьего», это «Собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов, и человек и всякое дыхание земное».<sup>70</sup> Не случайно, как уже указывалось, появление образов православных храмов в автографах «Повести о Светомире царевиче».

В своей речи «Общий богословский взгляд на историю древнецерковной иконографии» архимандрит Христофор (Смирнов) отметил значимость древнецерковной иконографии для обращения язычников к христианской вере и для развития церковного учения.<sup>71</sup> Для приближения к Богу нужны были, по его мнению, внешние чувственные символические изображения, они были весьма популярны

---

<sup>68</sup> См. об этом: Саенкова Е. М., Герасименко Н. В. ⟨Предисловие⟩. С. 55.

<sup>69</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. С. 8.

<sup>70</sup> Там же. С. 12.

<sup>71</sup> Христофор ⟨Смирнов⟩, архим. Общий богословский взгляд на историю древнецерковной иконографии. Киев, 1879. С. 1.

в языческих представлениях в связи с предшествовавшим культом идолов. Религиозное искусство создается, как он пишет, в противовес чувственно-телесному — греко-римской древности и абстрактному идолотворчеству у язычников. Икона соединила в себе небесное и земное, божественное и человеческое через образ Богочеловека Иисуса Христа, поэтому «иконы трактовались как монументальное выражение веры», и «греческая церковь по справедливости праздновала одержанную на соборе константинопольском 842 года победу над иконоборчеством как торжество православия», поэтому «иконы имели для христианской церкви некоторое значение как вообще отличительный признак христианства от иудейства и магометанства». <sup>72</sup> Иконы имели и догматическое значение, как воплощение Ветхого и Нового Заветов в живописных образах, и аскетическое — как подражание первообразам.

Иванов считал природу человека двойственной. Она содержит в себе мятежное, хаотическое, «титаническое» начало, которое нуждается в глубинном «просветлении»: «Человек освобождается от буйного Титана в себе только путем медленного искупительного процесса. (...) Принцип очищений, посвящений в таинства, благодатных пакирождений из лона Персефоны ставит на место устойчивого гуманистического самоутверждения человеческой особи („homo sum“) — динамическую проблему *духовного возрастания*; мистерии, эта подготовительная школа смерти» (III, 374).

Пространство, в котором взаимодействуют персонажи повести и герои снов, видений, представлений, часто представленные иконным образом или образом славянского бестиария, можно считать *мистериальным*. Это пространство перехода или перерождения героя. Св. Георгий принимает участие в судьбе родившегося Лазаря, будущего Владаря-царя, оберегая его и направляя. Иногда он прибегает к силе лесных помощников — волков. Волчица, бросившаяся в лесу на обидчика Лазаря — Ваську Жихаря, согласно общеевропейским легендам, — тотемный предок, защищающих своих чад (как волчица, вскормившая основателей Рима Ромула и Рема). Кроме того, волки, по славянским поверьям, — лесные помощники Егория Храброго. Встреча с волком символически означает перерождение героя и отказ от прежней жизни. <sup>73</sup>

<sup>72</sup> Там же. С. 17.

<sup>73</sup> См., например: Белова О. В. Славянский бестиарий: Словарь названий и символики. М., 2001. С. 73—74.

После этой встречи меняется и Васька Жихарь, становясь хранителем Лазаря, и сам Лазарь; он «забился в судороге, с пеною у рта, и на недолгое время оцепенел» (261). Это событие — ситуация перехода, испытания героя, который должен перейти в «иконное» пространство, воскреснуть, как новозаветный Лазарь, пережив мистическую смерть и воскресение. Но мистическую смерть — сорокалетнее «сидение» или «оцепенение» — герой получит из-за прельщения красотой Гориславы, невесты крестного брата Симеона Управды. Горислава Лазарю, по материнскому предвидению, «сулена, да не сужена», то есть нет Божьей воли на их брак.

Образ Гориславы двойственен; он явлен как иконный лик во сне матери Лазаря, которая видит ее, «как живую, с глазами большими, темными, красивую да печальную...» (262), а Лазарю она представляется как дьявольское прельщение: «...оторопел Лазарь: такой красы женской, нежной и грозной, в жизни не видывал» (264). В Гориславе нет аскетизма, подчинения идее «несения креста». Она не может войти в «иконное пространство» повести в начале повествования, так как хтоническое «змиево» начало, выступающее как внутренняя ее природа, выплеснувшаяся в песнях-пророчествах (264—265), в признаниях, что она «змея Горыпская», что ее «кровь кровь кличет, чужой не хочет» (265), не дает ей возможности стяжать христианское смирение и жить в браке с Симеоном Управдой, которого она готова «извести» и этим погубить душу Лазаря:

«19 Коль воистину соблюсти меня хочешь, соблюди душу мою. Полюбишь меня, — из плена змиева живую меня изведешь; мне будешь за Егория, и земле Егорьем себя покажешь» (265).

Ее фраза «из плена змиева живую меня изведешь» воспроизводит сюжет одного из клейм иконы «Св. Георгий с житием», в котором спасенная царевна ведет в город укрощенного воином змея-дракона, повязав его своим поясом. Для Гориславы спасение — в укрощении в ней дракона, и оно может произойти через любовь к ней Лазаря. Но он должен убить Симеона Управду, суженого ей жениха, своего крестного брата. Страх утраты возможности спасти душу парализует Лазаря, и он видит как бы во сне, что машет жезлом Егорию и «возбраняет ему»:

«5 А Егорий в ответ: „Мне ты сам данью будешь: ныне за двоих выкуп, по долгом времени за всю землю оброк“.

6 И метнул Егорий копьем в Лазаря, и прошло копьё сквозь чресла Лазаревы, и врос он в камень до чресл.

7 Пробудился спящий от сна и ощутил, что отнялись ноги его. И заплакал Лазарь о своем убожестве.

8 И с той поры сиднем сел, жив и млад телом с головы до чресл, а ниже мертв» (270).

Необходимо отметить вписанность христианских мотивов и образов в произведении Иванова в славянский бестиарий, который представлен не только мифическими образами змея или животных (волков, медведей), но и выраженностью в человеке свойств бестиарного животного: сестры Егория Храброго, его род, Горислава и Владарь «до сидения», царица Зоя — представители «змеиного царства». Как отмечал А. А. Потебня, в традиционной славянской культуре происходило отождествление души злого человека со змеем и волком.<sup>74</sup> Волк как тотемный предок отождествляется в «Повести о Светомире царевиче» с ипостасью Егория Храброго. Поэтому волки выступают его помощниками и заместителями в народных поверьях, которым следовал Иванов. Эти представления также были распространены в славянском фольклоре.<sup>75</sup>

Утрата телесности, аскетизм, страдание — это «испытание» «целением», по словам матери Лазаря Василисы, условие возможности вхождения героя в иконное пространство, ухода из «змеиного царства», на которое он обречен и из-за любви к Гориславе. Сюжет повести не просто оформляется орнаментальными вставками, иконографическими деталями, темами и мотивами по принципу параллелизма слова и изображения, но наблюдается эстетизация религиозных Ликов, их объединение по принципу взаимосвязи, бинарности, параллелизма.

Мотив копыя — с одной стороны, распространенный прием при изображении св. Георгия на иконах и фресках, как уже указывалось, с другой стороны, это мотив причастности телу и крови Христа, так как в Евангелии от Иоанна есть рассказ о прободении копьем ребер Иисусовых (Ин. 19: 34). Этот мотив свхаристичен и лежит в основе легенд о св. Граале. Анализируя этот мотив, С. Н. Булгаков пишет

---

<sup>74</sup> Потебня А. А. Собрание трудов. Символ и миф в народной культуре. М., 2000. С. 306. См. об этом же: Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 103.

<sup>75</sup> См. об этом же: Славянская мифология. Энциклопедический словарь. С. 103.



в своей работе «Святый Грааль» о том, что это спасительная жертва во искупление человеческого рода.<sup>76</sup> Поэтому копьё часто изображается иконописцами и художниками западной традиции как символический образ создания Христианской Церкви, как св. Грааль. «Он пребывает в мире как таинственная святыня, как сила жизни, как тот огонь, в котором мир преобразится в новое небо и новую землю».<sup>77</sup>

#### IV. Образ и первообраз: от портрета к иконе

В «Послании Иоанна Пресвитера» есть слова о том, что «образ Божий в человецех затмен» (355). Это одна из важнейших проблем, которую Иванов ставит в своем произведении. Она укоренена в основах иконописания, согласно которым принцип причастности образа лику Христову является главенствующим в религиозной живописи. Поэтому важнейшую роль в «Повести о Светомире царевиче» играют традиции, на которых основан принцип именования персонажей и создания их образов (от портрета — к иконе) и сам экфрастический принцип, положенный в основу *мифологически-мистериального* сюжета преобразования человека по образу и подобию Божию.

Мистериальная функция иконы как изображения посвященного специально была выделена о. П. Флоренским в его работе «Иконостас» (1922).<sup>78</sup> Кроме того, исследуя феномен иконы в раннехристианском искусстве, он писал о происхождении иконы от маски усопшего святого, поэтому она воспроизводит не лицо, а лик, то есть архетип или идеальный первообраз.<sup>79</sup> Именование в древнерусской иконе, имеющей византийскую традицию, по мнению С. Н. Булгакова, «и само входит в качестве изобразительного средства в изображение» и «соотносит образ с оригиналом, икону с первообразом, оно присоединяет данную икону к многоиконному духу», поэтому «имя есть в этом смысле иероглиф личности, ознаменованье невиди-

---

<sup>76</sup> Булгаков С. Н. Святый Грааль: Опыт догматической экзегезы // Булгаков С. Н. Первообраз и образ. Т. 2. С. 329.

<sup>77</sup> Там же.

<sup>78</sup> Флоренский П. А. Иконостас // Философия русского религиозного искусства. С. 272.

<sup>79</sup> Там же. С. 277—279.

мого в видимом...»<sup>80</sup> О канонизации как основном принципе религиозной живописи писал Н. П. Кондаков. Анализируя принципы иконографии, он указывал на эстетическую и онтологическую цель иконы, которая была основана на том, «чтобы в фигурах являлся отблеск ликов ангельских, пророческих и святых; идеальное служило здесь подкладкою и фоном для реального...»<sup>81</sup>

Архетипическую природу первообраза символизируют многие имена-символы персонажей. Собственно, Георгием святой назван только в богословской части — в «Послании Иоанна Пресвитера». В повествовании от лица старца-инока он зовется Егорием Храбрым, что отсылает к народной традиции именования в духовной поэзии и точке зрения повествователя, эту позицию выражающего. Имена выступают как художественные образы и символизируют «непроявленную духовную сущность» в начале пути героя, говоря словами П. Флоренского, и его «самопроявление» после испытаний, страданий и жертвенного служения, то есть «все пространство произведения служит проявлением духовной сущности».<sup>82</sup>

Часто персонаж в произведении имеет второе имя, данное ему при крещении, которое предвещает судьбу. Например, Лазарь о своей болезни — сорокалетнем «сидении» — говорит матери: «Думала сын твой Владарь; а он, как наречен Лазарем, таков и вышел: сиречь не Владарь, а убогий Лазарь» (271). Причем мистическая смерть и воскрешение даны через видение, пригрезившееся герою: он видит себя мертвым, как будто с иконы «Воскрешение Лазаря»: «И видит Лазарь внизу криницу Егорьеву, и себя, мужа, видит, под крестом лежащего чистого и белого, белою плащаницею покрыта, мертву подобна. <...> И при сих словах умер во сне Лазарь, и к яви пробудился...» (299).

Иванов использует имена как напоминание об образах икон и святых, так как имя представлено как сущность, например в случае с Симеоном Управдой. Симеон — христианский воин, мученик и правдолюбец. Его два имени — ипостаси его духовной сущно-

---

<sup>80</sup> Булгаков С. Икона, ее содержание и границы // *Философия русского религиозного искусства*. С. 283.

<sup>81</sup> Кондаков Н. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876. С. 141.

<sup>82</sup> См. об этом: Флоренский П. А. Имена. Метафизика имен в историческом освещении. Имя и личность // *Флоренский П. А. Сочинения*: В 4 т. М., 2000. Т. 3. С. 182.

сти.<sup>83</sup> Симеон Управда носит имя Симеона Богоприимца, который провидит крестные муки Христа и скорбь Богоматери. Он представлен в «Повести» как воин-страстотерпец, пригвожденный ко кресту страданий, сохранявший, как и святой, «горение ко кресту». Образ праведного Симеона Управды в восприятии Лазаря дан как лик на иконе, так как он пронизан божественным внутренним светом:

«З А Лазарь поодаль глядел, как он почивает, лицом светел и благообразен, и румянец на щках похудалых заиграл, словно взошло перед ним солнце утреннее» (267).

Этот же лик видит Горислава, пытавшаяся убить Симеона Управду (273), но остановленная видением. В нем он воспроизведен в ореоле святого мученика, подобно Христу в терновом венце: «...вижу, матушка, на челе его светлый венец и будто кровь из-под венца на чело сочится. И ужаснулось сердце мое, и умилилось» (274).

Архетипический характер могут носить оба имени героя. Имя, данное при крещении, иконоично и вписывается в новозаветные тексты, жития святых и апокрифические сказания: *Лазарь* — Владарь, *Серафим* — Светомир, *Ефросиния* — Отрада, *Фотиния* — Зареслава, *Варвара* — Радислава. Многие имена даны как сущности: Серафим (греч. огненный, пламенный), Ефросиния (греч. радостная), Фотиния (греч. светлая), Варвара (греч. иноземная).

Поскольку мир телесный в иконе лишь призрачная оболочка, большую роль играет выражение глаз, передающих духовную жизнь. Так, Василиса видит Гориславу «с глазами большими, темными, красивую да печальную», Симеон «глядит на Лазаря кроткими глазами» и т. д.

В изображении главных героев Иванов использует иконописный мотив отречения от прошлой жизни, от житейской реальности (Лазарь-Владарь, Горислава, Отрада). Он основан на попытке преодоления в себе звериного начала. Аскетическая идея связана с жизнью Лазаря-Владаря, Отрады, Серафима. Сорок лет «сидения» должен пережить Владарь, пока не произошло его отречение от прошлых «зменных» мыслей и побуждений. Любовь к нему Отрады дается как дар Божий за это. Пока он связан с ней духовными помыслами

---

<sup>83</sup> См. об ипостасности имени: Там же. С. 335.

и живет в вере, надежде, любви, ему посылается семейное счастье. Светомир лишен житейского здравого ума, он живет памятью небесной жизни. Иоанн Пресвитер и Параскева принесли обет «в девстве сожителствовати» (367).

Сложен и противоречив образ Гориславы. В начале повествования это — женщина, воплощающая хтоническое, непросветленное «титаническое», говоря словами Иванова, начало. Она рождает после смерти мужа — воина и христианского мученика Симеона Управды — дочь Отраду в урочище Егорьевом «у креста», который поставлен у источника, и умирает. Согласно мифологическим представлениям древних славян умершие раньше срока («заложные покойники») доживают положенный им до гроба срок близ того места, где настигла их смерть, сохраняют присущие им особенности; а женщины, как пишет Д. К. Зеленин, «превращаются по общенародному поверью в русалок».<sup>84</sup> Он указывает, что русалки — «суть не что иное, как души умерших».<sup>85</sup> Образ Гориславы-русалки преследует Лазаря, он видит ее во снах и наяву, «просвечивающей» через рожденную ею дочь — Отраду. Она становится путеводительницей Отрады, отводя от нее беду. Как и у русалки, у нее длинные волосы, тело белое, прозрачное, лицо светлое,<sup>86</sup> об ее посмертном вхождении в «иконное» пространство, которое она вымолила, спася душу Лазаря, свидетельствует Отрада (286).

Женские образы, не получившие «иконного» статуса, символизируются языческими именами, этимология которых «прозрачна»: это прежде всего Горислава из рода Горынских. Она напоминает образ роковой девы со «змеящимися волосами» и змеиной сущностью, присущей живописи английских художников-прерафаэлитов, например Берн-Джонса. Женщина, которая не в состоянии совершить

---

<sup>84</sup> Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995. С. 141.

<sup>85</sup> Там же. С. 153. Теория о русалках как душах умерших изложена в работах А. Н. Афанасьева, Е. В. Аничкова, А. Н. Веселовского в связи с исследованием славянской мифологии, религии, обрядовой поэзии и духовного стиха. См.: Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1869. Т. 3. С. 241—242; Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб., 1903. Ч. 1. С. 303; Веселовский А. Н. Разыскания в области русских духовных стихов. Святой Георгий в легенде, песне и обряде // Записки Императорской Академии наук. СПб., 1880. Т. 37. С. 1—228.

<sup>86</sup> Зеленин Д. К. Избранные труды. С. 158—222.

«переход» в свою «иконную» сущность при жизни, гибнет (Горислава или Радислава) или становится посредницей, замаливающей грехи (Отрада-Ефросиния). По народным поверьям, к русалкам причисляли и св. Параскеву Пятницу,<sup>87</sup> которая, как и Горислава, является хранительницей источника. Образ души Гориславы «иконизируется» по мере развития повествования: ее светлым «иконным» двойником становится Параскева. По мнению Е. Трубецкого, аскетизм иконы воплощает радость «окончательной победы Богочеловека над зверочеловеком, введение во храм всего человечества и всей твари; но к этой радости человек должен быть подготовлен подвигом: он не может войти в состав Божьего храма таким, каков он есть...»<sup>88</sup>

Владарю, сорок лет проведшему без движения, Отрада первоначально видится Отроковицей. Образ светлой Отроковицы, олицетворяющей «Божью Милостыню» и вымаливающей прощение грешникам, изображался на картинах и фресках Страшного суда в византийской традиции. «Подобные же олицетворения добродетели и богословских идей в виде лучезарных жен, заимствованные средневековыми художниками от древнехристианских, встречаем и в Дантовой поэме...», — писал Буслаев.<sup>89</sup> Ее сопровождает цвет лазоревый, белый.

Сцена встречи Отрады со святым старцем Парфением, давшим благословение на ее брак с Лазарем, показана как сцена Благовещения; и подтверждением этому служат слова: «Се, раба Господня» (305).<sup>90</sup> В пророческом сне Отраде является Богоматерь с младенцем Христом как предвестие о рождении Светомира (305), которое было предсказано ей в знамениях, указывающих на икону «Рождество Христово» (310). Кроме того, Отрада предстает перед мужем и детьми в образе «Покрова Богородицы» (325—326). Она часто видится Лазарю-Владарю в образе Богоматери. Для сакрализации этого женского образа и рожденного ею сына Иванов использует символично-аллегорические образы иконы «Богоматерь Неопалимая Купина»:

---

<sup>87</sup> См. об этом: Там же. С. 249.

<sup>88</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. С. 14.

<sup>89</sup> Буслаев Ф. И. Изображение страшного суда // Буслаев Ф. И. Древнерусская литература и православное искусство. С. 192.

<sup>90</sup> О неканонических изображениях Девы Марии в сцене Благовещения, когда она стоит на коленях в лесу или у колодца, см.: Буслаев Ф. И. Общие понятия о древнерусской иконописи // Там же. С. 71.

«8 Переступил Владарь порог покоя и увидел Отраду сидящую и двух младенцев, спящих на лоне ее — одного полного и румяного, другого бездыханну подобна, — и ужаснулся.

9 Ибо узнал сына своего, облаком смерти повита; и лицо его как пепел тусклый, как усопшего мощи.

10 И в тот же час узрел над ним на мгновение ока его же, младенца малого, прямо стоящего в хитоне пресветлом и в диадеме ясной, и луч стреловидный в руке его, лицо же его смугло, и очи как зеницы орла, разбужено молнией» (309).

Подобные мистико-аллегорические иконы Богоматери Неопалимой Купины были широко представлены в древнерусском искусстве, когда «на груди Богоматери дополнительно к образу младенца Христа пишется небольшой образ Христа как Царя и Архиерея», как на иконе из иконостаса Ферапонтова монастыря, датирующейся XVI веком,<sup>91</sup> или на поздних иконах XVIII века.<sup>92</sup> Смысл иконы: «Мария — Крепость царская, ибо носит во чреве царя; Мария — пресвятая, ибо носит во чреве будущего Первосвященника».<sup>93</sup> Символичен смысл этого образа для судьбы Светомира, который, как и Христос, должен пережить мистическую смерть и воскрешение. Предвосхищается его предназначение — стать архиереем и одновременно царем христианского государства. Само имя Отрады соотносимо с названием одной из икон на Афоне: «К числу особенно чтимых и замечательных икон Афона относится прославленная чудотворная икона Божьей Матери Утешения или Отрады в Ватопеде {...}. Это чудный образ, в котором умиление матери перед Предвечным Младенцем служит человеку „утешением“».<sup>94</sup>

Иконописными подлинниками навеян в произведении и образ Светомира, которого отличает неотмирность, аскетизм и умение видеть духовным зрением мир иной. Его образ может составить тему специального исследования. Важно отметить, что Иванов использовал при создании образа Светомира житие и иконы св. Серафима Саровского. В перипетиях судьбы царевича цитируются события жизненного пути св. Серафима, например падение с колокольни

<sup>91</sup> Бенчев И. Иконы ангелов. С. 130.

<sup>92</sup> Там же. С. 26, 135, 138.

<sup>93</sup> Там же. С. 134.

<sup>94</sup> Кондаков Н. П. Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911. С. 165.

и чудесное исцеление, и такие факты, как любовь к нему диких зверей, особое покровительство Богоматери.<sup>95</sup> Интересно то, что в своей книге о Серафиме Саровском М. В. Волошина-Сабашникова поместила репродукцию своей картины, на которой св. Серафим является посредником между миром земным и Софией Премудростью Божией.<sup>96</sup> Своё повествование она завершала словами: «На таинственном языке христианства душа, прошедшая сквозь духовное очищение и готовая принять в себя мировой Дух, называлась премудрой Девой. Воплощением на земле этой чистой Премудрости была Богородица. Связь Серафима с Девой Марией — тайна всей России. Но есть ли Россия душа, ожидающая „стяжания Духа Святого Божьего“, который, озарив ее, очистив страстный огонь ее, все своеобразие ее, осветит вечность, в божественную Премудрость — Софию».<sup>97</sup>

Таким образом, религиозный экфрасис в «Повести о Светомире царевиче» является выражением принципа сакрализации мира и человека, способствует созданию «второго» мира через введение мистического мотива Града Божия на земле. Он способствует организации орнаментального повествования, основанного на принципе лейтмотивности, зеркальности, преломления одного образа через другой. Становится ясно, что Иванов был не только знатоком и ценителем иконы как произведения искусства и как явления культа, но знал известные работы по иконографии древнецерковного искусства, например Ф. И. Буслаева, Н. П. Кондакова, архим. Христофора,<sup>98</sup> которые заложили сравнительно-исторический и иконографический методы изучения религиозной живописи. Кроме того, как можно убедиться, ему были близки идеи работ Е. Грубецкого,<sup>99</sup> С. Булгакова, П. Флоренского по философии религиозного искусства, так как в них был разработан метод символического истолкова-

---

<sup>95</sup> См. об этом подробнее: *Доценко С. Н.* Легенда о Серафиме Саровском в творчестве Вяч. Иванова. С. 97—109.

<sup>96</sup> См.: *Сабашникова М. В.* Святой Серафим. М., 1913.

<sup>97</sup> Там же. С. 93.

<sup>98</sup> В его библиотеке были книги архим. Христофора (Смирнова): 1) *Древнехристианская иконография как выражение древнецерковного веросознания.* М., 1887; 2) *Жизнь Иисуса Христа в памятниках древнехристианской иконографии.* Тамбов, 1886. См.: *Обатнин Г. В.* Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова. С. 301 (№ 803, 810).

<sup>99</sup> См.: Там же. С. 319, 296 (№ 1328, 703) и др.

ния иконописного образа и икона понималась, как и в религиозной эстетике Иванова, как тип теургического искусства, преобразующего человека через мистирию Богочеловека Иисуса Христа. Все они видели в иконе тип архитектурного соборного искусства и, говоря словами Е. Трубецкого, «прообраз грядущего храмового человечества».<sup>100</sup> Важнейшие положения о специфике и границах иконы, сущности ее иконографического канона, именовании (*слово-образ, имя-образ*), развиваемые в работах о. С. Булгакова («Икона и иконопочитание», 1931) и о. П. Флоренского, также оказали влияние на художественную манеру писателя. Метод «реинтерпретационных контаминаций» (наложения одного образа на другой), выделенный в искусствознании Э. Панофским,<sup>101</sup> Иванов использует при создании образа. Этот метод оказывается характерным не только для истолкования внекультового искусства, но и для понимания иконы, так как, по словам Булгакова, икона, хоть и имеет свои границы и художественный канон, но «представляет вообще только одну из возможностей художественного изображения» и является неиссякаемой темой «художественного благочестия и творческого созерцания».<sup>102</sup>

В связи с этим можно выдвинуть предположение, что «Повесть о Светомире царевиче» тяготеет к жанру, близкому *средневековой эмблеме*, в силу сопряженности визуального и словесного образов, что обеспечивает непрерывность аллегорического толкования.<sup>103</sup> Произведение представляет собой тип *гипертекста*, основанного на повторяемости знаковых образов — кодов икон как изображений

<sup>100</sup> Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе. С. 21, 101.

<sup>101</sup> См., например: Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. С. 178—187. См. использование указанного метода при определении «живописного» стиля в работе Г. Вёльфлина «Ренессанс и барокко» (СПб., 2004. С. 72—83).

<sup>102</sup> Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание. С. 290.

<sup>103</sup> О жанре средневековой эмблемы, основанной на аллегорической образности энциклопедического свойства, см.: Михайлов А. В. Жанр эмблемы в литературе барокко: Внутренняя устроенность: слово и образ // Теория литературы. М., 2003. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). С. 250—278; О тяготении Иванова к эмблематическому сопряжению образов см. в нашей статье «Последние метаописания русского символизма (жанровая форма эмблемы в поздней эссеистике К. Бальмонта и Вяч. Иванова)» // Литература русского зарубежья (1920—1940-е годы): Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 134—149.



«с зашифрованных в них потайным, неведомым смыслом».<sup>104</sup> Функция жанровой формы эмблемы — визуальная репрезентация целого мира, энциклопедизм и универсализм. Основа этого — орнаментальность повествования, организованного на основе принципа цитирования и экспликации сюжетов, образов и мотивов религиозной живописи.

---

<sup>104</sup> Михайлов А. В. Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устроенность: слово и образ. С. 250.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>П. Хондзинский, священник. На пути к синтезу. (Св. Тихон Задонский и Иоганн Арндт)</i> . . . . .	3
<i>В. А. Котельников. И. В. Киреевский: «Славяно-христианское» направление на фоне новоевропейской цивилизации</i> . . . . .	26
<i>А. П. Дмитриев. Н. С. Лесков и остзейский вопрос: тревожения этнорелигиозной неангажированности</i> . . . . .	98
<i>О. Л. Фетисенко. Константин Леонтьев: «Турецкий игумен» в славянском монастыре</i> . . . . .	165
<i>К. А. Жуков. Вестернизация османского общества глазами польского ренегата: «Турецкие анекдоты» Михаила Чайковского (Садък-паши)</i> . . . . .	197
<i>В. М. Камнев. Монархический консерватизм Л. А. Тихомирова: Опыт реконструкции политико-религиозного мирозерцания (на материале публицистики)</i> . . . . .	228
<i>Ким Джун Сок. М. А. Булгаков между гностицизмом и Православием: «Записки юного врача» (заметки к теме)</i> . . . . .	242
<i>Д. Н. Мицкевич. «Реалиоризм» Вячеслава Иванова</i> . . . . .	254
<i>С. Д. Титаренко. Иконология «Повести о Светомире царевиче». (О связи мифологии и христианской религии в творчестве Вячеслава Иванова)</i> . . . . .	343
<i>А. М. Любомудров. Россия и Европа в «Дневнике писателя» Б. К. Зайцева</i> . . . . .	383
<i>Б. К. Зайцев. Из «Дневника писателя» (Подготовка текста и комментарии А. М. Любомудрова)</i> . . . . .	413
<i>А. М. Любомудров. Проблема «христианство и литература» на заседаниях Франко-русской студии (1929—1931)</i> . . . . .	440
<i>Н. Д. Городецкая. 1. Католическая литература. 2. Спор поколений (Подготовка текста и комментарии А. М. Любомудрова)</i> . . . . .	466
<i>Список сокращений</i> . . . . .	476
<i>Указатель имен</i> . . . . .	477