

Визуальность в «Житии Алексея человека Божия»

Л. Г. ДОРОФЕЕВА

(БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. И. КАНТА)

В статье проводится анализ поэтики жития и рассматривается специфика визуальной образности в связи с содержанием образа святого Алексея и логикой сюжетного развития. Автор заключает, что в сюжете происходит движение визуального образа от прагматического к прообразовательному и эпифаническому.

Ключевые слова: визуальность, агиография, образ, святость, символизм.

Визуальность как термин понимается весьма широко и относится к разным научным сферам, связанным прежде всего с человеком и его восприятием мира. Ближе всего друг к другу в своем понимании визуального находятся искусствоведение и литературоведение, так как центральной эстетической категорией здесь является художественный образ. Само слово *образ* предполагает его визуальное оформление¹. Но природа образа в разных типах литератур будет различной.

В. В. Бычков, обращаясь к категории образа, отделяет *образ вообще* как «субъективную копию объективной реальности» (курсив в цитатах здесь и далее мой. — Л. Д.) от *образа художественного*, который принадлежит только искусству и создается «в процессе особой творческой деятельности по специфическим законам субъектом искусства — художником...» (Бычков, 2009: 264–265).

Но произведения средневекового церковного искусства не отвечают этому главному признаку художественного образа — его «искусственности», его «специальной созданности» художником в процессе *особого* творческого акта. Потому есть необходимость разграничивать *природу художественного образа* в литературе, имеющей церковное происхождение (каковой была вся русская средневековая литература до XVII в.), и в литературе Нового времени. Как пишет Л. В. Левшун, «с точки зрения церковного сознания художественно все то, что способствует богопознанию...» (Левшун, 2001: 18), и «*степень художественности зависит не от формы и способа изображения (жанра, стиля), но от степени проявления Первообраза в образе*» (курсив автора. — Л. Д.) (там же).

Означает ли это отсутствие в церковном искусстве категории *художественного* образа, который точно так же, как и в секулярном искусстве, имеет визуальную форму? Да и можно ли отказать в художественности, которая не существует без визуальности, великим творцам христианской средневековой культуры? Нет, конечно. Но как *способ создания* образа в древнерусском произведении и *способ его восприятия*, так и тип визуальности, ее характер и функция являются особенными в произведениях ранних веков христианства на Руси.

Важное условие прочтения древнерусского жития — с точки зрения средневекового символизма, которому оно и принадлежит.

Житие — это «икона в слове». В. В. Лепяхин говорит: «...икона — это не просто изображение... но икона — и изображение, и его мысленный образ, образ и Первообраз, единство которых понимается в богословии иконы как *невидимое, но реально благодатное «присутствие» в изображении Божественной энергии оригинала*» (Лепяхин, 2002: 14), — и делает акцент на «явленном» в иконе «двуединстве образа и Первообраза, Божественного и человеческого, невидимого и видимого» (там же). Это означает, что в житии визуальность носит символический характер и символ является *иконичным*. Как, впрочем, и все остальные формы в житии, которые не могут иметь самостоятельного значения, независимого от иконичности как главного его качества. Одновременно сюжетность является главной составляющей жития как словесного жанра, и визуальные образы следует рассматривать в контексте сюжетного движения и непременно в духовно-ценностном плане.

Рассмотрим специфику визуальности в переводном «Житии Алексея человека Божия», которое было одним из наиболее распространенных на Руси. И остановимся лишь на некоторых визуальных образах, но ключевых для жития.

«Житие Алексея человека Божия» обладает высокой степенью беллетристичности, свойственной многим переводным житиям византийского происхождения, развернутым и достаточно «острым» сюжетом; оно весьма сценично и образно, что, на наш взгляд, не нарушает принципа каноничности житийного текста. Визуальность его подчинена сюжетному развитию и отвечает главной задаче — изображению лика святого, проявлению его святости, а значит, определяется и типом святости и, видимо, индивидуальным подходом к образу самого агиографа.

В «Житии Алексея человека Божия» мы наблюдаем по мере развития сюжета процесс *преобразования* визуальных образов — открытие их символического — в значении эпифаний² — смысла.

В начале повествования и всей первой его части визуальные образы выражают материальную, вещную, *внешнюю* сторону жизни. Так, характеристика отца, которого агиограф называет «благочестивым» (чему есть основания — его милосердие и благочестие), связана с перечислением его богатств: указывается количество рабов-домочадцев (300 человек), которые одеваются тоже богато — в «*свиленные (шелковые) ризы*», «*золотые пояса*» (Библиотека литературы Древней Руси, 1999: 244), что можно расценивать как знак особой состоятельности их владельца, но и не только, — еще это и знак благочестия отца, так хорошо содержащего своих рабов. И все же пока это знаки *богатства земного*, и визуальность носит характер, условно говоря, *прагматический*.

За благоверие и молитвы родителей Бог дает им чадо. Оно растет также благочестивым, и «бысть отроча премудро зело» (Библиотека литературы древней Руси, 1999: 244). Приходит время женитьбы, и тут наступает поворотный момент жития, в котором большую роль играют визуальные образы. «И обручиша ему

невесту царьскаго роду и сътвориша ему бракъ, увязъше чертогъ, *венчаше* а святыми священники въ церкви Святаго Внифантиа. <...> Влез же (Алексей. — Л. Д.) в чертогъ, седе на *престоле злате*, и *взем перьстень злат*, и *лез обить коприную*, и дасть обручнице своей, и рече: „Възми и съхрани, и буди Богъ межѣ тобою и мною, дондеже Господь изволит“. И иные тайны извеща к ней» (там же: 244).

Итак, мы видим «*престоль златъ*» (переведено как «золотой свадебный трон»), затем «*золотое кольцо*», которое он завернул «*в персидский шелк*»... Как существенны для агиографа здесь все эти вещественные признаки богатства земного и одновременно царственности, которые должны преобразиться — и преобразуются — по ходу сюжетного движения!

Момент, когда Алексей отдает невесте золотое кольцо, является поворотным, и образ золотого обручального кольца здесь приобретает символическое звучание. Совершается переход героев из одного пространства пусть благочестивой, но вполне земной жизни — в другое пространство, где иной, духовный смысл имеет и образ золота. В приведенных выше словах св. Алексея формула «да будет Бог меж тобою и мною» носит характер и тон пророческий, здесь явно звучит указание *свыше*, открытое святому Алексею, которое должна принять «обрученная». И кому теперь она обручена? Св. Алексею? Формально да, но вся ее последующая жизнь говорит о другом смысле ее «обрученности», как это можно предположить — Жениху Небесному, так как девство свое теперь она призвана сохранять, «пока Господь изволит». Такой неопределенный срок ожидания ставит перед нею св. Алексей. И она соблюдает свято это его указание, уподобляясь поневоле, но со смирением, «пустынножительнице» на эти долгие годы, о чем свидетельствует текст жития. И в этом смысловом контексте образ золотого обручального кольца имеет пророческое, или прообразовательное, значение, что раскрывается в дальнейшем сюжетном развитии.

После ухода св. Алексея, раздачи всего, что у него было, и обретения им нищеты на цер-

ковной паперти храма Пресвятой Богородицы мотив материального богатства сменяется на мотив богатства духовного. Достигает он города Эдесса, «идеже лежит образ иконы Господа нашего Исуса Христа, иже дасть Аваргю сый» (там же: 246), т. е. находится икона Спаса Нерукотворного, и где он проводит 17 лет. Он и стремится уподобиться Христу, достигая нищеты. И через 17 лет подвига опять появляется слово «венец» в связи с образом св. Алексея, но теперь это венец не венчальный, и совсем не материальный. В сонном видении пономарю Богородица говорит: «Введи человека Божия въ церковь мою, яко достоинъ есть царства небеснаго, яко миро бо добровоня молитва его есть и якоже *венец* на главе цесареви, тако почиваетъ Духъ Святыи на немъ. И яко же *солнце сияеть* въ весь миръ, тако просияеть житие его предъ ангелы Божи...» (там же: 246). Вот она — истинная *царственная* принадлежность, знаком которой становится визуальный образ, рождаемый двойным сравнением: Духа Святого с царским венцом и жития святого с сиянием солнца.

Опуская подробное рассмотрение всего пути св. Алексея, укажем только главное: его путь выстраивается идеей нищеты, которая является доминантой его образа и определяет характер его подвига: нищеты и материальной, и духовной, именно той, о которой говорит первая евангельская заповедь «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Матф. 5: 3), т. е. о подвиге *смирения*. В соответствии с развитием мотива «духовной нищеты» текст Жития насыщается иконичной образностью, и все пространство жития становится эзотопичным³.

Остановимся более подробно на заключительной части жития, которая особенно исполнена провиденциализма: действие определяется чудом: явлением в мире видимом мира сокрытого, богатого. После того как написал на пергамене святой Алексей свои «тайны» и «все житие свое написа, да познають и, яко ть есть сынъ ею» (там же: 248), — чудеса являют себя открыто⁴.

Чудо в каждом житии имеет свой смысл, связанный с особенностями подвига святого или обстоятельствами, в которых он соверша-

ется, и свое место. Как правило, чудо явления мира горного происходит в какой-либо *видимой* форме — видении, голосе, явлении, действии сверхъестественного свойства и т. д., но всегда зависит *от этапа духовного развития* святого. Так, первое явное чудо в изучаемом житии, связанное со св. Алексеем, — чудесный сон пономаря — произошло *в конце* его 17-летнего пребывания в Эдессе, т. е. тогда, когда он уже достиг высокого духовного уровня, о чем мы писали выше.

Чудеса, о которых говорится в финале, также явлены не самому св. Алексею (к слову сказать, мы не встречаем *видимых, зримых* чудесных проявлений благодатных даров св. Алексея), но о нем — другим людям: дважды в Церкви раздается Голос, свидетельствующий о святости «человека Божия», который никому не введом и его нужно *найти*. И после указания на дом Евфимиана все действие перемещается туда, и уже в родительском доме св. Алексея разворачиваются, если говорить о сюжетном развитии, и кульминация, и финал. Все представлено очень зримо и сценично: приход епископов и всего знатного народа в дом, расставленные столы, сиденья, свечи, шум... Но это видимо *внешнему* взору, сокрытой же остается тайна богообщения, которая и не может быть открыта и тем более понятна разуму, но зато может быть явлена в видимых проявлениях святости. И чудо как явление сверхъестественного видимому миру становится основой всего многоступенчатого финала. Тут и появляются визуальные образы, природа которых определяется явлением невидимого в видимом и которые можно назвать *эпифаническими*. Так, Евфимиан, приблизившись к уже умершему «человеку Божию», своему сыну, «открывъ *лице его, виде свѣтящяся, яко ангелу*, и держаща харътию въ руке» (там же: 250). В житиях явление света в живом или мертвом теле угодника — достаточно распространенное явление. И всегда оно является знаком достигнутой святости, присутствия Благодати — Божественной энергии. Но важно, что отец, увидев это чудо *внешним зрением*, не увидел его *внутренним*, потому опять, как и на протяжении всей второй части жития, он не узнал своего сына. Интересно, что

и «хартия» не дается отцу, что тоже является чудом, а лишь епископу. И не приводится текст послания, хотя, казалось бы, именно к этому ведет нас сюжет. Почему? Видимо, для агиографа, как и для читателя жития, неважно, что в точности было написано в «хартии». Важно в контексте жития совсем другое — явление миру святого, который соединяет в себе небесное и земное и, уподобившись Христу, являет миру истинную Горнюю красоту, тот идеал, который становится для людей видимым и реально достижимым. Этой агиографической цели и посвящены финальные массовые сцены, начавшиеся с момента общей молитвы цесаря и всех цесаревых мужей во главе с архиепископом перед одром смиренного нищего.

На главный вопрос жития о смысле жизни подвига святого Алексея и отвечает финал, тоже очень сценичный, зримый и, если можно сказать, «многоактный».

Вначале по велению цесаря и архиепископа выносят «одрь» (носилки) с телом св. Алексея из дома и помещают его *«посреде града»*, куда стекаются все горожане и начинаются исцеления всех недужных, приступавших к одру. Тогда цесари и архиепископ «видевъша си чудеса, сама възъмъша одрь, понесоста съ архиепископъмъ, да освятятъся прикосновениемъ тела человека Божия» (там же: 252).

И в этот момент вновь возникает тема *богатства* и символика, связанная с ней. Причем в образной и в то же время житейски конкретной форме: люди так теснились возле одра, что не давали возможности двигаться дальше, и тогда «повелеста цесаря *злато съ сребрьмъ* сыпати людъмъ, обращшемъ ся на не, възмогутъ понести человека Божия. Нъ *не обратися никтоже на не*, паче любяще тело святого. Многу же труду бывъшу позде, неколи донесоста въ церковь Святого Вонифанта» (там же: 252).

В этой сцене сказался характер подвига св. Алексея, отказавшегося от земного богатства ради Небесного, и теперь его тело, источавшее благодать Божию, оказалось многократно ценней золота и серебра — земных денег.

В финале все знаки богатства перестают служить земному и обретают свой главный

смысл в ценностном пространстве жития — символика Царствия Божия, которого достиг св. Алексей. Поэтому «ковчег» (рака), куда кладут тело святого, делается *золотым* и украшается *драгоценными камнями и бисером*, и совершаются чудеса, и исходит из раки изобильно миро благовонное, исцеляются все недужные, и восхваляют при этом, конечно, не самого святого, а «Отца, и Сына, и Святаго Духа, единого Бога истиннаго» (там же: 252). Это момент всеобщего торжества, ликования всех людей, оказавшихся рядом со святым и вместе с ним — в Царстве Благодати.

Ценностное пространство этого произведения организовано иерархически, и в этой иерархии земное богатство, все материальное, даже если оно используется благочестиво, занимает самое последнее место. Потому что в системе евангельских ценностей, воплощенных в агиографии, ничего не имеет смысла, если не посвящено Богу, — ни земное богатство, ни телесная нищета сама по себе. А вот «нищета духа», воплощенная жизнью святого, в соответствии с первой заповедью блаженства, действительно вводит его в это Царство Благодати, которое изливается затем через него же, вернее, через его тело, ставшее святыми мощами, ко всем его чающим.

В этом удивительном житии органично сочетаются агиографическое содержание и весьма развитая, повествовательная форма с прекрасно сложенной композицией, художественно выписанными образами, не лишены психологических черт, блестящим финалом. Эта органика обеспечена прежде всего тем, что житие пишется по законам агиографического канона, который рождается как живая и органическая форма Предания Церкви, и все перечисленные формы обретают символичность, свойственную агиографии, и служат главному в житии — изображению *лика* святого, открытию сакрального смысла его подвига. Соответственно и визуальность как одна из важнейших форм выражения идеи жития и факта святости, изображаемой в житии, по ходу сюжетного развития обретает в эзотопосе жития свое символическое звучание и преобразовательное значение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В отношении к литературному тексту С. П. Лавлинский определяет визуальное как «зрительный опыт автора, героя и читателя, запечатленный и композиционно выраженный в произведении» (Лавлинский, Гурович, 2008: 37). Но само *зрение* может быть разным, о чем говорил в свое время М. Бахтин, выдвинувший понятие «культуры глаза» в своих работах о Рабле и Гете (см.: Бахтин, 1979: 188–236; 1990: 47). А. Ф. Лосев проводит градацию образов в художественной литературе и выделяет «типы поэтической образности» — от «аниконичности» и «индикаторной образности в поэзии» к «чисто художественному образу» — «аллегии, метафоре, символу и даже целому мифу» (Лосев, 1982: 31–65).

² Термин *эпифания* используется в отношении к разным религиозным системам и связан с понятием явления божества человеку: «*Эпифания* (греч. *Επιφάνεια* — «явление, откровение божества» от *Επιφαίνω* — «показываю») <...> В литературе «эпифании» — жанр религиозных откровений, описания видений, экстазов» (Власов, 2009: 616–617). Мы употребляем этот термин в христианском смысле, а именно в библейском контексте — в значении *явления*. Протопресвитер Александр Шмеман в связи с символизмом христианского богослужения объясняет «изначальный», «первичный, онтологический и эпикафанический» смысл самого понятия «символ», который «совсем не равнозначен с «изображением»: «...подлинный и первичный символ неотрывает от веры. Ибо вера и есть «обличение вещей невидимых» (Шмеман, 1992: 41). В символе «в отличие от простого изображения, простого знака и даже таинства в его схоластической редукции, две реальности — эмпирическая, или «видимая», и духовная, или «невидимая», соединены не логически («это» означает «это»), не аналогически («это» изображает «это») и не причинно-следственно («это» есть причина «этого»), а *эпифанически* (от греческого *Επιφάνεια* — «являю»). Одна реальность являет другую, но — и это очень важно — только в ту меру, в которой сам символ причастен духовной реальности и способен воплотить ее» (Шмеман, 1992: 41).

³ Определение *эпифаноса* в литературоведении вводит В. Лепяхин («от греч. *эон* — вечность, век и *топос* — место, местность, область, страна, пространство») и пишет, что «*время в эпифаносе...* не самостоятельно и автономно, но *соотносено с вечностью*, оно понимается и изображается как *земная икона вечности*. Также и место является не простой географической точкой,

а *избранным священным иконотопосом*» (Лепяхин, 2002: 291).

⁴ Житийный канон предполагает обязательное наличие чудес в житии, особенно в финале, что и понятно: в конце жизни и особенно за ее пределами, т. е. после смерти, как правило, и явлено торжество святости, победа над смертью, совершенная Христом и во Христе — святым.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бахтин, М. М. (1979) Эстетика словесного творчества. М.: Искусство.

Бахтин, М. М. (1990) Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература.

Библиотека литературы Древней Руси (1999) / под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, Н. В. Поньрко, А. А. Алексеева : в 20 т. СПб.: Наука. Т. 2: XI–XII века.

Бычков, В. В. (2009) Эстетика : учебник для вузов. М.: Академический проект.

Власов, В. Г. (2005) Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. СПб.: Азбука-классика. Т. 3.

Лавлинский, С. П., Гурович Н. М. (2008) Визуальное в литературе // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Intrada. С. 37–39.

Левшун, Л. В. (2001) История восточнославянского книжного слова XI–XVII веков. Минск : Экономпресс.

Лепяхин, В. В. (2002) Икона и иконичность. 2-е изд., перераб. и доп. СПб.: Успенское подворье Оптиной Пустыни.

Лосев, А. Ф. (1982) Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. А. С. 31–65.

Шмеман, А., протопресвитер (1992) Евхаристия. Таинство Царства. М.: Паломник.

Дата поступления: 15.02.2013 г.

THE VISUALITY IN THE LIFE OF ALEXEY
THE MAN OF GOD

L. G. Dorofeeva

(I. Kant Baltic Federal University)

The article deals with the poetics of hagiography and considers the specific features of the imagery in the connection with the representation of St. Alexey's image and the logic of the plot development. The author concludes that there is a movement of the visual representation from the pragmatic one to the pro-formative and epiphany ones.

Keywords: *visuality, hagiography, representation, sanctity, holiness, symbolism.*

BIBLIOGRAPHY (TRANSLITERATION)

Bakhtin, M. M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva*. M. : Iskusstvo.

Bakhtin, M. M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renesansa*. M. : Khudozhestvennaia literatura.

Biblioteka literatury Drevnei Rusi (1999) / pod red. D. S. Likhacheva, L. A. Dmitrieva, A. A. Alekseeva, N. V. Ponyrko : v 20 t. SPb. : Nauka. T. 2 : XI–XII veka.

Bychkov, V. V. (2009) *Estetika : uchebnik dlia vuzov*. M. : Akademicheskii proekt.

Vlasov, V. G. (2005) *Novyi entsiklopedicheskii slovar' izobrazitel'nogo iskusstva : v 10 t.* SPb. : Azbuka-klassika. T. 3.

Lavlinskii, S. P., Gurovich N. M. (2008) *Vizual'noe v literature // Poetika: Slovar' aktual'nykh terminov i poniatii / pod red. N. D. Tamarchenko*. M. : Intrada. S. 37–39.

Levshun, L. V. (2001) *Istoriiia vostochnoslavianskogo knizhnogo slova XI–XVII vekov*. Minsk : Ekonompress.

Lepakhin, V. V. (2002) *Ikona i ikonichnost'. 2-e izd., pererab. i dop.* SPb. : Uspenskoe podvor'e Optinoi Pustyni.

Losev, A. F. (1982) *Problema variativnogo funkcionirovaniia zhivopisnoi obraznosti v khudozhestvennoi literature // Literatura i zhivopis'*. L. S. 31–65.

Shmeman, A., protopresviter (1992) *Evkharistiia. Tainstvo Tsarstva*. M. : Palomnik.