

Л. А. Софронова

КУЛЬТУРА
СКВОЗЬ ПРИЗМУ
ПОЭТИКИ



STUDIA PHILOLOGICA

Людмила Софронова

Культура сквозь призму поэтики

«Языки Славянской Культуры»

Софронова Л.

Культура сквозь призму поэтики / Л. Софронова — «Языки Славянской Культуры»,

В этой книге сквозь призму поэтики рассматриваются многие историко-культурные проблемы оппозиция «сакральное / светское», реализующаяся на разных уровнях культуры и меняющая свои очертания, миф и обряд, продолжающие свою жизнь в культуре, адаптируясь к новым контекстам, порождая новые мифологии и художественные формы, на которые проецируется, например, структура обряда, самые различные ипостаси человека и принципы его изображения, свидетельствующие о его позициях в культуре, пространство, которое он обживает или созерцает, его различные варианты, всегда неразрывно связанные с человеком, память культуры, механизмы которой разрешают не только повторы, но и многочисленные трансформации. Все это проблемы не только истории культуры, но и поэтики. Их взаимодействие показано в книге, построенной на материале славянских культур XVII–XX вв. – русской, польской и украинской

© Софронова Л.

© Языки Славянской Культуры

Содержание

От автора	5
Введение	8
Библиография	20
Глава I	22
О сакральном и светском	22
Священная книга Григория Сковороды	25
Школьный театр на границе сакрального и светского	53
Конец ознакомительного фрагмента.	60

Людмила Софронова

Культура сквозь призму поэтики

От автора

Поэтика связана с историей культуры. Она не только контекст, в котором находятся литературные или драматические произведения. Историко-культурные смыслы просвечивают в темах, жанрах, тропах, фигурах. История культуры фокусирует в себе многочисленные аспекты поэтики. Они находятся в столь тесных отношениях, что приближаются к синтезу, а именно в нем наиболее полно раскрываются смысл и форма текстов, их отношения между собой. Исследование поэтики в историко-культурном плане углубляет представления о литературе и других видах искусства. Так выстраивается единый угол зрения на культуру, которая перестает быть собранием отдельных видов искусств. Она не рассыпается на отдельные элементы, а предстает в целостности. Рассмотреть культуру сквозь призму поэтики – главная задача автора этой книги.

Славянская культура – польская, русская, украинская – предоставляет для этого чрезвычайно интересный материал. Россия, Польша, Украина объединены здесь не случайно. Польская культура XVII–XVIII вв. находилась в тесных контактах с культурой украинской, которая во многом оказалась посредником для русской культуры в ее отношениях с Европой. Россия и напрямую общалась с Польшей. Очевидно, что ее культурный опыт был претворен в свой собственный и в Киеве, и в Москве. Так появился киевский школьный театр, ставший первой ступенью развития искусства сцены у восточных славян. Опыт киевских театральных деятелей оказался полезен для становления русского театра, хотя, конечно, он испытывал и другие влияния. В XVIII в. он приобрел самостоятельность и особым образом выявил зависимость от литературы. Значительное внимание в этой книге уделено творчеству украинского философа Григория Сковороды, которое стало достоянием и русской культуры, что особенно явно сказалось на рубеже XIX–XX вв.

XIX век для Польши – это эпоха романтизма, которая не прервала своих внутренних связей с барокко. Анализ романтических произведений, в первую очередь драмы, ведется в связи с исследованием религиозно-философских концепций эпохи, романтической историософии. Так раскрывается отношение романтизма к фольклору, к славянской народной мифологии. XX век в книге представлен более разрозненно. Отдельные драматические и литературные произведения этого времени рассматриваются с точки зрения их отношений с другими текстами, отдаленными во времени или совпадающими в нем. Эти отношения бывают скрыты в глубинных слоях семантической структуры текста.

То, что в книге так много театрального материала, не случайно. Ведь театр наглядно выявляет позиции человека в культуре. Реализация различных видов пространства на сцене разрешает сделать обобщения, касающиеся этой категории в целом. Основные культурные оппозиции четко проходят через пьесы разных времен, определяя место театра в культурном пространстве, и, следовательно, характеризуя пространство в целом.

Книга могла бы быть выстроена хронологически, от XVI–XVII к XX веку. Проследить движение культуры во времени – задача чрезвычайно важная. Также возможно представить ее в целостном единстве. В разные эпохи это единство выглядит различно, так как строится на разных основаниях. Оно проступает в форме и семантике произведений разных эпох, не связанных между собой. Зачастую определяется архаическими пластами культуры. Образы человека и пространства поддерживают единство культуры, несмотря на многочисленные трансформации, с ними происходящие. Его утверждают «воспоминания» культуры о самой себе.

Пространство культуры рассекает множество смысловых оппозиций, среди которых значимое место занимает оппозиция сакральное / светское, не только делящая его на две зоны, но и определяющая характер различных институций, тип культурного поведения человека. Эта оппозиция организует систему жанров, налагает запреты или дает разрешения на тот материал, с которым работают авторы. В зависимости от этой оппозиции они избирают способы художественного воспроизведения материала. Противоположение сакрального и светского пронизывает тексты культуры, как и отношение к ним. Сохраняя свою значимость, отношения сакрального и светского при этом не особенно устойчивы. Они видоизменяются с течением времени, в результате чего возникают сакрализованные формы, которым посвящена I глава этой работы.

Миф и обряд существуют не только в давние времена. Они всегда хранятся в памяти культуры и воспроизводятся, внешне принимая новые черты, но всегда сохраняя свое смысловое ядро. Культура относится к ним отнюдь не пассивно. Миф и обряд подпитывают ее, что порождает новые художественные формы. Авторы разных эпох как осознанно, так и бессознательно обращаются к мифу и обряду. Войдя в новый контекст, миф срачивается с новыми художественными формами, придает им, казалось бы, утраченные смыслы, а они, в свою очередь, активизируются. Культура хранит память об античности, о народной мифологии, творит новые мифы, не забывая о прежних, создает образы реальности по правилам сложения всякого мифа. Обряд дает толчок развитию новых видов искусства. Имеется в виду театр, который долгое время отсутствовал у восточных славян. Театр вспоминает о своих началах и позже, воспроизводит обряд на сцене, декларируя таким образом свои позиции в культуре. Отражаются элементы обряда и в литературе. О преображенном обряде и мифе говорится во II главе книги.

Человек не только творит культуру, но и сам отражается в ней. Имея в виду синтез истории культуры и поэтики, возможно проследить, как в разные эпохи меняется образ человека, по каким правилам, образцам, индивидуальным замыслам авторов он складывается. Очевидно, что отнюдь не всегда культура стремится к полноте изображения человека. Так, в эпоху барокко образ человека расщеплялся на составляющие. Был значим не сам человек, а его отношения с силами добра и зла. Он выступал проекцией христианской картины мира. В XVIII в. образ человека приобретает иную условность: человек становится носителем черт характера, являющих его склонности к пороку или добродетели. Вырисовывается и его социальный портрет. Для него характерна стабильность. Только в эпоху романтизма выступает человек становящийся, чья внутренняя жизнь, полная драматизма, отражается в искусстве. Для этого образа характерна поливалентность и принципиальная неустойчивость. Человек всегда находится в ряду объектов философии, в том числе религиозной. Отношения с Богом и миром определяют его положение в пространстве культуры. Эти разнообразные варианты образа человека и подходы к нему стали предметом исследования в III главе нашей книги.

Человек неразрывно связан с пространством, которое его окружает. Оно формирует человека, а он постоянно стремится освоить пространство и воздействовать на него, что в эпоху барокко происходит очень активно. Одновременно пространство подавляет человека, что наглядно проступает в религиозном театре. Персонажи мистерий и моралите явно зависят от пространства и выступают его отражением. В XVIII в. очертания пространства решительно меняются и утрачивают свою космичность. Человек теперь находится в отдельных точках пространства, локусах, активно перемещаясь между ними. Тема пространства – одна из основных в сочинениях Григория Сковороды. Философ представляет различные виды пространства – метафизическое, географическое, бытовое, сосуществующие и пересекающиеся, находящиеся в четких иерархических отношениях. Также в книге исследуется пространство, сконструированное в утопиях XIX–XX вв. IV ее глава, посвященная пространству, дополняется анализом текста как пространства.

Таким образом, семантика культуры, описываемая через ряд смысловых оппозиций в опоре на обряд и миф, ведущие категории культуры, коими являются человек и простран-

ство, исследуются в этой книге, главы которой внутренне связаны между собой. Здесь также ставится вопрос о памяти культуры. Он рассматривается в V главе нашей книги, на самом разном материале. Мы попытались проследить многочисленные переклички между текстами, как сосуществующими во времени, так и разведенными по разным векам. Анализ, казалось бы, неожиданных совпадений и соответствий, доказывает целостность культуры. Иногда переклички, совпадения, соответствия возникают благодаря сознательным художественным решениям и обращениям авторов к предшественникам. Иногда они появляются как бы неожиданно. Все эти случаи свидетельствуют о том, что культура являет собой единый универсум, где возможны самые разные встречи произведений и авторов.

Открывает книгу Введение, в котором говорится об отношениях культуры, истории и филологии. Заканчивается она обращением к веку XVI, к творчеству великого польского писателя Миколая Рея, давшего множество советов человеку добродетельному, касающихся книги и чтения. Анализ его поучений выявляет уникальные позиции книги в общем пространстве культуры.

Хочется сказать, что эта книга стала возможной благодаря научному контексту, сложившемуся в Институте славяноведения РАН, в Отделе истории культуры. Вне этого контекста, как и без участия и внимания со стороны специалистов, работающих в Институте славяноведения, а также в ИРЛИ, ИМЛИ, Институте искусствознания и других научных центрах, работа эта могла не состояться.

Не перечисляя поименно своих учителей, коллег и друзей, я всем им приношу огромную благодарность. Их имена можно прочесть в книге, увидеть в многочисленных ссылках на их труды.

Введение

Культура – филология – история

Долгое время истории культуры отводили право освещать «традиционную совокупность достижений в области науки, искусства, просвещения» [Кнабе, 1986, 260]. На самом деле история культуры – это наука самостоятельная, зародившаяся на границах различных областей гуманитарного знания. Чтобы конкретизировать предмет исследования истории культуры, целесообразно рассмотреть ее положение среди других наук, обратившись, в первую очередь, к филологии и истории. Наука о культуре соприкасается с ними, даже вторгается в них, но никогда окончательно с ними не сливается, оставаясь в своих пределах. История культуры занимает пограничное положение по отношению к этим наукам, как и к другим областям гуманитарного знания.

На первый взгляд может показаться, что предмет изучения науки о культуре, филологии и истории совпадает. История культуры исследует тот же материал, что история и филология: исторические события, различные проявления исторического самосознания, литературные памятники. «Словесные тексты суть предмет изучения и источник знания в любой гуманитарной науке, а в большинстве из них – это источник основной либо единственный» [Шапир, 2002, 56]. Все эти науки подходят к тексту со своих позиций, в том числе, и история культуры. Она не вводит историографический материал в свой круг, не поверяет его историческими данными, не создает концепций истории и истории литературы – это круг задач истории и филологии.

Культура всегда связана с историей, она решительным образом влияет на осознание исторического опыта, складывание национального самосознания, ибо оно творится в формах культуры. Соотношение культуры и истории неоднозначно. Культура отнюдь не пассивно отражает историю, отдельные исторические события. Она не просто перелагает жизнь общества во времени на язык искусства, хотя это возможно, например, в живописи, литературе, театре. Зачастую подобные переложения подаются и воспринимаются как стремление придать произведениям историчность. Так понятая историчность превращает автора в учителя истории, а читателя – в послушного ученика. Ведь очень часто «историческую обстановку представляют по литературе и живописи: от таких представлений, воспринятых в детстве, человек освобождается с трудом; часто сознание усваивает их навсегда» [Чудаков, 1986, 23].

Отношения истории и искусства заключаются вовсе не в том, чтобы лишь донести до общества факты истории. Замечательным образом смысл погружения в историю раскрыл польский поэт эпохи романтизма Ю. Словацкий. Он сказал, что его пьеса «Балладина» противоречит исторической правде, что является ее достоинством. Романтики полагали своей задачей передать дух истории, но не описать исторические факты. Также и другие историко-культурные эпохи находятся в творческих отношениях с историей.

Каждая эпоха по-разному выражает отношение к современной ей истории, различными путями возвращается к прошлому, по-разному сегментируя его. Отнюдь не вся последовательность событий, не все значительные исторические факты входят в культурный фонд и запоминаются навсегда. В сознании современников живут и фиксируются не все исторические моменты своего времени, хотя потенциально они имеют важное значение для дальнейшего исторического развития. Для одной эпохи некий исторический факт может значить очень мало – он свершился и забылся, не попав в художественную сферу, откуда общество обычно черпает историческое, «ненаучное» знание. Другая эпоха вводит этот факт в ряд важных исторических событий, придает ему глубокий смысл. Он обрывает сеть многочисленных, уже не только исторических значений и становится символом ушедшей эпохи и культуры в целом. «В памяти нации есть люди-символы и есть события-символы» [Панченко, 1984, 201].

Факт истории не сохраняется в неизменном виде, но значимость его смыслов не подвергается сомнению. Скорее это произойдет с исторической реальностью, «вплоть до объявления ее несуществующей» [Лотман, 1986, 111]. Эти смыслы не всегда напрямую соотносятся с фактом. Как пишет М. Элиаде про сербский эпос, «стоило Марко оставить след в истории народа, как его истинная личность была забыта, а биография – перестроена в соответствии с мифическими нормами» [Элиаде, 1987, 60]. Слова исследователя знаменательны. Он утверждает, что коллективная память внеисторична, что «она возвращает историческому персонажу нового времени его значение имитатора архетипа и воспроизводителя архетипических действий» [Там же, 68].

Если дальнейшее изучение исторического факта покажет, что ранее он интерпретировался ошибочно, это не значит, что он будет отброшен культурой, так как ошибка – знак формирования исторического самосознания. В ней кроется не просто невежество или неосведомленность. Искажения, вызванные абберацией исторического видения, свидетельствуют об общеисторической рефлексии. Они порой раскрывают принципы, лежащие в основе исторического видения общества, которое совершенно необязательно «запоминает» только удачные свершения. А. М. Панченко так пишет о восприятии культурой русской истории: «Нация запомнила и сделала символами победы на грани поражений, победы с громадными поражениями» [Панченко, Гумилев, 1990, 24].

Таким образом, будучи абсолютно самостоятельной, наука о культуре не изолирована от истории. Каждое «высказывание и сообщение о духовной и душевной атмосфере эпохи <...> может быть правильно прочитано только в „большом контексте“ истории и никоим образом не вне его» [Аверинцев, 1985, 300]. История культуры движется вместе с ней, но подчиняясь своим внутренним правилам. Она не повторяет историю, а развивается внутри себя, притом в иных темпах и ритмах, чем история. «Эволюция культуры – явление не только неизбежное, но и благотворное, потому что культура не может пребывать в застывшем, окостенелом состоянии. Но эволюция все же протекает в пределах „вечного града“ культуры» [Панченко, 1986, 248].

Эволюционируя, культура одновременно сохраняет все то, что уже вошло в ее пределы. Она созидает смыслы истории, не только вбирая и отражая ее факты, но и перерабатывая их и наделяя множеством значений [Громова, 1997, 99]. Исторические тексты становятся опытом рефлексии истории. «Ведь нигде как именно в культуре происходит осмысление всего происходящего в жизни, а следовательно, закладывается основа того, какова будет сама эта история» [Михайлов, 1989, 55]. Это не значит, что культура служит учебником истории. Литература и искусство не претендуют на достоверность. Потому, например, «для романа <...> важна не буквальная фактичность истории, а ее вероятность» [Михайлов, 2003, 317].

Кроме того, культура «по-своему преобразует материальную среду, выбирая себе соответствующую, раскрывается в своем материальном быте, в своем социально-экономическом и политическом строе, в своей эстетике, этике, мировоззрении, религиозности» [Карсавин, 1923, 170]. Также определяются отношения культуры с языком.

Язык является объектом исследования истории культуры. Изучается он в лингвокультурном аспекте. «Именно язык позволяет обнаружить связь с мифологическими пластами культуры того или иного народа, с его религиозным опытом, рефлексам эстетического и научного познания мира» [Вендина, 2003, 449]. В языке сохраняются ценностные ориентиры и установки культуры. «Именно поэтому слово представляет собой культурное творение, которое нельзя объяснить, не обращаясь к истории народа, его традициям и религии» [Там же, 450]. Анализ внутренней формы слова позволяет увидеть в нем «"следы культурной практики", „корни того коллективного бессознательного“, которое лежит в основе архетипа языка любой культуры» [Там же, 451].

Для историка культуры чрезвычайно важен анализ ключевых слов. Исследование позволяет адекватно представить, как выбирались эти ключевые слова, как их значения менялись

от эпохи к эпохе. Так, например, можно выделить группу слов, с помощью которых на рубеже XVIII–XIX вв. описывался исторический процесс, определялся смысл истории Польши [Филатова, 2004]. Ключевые слова с историческим значением создают особый историко-культурный лексикон.

Опираясь на лингвистические исследования, история культуры изучает не только некоторые феномены, но затрагивает проблемы языка – общего для различных видов культуры. История культуры находится в неразрывных связях с филологией, которую М. Шапир вообще считает наукой о культуре [Шапир, 2002, 56].

«Литература – неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от остальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через голову культуры соотносить с социально-экономическими факторами» [Бахтин, 1979, 329]. Это высказывание сделано в духе времени, но главное в нем – указание на целостный культурный контекст, без которого не живет литература. Точно так же история культуры немыслима без литературы. Она не только изучает заложенный в литературных произведениях историко-культурный материал.

Конечно, произведения различных видов искусств – неисчерпаемый источник для историка культуры. Они содержат информацию об истории, этнографии, национальной психологии, типах официального и бытового поведения, литературных вкусах и о многом другом, так как являются не только эстетическим сообщением, но всегда содержат внеэстетическую информацию. Потому, вспомнив слова В. Г. Белинского о романе «Евгений Онегин», можно сказать, что каждое литературное произведение есть своего рода «энциклопедия».

Различная историко-культурная информация необязательно содержится в центральных линиях сюжета, характеристиках главных персонажей. Она может находиться на периферии литературного произведения, записываться за второстепенными персонажами. Историко-культурную информацию несут незначительные, казалось бы, детали. Извлекая ее, историк культуры принимает во внимание не только ее эстетическую ценность, но и внеэстетическую. Сделать это гораздо легче по отношению к произведениям слабым, несовершенным. «В произведениях писателей второго, третьего ряда разница между литературой и нелитературным сообщением размывается» [Чудаков, 1986, 30]. В них историко-культурный материал обычно лежит на поверхности, хотя зачастую расходится с исторической реальностью. Несмотря на то, что такие произведения не входят в культурный фонд, в них тем не менее, выражаясь языком романтизма, живет «дух эпохи», пусть и несовершенно переданный. Поэтому они также подлежат историко-культурной интерпретации.

История культуры не только находит свой объект исследования в художественных произведениях. Этим она не ограничивается. Она занимается языком культуры, который, по сути дела, является главным ее объектом. Всякий текст есть организованная структура, его организация происходит по правилам поэтики, в том числе, и когда эпоха, в которую он был создан, стремится к оригинальности и индивидуальности.

Поэтика – это не только система правил и норм, канонов и предписаний, но и ряд принципов более высокого уровня, благодаря которым происходит динамическое взаимодействие всех составляющих текста между собой, а также с его узким и широким культурным контекстом. Эти контексты, по словам А. В. Михайлова, являются для поэтики «смыслообразующим целым, пределом», в которых по-новому раскрываются художественные произведения. Поэтому для изучения культуры поэтика являет собой некую призму, через которую она может быть рассмотрена. Поэтика фокусирует в себе основные смыслы культуры, структурирует ее, «собирая» и «раскладывая» на составляющие элементы. Так она перестает соотноситься только с текстом или группой текстов и соотносится с историей культуры в целом. Поэтика, следовательно, формулирует не только художественные принципы, но и историко-культурные.

Она отнюдь не главенствует над культурой, между ними наблюдаются гораздо более сложные связи. Поэтика есть выражение художественного сознания, не существующего вне историко-культурного контекста. Как утверждает Д. С. Лихачев, «поэтика – это система идеологически реагирующей на мир формы» [Лихачев, 1986, 350–351], что сказывается, например, в отношении к жанру.

Жанр «выбирает» свою эпоху, как и она его. Критический реализм тяготеет к роману, романтизм – к фрагменту, поэтическому и философскому; социалистический реализм может искусственно воскрешать эпос, подделываться под него. Так, жанр оказывается не только формой поэтики, но и знаком мировидения эпохи. Он хранит в себе смыслы, зафиксировав их в отстоявшейся форме. Жанр всегда имеет некий смысловой ареал. Он не утрачивает того комплекса значений, которые ему присущи в разные эпохи. Только иногда они бывают как бы приглушены и активизируются, когда жанр начинает функционировать в новом культурном пространстве, включаясь в смысловые переключки эпох. «И в канонических, и неканонических своих разновидностях жанр не просто репродуцирует либо готовую и неизменную структуру (канон), либо принцип индивидуально-творческого выбора, порождающий все новые вариации своего воплощения („внутренняя мера“). Одновременно жанр являет собой непосредственную форму литературного самосознания» [Тамарченко, 2003, 98].

В целом, по словам Д. С. Лихачева, поэтика пронизывает собой всю культуру и сама «пропитана» историко-культурными смыслами. Она служит основой для исследования картины мира разных эпох, реконструкции непонятных со временем культурных ситуаций и стереотипов. Поэтика разрешает проникнуть в «тайны» истории культуры. Строение одного тропа дает ключ к ее прочтению, раскрывает ее механизмы. Например, символ и эмблема в барокко определяют организацию искусства сцены, литературы, живописи, музыки. Соответственно, «история культуры – это первое такое целое, которое историческая поэтика встречает на своем пути, когда отправляется на поиски своих начал, своего логического объяснения» [Михайлов, 1989, 17]. Добавим, что не только историческая.

Итак, поэтика и история культуры связаны на глубинном уровне. Следовательно, история культуры напрямую соотносится с проблемами текста. Всякий текст обладает такими обязательными признаками, как связанность и цельность [Николаева, 2000, 414–415]. Кроме того, он имеет пространственные измерения, являет собой организованное семантическое пространство [Там же, 418]. Внутри текста происходят семантические переключки, что способствует его многомерности и определяет парадигматическое строение. Культуру в целом можно описать как текст или макротекст, представить как семантическое пространство, характеризующееся связностью и цельностью, соответственно имеющее не только два измерения. В культуре сохраняются самые различные смыслы, присутствуют показатели формы, никогда не исчезающие и постоянно активизирующиеся. «Каждый тип культуры вырабатывает свой символический язык и свой „образ мира“, в котором и получают свои значения элементы этого языка. Язык культуры (как и язык науки) пользуется естественным языком, поэтому слова и другие единицы естественного языка приобретают в нем дополнительную, культурную семантику» [Толстой, 1995, 291].

Язык культуры, с одной стороны, достаточно устойчив, с другой – подвергается изменениям. Потому в культуре есть не только внешнее, достаточно легко усматриваемое, но и внутреннее движение. Оно протекает на глубине и подспудно влияет на смену типов культуры. Кроме того, культурные коннотации изменяются, но никогда – окончательно. Их смысловое ядро сохраняется, иначе язык культуры стал бы мертвым языком. Он был бы забыт, если бы не был доступен следующим поколениям. Особая устойчивость языка культуры объясняет неожиданные сближения, происходящие вне зависимости от расстояний между различными текстами, временных и пространственных. Например, столь значимая ориентация на синтез или анализ присуща науке и искусству далеко отстоящих друг от друга эпох. Аналитический

подход определяет подход к искусству слова в риторике XVII–XVIII вв. и в русской формальной школе XX в., что не столько сближает между собой риторику и формальный метод, сколько помещает их в один историко-культурный ряд.

Исследование феноменов культуры в их историческом движении, следовательно, дополняется наблюдениями над движением внутренним, происходящим на уровне языка культуры. Только так возможно выявить глубинные связи между отдельными текстами, художественными течениями и целыми историко-культурными эпохами, увидеть их как единое целое. Их специфика и принципы организации раскрываются более полно, если попытаться «остановить» время движения культуры, рассмотреть отдельные культурные феномены и комплекс присущих им значений, т. е. описать их язык. Отыскав однородные с ними, возможно выстроить парадигматические ряды этих значений. Парадигматический аспект изучения языка культуры выявляет сходство и повторяемость принципов строения, главенствующих в отдельные историко-культурные эпохи. Обнаруживается сходство различных культурных феноменов, разделенных во времени, их разнонаправленные связи. Этот аспект разрешает показать, как работает память культуры.

С выстраиванием ряда парадигм культура приобретает новые измерения. Становятся очевидными принципы неизменности и вариативности, ей присущие. Очевидно, что некоторые из парадигм выдвигаются на положение доминанты и бывают способны подчинить себе другие, привести их в определенное соответствие. Это – парадигмы человека, пространства и времени. Они, конечно, не «приписаны» к науке о культуре. Их изучает философия, математика, филология. Без них не обходится искусствознание, не существует наука об истории.

Изучая пространство, время и образ человека, история культуры как бы выводит их из-под власти других наук и стремится выделить их смыслы из эстетического или исторического контекста, чтобы затем вновь туда поместить. История культуры вникает в то, какими параметрами наделяется человек в разные эпохи, чего он требует от самого себя, каким видит свой идеал, что от себя готов оторгнуть, как он определяет свое место в мире. Человек рассматривается в тесной связи с категориями пространства и времени. Учитываются способы описания этих категорий в языке, ставится вопрос о том, какими признаками и смысловыми коннотациями они наделяются в разное время.

Таким образом, пространство, время, человек задают основные парадигматические ряды. Эти слова – не абстракции и не отвлеченности, так как пронизывают всю культуру. «В каждую эпоху они равным образом органично укоренены в языке и в культуре, не оставляя практически каких-либо зазоров и лакун. Часто вокруг таких слов-понятий вырастает разветвленная сеть идей» [Топоров, 1973, 185–186]. Данные слова для истории культуры суть категории. «Эти универсальные понятия в каждой культуре связаны между собой, образуя своего рода „модель мира“ – ту „сетку координат“, при посредстве которой люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании» [Гуревич, 1972, 15–16].

Человек, всегда находясь в культурном контексте, фокусирует в себе приметы культуры, проговаривает свои представления о самом себе и своем времени. «Личность индивидуализирует тенденции эпохи: она для них „показательна“, символична, характерна» [Карсавин, 1923, 83]. Это наблюдение философа может быть распространено и на литературных персонажей. Наблюдения над ними в историко-культурном плане разрешают сделать выводы, не только касающиеся художественности. Так, возможно выяснить, каким хочет видеть себя человек в разные эпохи, каковы его духовные ориентиры, кого общество считает образцом, идеалом и кто заслуживает право на литературную биографию. «Каждый тип культуры вырабатывает свои модели „людей без биографии“ и людей с биографией. Здесь очевидна связь с тем, что каждая культура создает в своей идеальной модели тип человека, чье поведение полностью предопределено системой культурных кодов, и человека, обладающего определенной свободой выбора своей модели поведения» [Лотман, 1986, 106].

Некоторые эпохи активно моделируют поведение человека, как, например, Просвещение, что позволяет провести последовательное сравнение человека идеального, сконструированного культурой, с человеком реальным, чей облик доносят до нас мемуары, исторические документы и проч. В эпоху романтизма жизненные биографии зачастую строились по аналогии с литературными образцами. Романтизм – это такой тип культуры, который свободно нарушает границы между искусством и жизнью. Искусство здесь оказывает явное влияние на жизнь. «Культура – генератор структурности, и этим она создает вокруг человека социальную сферу, которая подобно биосфере, делает возможной жизнь, правда, не органическую, а социальную» [Лотман, Успенский, 1971, 146].

Значимы в этом отношении утопии различных видов, всегда конструирующие не только пространство нового типа, но и идеальный тип человека. Также утопия непременно выводит его антиподов. Человек идеальный и его антипод, представленные в утопиях различных видов, демонстрируют, как меняются представления о человеке желательном, идеальном и как с утопической точки зрения выглядит человек несовершенный.

Анализ концепции человека разрешает выявить его положение в картине мира, а не только в социуме или межличностных отношениях. Интересный пример соотношения картины мира и человека можно извлечь из трудов Г. Вагнера. Изучая памятники древнерусского искусства, исследователь противопоставляет их произведениям XVIII–XIX вв. В древних памятниках «образ человека оставался довольно бледным. Он растворялся в растительно-зооморфной стихии, и даже там, где человеческие фигуры были выстроены в ряд <...>, они похожи на орнаментальный раппорт <...>. Главной причиной „невывявленности“ человеческого образа оставалась космологическая символичность» [Вагнер, 1976, 227], т. е., по сути дела, образ мира. Это он заслонял человека так, чтобы макрокосм определял микрокосм.

Затем человек перестал быть точкой пересечения различных линий метафизического пространства. Это не значит, что он превратил это пространство в некий «задник» для своих выступлений. Теперь перед человеком ширилось пространство жизни, повседневности. Он был вписан в него, а не в христианский космос, который не исчез полностью, а присутствовал в пространстве нового типа в виде отдельных сколков, иногда подспудно определяя его в целом.

Для характеристики человека важна оппозиция внутреннее / внешнее. Как известно, эта оппозиция всякий раз меняет свои очертания, что сказывается и на отношении к внешнему образу человека. Рассматривая человека внешнего в разные временные срезы, можно обнаружить, что восприятие его облика непостоянно. Каждый тип культуры по-своему решает проблему человека телесного, то наделяя телесное начало метафизическими значениями и манифестируя внутреннее через внешнее, то превращая телесность в культурный код, в результате чего телесность наделяется значениями вторичными. Выдвигается на первый план ее самодостаточность, как, например, в культуре двадцатых годов XX в. с ее культом спорта и танца. Исследование человека внешнего непременно притягивает в круг исследования моду, бытовое поведение, характер проведения свободного времени [Кирсанова, 2002]. Всякий раз телесность получает особые характеристики, распространяющиеся на культуру в целом [Злыднева, 2003, 64–65].

Человек может быть рассмотрен сквозь призму такой оппозиции, как сакральное / светское. Что он готов сакрализовать, что считает сакральным – факт его сознания, его характеристика. Человек, воспринимающий мир в терминах сакрального, – еще одна его ипостась. Он не только принимает как данность наличие сакрального ядра в культуре, но бывает готов сакрализовать то, что считает наиболее значимым для себя, – власть, искусство, собственные чувства. Выступает противником того, что считает ложным сакральным, и подвергает критике нежелательные для него явления десакрализации. Образ человека также может сакрализоваться.

Человек есть носитель национального начала, что явствует из литературы, публицистики, мемуаров и дневников. Он описывается (или сам описывает себя) не только с точки зрения

своего внутреннего мира или событийности. Не раз человек видит себя и предлагает видеть как носителя национальных черт. То же самое происходит в литературе, где в проведении темы национального зачастую сквозит мифологический подтекст, ведется сравнение с представителями других народов. Узнавание самого себя обычно происходит при взгляде, направленном не только внутрь, но и вовне. Этот взгляд насквозь мифологичен. Таким образом, история культуры непременно смыкается с анализом мифа, без чего невозможно полно представить образ человека, который, конечно, проецируется на культуру в целом.

Опираясь на миф, к человеку можно подойти не только с точки зрения культурных стереотипов, но и рассмотреть, как на протяжении всей своей истории он стремится отторгнуть от себя то, что полагает нечеловеческим, как настойчиво проводит черту, за которую нет доступа тому, что определяется как злое и опасное. Миф вторгается в самоосознание человека, на его основе выстраивается ряд опасных персонажей: от древних мифологических до современных – таких, как робот, также имеющих мифологические значения. Только выступают они в новой оболочке. Все эти персонажи несут важнейшую смысловую нагрузку. Противопоставление человека не-человеку разрешает проникнуть в сущность его собственного образа. Окруженный антиподами, оттеняющими его, он выражает свою сущность от противоположного.

Данный парадигматический ряд может быть продолжен, например, как за счет увеличения числа культурных оппозиций, на основе которых можно вести дальнейшее исследование, так и за счет включения различных культурных кодов. Человек, рассматриваемый в самых разных историко-культурных аспектах, всегда остается константой культуры, ее стержнем. «Проблема человека имманентна культуре, так же как культура имманентна человеку» [Черная, 2003, 127].

Человек неразрывно связан со временем и пространством. Они определяют его статус в культуре, а он их моделирует. Парадигматические ряды, образуемые этими категориями, выстраиваются аналогично парадигме человека. Время и пространство, как и человек, не существуют вне мифа. Им «одновременно движется изнутри специфическая диалектика саморазрастания и самокристаллизации, которая сама себе дает движущую силу и правила синтаксиса» [Кайуа, 2002, 43]. Зашифрованные в мифе значения этих категорий всегда живут в культуре как один из ее пластов, который также подлежит анализу. Через жизнь мифа в культуре не только вскрываются его связи с различными эпохами. Таким образом восстанавливаются скрытые смыслы искусства. Писатели, художники обращаются к мифу за поддержкой – явно или неявно. С его помощью они воссоздают, перестраивают пространство и время, придавая им новые параметры. Рефлексия по их поводу, составляющая важный пласт произведений, также меняется, что не всегда вызывается чисто художественными задачами. Ее могут определять, в том числе задачи познавательные. Культура творит новые мифы о времени и пространстве, опираясь на прежние, – в самых разных ее сферах происходят процессы мифологизации.

Парадигматический ряд, заданный категорией пространства, не изолирован и всегда связан с человеком. Пространство может быть рассмотрено как географическое. Очертив его, история культуры выявляет представления о реальном мире, фиксируемые литературой, театром, живописью. В культуре есть место пространству бытовому, его актуализирует быт, детали, та атмосфера, «которая создается вещами и которая превращает их из простой совокупности, беспорядочного набора в близкий душе и осмысленный порядок, жизненную опору – в „вещный“ космос» [Топоров, 1995, 227].

Среди видов пространства выделяется пространство метафизическое. Для многих культурных эпох оно является доминантным. Так, для Григория Сковороды на первом плане всегда находится космос, где «плавает» земной шар, «распростирается» небо, светит луна и сияют звезды. Философ подробно их описывает, как бы стремясь сделать рывок в мир абстракции и обратиться к пространству метафизическому. В. Н. Топоров также называет его про-

странством созерцания и определяет как «эквивалент реального пространства в непространственном созерцании» [Топоров, 1996, 13]. Традиционно пространственный опыт описывается через путешествия, совершаемые как в реальном пространстве, так и метафизическом [Чумакова, 2003]. Путешествие организует множество сюжетов. Оно может распадаться на отрезки, как бы нанизываемые на этот сюжет. Определяет путешествие характер утопических сюжетов. Совершаются путешествия в пространстве, отмеченном как сакральное [М. В. Лескинен 2005, 21]. Путешествия, как и все виды движения в целом, структурируют пространство. Их анализ разрешает выявить отношение к нему, на основе которого и формируются разные виды пространства.

Возможно исследование пространства культурного, представление культуры как пространства. «Категория пространства неизбежно обнаруживает себя в культуре, ибо, как и категория времени, является универсальной <...>. Осваивая пространство, насыщая его знаками и значениями, культура осмысляет его природные признаки. С ходом времени дополнительному означиванию подвергались как природные, первичные, признаки, так и вторичные, выработанные культурой или ею переосмысленные» [Свирида, 2003, 15–16]. Этот тип пространства исследователь описывает как концептуальное и антропологизированное.

В пространстве всегда выделяются центр и периферия, границы и культурные пограничья. «Проблемы культуры всегда сопряжены с вопросом о границе; говоря о культуре, мы всегда высказываемся о каких-то „пределах“, о „бороздах и межах“, причем не только тогда, когда пытаемся отграничить культуру от всего того, что не является ею, но и тогда, когда пытаемся определить ее в собственной внутренней специфике, так сказать, в отношении к самой себе» [Давыдов, 1978, 44]. Границы являются наиболее продуктивными в пространстве культуры. Здесь, по словам М. М. Бахтина, течет наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры, зарождаются новые и наиболее активные культурные феномены. Границы определяют тип культурного пространства, которое может быть закрытым или открытым. Исследования границ и культурных пограничий наглядно демонстрируют общие принципы строения культуры.

Изучение пространства, как и человека, ведется на основе смысловых оппозиций. Обратимся к такой, как натура / культура. Эта оппозиция определяет отношение к натуре в разные эпохи, способное превратить ее в идеальный локус, сделать особо отмеченной зоной пространства или отправной точкой философских размышлений. Возможно, что образ природы снижается, и тогда ей придается чисто практическое значение. В XVIII в. такое отношение возмущало Григория Сковороду, который писал, что где-то пускают реки вспять и засыпают бездны, вообще, производят «что денно новыя опыты и дик1я изобретугешя» [Сковорода, 1973, 1, 336]. Анализ пространства в терминах этой оппозиции чрезвычайно важен, так как «взаимоотношения между природой и культурой постоянно разыгрываются внутри культуры» [Свирида, 1997, 11].

Исследование пространства в этом аспекте выявляет, как в разные эпохи натура соотносится с культурой, как проводится граница между ними и как они сосуществуют: завоевывают пространство друг друга или же пребывают в гармонии. Подход к пространству с этих позиций разрешает выявить действие природного кода в культуре разных эпох, по-новому взглянуть на пейзаж – литературный, изобразительный, садово-парковый. Пейзаж есть не только окно в природу или место действия, но и значимая часть культурного пространства, знак ментальности эпохи. Точно так же возможен анализ городского пространства, обычно противопоставленного природному.

Пространство бывает искусственно смоделированным в утопии, которая занимается им даже больше, чем образом нового идеального человека. Анализируя виды утопического пространства, возможно выявить, как в утопиях реализуется такая культурная категория, как желательность. Она всегда задействована при формировании культуры нового типа, обычно порожд-

дающей множество утопий различных видов, сосредоточенных на пространстве идеальном, подправляющих и улучшающих пространство реальное. Это новое пространство, в котором существует новый человек, утопия готова распространить на реальный мир и заразить его вирусом переделывания. Она также рисует сконструированное пространство как опасное, в котором нет места человеку. Так утопия увязывается с мифом.

Имея в виду, что культура в целом являет собой пространство, в ней можно выделить особые точки, фокусирующие силовые линии культуры. Они собирают в себе основные культурные коннотации. Таковы, например, икона, книга, театр, сад. Этот парадигматический ряд, естественно, может быть продолжен. И. И. Свирида полагает, что «ими могут быть города, различные культурные институты, как в свое время монастыри, позднее университеты, но также целые государства, культурные и политические конгломераты, природные ареалы любого масштаба» [Свирида, 2003, 18].

Остановимся на книге в пространстве культуры, предстающей в триаде автор – текст – читатель, опутанной разнонаправленными отношениями со стороны общества. Она интересна для исследования в историко-культурном аспекте, так как являет собой синтез духовного и материального, способна структурировать культурное пространство и менталитет общества. Человек читающий – это герой многих литературных произведений. Упоминания в художественных текстах о конкретных произведениях, писателях, художниках воссоздают историко-культурный и литературный контекст эпохи, в которую творил автор или которую сделал объектом художественного произведения.

Книга не напрямую связана с читателем. Она проделывает к нему сложный путь, который также подлежит изучению. Исследование библиотек, частных собраний в историко-культурном плане помогает описанию культурного пространства. Книга по-разному функционирует в различных социумах, в различной степени проявляет адаптационные способности к разным средам, но всегда так или иначе достигает адресата. Ее роль в созидании культуры огромна, и она сама является не только источником знания, но и важнейшим культурным феноменом, так как выступает синтезом визуальных искусств и искусства слова.

Исследование театра позволяет выявить такие важнейшие культурные категории, как зрелищность и театральность, которые шире театра и присутствуют решительно во всех сферах культуры. Соотносятся они различно и характерны отнюдь не для всех эпох. Например, зрелищность – прежде всего удел культуры средневековья. Театральность свойственна романтизму и символизму. Век XX, как показывают исследования музыкальной культуры, а не только литературы и изобразительного искусства, сделал своей знаменательной чертой визуализацию [Холопова, 2000, 42]. Положение зрелищности, театральности и – шире – визуализации определяет театральную специфику в историко-культурном плане. На театральном материале раскрывается колебание между визуальным образом и словом, выявляются отношения между театром и литературой. Театр то притягивает к ней в поисках источников, то отталкивается от нее, настаивая на своей независимости. Таким путем на сцене реализуются важные процессы, влияющие на культурное пространство в целом.

И театр, и книга кумулируют множество культурных смыслов и не замыкаются в себе. Они вступают в динамические отношения с различными сферами культуры. Можно рассматривать одну пьесу или ряд их, книгу в единственном числе или как собирательный образ. Во всех случаях исследование позволяет выявить важнейшую культурную информацию, не зависящую от объема анализируемого объекта.

Пространство всегда не отделимо от времени, что особенно характерно для мифопоэтического сознания. «Вообще, применительно к сакральным ситуациям <...> пространство и время, строго говоря, не отделимы друг от друга, они образуют единый пространственно-временной континуум <...> с неразрывной связью составляющих его элементов» [Топоров, 1997,

460]. В текстах они могут разделяться. Их предлагается воспринимать раздельно. Также пространство и время сплетаются между собой и напрямую зависят друг от друга.

Категория времени изучается в разных гуманитарных науках. Поэтому подход к ней различен. История культуры рассматривает, как разные эпохи создают свое отношение к времени, как оно членится на отдельные отрезки, как они оцениваются и какие смыслы приписываются этой категории. Например, исследователи показывают, как времени придают «геометрические» параметры, и в них его истолковывают, как время входит в соотношение с философией жизни [Гайдено, 2002, 151].

Символом времени, которое описывается как движущееся в линейном направлении, как известно, является стрела, знаменующая его однонаправленность и невозможность вернуться в прошлое. Откладывая время по горизонтальной оси, культура ориентируется на настоящее, прошлое или будущее. Иногда наиболее высоко оценивается будущее, и культура ориентируется на него. Советская эпоха избрала своим ориентиром будущее, черты которого обнаруживала в настоящем. Прошлое же предлагалось воспринимать как некий хаос. Будущее стояло не только неизмеримо выше прошлого, но ему подчинялось настоящее. Оно было идеалом, к которому следовало стремиться, забывая предшествующий исторический опыт и стараясь не повторить его.

Человек, находящийся на пути к будущему, испытывает страх перед временем и историей. «Оправдывая историческое событие тем простым фактом, что оно *так произошло*, нелегко будет освободить человечество от ужаса, который это событие внушает» [Элиаде, 1987, 134]. Попытки такого освобождения делаются постоянно. Тогда ожидание того, что будет, окрашивается в оптимистические тона. Забывая о прошлом, живя в настоящем только для будущего, человек возлагает на него свои надежды. История тогда становится не опытом, на который человек опирается, а рядом ступеней, по которым он, не оглядываясь, движется вперед. Возможно и иное восприятие будущего. Страх перед ним увеличивается, ожидание апокалиптических перемен смешивается со стремлением это будущее отодвинуть как можно дальше или, напротив, принять его немедленно.

В культуре существует ориентированность на прошлое, что свойственно эпохе романтизма, пронизанной отрицательным отношением к настоящему. Романтики, хотя и декларировали тезис о том, что настоящее складывается из прошлого и будущего, все же стремились выйти из своего времени, реже в будущее и чаще в прошлое. Будущее, прошлое и настоящее также сливались в восприятии времени. Для А. Мицкевича современность – это плод прошлого и зародыш будущего; прошлое – это мера будущего. Ориентированность на прошлое вызывает сожаление о прошедшем «золотом веке», тоску об утраченном, потерянном рае. Она вызывает исторический пессимизм. Напомним, что в эпоху барокко время представляла аллегорическая фигура крылатого лысого старика с косой. В этом образе слились представления о старости и смерти, предельно выразилась бренность бытия. В нем была задана идея неумолимо движущегося времени.

Не только романтизм, но и другие эпохи выбирают своими образцами и прошлое, и будущее. «Ориентировав ход истории в будущее, просветители в большинстве своем общественный идеал нашли в прошлом, в том состоянии естественности, которое изначально заложено природой» [Свирида, 1997, 173]. Направленное движение времени, его необратимое течение – предмет философских размышлений, воплощенных в искусстве. Отношение к нему определяет точку зрения на мир, окрашенную отчаянием или оптимизмом.

Циклическое время, символом которого выступает круг, сохраняет человеку статичную или устойчивую позицию в мире. Повторяемость его отдельных отрезков непременно рефлектируется. Оно «вовлекается в круговорот „вечного возвращения“». <...> Это преобразование совершается путем сакрализации начала, первообразца, протособытия, которое вызволяется из власти времени и возвращается на круг вечности благодаря постоянному ритуальному вос-

произведению» [Толстая, 1997, 62]. Это не только время годового цикла, в котором всегда присутствует «вечное возвращение», но и время сакральное, время мифа, в котором происходит возврат к священному. Как никуда не уходит из мира земной путь Иисуса, мученическая смерть Спасителя и Воскресение, так и время повторяется, никуда не исчезая. Христианская концепция времени принимает исторический смысл, так как священные события происходят в определенное, известное время, – так открывается история «как некое новое измерение присутствия Бога в мире» [Элиаде, 1994, 73]. Очевидно, что два типа времени, хотя и противопоставлены, могут совмещаться в некоторые историко-культурные эпохи.

Через категорию времени культура заявляет о себе, раскрывая свою направленность. Поэтому отношение к ней столь значимо. Так, в переходную для России эпоху (XVII в.) время «приобретает статус такого же объекта познания, как и все другие аспекты бытия. Категория времени отстраняется от христианской идеи конца света, хотя и не порывает с ней» [Черная, 2003, 134]. Как показал В. М. Живов, время по-разному усваивается человеком. Оно может принадлежать разным сферам общества. Как только им начинают обладать «купцы и ремесленники», происходит исчисление времени, в котором выражается стремление к точности. «Экспансия исчисляемого времени представляет собой одну из составляющих утверждения счетной парадигмы как основы городской культуры, развивающейся в культуре нового времени» [Живов, 2003, 18]. Такое время противостоит времени церковному, т. е. сакральному времени священной истории.

Еще раз скажем, что анализ культуры, исследование круга мифологических значений, выявление творимых культурой смыслов таких категорий, как человек, пространство, время, может вестись применительно к одному тексту, к ряду текстов, к историко-культурным эпохам в целом.

Изучение культуры предполагает анализ ее универсальных механизмов, основанных на определенных принципах. Например, механизм идентификации действует повсеместно – человек ежечасно идентифицирует самого себя. Это особенно необходимо, когда он переходит на новый язык культуры или отстаивает свой прежний, пытается обозначить свои границы и границы своего пространства. Точно так же человек подвергает идентификации языки, сравнивая их. Ему необходимо идентифицировать свое окружение, мир в целом и его элементы, чтобы убедиться в устойчивости / неустойчивости всего сущего. В текстах культуры всегда отражаются различные виды идентификации. Тексты культуры также подвергаются идентификации, происходит их узнавание, для чего требуется совершить ряд процедур. Воздействие механизма идентификации постоянно проявляется и внутри текста.

Механизм идентификации лежит в основе многих литературных мотивов, например, двойничества, маски, метаморфозы, определяет оппозиции Я / не-Я, Я / Он. Так вырастают идентификации, основанные на самых различных принципах (имя, пол, конфессия и проч.); бывают они истинными и ложными. Виды идентификаций постоянно взаимодействуют, что порождает неопределенность смыслов, мерцающие значения.

Очевидно, что художественный текст, в отличие от научного, не нацелен только на истинные идентификации. Неоднозначность его стоит неизмеримо выше одномерности. Механизм идентификации определяет отношения воспринимающего (читателя, зрителя) с текстом, когда читатель (зритель) стремится к уподоблению самого себя с героем или автором, а автор выдает себя за героя. Кроме того, адекватное прочтение текста требует включения этого механизма. Каждый текст содержит явные или скрытые цитаты, отсылки к группе текстов или художественному направлению. Их нужно уметь идентифицировать, чтобы текст приобрел семантическую глубину.

Этот механизм работает в том случае, когда культура тяготеет к воспроизведению, то есть автор опирается на образец. Именно сходство с образцом определяет ранг произведения, как, например, в иконописи, где «старые тексты продолжают „проектировать“ человека в соответ-

ствии с заложенными в них логиками государственного мессианизма, но с другой стороны <... > они не только не преодолевались, но получали дополнительную плотность и вес, опускаясь на самое дно сознания» [Тарасов, 1995, 58–59]. Таким образом, не только форма и смысл, но и культурный статус с образца переносится на копии, ср., например, отношение к копиям известных иконографических сюжетов в старообрядческой среде [И. Л. Бусева-Давыдова, в печати].

Отношения копии и подлинника иначе выглядят в светской культуре. Когда имя автора занимает свои позиции в культуре, копия определяется как вторичная и мнимая, отвергается и преследуется. Между ней и подлинником начинается конфликт, так как копия стремится занять место оригинала, присвоить его себе и объявить себя оригиналом.

Итак, история культуры занимает пограничное положение относительно других гуманитарных наук, прежде всего истории и филологии, но сохраняет свою самостоятельность. Историки культуры стремятся выявить не только внеэстетическую информацию, которая важна сама по себе. Заметить тщательно выписанный интерьер, описания старых обычаев необходимо, чтобы соотнести произведения с их культурным контекстом, а также выявить те смыслы, которыми их наделяет автор. Это только одна часть работы историка культуры. Он также рассматривает тексты, стараясь проникнуть в их смыслы, выявить их строение, ибо именно они свидетельствуют о культуре в целом. Здесь на первом плане находится исследование принципов художественного осмысления, лежащих в основе текста и одновременно манифестирующих общие принципы культуры. Так поэтика явственно проступает в культуре и одновременно определяется ею. Культура же организуется поэтикой и поэтому может быть описана сквозь ее призму.

Библиография

- Сковорода Григорий*. Повн. збір. твор.: В 2 т. Київ, 1973.
- Аверинцев С. С.* Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985.
- Бахтин М. М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бусева-Давыдова И. П.* Старообрядческие подделки: проблемы идентификации // Культура сквозь призму идентичности (в печати).
- Вагнер Г.* О декосмологизации древнерусской символики // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976.
- Вендина Т. И.* Из кирилло-мефодиевского наследия в языке русской традиционной духовной культуры // Славянский альманах. 2002. М., 2003.
- Гайденко П. П.* Проблема времени в философии жизни // Антропология культуры. М., 2002.
- Громова Е. Б.* Чудо иконы Богоматери Владимирской 1395 г. и его отражение в московской культуре XIV–XV вв. // Культура и история. Славянский мир. М., 1997.
- Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
- Давыдов Ю.* Культура – природа – традиция // Традиции в истории культуры. М., 1978.
- Живов В. М.* Время и его собственник в России на пути от царства к империи // Человек между Царством и Империей. М., 2003.
- Злыднева Н.* Тела-трансформы в искусстве модерна // Модерн и европейская художественная интеграция. Материалы международной конференции. М., 2003.
- Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003.
- Кирсанова Р. М.* Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. М., 2002.
- Карсавин Л.* Философия истории. Берлин, 1923.
- Кнабе Г. С.* Образ бытовой вещи как источник исторического познания // Вещь в искусстве. М., 1986.
- Лескинен М. В.* Святая земля в описаниях русских и польских паломников конца XVI века // Пинакотекa. № 20–21. 2005.
- Лихачев Д. С.* Прошлое – будущему. Л., 1986.
- Лотман Ю. М.* Литературная биография в культурном контексте. Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1986.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. 5. Тарту, 1971.
- Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989.
- Михайлов А. В.* Роман и стиль // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.
- Николаева Т. М.* От звука к тексту. М., 2000.
- Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
- Панченко А. М.* Топос и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы. М., 1986.
- Панченко А. М., Гумилев Л. П.* Чтобы свеча не погасла. Л., 1990.
- Свирида И. И.* Натура и культура: к проблеме взаимоотношения // Натура и культура. М., 1997.
- Свирида И. И.* История и время в польском искусстве XVIII в. // Культура и история. Славянский мир. М., 1997.
- Свирида И. И.* Пространство и культура: аспекты изучения // Славяноведение. № 4. 2003.

Тамарченко П. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.

Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Иконное дело в императорской России. М., 1995.

Толстая С. М. Мифология и аксиология времени в славянской народной культуре // Культура и история. Славянский мир. М., 1997.

Толстой П. П. Язык и культура // Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.

Топоров В. П. Поэтика Достоевского и архаические системы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973.

Топоров В. П. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

Топоров В. П. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997.

Топоров В. П. Об одном парадоксе движения. Несколько замечаний о сверхэмпирическом смысле глагола «стоять», преимущественно в специализированных текстах // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.

Филатова П. М. От Просвещения к романтизму. Исторический лексикон Казимежа Бродзиньского. М., 2004.

Холопова В. П. Музыка как вид искусства. Часть первая. М., 2000.

Черная Л. А. От «человека души» к «человеку разума» // Человек между Царством и Империей. М., 2003.

Чудаков А. П. Вещь в реальности и в литературе // Вещь в искусстве. М., 1986.

Чумакова Т. В. «Человек странствующий»: от «хождения» к путешествию // Человек между Царством и Империей. М., 2003.

Шапир М. Филология как фундамент гуманитарного знания. Об основных направлениях по теоретической и прикладной филологии // Антропология культуры. М., 2002.

Элиаде М. Космос и история. М., 1987.

Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.

Глава I

Оппозиция сакральное / светское

О сакральном и светском

Оппозиция сакральное / светское – одна из основополагающих в культуре. Мирское и священное – это два образа бытия в мире, две ситуации существования. «Миф открывает абсолютную священность, потому что повествует о созидательных деяниях богов, обнаруживает священность их творения. Иначе говоря, миф описывает различные, иногда драматичные, выходы священного в мир» [Элиаде, 1994, 64]. Эти выходы и образуют оппозицию священного и светского. Никогда не утрачивая окончательных связей с мифом, данная оппозиция разрывает культурное пространство, притом каждый раз по-разному. Через нее определяется характер историко-культурных эпох, тип человека, ментальность общества. Сакральное и светское не существуют одно без другого. «Эти два мира – мир сакрального и мир профанного – строго говоря, могут быть определены лишь один через другой» [Кайуа, 2003, 151].

Оппозиция эта реализуется не только в соотношении религиозного и светского, так как в пространстве культуры всегда существуют архаические представления о сакральном, уже утратившие «смысл космической религиозности» [Элиаде]. Время от времени их смыслы активизируются. Осознаваемые ранее как сакральные, эти представления утрачивают первоначальные значения и переходят в разряд мифопоэтических, участвуя в формировании художественного начала. Кроме того, не раз возникают новые, сакрально отмеченные феномены, значения которых складываются аналогично со значениями прежних сакральных. Поэтому данная оппозиция сказывается не только в противоположении религиозных и светских форм культуры.

Она очевидным образом влияет на формирование исторического сознания, идеологии, оживляет мифологические смыслы в искусстве, играет огромную роль в его развитии, всякий раз реализуясь различно. Это происходит потому, что сакральное и светское есть «функциональное значение, приписываемое тем или иным фактам реальности» [Зенкин, 2003, 18]. Цитируемый нами автор также полагает, что сакральное есть «абстрактный оператор, обозначающий изъятие <...> предмета из окружающего профанного мира» [Там же, 19]. Только сакральное придает этому предмету, по словам М. Элиаде, долговечность, ибо оно действует всегда эффективно.

Светское и сакральное не просто изолированы друг от друга. Между ними всегда происходит взаимодействие, что влияет как на светское, так и на сакральное. Этому не препятствует граница, их разделяющая, которая в некоторые эпохи бывает особенно значимой. Иногда ее значение ослабевает. И в том, и в другом случае, оставаясь разведенными по разным полюсам, сакральное и светское тем не менее стремятся друг к другу, но, конечно, с различной долей интенсивности. Хотя их изолированность предполагает стабильность, они порой сами бывают готовы ее утратить.

Оппозиция сакральное / светское не дана раз и навсегда, граница между ее членами постоянно видоизменяется. То, что в одну эпоху находится в зоне сакрального, в другую – оказывается в сфере светской. Кроме того, на протяжении веков доминирующее положение религиозной сферы ослабевает. Оставаясь внутри себя неизменной, она уже не в состоянии столь активно воздействовать на сферу светскую, как ранее. Ее положение в культурном пространстве изменяется, отведенное ей когда-то пространство сужается.

Соответственно, отношение к этой оппозиции никогда не бывает однородным. А. Я. Гуревич обратил внимание на то, что в средние века религия испытывала на себе двойственное отношение со стороны верующих, что расшатывало ее позиции: «Поначалу четкая и недвусмысленная религиозная вертикаль на поверку выглядит куда более амбивалентной, нежели та, которая рисовалась взору медиевистов еще в середине XX века» [Гуревич, 2002, 49].

Очевидно, что отношения сакрального и светского различно проявляются в разные эпохи. Когда сакральное находится в четкой изоляции от светского, и обе сферы культуры вроде бы не пересекают разделяющую их границу, они пребывают в состоянии относительного покоя. Но в соответствующий момент он может нарушиться, так как сакральное обладает особой энергией: «...заразительная сила сакрального действует не только с убийственными последствиями, но и с молниеносной быстротой» [Кайуа, 2003, 152]. Тогда изменяются очертания светского. Также сакральное бывает готово к тому, чтобы воспринять воздействие светского.

В результате картина взаимодействия светского и сакрального постоянно преобразуется. Так, сакральная сфера, реагируя на светские влияния, вбирает их в себя и приспособливает для собственных нужд, что порождает – в том числе – пародии на священные тексты. Элементы светского языка используются, чтобы расширить сферу для того влияния и добиться от общества максимально адекватного восприятия сакральных ценностей, не лишая их присущей им высокой позиции. Светская сфера культуры также пытается овладеть сакральным языком и использовать его в своих целях. Тогда светские тексты меняют свой ранг и, кроме того, проявляют способность к сакрализации. В этом случае включаются в действие особые механизмы культуры – сакральное стремится подавить светское, светское – сакральное.

Сближение между сакральным и светским, никогда не реализуемое полностью, зависит от воли художника, выступает знаком историко-культурной эпохи, как, например, барокко или романтизма. Иногда активность одного из двух начал ослабевает, и тогда бывает достаточно введения отдельных мотивов в противоположный им контекст. Так, в светскую культуру попадают отдельные сакральные мотивы. Они входят в нее на правах цитаты, аллюзии.

В результате взаимодействия сакрального и светского возникают формы смешанного типа, которые можно назвать сакрализованными. Способов нарушения границы между сакральным и светским существует великое множество. Также различны их результаты, степень интенсивности проникновения сакрального в светское или светского в сакральное. Разнообразны причины, по которым эти нарушения возникают. Обычно они начинаются в культурных пограничьях. Именно там появляются новые культурные феномены синтезированного типа, в которых сакральное содержание передается в светских формах, а светские идеи получают воплощение в терминах сакрального. Эти феномены различно ведут себя в культурном контексте. Они не застывают в неизменном виде и наделяются множеством смысловых коннотаций, чему способствует как контекст, так и активизация различных механизмов культуры.

Подвергается сакрализации искусство и его создатели. Они принимают значения священного в общественном сознании, что особенно характерно для эпохи романтизма. Не раз переживает сакрализацию категория власти. «Синтез священного и государственного начал отчетливо проявился в славянских странах эпохи Средневековья, явившегося временем становления и расцвета государственности <...>. Священными стали памятники истории: летописи и хроники, своды законов, предания о великих государях и ратных подвигах <...>. Сохраняли свое значение религиозные святыни – храмы, монастыри, чудотворные иконы, в почитании которых выделялись мотивы святого заступничества и покровительства» [Мельников, 2001, 34–35]. Постепенно в последующие века сформировалось понимание святынь как синкретического «религиозно-государственно-национального» феномена. Так происходит сакрализация истории.

Синтез сакрального и светского складывается постепенно, редко бывает неожиданным «прорывом», сознательным действием. Таковым можно считать механический целенаправленный перенос прежних сакральных значений на новые культурные феномены, например, в идеологических и политических целях. Они не отличаются долговечностью и существуют лишь некоторый отрезок времени. В это время происходит десакрализация прежних сакрализованных форм. Она не превращает культурный феномен в светский, но стремится уничтожить, осмеять, отказать в придававшихся ему прежде смыслах. Десакрализация всегда тесно связана с сакрализацией и неотъемлема от нее. Совершается она стремительно. Тогда происходит осквернение знаков прежнего священного, например, мемориалов, что является «обостренной формой манифестации сфер истории и культуры <...>, служит надежным индикатором преемственности модели поведения в рамках единой культурной парадигмы» [Злыднева, 1991, 22]. Возможно, что десакрализация происходит постепенно. Известно, что «для людей, обладающих священным опытом, вся Природа способна проявляться как космическое священное пространство. Космос, во всей его полноте, предстает как иерофания» [Элиаде, 1994, 18]. Такое отношение к природе исчезает медленно и продолжает существовать, но только в отдельных сферах культуры.

В этой главе мы рассмотрим два типа разнонаправленного движения сакрального и светского. Покажем, как к священному тексту Библии Григорий Сковорода «прилаживает» светские значения, отыскивая их и в самой Библии, а затем снимая. Проследим, как происходит встреча сакрального и светского на театральной сцене XVII – первой половины XVIII в., как сакрализуются светские формы в польской романтической драме, вбирая в себя и прежние, архаические сакральные формы и смыслы. Представим и более сдержанный вариант подобного взаимодействия на материале русской поэзии XIX–XX вв. В результате будет подробно вычерчено разнонаправленное движение сакрального к светскому и светского к сакральному. Так выявятся итоги их встреч, порой мало заметные, но – не менее значимые. Их можно выявить и на материале названий, эпиграфов, которые всегда находятся в отношениях с собственно текстом. Это значимые подступы к сакрализации.

Священная книга Григория Сковороды

Григорий Сковорода, всю свою жизнь посвятивший Библии, не только не выражал особого пиетета перед священным текстом, а говорил о нем, сталкивая светское и сакральное, не раз предпочитая низкое для описания высоких истин. В самой Библии находил светское начало, по его выражению, прикрывающее, как полотном, священное. Он говорил о Библии «грубыми» словами, в чем его не раз обвиняли. Философ жаловался на то, что «многіе <...>, не разумея меня или не хотя разуметь, клеветуют, якобы я отвергаю историю Ветхаго и Новаго Завета, потому что признаю и исповедую в оной духовной разум, чувствую богописанный закон и усматриваю Сущаго сквозь буквальный смысл» [Ковалинский, 1973, 468]. Различение буквального смысла и духовного разума лежит в основе восприятия и толкования священного текста. Философ объявил его двойственным, или «двоестественным». Вслед за апостолом Павлом, называл Библию «буйством», в котором кроется мудрое.

Библия для него состоит из двух начал: «Две страны имеет библейное море. Одна страна наша, вторая – Божія. На нашем берегу колосы пустые, а коровы худыя, обонпол же моря и класы добры, и юницы избранны» [Сковорода, 1973, 2, 38]. Таково одно из выражений противопоставления сакрального светскому, которое Сковорода обнаруживает во всей Библии, – в ней божественное противоположено человеческому, духовное – плотскому.

«Если не стремиться познать дух, – останется лишь холодная и мертвая плоть буквы. Пренебрегая буквой, т. е. видимостью, надлежит всегда стремиться к познанию тайны, ибо прямой смысл Священного Писания отнюдь не лежит на поверхности» [Тананаева, 1996, 114]. Сковорода всегда пренебрегал буквой. Это ее он называл шелухой и ложью, зная, что под ней скрывается священная тайна. Один из его излюбленных образов Библии – это орех: «Бібліа есть точная луза. Вырви из сея лузы один орех, един только лузан» [Сковорода, 1973, 2, 55]. Отделяя скорлупу от ореха, философ настойчиво повторял, что скорлупу, шелуху едят свиньи, хлеб же – чада Божий.

Снижая образ Библии, чтобы затем немедленно возвести его в ранг недостижимых ценностей, философ не боится назвать Библию «балясами» и «глинкой». Тут же оказывается, что в эту «глинку», из которой вылеплена священная книга, «вдохнен» дух жизни: «И как в ничтожной вексельной бумажке сокрывается имперіал, так в тленной и смертной сих книг сени и во мраке образов таится пресветлое и живое» [Там же, 17]. Библия оказывается коробочкой или корзинкой, сплетенной из множества образов. Корзинки и кошельки – это также фигуры Ветхого Завета, хранящие тайну Божию.

Называя Библию наружностью, а также вздором, Сковорода уверяет, что человек только это в ней и видит, не прозирая ее тайн и не чувствуя загадочности. Именно для того, чтобы человек узнал, что Библия полна таинственных смыслов, философ останавливает его перед ней резкими окриками, предупреждая об опасности, – ведь человек может пройти мимо ее главного смысла и не погрузиться в него.

Слишком мало «снарядных» чтцов Библии, сетует Сковорода. Они «всякой день целуют Евангеліе и почти спят на сем камени с Іаковом» [Сковорода, 1973, 1, 366], но не в состоянии проникнуть внутрь библейского слова. Это слово соблазняет человека, привлекая к вещественному миру, а он ведь обожает вещество в ладане, в свечах, в живописи. Такой человек видит священное лишь в образах и церемониях.

Библия и сама отводит человека от сакрального и высокого, как бы не подпускает нему. Если он не выдерживает тех испытаний, которые она ему предлагает, то попадает в сети дьявольские. Вспоминая Блаженного Августина, философ заявляет: «Но, понеже, по Августинову слову, не точію в свецких, но и в самом рае слова Божія скрыты находятся діаволскія сети» [Сковорода, 1973, 2, 35].

Говоря о шелухе, оболочке Библии, философ уверяет, что она есть ложь и обманула многих. Людей губит грязь Лотова пьянства, яд Давидова прелюбодеяния и многие другие истории, читая которые, люди острят нож на ближнего своего. Не надо думать, пишет Сковорода, что летали кони Ильи пророка, что при Елисее плавало железо, разделялись воды, возвращался Иордан, что солнце может остановиться, а змеи говорят по-человечески. «Возможно ль, чтоб Енох с Ілією залетели будто в небо? Сносно ли натуре, чтоб остановил Навин солнце? Чтоб возвратился Иордан, чтоб плавало железо?» [Сковорода, 1973, 1, 374], – вопрошает он. Список вопросов увеличивается, и библейская ложь пугающе нарастает: «Чтоб дева по рождении осталась? Чтоб человек воскрес? Кой судія на радуге? Кая огненная река? Кая челюсть адская?» [Там же].

Библия ведет свою речь не о том, что в ней написано, иначе тогда это был бы странный род богословия. Чтобы понять ее, к ней нужно подходить иначе, чем ко всем остальным книгам. «Лучше не читать и не слышать, нежели читать без очей, а без ушей слышать и поучаться тщетным» [Сковорода, 1973, 2, 8]. Так ее читают только неразумные дети, вкушая ложь и буйство, а благоразумные познают истину в этой лжи, ибо в ней Библия «напечатлела следы и стези, ползущій ум возводящія к превыспренней истине» [Там же, 9]. На самом деле ее слова дышат «Богом и вечностью, и дух Божій носится над всею сею лужею и лжею» [Там же, 10]. Не только лужей и ложью называет философ Библию. Рассказ о Лоте с дочерьми Сковорода называет нечистым «портищем», под которым скрывается сокровище: «Нецеломудренная <... > басня есть и притча и образ, завивающий в нечистом портище своем пречестный Маргарит царствія Божія и закрывающий, будто орешная корка, зерно» [Там же, 55].

Ложь Библии не простая, а священная. Ибо она Слово Божие, не человеческое и не о человеке. В Библии человек находит под ложью истину и мудрость под буйством, а во плоти Бога. Эти «дрянь» и «лужа» скрывают в себе откровение, знамения и чудеса: «Как солнечный блеск по верху вод, а воды сверх голубаго озера и как пестрые цветы, высыпаемые по шелковом полю в хитротканых камках, так по лицу в Біблій сплетеннаго множества тварей безчисленных, как манна и снег, во свое время являет прекрасное свое вечности око истина» [Там же, 9].

Упрекая Библию во лжи, Сковорода одновременно превозносит ее слово, которое есть Бог и принадлежит Царству Божию. Его «прозирают пророки, сеет Христос, проповедует Павел» [Сковорода, 1973, 1, 216]. Чтобы заметить и понять это слово, человек должен познать самого себя. Если кто себя не узнает, тот не услышит слово Господа [Ушкалов, 1996, 313].

«Двоестественность» Библии проявляется и в том, что она, принадлежа каждому, с каждым бывает разная. Она со строптивым «развращается во вреде», и он становится подобен верблюду, пьющему из мутного источника, который не может проникнуть сквозь «ил» иносказаний священного текста. Не таков олень, склоняющийся над прозрачайшим родником, проникающий в глубь незамутненных чистых вод. Библия «с дураком дурна, а со преподобным преподобна» [Сковорода, 1973, 1, 251]. Отсюда делается следующий вывод: «А каков есть сам, такова ему и Бібліа» [Там же, 119].

В связи с этой концепцией философа, интересным представляется привести воображаемый диалог современного исследователя антропологии религиозности с верующим. По справедливому замечанию автора, «его собеседник в конце концов сошлется на авторитет церкви и Писания, веско заявив, что все написанное в Библии – правда. Критерий „фигуративность“ versus „буквальность“ окажется здесь нерелевантным» [Штырков, 1998, 290]. Польский исследователь интертекста, Т. Чесликовска, вспоминая библейский сюжет Навуходоносора, указывает на то, что «вне связи с другим текстом – в этом случае с Библией – мы имели бы дело с обычной сказочкой» [Cieslikowska, 1992, 47].

Чтобы понять Библию, нужно знать, что не только она «двоестественна», но и каждое ее слово. Так, Сковорода решительно предлагает свою интерпретацию Библии. Он, конечно, продолжает средневековую традицию интерпретации священного текста, но отказывается от

концепции «многозначности», четырех смыслов – аналогического, морального, аллегорического и буквального, или трех смыслов, как у Оригена, – телесного, душевного, духовного [Бычков, 1995, 261]. Называя слово Библии «двоестественным», философ последовательно противопоставляет символический смысл буквальному, подвергая последний резкой критике. Этим он, в основном, и занят, а вовсе не размышлениями над догматами веры. Сковорода прежде всего влечет священный язык, который он объявляет неоднозначным.

Рассмотрим, как выглядит «двоестественное» слово в терминах сакрального и светского. Его, как и Библию в целом, философ уподобляет ореху. Это «один орех, един только лузан. Раскуси его и ражжуй. Тогда ражжевал еси всю Библию» [Сковорода, 1973, 2, 55]. Этими орехами-словами наполнен и преисполнен весь «библейный» рай.

Пророки говорят с человеком на его языке, подлом и ветхом, но совсем не о том, о чем мнит человек. Библии нет нужды до брюха, брака и царя, утверждает философ. Ее слово есть слово Божие, и язык пророков – огненный. Конечно, Библия написана теми словами, которые знает человек. Но его слова и слова Библии одинаковы только внешне: «Она твоими только словами говорит, а не твое <...> Все в ней кажется просто и одинаково сказано, однако двое сіе слышах» [Сковорода, 1973, 1, 241, 380]. Много в ней слов «плотских», варварских, и все они несут иное значение, в отличие от слов повседневных.

В этих «плотских» словах таится нечто неизвестное. Человек попадает на них, как рыба на крючок, повисает и не может сообразить, на какую приманку попался, так как в Библии умело сплетены «фигуры и символы, что иное на лице, а иное в сердце» [Сковорода, 1973, 2, 20].

Философ призывает отбросить эти ненужные слова, но помнить, что и в них, как «в зеркале», сияет светлейшее око Божие, без которого «польза <...> пуста, а краса мертва» [Сковорода, 1973, 1, 121]. Сковорода не хочет, чтобы двойственность библейского слова понимали буквально: «Да не помыслим же, что слово Божіе в самом деле есть двойное, двойное по естествам своим, двоим по тленію и нетленію, по плоти и духу; по божеству и человечеству; по лицу же, или ипостаси, одно и то же» [Там же, 380].

Очевидно, что философ, различая библейское слово и слово повседневное, на самом деле ведет речь о значениях. Он предлагает читать Библию только в опоре на сакральные смыслы, отбрасывая светские. Так, единое слово приобретает два начала – сакральное и светское. Сакральное слово всегда выше простого, светского. Оно – основание, сила и дух. Светское – злое и смертное, потоп и бездна. Сакральное слово совершенно и прекрасно: «Чудным словом и дивным словом сотворена Библиа» [Там же, 398]. Оно – живой глагол, начало и конец всех священных пророческих книг, евангельская «пирамида» и сам Бог. Концепции Сковороды свойственна «субстанциальная пронизанность религией Слова, роднящей <...> с логизмом восточнохристианского умозрения» [Эрн, 1991, 85].

Эти два вида слова разнонаправлены. Сакральное движется внутрь. Истинный христианин носит его в сердце. Оно таится в нем подобно тому, как источник скрывается в земле. Светское слово направлено наружу. Оно явлено, сказано вслух, в то время как сакральное слово тайно «внутри гремит». Имея в виду его особенности, Сковорода рассуждает о библейском «штите». На вопрос своего собеседника, можно ли этим «штитом» писать «простые» книги, он отвечает будто бы утвердительно и тут же приводит мнимые доказательства, опираясь на эмблематику: «Будто не одевают в высокородное платье обезьян? И будто не возселяют рабы в господских каретах?» [Сковорода, 1973, 1, 399]. Отсюда следует, что библейский стиль в «простых» книгах невозможен и что различия светского слова и сакрального непреложны.

Рассуждая о библейском слове, Сковорода не раз указывает, что его значения сходны со значениями других библейских слов, что самые разные слова в Библии значат одно и то же. Так философ подходит к понятию знака и значения. Он предлагает рассмотреть отдельно взятое слово или стих, с тем чтобы проникнуть в их смысл. Благодаря внутреннему соответствию всех

слов Библии можно, постигнув смысл одного слова, «разжевать» ее всю. Сделать это трудно, так как слова «расставлены» в Библии, как крючки по закоулкам, а закоулки – по крючкам. Но «кто ли завертел закоулок, тот перейпіол крючок» [Там же, 282], – утешает Сковорода читателя.

Собирая воедино различные слова, философ выявляет сходство их значений, указывает на пропорции, обнаруженные им в Библии: «Сколь же велико сходство, равнoслoвіe и пропорція – 7 вечерей с утрами, 7 Колосов с колосами, 7 свещничих ветвей со светильницами» [Там же, 402]. Он утверждает, что «ветви» светильников и добрые колосья произрастают из одного стебля.

Изолировав слово от контекста, Сковорода нанизывает на него бесчисленное множество значений, преднамеренно запутывается в них, чтобы потом «выплыть» с готовым ответом, далеко отстоящим от смысла фразы, в которой находится избранное им слово. Эта процедура отнюдь не прямо разъясняет значение слова, чему примером может служить следующее высказывание: «Вода есть копіельок, а гавань есть імперіал» [Там же, 270].

Создавая подобные конструкции, Сковорода стремится собрать воедино все возможные и внешне несоответствующие значения. Так, сирены – это те птицы, которые завлекали Уликса, закупорившего уши воском, чтобы их не слышать. Также это птицы, лестно поющие, влекущие на камень преткновения и падения. Они пустынные птицы, которые гнездятся в пустом «Вавилоне-граде». Сирин – это и «сладкоречивый» дурак, влекущий человека основать счастье на камне, а также все любо-мудрцы и лжепророки. Философ с явным удовольствием описывает этих птиц, как бы забывая об их символическом значении. Они поют тонко, как лебеди, возносят громко крик. Повсюду летают, но, по пословице, «высоко полетела, да недалеко села» [Там же]. И стоят они на камне «сиренском» неверном посреди моря волнующегося, так как пребывают в суе. Являют они образ надежды и обманчивости. Ничем они не отличаются от змей и гадов. Так птицы попадают в один ряд с символическими обозначениями адских сил. Такая же процедура продлевается со словом *колос*. Назвав колос фигурой, Сковорода полагает, что есть колос апостольский, есть и другой – из тех, что привиделись во сне фараону.

В диалоге «Симфонія, нареченная Книга Асхань, о познаніи самого себе» Сковорода занят поисками голубей. Это голуби символические, а не те, которые «глупые курицы». Он находит их великое множество и разбивает на группы. Вспоминает Ноеву голубицу с «сучцем масличным». Любезна ему горлица, поющая песнь возлюбленному. Выделяет группу голубей «тупооких» и «безумных». Затем появляются добрые птицы, чистые голуби, среди которых – царь Давид. «Кто даст мне крылья?», – кричит он, а вместе с ним и «окрылатевшая» дева. К ним летит «нескверная» голубица с посеребренными крыльями. Все они мелькают, неожиданно сплетаясь с символическими образами дома, двери, а потом и с образом Марии Магдалины. И вот «широк вельми стал Давид. Вылетел из сетей и преисподних теснот на свободу духа. Ищезла враз вся тма» [Там же, 186].

Голубицами становится почти каждый библейский персонаж: «Смотри, Квадрат! Вот еще голуб, Езекиа у Исаи!» [Там же, 259]. Наконец, все они окончательно преобразуются в голубей. Иаков, Иона, Исайя, а затем и каждый человек оказывается голубем: «Голуб есть всяк человек» [Там же, 260]. Причем не одним, так как в нем есть пара «голубов», что заставляет вспомнить о тех голубях, которых приносили в жертву в Иерусалимском храме. Голубь – это и дух Божий. Осторожно приближается философ к «брату прелюбезной голубки», к «сердечному голубу», новому Ионе, Иисусу Христу, «лежавшему до третьяго дня не в брюхе китовом, но в каменном гробе» [Там же, 259], простирающему радостно руки ко всем символическим птицам. «Он будто вышел навстречу им и от радости спрашует: „Кіи суть?“ И будто то ж говорит к ним с простертыми к обятію руками, что к невесте: „Ты, голубице моя!“» [Там же, 260]. Конечно, это не те голуби, которых ловят птицеловы, такие Господу не нужны.

Рядом с голубями летят и громко поют «ластовицы». Апостол Павел становится ласточкой: «Не ластовица ли Павел, проповедующий не в мудрости слова, и мірскаго витыйства, и сиренскаго блядословія, но в наученій и силе духа святого?» [Там же, 268–269]. Затем Скворода выпускает на волю всех «ковчegovых» птичек, приводя в восторг собеседников, которые весело переговариваются, пуская «голубей». Они умоляют его продолжить это прекрасное занятие и показать еще хоть одну чудную птицу.

Таков же список, но более краткий, – орлов «библейных». Как только Скворода доходит до слов *орел*, *орлий*, все библейские герои становятся орлами. «Не орел ли то?» – спрашивает он про пророков Илью, Аввакума, Еноха и сам отвечает утвердительно. Он приводит список фраз, не содержащих этого слова. Но те, кто их произносит, и есть орлы, так как орел – фигура божественная. Так же сводятся воедино упоминания о рыбах: «То же разсуждается о рыбе Товиной с печенью ея и сердцем; о рыбе, удицею Петровой извлеченной, с монетою внутрь ея; о рыбах, Христом благословенных» [Там же, 406].

Слова, подобранные таким образом, увязываются между собой и сводятся к одному значению. Тогда оказывается, что «воробеина грязь», заслепившая очи Товиту, – это та грязь, которая «затаскала» Иеремиины источники. Рядом с ними находится «жалости достойный без очей» Сампсон. Затем вспоминается грязь, засыпавшая колесо Исаяи. Как всегда играя реальными и символическими значениями, философ тут же упоминает воробья «очитаго», сидящего в грязном гнезде. Вспоминая слова Господа, обращенные к Павлу: «Востани и вниди во град», философ начинает сомневаться: «Будьто Павлу не доводилось быть во граде, да все ж, однако ж, ничево. Но чуть ли не тот град, о коем приточник» [Там же, 225], т. е. царь Давид.

Скворода, выстраивая подобные ряды слов, призывает увидеть «одинаковость» значений различного, внешне несхожего. Он предлагает вырывать слова из контекста и внимательно рассматривать, или, говоря его языком, тщательно раскусывать. Чутко прислушиваясь к словам, Скворода сближает их по звучанию, и тогда речь становится рекой, а гора намекает на горесть. Не боится он столкнуть одежду и надежду, амбру и умбру, ложь и лужу, яд и еду, плотность и плоть, свет и совет, «облак» и образ. В них на основе звучания он усматривает сходный смысл.

Точно так же, как слова и фразы, отдельные библейские эпизоды выявляют семантическое сходство, как «Даниил во яме, Иеремія в колоде, Петр в темнице, Павел в кошнице» [Там же, 405]. Все эти фигуры сопоставимы с Христом в яслях и во гробе. И здесь, если не крючки, то «винты» подстерегают человека – Библия беспрестанно вьется и сворачивается, как змей. Повсюду в ней эти «извитія змеины», т. е. повторы одних и тех же значений, подчеркивающие смысловое единство священного текста, каждое слово которого ему равно: «Аще один глагол Божій уразумеется, тогда весь храм Соломонов есть светел» [Скворода, 1973, 2, 369].

Утверждая, что все слова Библии сходны по значениям, Скворода не забывает об их двойственности. Ярче всего она раскрывается в символе. «"Неизреченные слова", в которых Истина открывалась пророкам и евангелистам, они облекли в словесные символы, и Св. Писание, по убеждению Оригена, есть полная и всеобъемлющая *символическая философия бытия*, требующая своего прочтения» [Бычков, 1995, 260]. Так и Скворода воспринимал Библию, называя ее «многообразным плетнем образов».

В этом «плетне» главенствует символ, составленный из двух образов: «Символ составляется из фигур двоих или троих, означающих тлень и вечность» [Скворода, 1973, 2, 19]. Библии свойствен «фигурный род писаний», фигуры образуют невидимую Божию истину. В ней собраны «небесных, земных и преисподних тварей фигуры, дабы они были монументами, ведущими мысль нашу в понятие вечныя натуры, утаенныя в тленной так, как рисунок в красках своих» [Там же, 137]. Никто бы не заметил в Библии обычных слов, означающих предметы и явления природы, если бы они не были символами, как, например, *святильник Захарии* или

масличное дерево: «Видеть светильник и маслину значит чувствовать разум, соблюдаемый в сих фигурах» [Сковорода, 1973, 1, 394].

Фигуры-символы расположены на поверхности. Библия снаружи покрыта сенью образов, толкуются же они внутри. В ней «все закрыто фигурами и образами, так запечатлено, что весьма трудно, да и невозможно пролезть сквозь ограждающую рай сей стену» [Там же, 379–380]. Сковорода выделяет в Библии слова-символы. Вот ряд, знаменующий человека: «Должно трезвенно поднимать очи, когда здесь начитать: одеяніе, мех, вретище, пелены, яслы, корбочка, кошница, гнездо, нырище, разселина, пещера, гроб, ров, темница, узы, сеть, плетень, куца и сим подобное» [Сковорода, 1973, 2, 20].

Он выстраивает множество таких рядов. Иногда символы выступают парами: море и кит, кит и Иона, Иона и тыква. Каждое слово объясняется в опоре на последующее. Море есть ничто в рассуждении кита. Кит в рассуждении Ионы есть «пустошь». Для тыквы этой «пустошью» является Иона. Тыква перед Богом – ничто. Когда философ разъясняет, что такое горнее начало, он приводит ряды символов, разделяя их на основные и второстепенные. Основными являются кольцо, шар, солнце, око. От них отходят второстепенные: звери, скоты, птицы, рыбы, гады. Эти символы – языческие, они несут в себе идолопочитание, или идолочтение. Люди хватаются за ничтожную сень образов и погрязают в них.

Библейские символы и фигуры не неизменны. Как только человек проникает в их смысл, они «отпадают», как после созревания плодов падают с дерева листья. Но все же каждый «последній голосок или словцо дышит символом или зависит от него» [Сковорода, 1973, 1, 408] в символическом поле Библии. В своих рассуждениях философ не выходит за пределы сакрального. Но когда он переводит священный текст в мир светских значений, то прилагает к нему понятие эмблемы. Он видит в Библии великое множество эмблем, и, что более существенно, усматривает сходство строения Библии с эмблемой. Заявив о ее эмблематичности, Сковорода явным образом опирается на принципы изобразительной риторики эпохи барокко [Тарасов, 2000, 158]. «Онтологически понимаемое слово неотрывно от вещи, оно всегда с ней духовно и материально сопряжено, а потому влечет за собой и образ-знак <...>, в эпоху раннего Нового времени как полные равноценные и „одинаковые“ рассматривают образ-изображение и образ-знак, т. е. иллюзионистски воспроизводящий реальность образ и схематическую передачу вещи» [Михайлов, 2003, 251].

Для Сковороды важна «таинственность» эмблемы, ее энигматичность. Она так же непознаваема, как священный текст. Чтобы сложить воедино эмблематическое слово и изображение, не упуская из виду их внутреннюю антитетичность, которая не мешает образованию единого значения, следует пройти краткий, но довольно трудный путь. В какой-то мере он сходен с тем, которым идет читатель Библии, «продираясь» через ее первый внешний слой. Именно по этим причинам философ сближает эмблему с Библией. Эмблема «своей внутренней цельностью словесно-образной сопряженности, какую она устанавливает, – как бы прообразует смысловой объем» [Там же, 253], репрезентирует целый мир. Именно это ее свойство разрешает Сковороде сравнить эмблему со священным текстом. Эмблема, кстати, могла иметь сакральные значения, но чаще оставалась в пределах светского, что не смущает философа, который если и не совмещает сакральное и светское, то указывает на возможные переходы между ними. То есть граница между ними должна нарушаться.

Он отнюдь не пытается приравнять Библию эмблеме полностью, но постоянно находит в ней признаки этого малого жанра. Так, вся Библия для него схожа с картиной, т. е. с изобразительной частью эмблемы: «Не всякое ли дыханіе и не вся ли тварь изображена на картине священных Библіи: небо, земля, море и все исполнение их?» [Сковорода, 1973, 1, 226]. Сковорода предлагает читателю воззреть на Библию, подробно описывает «изображенное» в отдельных эпизодах: вот шествуют Иисус Навин с Халевом, несущие сокровище. Разве не видишь, что они несут? – спрашивает он. На «дрюке» у них привязана «пребогатая» гроздь виноград-

ная, символическое значение которой не подлежит сомнению. «Послушай! Вот как премудро несмысленных скотов и скопцев, не познавших истины, живописью описал Соломон» [Там же, 228], – замечает он, переводя слово в изображение.

Можно считать, что эти рассуждения основаны на очевидном стремлении слова к зрелищности. «Слово заключает в себе известную вещьность, а потому и зрительность, наглядность, оно таким мыслится и по сущности» [Михайлов, 2003, 252]. Но Сковорода не останавливается на переводе слова в изображение. В воображаемых картинах он рисует Ветхий Завет, объясняя, что изображение передает только «одну наружность» библейских эпизодов, за которой скрыты «сокровенные мысли». Всякое изображение скрывает в себе тайну, которую нужно обнаружить, и сделать это может далеко не каждый. Таким образом, читателю Библии предлагается провести операцию, подобную той, которая продлевается со всякой эмблемой.

Находя эмблемы в Библии, Сковорода отыскивает им названия, которые в ней содержатся. Это чудеса, знамения, пути, следы. Потому «елень», скачущий по горам, – это эмблема. Пример этот не единственный. Каждая библейская фраза, по мысли философа, готова преобразиться в эмблему, как и отдельные ее эпизоды, например, Ноев потоп. Потоп становится «картиной» и совпадает по значению и форме с известной эмблемой, что приводит к переkreщиванию их смыслов. Сковорода сообщает, что «недавно написал таинственный образ. Он представляет море с берегом, с которого летит на другую сторону моря ласточка с надписью: „Зимою нет здесь для меня покою“» [Сковорода, 1973. 1, 378]. Именно эта эмблема приобретает библейские смыслы и вместо ласточки появляется «Ноева голубка или как ластовка, убегающая зимняя стужа, прелетающая от северных стран чрез Черный Понт ко полудню, воспевающая песенку сию: „Несть зде для мене покоя“» [Сковорода, 1973, 2, 145]. Есть у него картина или эмблема, изображающая «окрылатевшую» деву, летящую над морской пучиной к холмам.

Сковорода, выделяя вербальную часть эмблемы, находит в Библии фразы, которые, с его точки зрения, могли бы стать эмблематической подписью, например: «Мудрость перед лицом разумного, а глаза глупца – на конце земли» [Пр. 17. 24]. Эту операцию он продлевает и с другими библейскими высказываниями: «Иуда, сын Иаковль, вместо льва, образом невидимаго царя и Бога лежит, и посему то написано: „Возлег, почи, аки лев. Кто воздвигнет его?“» [Сковорода, 1973, 1, 124].

Как эмблему философ готов воспринять сакральное изображение. Именуя икону картиной, он замечает, что написал ее один знакомый живописец. На ней в луче, исходящем из небес, написаны слова пророка Исая: «Всяка плоть – сено, и всяка слава человека яко цвет травный». На «списанной бумажке», которую держит в руках пророк, проступают слова: «Глагол же Бога нашего пребывает вовеки» [Там же, 181]. Это глагол Божий, «бумажкой», как облаком, прикрытый, – объясняет Сковорода. Соотношение слова и изображения превращает икону в эмблему. Движение к ней было свойственно славянской иконописи в эпоху барокко, о чем пишет О. Ю. Тарасов, демонстрируя проявление эмблематических тенденций в поствизантийских иконах [Тарасов, 2000, 161].

Не только эмблема, но и герб, портрет знаменовали Библию. Она, будто принц, имела свои портреты, печати и узлы, разные в разных веках и народах. Ее гербы – голубь с масличной ветвью, лев, агнец. Атрибутом ее выступает царский жезл. Библия, по Сковороде, явно тяготеет к зрелищности, что он ценит очень высоко. Не случайно с таким восхищением он говорит о Послании апостола Павла, называя его зрелищем прекраснейших чудес, пленяющим сердечное око.

Библия для него – не одномерный текст, и в этом отношении она сходна не только с символом и эмблемой, но с басней и притчей, а «басня и притча есть то же» [Сковорода, 1973, 1, 107]. Их философ считает забавным и «фигурным» видом «писаний» и в большом количестве обнаруживает в Библии. Притча, в которой Сковорода видит кратчайший путь познания, имеет двойственную природу – как символ или эмблема и как сама Библия. Истинные басни

и притчи сходны с ней, а она состоит из них, как из «тайнообразующих» фигур. «Пушай сіе похоже на притчу!» [Там же, 241], – радостно восклицает философ, читая Библию. Притчами говорят Христос и пророки, а «фигура, образ, притча, баляс есть то же, но сіи балясы то же, что зеркало. Весь дом Соломонов, вся Библия наполнена ими» [Там же, 285–286].

Философ довольно редко обращается к библейским притчам, но сочиняет свои собственные и цитирует известные. Например, одна из них, о пустынноике, обреченном вечно ловить птицу и наслаждаться ее пением, восходит к рассказам из «Великого Зеркала». «Ты станешь век меня ловить на то, чтоб никогда не уловить, а только забавляться» [Сковорода, 1973, 2, 11], – говорит эта чересчур смиренная птица пустынноику, у которого в жизни две забавы: птица и начало всего сущего. Как нельзя поймать птицу, так невозможно обнаружить это начало. В притче, как видим, задаются темы бесконечности, невидимого начала, вечности.

В притчах Сковорода явно делает попытки уподобить свой язык языку священного текста. Об этом он сам прекрасно сказал, уподобив свои сочинения жертвам, приносимым не Господу, а Библии: «Се тебе приношу благій дар от твоих же вертоградів – кошицу гроздія, и смоквей, и орехов со хлебом Пасхи, во свидетелство яко путем праотцев моих внідох во обетованную землю» [Сковорода, 1973, 1, 281].

Сковорода не только обращается к светским жанрам для толкования Библии. Он толкует священный текст изнутри, используя прием префигурации. В разговоре «Кольцо» некто Афанасий сомневается в том, что все фигуры Ветхого Завета внушают нам «присносущіе Божіе <...> Сіе ж можно сказать о филистимах, а может и о крылатых ваших быках с летучими львами и прочих пліотках» [Там же, 394–395]. Ему втолковывают, что «тма» внушается для того, чтобы открылся свет, что соотношение библейских персонажей антитетично: «Саул с Давидом представляют тебе два естества, с собою борющіяся: одно селеніем света, другое – жилищем тмы» [Там же, 395].

Рассматривая книги Ветхого и Нового Завета, которые «оправлены» по-разному, Сковорода утверждает их внутреннее сходство, обращаясь к иконе. В диалоге «Симфонія, нареченна книгой Асхань» собеседники рассматривают икону. Один из них, Лука, радуется, увидев икону Рождества Христова, и кричит: «Вот нам эта знакома! Это наша!» [Там же, 203]. Но ему непонятно, почему Моисей изображен на фоне городов на «превысоких» горах, которые называются Хеврон и Давир. Лука не знает, кто такой Халев, и даже не хочет знать, потому что он христианин. Его уговаривают и объясняют, что «если эта картина ваша, то и первая ваша, а иначе – ни одна не ваша» [Там же]. Но Лука не унимается: «Ни! Там Моисей, а тут Христос. Тот жидовскій, а сей христіянскій вожд» [Там же]. Лука в своем искреннем заблуждении не одинок.

Читая Священное Писание, Сковорода постоянно призывает не засматриваться на «наружность». Так, жена Лотова, этот «соленый болван», «пища есть гладная, тощная, не сытостная, худая, кратко сказать, пустой колос, и худая корова от сна фараонского и суеты мірскія» [Сковорода, 1973, 2, 38]. Просто рассматривать этот болван, эту тощую корову не следует. Глядя на нее, следует размышлять о том, куда ведет эта корова, ощущать соль нетленности и вкус вечности. Так за счет концепта движения распространяется мотив Лотовой жены. Оказывается, что она отводит от содомской «алчной тлени и суеты» и призывает в будущее. Сковорода называет ее следом, ведущим к тайне, призывает вспоминать ее не для того, чтобы обратиться сердцем в Содом, но чтобы взобраться с Лотом на гору, т. е. приблизиться к тайне Божией.

Философ допускает светские «вкрапления» в толкование Библии. Не раз использует анахронизмы, явно переводящие некоторые библейские эпизоды в план светских значений. Например, однажды говорит, что ризы Господни делятся «по моде» Пентефриевой жены. Назвав Пасху кораблем, философ тут же добавляет, что корабль этот плывет «в древнюю гавань острова Родоскаго. Воротами оныя гавани кумир. Ноги есть суть верей врат, а свод врат –

его чресла. Сквозь вздорныя сии ворота между голеньями исполина сего входили все корабли в гавань» [Там же, 54]. Таким образом, философ привлекает античные образы для создания сакральных значений, что вовсе не означает некую небрежность в обращении с библейским словом. Это знак того, что слово это принадлежит философу, как и всякому христианину, говорящему с Богом. Поэтому он обращается с этим словом с большой свободой, не соблюдая дистанции. Так, считает он, легче проникнуть в его суть. Он имеет на это право. Библейское слово – «принципиально неавторское слово» [Аверинцев, 1996а, 20].

Сковорода старается встать в один ряд с библейскими пророками: «Естли б кто мене спросил, каким образом наследовать страх Божій, я б отвечал ему с Сираховым сыном <...> скажу тебе со Иоанном <...> Отвечаю с Давидом» [Сковорода, 1973, 2, 416]. Он демонстрирует свою близость к ним, вспоминая священное слово вместе с Давидом, предлагая опасаться слов Иеремииных, прислушиваться к апостолу Павлу. Если кто-то не понимает, что означают свещи огненные, то пусть справятся у Захарии, советует он. Произнесение высокого слова вместе с пророками приближает человека к сакральному ядру значений – тогда в нем говорит ангел. Не случайно о слове Сковороды так говорит его собеседник: «И так, слово твое, Григорій, и дивно и не дивно, и новое, и древнее, и редкое, и общее» [Сковорода, 1973, 1, 297].

Философ употребляет сакральное слово как готовое слово и цитирует его так обильно, что его сочинения порой превращаются в собрание цитат, только перемежающихся словом автора. Чаще всего он цитирует апостолов и пророков, отдавая предпочтение Павлу, Давиду, Исае, Иеремии. Не раз обращается к притчам Соломоновым, к Деяниям Апостолов, к Книге Песни Песней, к Книге Царств. Однажды он назвал цитаты, эти опорные точки текста, «шпорами», и «шпор» этих у него великое множество. Называется цитата также «зерном». Подобно слову-зерну, цитата способна к росту и развитию. Она не замирает и в сочинениях Сковороды, так как он делает Библию своей собеседницей. Все его сочинения – это беседы с ней. То он сам приводит библейские фразы, то будто Библия отвечает ему священным словом. Беседы эти именуются разговорами, ср. «Разглагол о том: знай себе»; «Кольцо. Дружескій разговор о душевном мире». Так Библия приближается к сфере светского.

Сковорода всегда хочет разъяснить смысл цитаты. Поэтому задает вопрос как священному тексту в целом, так и библейскому персонажу: «А для чего?» На свой вопрос он сам отвечает следующей цитатой. Иногда вопрос расширяется, распространяется, возникает цепь вопросов, ответы на которые дают библейские персонажи, чьи слова цитирует Сковорода. Так появляются особые диалогические вставки, основа которых есть цитата.

Например, спрашивая, что имеет в виду Давид, обещавший воспеть Господа посреди Иерусалима, философ уточняет: «Да где ж точно? „По-среде церкви воспою тя“» [Там же, 217]. Он не успокаивается: «Да где ж ты воспеваеш Господу твоему? Ответ: В незлобіи сердца моего посреде дома моего» [Там же]. Любитель священной Библии опять недоволен и требует: «Скажи пояснее, Давиде!». И, наконец, библейский пророк, будто устав от вопросов, заявляет: «На вот: „Еже сотворити волю твою, Боже мой, восхотех, и закон твой не на небеси, ни за морями, но по-среде чрева моего“» [Там же].

Также Сковорода беседует с Иисусом, сыном Сираховым: «Но что то? <...> Но что то за брапіно? <...> Что за плоть? <...> Что за тело? <...> Что за хлеб?» [Там же, 235]. Вопросы повторяются, ответы-цитаты различны. «Где тамо?» – неоднократно спрашивает философ и отвечает сам себе словами разных библейских книг, в первую очередь Книги Песни Песней. Но не успокаивается на этом и начинает снова: «Пожалуй, постой, я не разумею: где тамо?». Следуют предельно краткие ответы: «Под яблонею <...> Тамо Веніамин. <...> Тамо явися Іакову Господь» [Там же, 219]. Иногда Сковорода приходит в замешательство, останавливается, запинаясь, путается, подыскивая нужные слова: «Ох, не спрашуй! Как сказать? Не знаю! Как я могу тебе сказать?» [Там же, 242]. Но тем не менее продолжает диалог с Библией.

Цитата у него не изолирована, а вписана в текст. Она бывает отмечена ссылками и замечаниями. 21-й песне («Сад божественных песней, прозябший из зерна Священного Писания») Сковорода предпосылает следующие слова: «В конец сего: Возвести ми, его же возлюби душа моя; где пасеши, где почиваеши в полудни?» [Там же, 78]. Поставив цитату из Книги Песней перед собственным текстом, он предлагает рассматривать его как вариацию на только что процитированные слова. Цитата предвещает «Симфонию, нареченную книгой Асхань». Так же смысл глав, как в «Книжечке, называемой Silenus Alcibidiadis», предопределяют цитаты. Восьмой предел (глава) называется: «Первый опыт, испытывающий силу следующего слова: „Совершишася небо и земля...“». Девятый предел имеет название: «Испытывается сила следующего слова: „Почи в день седмый от всех дел своих...“». Цитаты выносятся в названия стихотворных произведений цикла «Сад божественных песней, прозябший из зерна Священного Писания» и определяют тему. Так, десятой песне «Всякому городу нрав и права» предпослано из Иисуса сына Сирахова: «Блажен муж, иже в премудрости умрет и иже в разуме своем поучается святыне» [Там же, 67].

Сковорода обязательно подчеркивает вхождение цитаты в свой текст: «Симфония с сим стихом: Аще не увеси самую тебе, о добрая в женах, изыди ты в пятах паств и паси козлища твои у кущей пастушеских» [Там же, 202]. Стараются пристроить к светскому слову библейскую цитату. Говоря о «ткателях и книгосплетцах», вытягивая на поверхность древний символ делателя, творца, он приводит следующие слова: «Кто дал есть женам тканія мудрость или испещренія хитрость?». Затем следует пояснение: «Здесь авторы нарицаются жены, соткавшия библейные свитки разных полотен» [Сковорода, 1973, 2, 9]. Так, философ уже не в первый раз обращается к метафоре ткача, тесно связанной с метафорой «портного» [Николаев, 1986, 120–121].

Внутреннюю работу с цитатой Сковорода выносит на поверхность, показывая, как он выискивает ее в тексте. Цитируя пророка Исайю, возвращается к предыдущим словам, которые пророк «немножко выпіше сказал» [Сковорода, 1973, 1, 221]. Радует, когда находит нужные слова: «Вот Моисей учит о счастіи <...>. Вот проповедует Соломон о блаженстве» [Там же, 362]. Демонстративно припоминает священное слово: «Помню и я во второй книге Моисеевой вот что <...>. Да не о нем ли Моисей в книге 5-ой гремит?» [Там же, 212–213]. Показывает, как трудно его понять: «Теперь начинаю разуметь сіе Соломоново» [Там же, 216]. Призывая к тщательной работе со словом, философ предлагает «пробежать» одиннадцатую главу Первого Послания Павла к Коринфянам и восхититься им, просмотреть Книгу Исхода, главы 31 и 37, и просто прислушаться к священному слову: «Послушай же, что такое отвечает Господь Ревекке» [Там же, 247].

Участники диалогов не отстают от философа, стараясь вспомнить многое и многих, задавая начальные строки библейских цитат. От них Сковорода требует назвать имя библейского персонажа и вспомнить совершенное им действие. Так, например, Исайя может быть не назван по имени, но зато сказано, как он «скушал» свиток. Сковорода оглушает собеседников своими вопросами: «Кто разорил города Иерихон и Гаїй? Кто расторгнул ополчение иноплеменниче и достал воду Давиду из рва вифліемскаго? <...> Вздумай, где тот, кто на гумне молотит? <...> Посмотри, что делает муж Руфин Вооз?» [Там же, 409]. Слушая эти бесконечные вопросы, собеседники признаются, что читали обо всех этих библейских героях, «но не даются читать. Трудно» [Там же].

Цитируя, Сковорода дополняет и исправляет. Он не боится досказать и уточнить начертанное на скрижалях: «Яснее сказать так» [Там же, 150]. Он сцепляет стихи из различных библейских книг воедино, уверенный в том, что они изъясняют друг друга: «Кажется, со стихом сим согласен тот <...> Итак, второй стих есть истолкователем первого» [Там же, 195]. Составляет списки цитат, внешне не согласованных между собой, но значащих, с его точки зрения, одно и то же. Поэтому он связывает их отсылками к именам пророков – Михея, Заха-

рии, Исаяи. Цитата раздается по частям участникам беседы. Они подхватывают ее и продолжают стихами, сходными с ней по значению. Один стих истолковывает, изъясняет другой, и так плетется бесконечная цепь цитат: «И как начало началом, так и конец концем второго открывается» [Там же, 195].

Так языку Библии следует Сковорода. «Библию интересуется язык в действии, в интеракциях, в актах говорения. Партнером говорящего или слушающего человека является или Бог, или другой человек, или (что бывает реже) – человеческая общность» [Puzynina, 1992, 17]. Философ как бы слышит призывы священного текста и активно отвечает на них его же словами, создавая свои сочинения.

Чтобы приблизить Библию к читателю, он объясняет ее смыслы с помощью культурных кодов. Они исчерчивают Библию в различных направлениях и на поверку оказываются одинаковыми по смыслу. Философ учит искусству «слышания» священного текста, что на его языке означает *понимание*. Естественно, он не прямо выстраивает это семантическое соответствие, а развивает код слуха, связывая его с кодом звука. Так Библия наполняется звуками – к ним прислушиваются пророки, их должен услышать человек, стремящийся к усвоению высших истин. Философ сам всегда слушает библейское слово. Воспринимает его как слово произнесенное, что однажды передает на письме: «Ктооо, яко Бог?» [Сковорода, 1973, 1, 296]. Постоянно активизирует внимание слушающих: «Возвратимся ж на путь теченія речи нашей» [Там же, 299]. Призывает всех слушать Библию: «Внемлите словам Іереміиным» [Там же, 362].

Слово Библии звучит, она наполнена громкими речами пророков и апостолов, которые не только говорят, но вопят и кричат. У Сковороды кричат Иов, Осия, Исайя, Петр и Павел. Вопит Григорий Богослов. Моисей «гремит», вместе с пророками вопят грешники, как «темный житель», кричащий с царем Давидом. Библейское слово поддерживается жестом: «Исаія будто пальцем указывает на не познающих себе» [Там же, 248]. Слово Библии глубоко эмоционально. Пророки сомневаются и страшатся явления Господа, как Авраам и Исайя: «Как не задрожать? Увидел его? Чхает молнією, смотрит денницею, дышет искрами и горящим углієм» [Там же].

Философ явственно слышит слово пророков и готов слушать его вместе со всеми, вторя Давиду и Исаяе. Его интонация сливается с торжественной интонацией пророческих книг. Он говорит о Библии, подобно библейским пророкам. Превращая священное слово в слышимое, ежеминутно спрашивает своих собеседников: «Слышите ли? Понимаете ли? Кій сей есть язык?» [Там же, 189]. Сомневается в том, что слово понятно всем, и требует немедленной реакции: «Памво! Слушай, Памво! Зачем ты молчишь?» [Там же, 190]. Философ просит «примечать», запоминать услышанное и не страшиться его.

Слушая священное слово, собеседники спорят, дополняют сказанное, сомневаются: «А мы из послѣдняго разговора имеем некоторыя сумненія» [Там же, 172]. Наперебой вспоминают библейские стихи, продолжают их. Просят помочь, если вдруг забыли следующий. Иногда будто забывают о высоком предмете своих бесед. Шумят, мешают друг другу, вдруг вспоминают, что нужно взять торбу на рыбалку. Так бывает не всегда. Как бы забывая о мирском, они беседуют в библейском стиле. Располагаясь в саду для приятного разговора, восклицают: «О бесѣдка! О сад! <...> Восхищаюсь веселієм, видя вас, моих собесѣдников. „Прійд[и-те], взыйд[ем] на гору Господню“» [Там же, 282]. Собеседники, которых Сковорода призывает «возопить со Ісасією», выкрикивают священные слова, вопят вместе с пророками. Они овладевают библейской интонацией, и философ подбадривает их, вновь и вновь призывая сказать «по-Давидовому».

Священное слово обогащается различной силой звука и интонацией, переводящих его в музыку. Поет сама Библия: «На твою свирелку да свою песенку поет» [Там же, 241]. Поют пророки, Михей, Иоиль, Аввакум. Есть «песенки» сираховские. Апостол Павел оказывается трубой вселенной, а пророки – Захария и Иезекииль – трубачами. Их музыка и пение есть

вещание веселия. Да и сам философ готов запеть, призывая к этому и других: «Но для чего явно не поешь? Если действительно научился псалму Давидовому, для чего со Исаею возлюбленному твоему песни через весь день не простираешь?» [Там же, 190].

Чтение Библии приравнивается игре на музыкальных инструментах и пению. Призывая читать Библию, Сковорода приглашает «поиграть немножко»: «Воскликнем же Господеви во гуслах!» [Там же, 193]. Собеседники «бренчат» на арфе, причем так удачно, что не нарушают согласия: «Вооружимся согласіем противу проклятаго языка, врага Божественному нашему человеку» [Там же]. Играть и петь для земли, плоти и крови нельзя. Музыка Библии – для единого Господа и его языка. Так слово сливается с музыкой, постижение смыслов священной книги превращается в музыкальное творчество.

Проникая в смыслы Библии, человек играет на инструментах пророков, вторит их пению и сам творит песню во славу Господа. Философ существенно дополняет музыкальную тему, объявляя, что без любви к Господу музыка не стоит и полушки. Научиться петь невероятно трудно. Сковорода призывает припадать к Библии, как к горным источникам, до тех пор, пока музыка не соединит человека с Библией: «Пей потоль, поколь запоеш: „Душа наша, яко птица, избавися...“» [Там же, 347].

Библия испускает свет. Блажен тот, кто не смежает очей перед ее блеском. Смотреть на нее невозможно. Библия и не дает взирать на себя, хотя сама обладает зрением. Взгляд ее не направлен на человека. Смотрит Библия не «на подлыя кости и руки» [Сковорода, 1973, 2, 139], а внутрь себя. Закрывает глаза, когда совершаются преступления. Ламех убивает, Саул изгоняет Давида, а Иона в ките страдает, но и «тогда Библия прекрасных вечности очей, землею засыпанных, открыть не может» [Сковорода, 1973, 1, 395].

Для Сковороды Библия испещрена мотивами, связанными с темой зрения. Кто-то из библейских персонажей обладает острым зрением, как «очитые» пророки, чьи глаза становятся болезненными, если их не «приосеняет» взор вечности. Кто-то наделен дурным взором и дурной прозорливостью. Так, у Лии око рабское, а у Ревекки «пригожий» взор. Сделав слово *око* ключевым, философ ищет и находит его смыслы. Семисвечник Захарии – око Господне, око вечности. Семь свечей-очей становятся одним оком, которое «открывается по всей его земле сей с на-грузом ея» [Сковорода, 1973, 2, 23]. Рядом с семисвечником Захарии находятся крылатые пророки Иезекииля. Пророк «вкруг насажал и будто алмазы вставил множество очей» [Сковорода, 1973, 1, 381]. Все эти очи возводятся к единому оку: «Будьто бы в очах их высокое оное *око*, зеница вечности и во свете свет истинный, а в солнце новое заключалось *солнце*» [Сковорода, 1973, 2, 24].

Зрение постоянно противопоставляется слепоте, примеры которой философ черпает из Библии. Слепцы – это те, кто своими глазами смотрят и не видят [Мк. 4 – 12]. Слепцами у Сковороды становятся и зрячие библейские герои: «Ах, не один Сампсон слеп. Иов, Давид, Соломон, Товит и прочіи суть слепцы, при пути сидящіи и вопиющіи» [Сковорода, 1973, 1, 391]. Иона также «из числа слепых и недужных, лежащих при Божіем пути» [Там же, 394]. Об очах плачет Иеремия: око мое погрязает, око мое закрывается, оскудели очи наши, померкли очи наши. Так, Сковорода читает Плач Иеремии в опоре на ключевое слово *око*. Рассказывает, что «глупое» око Иезекииля преобразилось в око веры. «Много я о очах наболтал», – заключает философ – «не можно ль несколько удостоверить, что виденіе внешнее сих многих очей есть фигура одного не-дремлющаго, вседержительнаго ока Божія; и когда колеса образуют глас грома его, тогда очи приосеняют присносущное сіяніе славы его» [Там же, 382].

Библия способна испускать благоухание, так как дух Божий есть благовонный мир. Библейский Лот связан с кодом обоняния, что Сковорода доказывает, вспоминая, что лот по-гречески «стакта, есть тук и клей из ароматных древес» [Сковорода, 1973, 2, 157]. Поэтому Лот заполняет своим сладким дымом гору Синай.

Познание Библии философ описывает через код движения. Он широко применяет его по отношению к «ментальным действиям и движениям, поскольку и они целенаправленны» [Арутюнова, 1999, 16]. Познание священного слова для него – это движение, вторящее пути волхвов и царей. Как цари пришли издалека во град Давидов и ночью в вертепных тайностях сыскали Господа, так и человек должен двигаться по направлению к Библии: «Пойду вслед за новым моим языком, за нетленным человеком» [Сковорода, 1973, 1, 200].

Движение у Сковороды – это принцип познания вообще, не только Библии. Он приравнивает великих мудрецов к путникам, идущим разными дорогами. Он и сам познает истину шествуя; собеседников призывает спешить к истине. Примером верного пути познания является путь Израиля, который идет царственным путем, не уклоняясь «ни надесно, ни налево». На этом пути он все разделяет надвое и стремится к истине.

Задав сакральные измерения познания священного текста, Сковорода представляет само познание как путь вверх, восхождение. Тема подъема на гору развивается постоянно: «Итак, если хочешь, что-либо понять и уразуметь, должен прежде взойти на гору ведения Божия» [Там же, 184]. Очень часто движение-познание обозначается как путь «из рова» на гору. Сковорода называет горой и самое Библию, а также правду. *Понять* на его языке – значит *взойти* на Сион, на «соломоновскую вооруженную башню». Возвести на нее может только Господь.

Чтение как движение вверх уподобляется восхождению Авраама и Исаака на гору, где должно совершиться жертвоприношение. Авраам оставляет внизу рабов и ослов: «Авраам, бросив все здешнее, нашел истинного человека на горе. То же, что тамо: и видел день его, возрадовася» [Сковорода, 1973, 2, 168]. Так и человек, поднимаясь на гору, под горой оставляет все плотское и мирское. Если же он идет вверх со своими рабами и ослами, восхождение ему не удастся: «О, бедний мы с нашими рабами и ослами! Туда ж, на гору, педнимся, то есть силуемся, но там имущим не дают...» [Там же, 393]. Иногда философ резко меняет тон и запутавшемуся в тонких рассуждениях собеседнику заявляет: «Куда тебе занес дух бурен? Ты заехал в невеселу страну» [Сковорода, 1973, 1, 284].

Восхождение-познание бывает трудным, так как сразу взойти на гору невозможно, но достигшие ее блаженны. Чтобы взобраться на крутые склоны, нужно учиться. Идти к ним следует долго: «Поднимайся час от часу на гору храбро, величаясь с Давидом» [Там же, 347]. Увлекаясь переносом символических значений в реальный план, философ затем уводит их оттуда: «Восход сей и исход Израилев не ногами, но мыслями совершается» [Там же, 343]. Чтение-путь описывается и как опускание вглубь, которое, естественно, является мысленным восхождением.

К Библии можно не только идти, но бежать и плыть: «Бежи ж с Давидом в дом Господень или со Іеремією в его жь двory» [Там же, 182]; «По-плови во Іерусалим, вніиди в палаты Соломоновскія, проберись в самый Давір – храм его, вздерись хоть на Фавор» [Там же, 288]. Плыть, входить, пробираться значит одно и то же. В движении-постижении обязательно присутствует тема перехода – от северного берега к южному, от незнания к знанию, от временного к вечному. Переход этот осуществляется опять же не ногами, не кораблем и не крыльями, но сердцем, которое переносит сам Господь. Совершается он внутри себя: «Авраам на одном месте то же делает, что Израиль в походе своем» [Там же, 246].

Человек, направляясь к священному слову, действует не один, так как сама Библия находится в движении. Она «никогда не бродит по окружности, а поражает в самую тончайшую и главнейшую всего окружія точку, до которой и привести тебе единственно намерилась» [Там же, 241]. Пророки и апостолы шествуют по горам и долинам, стремятся вперед, «гонятся», пробегают по холмам и долинам. Несчастливая Магдалина, плача, «по кривых околичностях бродит, между мертвецами во гробе ищет, да еще тогда и тма была» [Там же, 219]. Исав носится и гонит ветры. Библия для Сковороды полна образов движения. Здесь и олень не стареющий, высоко скачущий по холмам, и «товиды» (серны).

Итак, путь-чтение подразумевает «обращение, принятие веры в единого Бога, его заповедей и воплощения их в жизнь» [Арутюнова, 1999, 11]. Метафора пути и в целом код движения распространяется на священный текст, который своим динамизмом поддерживает движение к нему человека.

Гораздо чаще чтение священного текста передается через код вкуса. Он применялся уже Григорием Богословом, объявлявшим «сытость» слова врагом слуха [Калугин, 1998, 221]. Он имел в виду избыточность слова. Сковорода же придает этому коду противоположное значение. Философ требует от читателя тщательно пережевывать каждое библейское слово и так распространяет эту метафору, что вводит в нее и стол, и крошки пищи. Он вспоминает про зубы, а также про многое другое. Подобное расширение значений утверждает светский характер высказываний о библейной пище, который тут же снимается священностью объекта, к которому он применяется.

Сковорода прямо указывает на слова из Откровения Иоанна Богослова [10. 9 – 10]: «Вспомни, кой пророк скушал горький свиток? Но куда сладок был, когда дожевался до останка» [Сковорода, 1973, 1, 409]. Образ пророка, поедающего свиток, не раз возникает на страницах дидактических сочинениях и проповедей, причем необязательно, чтобы значение его было устойчивым. Ю. В. Кагарлицкий приводит отрывок из проповеди Стефана Яворского, где этот код не только не работает, но и становится объектом риторических возражений-аргументов. Проповедник не желает, чтобы Иоанн съел книгу, и хочет, чтобы он дал ее почитать: «Да увемы, что в ней написано, и да научимся чему-нибудь от нея на пользу нашу». Он просит хотя бы пересказать ее содержание, но тщетно [Кагарлицкий, дис, 45].

Метафора поедания книги была столь распространенной, что снижалась и попадала в школьные интермедии: «Малец показывает свиток и глаголет: „В сей хартии есть разум. / Потребно ю съести, / Изрядно разрезавше на мелкия части“. Старик ему отвечает: „То готов есм сотворити, / точию бы мудрым быти“. Ремарка гласит: "Тогда малец разрежет, а старик яст и глаголет: „О! вкус жесток есть; хочется блевати“» [Ранняя русская драматургия, 1972, 276].

Сковорода решительно распространяет код вкуса на Библию, объявляя ее райской пищей, которой нет полезнее. Эта дефиниция появляется уже у апостола Павла. Встречается она и у Максима Грека, который «Богословие» Иоанна Дамаскина сравнивал с пищей «райстей», утверждая, что она «сладше паче меда и сота» (цит. по: [Калугин, 1998, 113]). Библия, по мнению Сковороды, сама указывает на себя как на пищу, так как в ней содержится множество слов со значениями еды и вкуса. Прочитав и вникнув в их смысл, человек должен выбрать наиболее для него пригодные и оказать предпочтение семенам, знаменующим слово Божие: «Для того хорошенько разжуй, ест ли где в Библии начитаеш: зерно, семена, колос, хлебы, яблоки, смоквы, виноград, плоды, чернуху, кмень, просо и прочая. И не напрасно уподоблено: семя есть слово Божіе» [Сковорода, 1973, 1, 399].

Священное слово-пища называется благоуханным опресноком или манной. Сковорода развивает этот образ, и вот уже появляется лучший библейный стол, с которого падают крошки, и их тщательно подбирает человек. Но может он вкушать и ложь, грызя только оболочку священного слова. Примечательно, что код вкуса философ распространяет на свои сочинения, которые предлагает поедать: «Прійми и кушай с Петром четвероногая звери, гады и птицы. <...>. Кушай, поколь вкусиш с Богом лучшее» [Там же, 108].

Наименование Библии пищей вызывает краткий спор между участниками диалога «Наркисс». Как можно так ее называть, если в ней не чувствуется вкус, – полагают они, как бы на мгновение забывая о символическом плане речений философа. Сковорода возвращает их в нужное русло и последовательно объясняет, как следует вкушать священное слово. Читать Библию на языке Сковороды – значит «приобучать» вкус к «пище библейной», приняв кото-

рую, человек укрепляется. Познание священного слова – это разжевывание, проглатывание, усваивание пищи: «Но пожалуй же, ражжуй первее хорошенько» [Там же, 161].

Человек, читающий Библию, постоянно жует и глотает. Разжевывает, раскусывает слово, толчет его, разбивает и сокрушает, чтобы обрести сокровенную еду и сладкий сон вечности. Только посвятив себя Господу, можно начинать «искание и жвание точныя истины» [Там же, 225]. Читать-жевать человек должен пред Богом: «Коль многіе жерут, но пред собою, не пред Господем» [Там же, 440]. Так все будет усвоено, и ничто не покажется скверным. «Все оставил – жует. А что жевал, то опять пережевует» [Там же, 233], – восхищается философ царем Давидом, называя его избранной скотиной, зверем, отрывающим жвание. Сковорода рад тому, что сам может жевать то, что отложилось в его памяти.

Он постоянно говорит, что те, кто не чувствует вкуса священной книги, забыли посолить ее. Может, у них вообще нет соли. Но без нее не воспринять слово Божие. Чтобы посолить «библейную пищу», нельзя тесниться в одну солонку с Господом. Соль эту нужно отыскать самим. Если бы люди «к сему источнику принесли с собою соль и посолили его с Елисеем, вдруг бы сей напиток преобразился в вино, веселящее сердце <...>. Божіи слова тотчас перестали быть смертоносными и вредными, стали сладкими и целительными душам» [Там же, 375]. Так, через код вкуса опасной представляется Библия. Страшна она для тех, кто ее не понимает.

Сковорода знает, что жевать можно по-разному, что, жуя, можно не чувствовать вкуса. Он уверен, что не все способны к «жванию» и потому не способны понять слово Господне. Как высшая похвала у него звучат слова: «Вот тебе скотина со жваніем! <...> Вот зверина, достойна быть посвященою Богу» [Там же, 233]. Сказать так можно о немногих. Есть такие, которые жуют беспрестанно, с малых лет толкуют Библию и не понимают ее, но жевание их бесполезно. Рассуждая о поглощении духовной пищи, Сковорода уверяет, что ее должно быть немного, но пережевывать ее нужно очень тщательно. Философ создает своеобразный афоризм: «Мало читать, много жевать» [Там же, 234] и неоднократно варьирует его. Заметим, что аналогичную точку зрения на книгу и чтение развивает современный исследователь Г. Д. Гачев [Гачев, 2000, 9].

Философ наделяет познающих слово Божие хорошими или «худыми» зубами, которые даны не навечно и вырастают не сразу. У апостола Павла в молодых годах были «негодненькіи» зубы, но затем стали прекрасными. У невесты из Книги Песни Песней зубы подобны стаду остриженных ягнят. У царя Давида, видно, были белые зубы: «Подлинно, Давид, белы зубы твои...» [Сковорода, 1973, 1, 236]. Сковорода хочет, чтобы и у него были такие зубы. Он возмущается теми, у кого зубы «худые» или железные. Ими не сжевать слово Божие: «Все порвали, пожрали, поглотали зубами отца своего железными да без останка» [Там же]. Самое ужасное, когда у человека вообще нет зубов. Своего бестолкового собеседника Сковорода, рассердившись на него, называет беззубым.

Этот изъян есть у тех, кто ничего не понимает в Библии, но делает ее своей настольной книгой. Это скоты беззубые, которых находит гибель: «Сіи уроды не родныи ли потомки оказываются страшнаго того у Даніила зверя, кой все переел и пережевал, но то беда, что останки ногами потоптал!» [Там же]. Беззубым вкус «библейного» слова кажется горьким, так как «они приступают к наследию сему без вкусу и без зубов, жуют одну немудренную и горькую корку» [Там же, 374–375]. Не могут они проникнуть в глубь священного текста. Таковы все идолопоклонники, язычники, все те, кому не дано познать Бога.

Если человек торопится, не разжевывает духовную пищу, то, беспорядочно набрасывая в желудок своей души священные слова, только засоряет его: «Сколько мы набросали в наш желудок священных слов? А кая полза? Только засорили» [Там же, 346]. Переваривает все прекрасно здоровое сердце, или душа, которая, на время переставая быть желудком, наделяется зубами, иногда «негодненькими». Процесс поглощения пищи дополняется переварива-

нием. Не менее важно очищение желудка. «Приступая к небесным оним писателям, должно принять чистительныя пилюлы и все старинныя с глупаго общества водхненныя мненія <...> изbleвать», – сказано о правилах чтения священного текста [Сковорода, 1973, 2, 35]. Как видим, все, в том числе и медицина, годится для описания трудностей чтения. Это не случайно. Ведь Сковорода самого Бога именует Врачевателем.

Снизив образ усвоения священного слова, Сковорода поднимается ввысь и обращается к Ветхому Завету, подробно разбирая, каких животных можно посвящать Богу, а каких нет. В его сочинениях появляется чистая скотина с хорошими, или добродетельными, зубами, от которой может родиться истина Божия. Он объясняет, почему Бог велит себе посвящать скотов с раздвоенным копытом. Ведь он хочет, чтобы «тая животина отрыгала жваніе, то есть по два раза бы жевала пищу, в желудок опускаемую. Таков есть вол, коза, елень» [Сковорода, 1973, 1, 232]. Философа восхищают скоты с «двойным жваніем». Описывая их, он вспоминает библейские запреты и утверждает, что чтение-«жваніе» разделяется на два этапа. «Первое жваніе в том состоит, чтоб разобрать корку или шелуху историчную, церемоніальную, приточническую, кратко сказать, плотскую» [Там же, 233]. Второе «жваніе», к которому трудно «прогрызтись» разумом – это поиск сокровенного вкуса, внутри корки утаенного. Только «двойное жваніе» помогает вкусить истину Господню. Сковорода сам порой пугается своих смелых построений и приходит к выводу о том, что они похожи на притчу.

Таким образом, он разрабатывает код вкуса применительно к чтению Библии, создает правила чтения-поедания, представляет читателя, питающегося священным словом, но не переедающего, у которого хорошие крепкие зубы. Он не должен забывать солить предложенную ему Господом пищу. Такой читатель подобен скотине с «двойным жваніем». Сама же Библия предстает сладостной пищей, без которой человеку нет жизни.

Если код вкуса опирается на библейское слово, то театральный код взят из светского круга культуры. Чтобы представить дистанцию между внутренним и внешним, Сковорода не мир представляет как театр, но Библию подводит к этой художественной дефиниции, правда, прямо так ее не называя. Зато он призывает человека, читающего Библию, вести себя «как на опере».

Человек должен довольствоваться тем, что «глазам <...> представляется» и не заглядывать за «ширмы» и «хребет». Очевидно, что ширмы – это декорации, «хребет», видимо, означает сцену. Человек не должен силиться вообразить то, что видеть не способен, стараться додумать то, что на сцене не представляется. Вести себя подобным образом следует потому, что подлость, приближаясь к величию, теряет к нему почтение, остается равнодушной к великим делам и персонам. Прежде всего, Сковорода говорит о занавесе, называя его «благообразной завесой». Он подчеркивает присущее ему значение границы, отделяющей зрителей от представляемого действия.

Включая занавес в ряд театральных концептов, Сковорода интересуется им только в статичном состоянии. Ему не важен тот момент, когда занавес поднимается и начинается представление. Занавес значим для него, когда опущен, когда скрывает то, что видеть никому не должно. Заглядывать за него не следует, туда может отвести только Господь. Библия же прикрыта «фигуральной занавесой», сделанной для «худородных и склонных к любопытству сердец» [Сковорода, 1973, 1, 148]. Данное определение относится к внешнему слою священного текста, значения которого еще только предстоит открыть. В нем скрываются «пропасти и соблазны», опасные для человека. Это значит, что понимать буквально его нельзя, что только стремящийся к истине сумеет отдернуть «завесу». Завеса эта «премудрейшая» и только снаружи прикрывается юродством.

Такова вся Библия: «Страх Божій вводит во внутреннюю Библии завесу, а Библия, тебе ж самаго взяв за руку, вводит в свой же внутренній чертог, котораго ты отроду не видывал, к тому другу», т. е. к Господу [Там же, 249]. Значения, придаваемые занавесу, колеблются между

светским и сакральным. Он приближается к священной «завесе» храма. Может он называться покрывалом и мраком стены.

Кроме того, указывая на тайны Библии, Сковорода вспоминает о маске, говорит о маскараде, которому придает значение всего внешнего и явного. Библия закрывается, «будто под разнообразным маскарадом, и под гражданскими историями, например, под повестью о Исаве и Иякове, о Сауле и Давиде» [Там же, 148]. Но любопытные осаждают Библию. От этого рождаются ереси и расколы, суеверия и прочие язвы. Однажды философ замечает, что «Моисей Израиля приуготовляет к яденію пасхи, дабы в путническом маскараде, опоясанны, стояще, и в шляпах, и со жезлами пасху вкушали» [Сковорода, 1973, 2, 47]. Этот пример подтверждает распространение театрального кода в отношении Священного Писания. Он свидетельствует о постоянном колебании между сакральным и светским, определяющим отношение Сковороды к священному тексту.

Он не стремится интерпретировать его в целом или в частностях, предпочитает дать ему такое определение, которое бы полностью раскрывало его смысл. Очевидно, что одного или двух определений для этого недостаточно, поэтому философ постоянно переименовывает Библию, соединяет ее новые имена в один ряд, переходит от одного к другому, чтобы наглядно представить, что же есть Библия. Все дефиниции находятся в равноправном положении и, описывая Библию с разных сторон, они свободно сочетаются. «Сія-то голубица точное есть Воскресеніе мертвых человеков. Она нас, спавших от горы долу, поставляет паки на той же горе» [Сковорода, 1973, 1, 188]. Здесь Библия – Воскресение, голубица, гора. Одна дефиниция ведет за собой другую, и, назвав Библию прахом, Сковорода взирает на нее, как на облако, а затем, как на поле.

Создавая ряд дефиниций, философ не забывает о тех наименованиях, которые ей дают библейские персонажи, например, царь Давид. Библия и возлюбленная, и любезнейшая, и мать, и дочь, и царица, одетая в золото, и царская дочь, красота которой скрыта от глаз людских. Сковорода повторяет дефиниции, строит сходные, а также отличные от них. Каждая из них с разных сторон воссоздает очертания Библии, не пускающей к себе человека, а также путь к ней. Все дефиниции раскрывают трудности, стоящие на пути познания, показывают, чего может достичь человек, познавший Библию, объясняют ее двойственную природу. Они демонстрируют ее загадочность, таинственность, опасности, подстерегающие человека на пути познания, одновременно напоминая, что Библия есть источник совершенной жизни и друг человека. Так в художественной форме, развитие которой останавливается в дефинициях, Сковорода рисует различные портреты Библии.

Священное Писание описывается в разных ключах, уподобляется всему сущему на свете для того, чтобы человек мог проникнуть в его суть, постичь его совершенство: «А кроме сего на что похожа? <...> Скажи, еще на что схожа? <...> А еще на что схожа?» [Там же, 398–399]. Сходство Библии обнаруживается с самыми неожиданными явлениями и предметами: «Придайте горох с бобами и с дождевыми каплями – в Библии, думаю, все сіе есть. Не забудьте плодов из Соломоновых садов и Юниною тыквою и арбузами» [Там же, 393–394]. Человек в различных состояниях, его жилище, описываемое со многими подробностями, также годится для определения Библии.

Взирая на Библию, Сковорода находит ее художественные определения. В их основе лежит логически выверенная конструкция, от которой неотделимо художественное начало. Дефиниции в сжатой форме, но в полной мере и с разных сторон определяют Библию, настаивая на ее двойственности. «Художественное дефинирование выступает как инструмент опосредованного, как бы стремящегося к дискурсивности (рассудочности) или имитирующего ее образно-интуитивного познания действительности с помощью языка» [Ханпира, 1984, 230]. В дефинициях всегда просматривается метафора.

Определяя Библию, философ обращается к самым разным явлениям природы. Библия – солнце всех планет, светило великое. Он его никак не характеризует, зато подробно рассказывает о том, как светило-Библия спасает человека, ведя от жизни к смерти, от земли к небу, от времени к вечности. Он не пытается метафорически передать отношения человека и Библии через концепт света, который был бы уместен в этой дефиниции. Все его внимание концентрируется на чрезвычайно важных для него значениях перехода, с солнцем явно не связанных. Так дефиниция будто ускользает от своих первичных значений. Создается впечатление, что сама она не столь уж и важна. Главное содержится в приданных ей определениях, разворачивающихся в концепцию отношений человека с Богом.

Не только солнцу, но и луне подобна Библия. Назвать луной Библию можно, потому что темный «полукруг» луны обращен к земле. Другой, светлый, – к солнцу. Представляя луну неподвижной, философ полагает, что она соответствует Библии, у которой есть внешняя сторона – такая же, как темная сторона луны. Она обращена к миру и человеку. Через нее следует пройти, «продраться», чтобы встретиться с той, которая своим светом освятит жизнь человека, к стороне внутренней, соответствующей светлой стороне луны, обращенной к Богу. Так Библия утрачивает свою первую дефиницию и отдает ее Всевышнему.

Библия – также «облак, объемлющий прекрасное кольцо сияющей радуги» [Там же, 382]. Разве это не живой образ Библии! – восклицает философ. Облако имеет те же значения, что и темная сторона луны. Это фигуры Библии, смысл которых следует раскрыть. Пока же он скрыт облаком, в котором сияет радуга. Радуга и облако здесь неразрывны – как внутреннее и внешнее. Затем радуга отрывается от облака и становится самостоятельной дефиницией: «Кто бы мог догадаться, что Ноева дуга образ есть священные Библии, естли бы не сын Сирахов, похваляя Божественную премудрость, сказал: „Слава высоты, твердь чистоты...“» [Там же, 379]. Радуга, как видим, не простая. Ее образ возникает не из наблюдений за природой, а из чтения Ветхого Завета, цитата из которого играет в эмблематической по характеру дефиниции роль подписи. Однажды эмблема полностью определяет Библию. Теперь радуга появляется из эмблематики и приводит за собой облако и солнце: «А видали ль вы когда символ, представляющий дождевный облак с радугую? А возле его сияющее солнце с подписью: „Ни дожда, ни радуги без солнца“. Так Библия: „Дондеже найдет дух от вышняго“» [Там же, 393]. В этом высказывании сталкиваются солнце, облако, радуга.

Спустившись с небес на землю, Сковорода называет Библию источником. Философ внимательно присматривается к нему и объявляет, что он не так уж и чист. Это парадоксальное высказывание нацелено на оппозицию внутреннее / внешнее, но строится оно непривычным и достаточно сложным образом. Внешний слой Библии философ погружает на глубину, на дно источника, и тогда «народные» истории, в ней рассказанные, отнюдь не всегда понятные человеку и сбивающие его с пути праведного, называются не иначе, как грязь и мутный «иль», что звучит как предостережение. Если видеть в священном тексте только внешнее, наносное, он будет опасным и ужасным.

От источника Сковорода переходит к реке и морю, объединяя их: «Священное Писание подобно реке или морю. Часто в том месте глубина и самым ангелским очам неудобозримая закрывается, где по наружности показывается плохо и просто» [Там же, 196]. Эта дефиниция читается как предупреждение против видимой простоты и кажущейся доступности священного текста. Не быстрое или медленное течение реки, не бескрайние морские просторы ассоциируются с Библией. Глубина вод – вот что выходит на первый план и вызывает образ Библии, подобной морю или реке. Философ косвенно вводит тему опасности плавания в глубоких водах. Человеку нужно «смело отважиться и на глубину библейную с тем, кого слушает ветер и море» [Там же, 415], т. е. с Господом. Указывая на сложность библейского текста, Сковорода утверждает, что «речь Библии подобна азиатской реке, именуемой Меандер. Сказуют, что река тая по самых прекрасных местах протекает, но течение ее вьется, как змий» [Там же, 241].

Будучи морем и рекой, Библия одновременно превращается в сеть. Она похожа «на рыбацкую мрежу, множеством безчисленных шариков из дражайших камней осажденную» [Там же, 399]. Это определение напрямую связано с евангельским текстом. Философ развивает его, называя апостолов плетущими мрежи «рыбьями»: «Никогда они не вяжут узлов, чтоб не скрывались внутри» [Там же, 409]. Библия оказывается потоком: «Потоп зміин, Ноев, Божій и Библиа есть то же» [Сковорода, 1973, 2, 135]. Она именуется берегом, пристанью, гаванью.

Продолжая нанизывать дефиниции одну на другую, философ объявляет Библию фонтаном. «Сей живыя воды фонтан подобен киту», – объясняет он, как всегда, одно через другое, увязывая фонтан с источником, о котором только что говорилось, что в нем есть ил и грязь [Сковорода, 1973, 1, 119]. Так Сковорода еще раз демонстрирует полное равнодушие к оболочке слова. Библия – это и просто вода, горькая и невкусная для тех, кто ее не понимает. Ее можно сделать сладкой, опустив в нее «богопоказанное» древо жизни.

Библия-вода – не только горькая и невкусная, она смертоносный источник. Такой она бывает, если вкушать ее смыслы не по правилам. Называя Библию горькой и опасной, Сковорода постоянно имеет в виду, что она может меняться, и «премены» ее зависят от человека. Она вода «обуялая», но претворяющаяся в «куражное» вино. Ее воды – священные. Глядясь в них, как в «пророческіи» зеркала, человек зрит истину: «В морских водах речи ея вся тварь и всякое дыханіе, аки зеркало, представляется» [Там же, 322]. Определяется Библия как вместилище воды, как водный сосуд, что полностью раскрывает присущую ей оппозицию внутреннее / внешнее: «А в протчем ничего ни на небеси, ни на земле не желает, кроме сея чаши, наполненныя благощастіем» [Там же, 186].

Не только вода, но и земля поставляет философу множество дефиниций Библии. Он называет ее прахом и землей, немедленно объясняя, каковы они: «Вся Библиа есть прах и персть, но осыпавшая многоочитое колесо вечности Божіей» [Там же, 382]. Так Сковорода связывает прах и землю с образом колеса вечности, к которому пристала дорожная пыль. Он призывает испытывать землю-Библию – «Испытайте Писаній» [Сковорода, 1973, 2, 31]. Испытание это тут же превращается в копанье колодца. Его нужно копать и рыть, оглядываясь на Исаака, роющего свой колодец. Так выглядит неразрывность светского и сакрального в священном тексте. Сковорода называет Библию песком и «глинкой». Отбрасывая светские значения, он именует ее землей обетованной, на которой пасется стадо Божие.

Неожиданно Сковорода называет Библию сором. Подыскивает и другие подобные определения. Библия – это «лайно, мотыла, дрянь, грязь, гной человеческій, в коем велит Бог Іезекилю сокрыть ячменный опреснок» [Сковорода, 1973, 1, 370]. Естественно, только внешнее в ней приобретает значение грязи, но, стремясь удивить и поразить читателя, Сковорода делает вид, что такова вся Библия, и только в конце фразы отменяет от нее всю дрянь и «мотылу». Библия никак не может быть такой, ибо в ней таится священное причастие. Грязь ее – это земные дела, опреснок же – слово Божие, с которого нужно стряхнуть грязь и сор. Всей грязи библейской не следует страшиться, так как «из сей безобразной грязи исходит свет веденія славы Господни, блистательныя, как молнія, сіяющія, как золото, прозрачныя, как имитрос (янтарь), огнезрчныя, как анфракс, добровидныя, как фарсис» [Там же, 382]. Таким образом, грязи противопоставлена не чистота, а сияющие драгоценные камни, излучающие свет среди грязи и мусора.

Драгоценные камни также означают Библию, которая однажды названа цепью красот и сокровищ. Из этой цепи Сковорода выбирает жемчуг, знаменующий Богородицу, но делает это особым образом. У него на первый план выходит раковина, драгоценное «зерно» не привлекается для построения священного образа. Библия подобна «перловой матери», символизирующей ее закрытость, способность содержать в себе нечто ценное. Библия «похожа на перлову мать, показующую извне ничтожную жидкость, но внутри, как зеницу ока соблюдающую, дра-

жайшее сияние жемчужного шарика» [Там же, 396], «на грубую, суеверную и древнюю варварскую статую, представляющую умершего за истину друга, но внутрь преисполненную высокого рода Маргарит» [Там же, 398–399]. Внутри статуи скрывается драгоценность, жемчуг, значение которого раскрывает эмблематическая надпись: «Сила в немощи, цена в нищете, в буйстве премудрость» [Там же, 399].

Взгляд философа движется ввысь и останавливается на горе. Этот образ чрезвычайно значим в его пространственных представлениях. Гора выступает как «символ объединения *верхнего* и *нижнего* мира и возможность медиации» [Цивьян, 1999, 13]. Горой становится Библия, ведущая человека на духовную высоту. Он шествует по ней важно, невзирая на то, что путь неровен, соблюдая меру в движении. Человек по горе поднимается к Богу, потому Библия – это не просто гора, но гора Божия. Так Библию называл царь Давид. Слушая Сковороду, его собеседники недоумевают: «Как же ты говорил прежде, что Священное Писание возводит на гору познания Божия, а ныне оно называется горою?» [Сковорода, 1973, 1, 188]. Но философ не сдается: «Разве тебе удивительно то, что горою восходим на гору? Если путь ведет из рова на гору, то, конечно, первая его часть есть низка, а последняя высока столько, сколько гора, на которую конец дороги поднимается» [Там же].

Сковорода, играя понятиями высокого и низкого, верха и низа, называет Библию пещерой. Конечно, она «скотская» пещера, к которой нельзя приблизиться с одной половиной сердца. Это вертеп, где родится Христос: «Внутри дева родит того, которого ангелы поют непрестанно» [Там же, 185]. В этой дефиниции скрыта идея рождения истинного человека в каждом, проникшем в тайные смыслы Библии.

Библия может быть обычной пещерой, но находящейся на высоте. К ней нужно подниматься узкой тропой по кручам. Так переворачиваются низкое и высокое. Низкое становится недостижимым, ибо находится на вершине. Пещера необязательно пуста. Она может служить приютом отшельника: «Библия подобна ужасной пещере, в коей жил пустынный, братом своим посещенный» [Там же, 245]. Брат считает пещеру угрюмым обиталищем. Отшельник ему возражает, указывая на завесу. Эта завеса, как и пещера, обозначает закрытость священного текста, трудность его познания. Она удваивает значение сокрытия и тайны.

Сковорода пишет притчу, повествуя о том, как собрались в путь два невольника. Невольники здесь – это грешники, проходящие трудный путь познания святой истины. Когда они подходят к «великим горам», начинается сильный ветер. Так символизируются препятствия на пути познания. Невольники переживают бурю у источника, который также определяет Библию. Поднимаются по круче к пещере, надпись над ней гласит: «Сокровище света, гроб жизни, источник блаженства» [Там же, 193]. «Картинка» все ближе становится к эмблеме. Пещера оказывается запертой, что значимо, ибо Библия закрыта для посторонних глаз. Дверь в нее (еще одна дефиниция Библии) не сразу открывают. Пещера темная, но, несмотря на отсутствие света, она влечет к себе. Правда, потом выясняется, что освещена она лампадами. Невольники пробираются сквозь тьму, достигают зала и садятся за стол с хозяевами.

Через трапезу, с включением кода вкуса, развивается идея познания. Хозяева, пирующие уже шесть дней, прославляют своего Господина, которого никто из них никогда не видел. Только пастухи приносят ему от всех поклоны. Он принадлежит веселости всеобщей, как радость всех христиан; всех снабжает и обо всех печется. Смотрит не на лицо, но на сердце. Упоминание о пастухах – прямое указание на поклонение пастырей. Невольники движутся дальше по пути «господскому», уже ничего не страшась, так как теперь у них есть «факал», символизирующий свет познания. Это – Библия. Вдали они слышат пасхальное песнопение и приближаются к истине.

И лампада, и факел – это дефиниции Библии, в которых доминирует значение света, присутствие Господу. Библия как путь к нему оказывается светильником, этот свет содержащим и излучающим. «Она-то есть вселенская лампада, огненная Фарийская вежа для мореплавающих

жизни нашей» [Там же, 291]. Она же и «Фаросский» маяк – одно из семи чудес света. Этот маяк необходим человеку, так как жизнь его – море, и переплыть его можно, только если путь будет освещен. Сковорода объясняет, что «приморскіи туріи» с горящим на них огнем ставятся для мореплавателей. В Библии эта «турія» нарицается столпом облачным. Она сама есть этот столп: «Она-то нас, обуреваемых в море мыра сего, наставляет к гаване оной, где убогий Лазар со Авраамом и вся церковь почивает» [Сковорода, 1973, 2, 83]. «Священное Писание есть фонарь, Божиим светом блистающий для нас, путников» [Сковорода, 1973, 1, 240]. Так человек из мореплавателя превращается в путника. Значение светильника сужается, и уже только Евангелие становится фонарем. Философ говорит, обращаясь к Господу: «Евангеліе твое есть зажженный фонарь, а ты сам в нем светом» [Там же, 184].

Сковорода неустанно занят поисками дефиниций Библии в мире растений. Он видит в ней поле пустое, «износящее траву и благовонные цветы» [Там же, 382]. Подобное наименование, называемое им самим символом, нужно для того, чтобы указать, что Библия рождает из пустыни изобилие, из гнили – нетление. Зеленое поле, усеянное цветами, вызывает ассоциации с библейским эпизодом, где упоминается поле, но совершенно иное. Это поле, усеянное костями, которое видел Иезекииль. На этом поле Создатель сотворил человека. Так и мы, читая Библию, становимся новым человеком. Кости эти – слова Господа Бога. Это их узрел Иезекииль. Философ рассказывает, как пророк оживляет кости, «наводит» на них жилы, плоть, кожу. Так кости-слова превращаются в «дом библейный, и ты сам дом» [Там же, 253].

Сковорода называет священный текст виноградом Господа Саваофа: «Библія твоя твоя-то есть виноград: да молчит тут всякая плоть человека!» [Там же, 231]. Эта дефиниция связана с виноградной лозой и Вертоград ар ем, знаменующими Иисуса Христа, но Сковорода обращает внимание не на связь винограда с Библией, хотя она в данном определении скрыто присутствует, а на связь человека с Библией. Он объясняет, что если Библия это его виноград, то не нужно осквернять его «плотскою жатвою. Станем плоды собирать с тобою, чрез тебе и для тебе. <...>. Ты насадил на земле рай твой, ты оббирай и плоды его» [Там же].

Библия для Сковороды – это зверинец Божий. Скоты, звери и птицы в ней суть фигуры, или символы, к которым всегда должен присматриваться человек. Почему-то людям, считает философ, очень нравятся образы животных, они их просто обожают. Рассуждая о Ноевом ковчеге, он и сам внимательно рассматривает представителей животного мира, силясь в них познать сущее, будучи уверенным в том, что они знаменуют людей, имеющих сердце или лишенных его. Его собственные сочинения, по его словам, подобно ковчегу, населены птицами и зверями. Так он следует за Библией, в которой запечатлены «скоты, звери, птицы, чистые и нечистые» [Сковорода, 1973, 2, 20].

Потому она может называться китом. Это такой кит, который испускает «выспрь из ноздрей сокровенную нетленія воду, о коей писано: „Вода глубока – совет в сердце мужа, река же изскачущая – и источник жизни“» (Притчи, 18 и 20) [Сковорода, 1973, 1, 119]. Описав способность кита выпускать фонтаном воду, Сковорода сосредоточивается на воде, которая есть вода нетления, будто забывая про кита. Но тут же вспоминает, что Библия – это великий кит, которого уловляет только всесильный дух. «Он один сим зміем, как дитина воробьем играет <...>. Одну свою руку он один налагает на него» [Там же, 386]. Как видим, кит легко превращается в змея – еще одну дефиницию Библии. Может кит становиться драконом, что совершенно неважно: «Хоть он кит, хоть дракон – есть то Библіа» [Там же, 303].

«Лев есть образ Біблій» [Там же, 124]. На этом достаточно статичном эмблематическом образе философ не останавливается и дополняет его отношением к Библии идолопоклонников, язычников, которые нападают на нее, думая, что она мертва, и не понимают скрытых в ней тайных значений. Им не дано знать, что «в тленных ея образах сокрывается живот вечный и что все сіе встает и возносится к тому: „Бог наш на небеси и на земли...“» [Там же]. Есть еще один вариант данной дефиниции: «Зверей описатели пишут, что Лев, родившись, лежит

мертв, поколь ужасным рыком возбудит его отец его, а сіе делает в третій день. Возможно ль найти благолепнейшій для Божественной книги образ?» [Там же, 125]. Обычно этот эмблематический образ знаменует Воскресение, но философ переносит его на Библию. В другой раз он вспоминает «Сампсонова» льва, в жестокости которого «Сампсон» находит «сот сладости». Называет Сковорода Библию львицей. Она и жестокий, рыкающий лев, обходящий Вселенную, терзающий человека, «попавши на беднаго, от левой страны» [Там же, 302]. «Левая страна» – внешний слой священного текста.

Как видим, в библейском зверинце водятся эмблематические животные, но есть в нем и библейские, как «седмглавый», изbleвывающий «вод горких хляби», покрывающий земной шар суеверием, нелепыми срамными враками дракон. Библия есть змий, потому что, если одна ее фигура – змий, то и она сама змий: «Итак, Библиа есть змій, хоть одноглавый, хоть седмглавый» [Сковорода, 1973, 2, 29]. Этот «змий такой свивает свиток, что, не узнав ока, не узнаем намеренія. Библиа есть точный змій» [Сковорода, 1973, 1, 396]. Свинью с золотым кольцом в ноздрях из Притчей Соломона можно, считает Сковорода, «приточить и к тем, от коих оное взято для особливаго образования в Библию» [Там же, 128]. Библия – это телец: «Без сумненія, се тот телец, что Авраам представляет всевожденнейшему своему троеличному гостеву. К сему телцу и премудрость: заклад своя жертвенная, зовет тебе. Сего представляет и отец блудному сыну, однако ж в то время, когда он уже вернулся домой» [Там же, 252].

Назвав Библию тельцом, Сковорода возвышает образ жертвенного животного, обращаясь к трапезе под дубом Мамврийским. Символ Святой Троицы дополняется обращением к притче о блудном сыне. Оказывается, что Авраам своему «троеличному» гостю предложил того же тельца, которого ради блудного сына заколол отец. «Святейшая Библиа спасительный есть телец, от Бога нам дарованный» [Там же]. Самому блудному сыну, т. е. человеку, подойти к тельцу-Библии невозможно. «Привлечь» к нему может только Отец, т. е. Бог. Назвав Библию тельцом, философ превращает в тельцов библейских пророков. Авраам и Исаак называются чистыми тельцами, могущими приносить в жертву тельца святейшего. Но есть и другой телец, скованный из золота и серебра. Ему поклоняются язычники, не помня о себе и о доме своем. Библия – не только телец, но и корова, нас питающая: «Змій из той же коровы сосет молоко и преображает в яд, а человек слушает притчи <...>. Библиа есть не только корова, но ад, и змій, и лютий поглощающий лев» [Там же, 302].

Библия – загадочный сфинкс. «Имя ея – Сфинкс, девичья голова, тулуб львиный...» [Там же]. Она «еврейская сфинкс», «лев-дева», или «льводева». Эту дефиницию философ развивает в притче о древнем мудреце Эдипе, оставившем в наследство своему сыну книгу о сфинксе. Постепенно образ книги сливается со сфинксом, знаменующим внешние ужасы и страхи, уродство и жестокость, и внутренний священный смысл. Из «ложной исторіи» родится новый, всеполезный дух, и сын становится истинным наследником высокого отеческого мира. «Библиа есть то же, что сфинкс. Она портит и мучит не познавпіаго самого себе и слепца в собственном доме своем» [Там же, 454]. Опасна она для человека; нельзя около нее дремать и играть.

Библия – это и чистая голубица, способная вынести человека из тьмы неверия. У этой голубицы духом Божиим посеребрены крылья, позлащены «междораміи». Этой «нескверной» голубкой пленился царь Давид. Она поставляет человека на гору, с которой он успел упасть. Вместе с ней он летит в Царство Божие, к невидимому небесному Человеку. Это ее действие не кажется невозможным, так как в греческом и «римском» языках слово *Воскресение* означает – поставить падшего на ноги.

Определяется Библия и через человека: «Библиа есть человеком, и ты человек» [Там же, 251]. Она не один человек, но люд Божий. Это и тот человек, который не идет на совет нечестивых, человек без порока. Но она же человек юродивый, так как все внешнее в ней есть юродство и дурачество, но, конечно, Божие. Она же отшельник и человек «домовит», «угото-

вавший семена в закромах своих» [Там же, 371]. Это о нем сказано: «Изыде сеяй сеяти». Библия-сеятель сеет семя не пустое, но скрывающее в себе силу Божию. Если Библия – человек, а земная жизнь человека есть смерть, то, следовательно, человек – это труп. Так и Библия превращается в труп: «Труп есть всякий бранный человек, и Библия есть человек и труп» [Там же, 274], но в этом трупе мы находим «свет и сот»: «Высоку сей труп обещает трапезу, высоко и мы возлетели, где царствует вечная сладость и вечная юность» [Там же].

Образ человека расширяется, и теперь система человеческих отношений определяет Библию. Вот уже друг выступает фигурой и образом Библии. Она «наш верховнейший друг и ближний, приводя нас к тому, что есть единое дражайшее и любезнейшее» [Там же, 132]. Библия также – слуга и доброжелатель человеку, ибо таков каждый настоящий друг. Будучи варварской статуей, Библия представляет умершего за истину друга, Христа, принесшего себя в жертву за грехи человеческие. Библия – друг и сосед человеку: «У сего-то друга-соседа занимает во Евангелии хлеб для гостей» [Сковорода, 1973, 2, 51].

«Библия есть-то брат человеку. Он родился для сохранения нас, братьев своих» [Сковорода, 1973, 1, 249]. Так входят в действие термины родства. Библия находится с человеком в различных родственных отношениях: «А как творящий волю Божию суть мати и братия Христовы, так взаимно им и Библия» [Там же, 131]. Создавая этот образ, Сковорода опирается на слова из Евангелия от Марка: «Вот мать Моя и братья Мои; ибо кто будет исполнять волю Божию, тот Мне брат, и сестра, и мать» [Мк. 3, 34–35]. Библия – не только мать. Она человеку, как и он ей, «дщерь и отец, и брат брату, и друг другу, и сестре сестра» [Сковорода, 1973, 2, 51]. Она и жена ему: «И дева и жена твоя се, яко лоза виноградная, в боках телесного дому твоего родит тебе сыны сionския и дочери iерусалимския, не от крове, но от Бога раждаемая» [Там же, 152]. Она вдова и невеста. Эта дева «нетленная», чистая, а иногда блудница, «которые следом волочутся буйные молодчики? <...>. Се тая блудница!» [Сковорода, 1973, 1, 303]. Она возлюбленная и открывается только смиренным любовникам. Она всем родная родня. Только смертный, не рожденный свыше, т. е. не обретший в себе Бога, – не родственник Библии. Она жизнь человека, царство всех людей и жилище их.

Как помним, на Библии можно играть как на музыкальном инструменте. Этот инструмент – она сама. Библия – позлащенная духом Божиим труба, сладкие гусли Божий, совершеннейший и мудрейший орган, но она же дурная и несложная дуда, если человек обращает ее к мирским, плотским делам. Проповедники веры Христовой – это музыканты, и философ восхищается тем согласием, которого они достигают, распевая во славу Божию под звуки трубы Библии. Список музыкальных инструментов, обозначающих Библию, дополняется арфой, на которой играл царь Давид, а также свирелкой. Эти образы распространяются настройкой инструмента, без которой не будет согласия в музыке: «Кто ли пресладчайший мусикійскій Богу орган сиречь Библию, дурногласною и безгласною сотворил и разстроил?» [Сковорода, 1973, 2, 151].

Библия – это спасительное лекарство и врачеватель, только не в «плотском» значении этих слов. Ее лекарства не сравнятся с земными. Лишь здесь можно найти средство от ядовитых и мучительных мыслей. Называя Библию аптекой, Сковорода объясняет, что врачует она Божией премудростью. Библия – это и «болница горняя», населенная ангелами, где пребывает Господь. Подобные дефиниции согласуются с общими представлениями эпохи о душевном врачевании. Вспомним о сборнике «Лекарство душевное», о такой теме многих притч, как «духовная аптека» [Дергачева, 2003].

Называет философ Библию гостиницей – той самой, куда зовет всех, сердце свое потерявших, «пациент iерихонскій»: «"Пріидите ко мне, все труждающіеся..." О сем враче внушает нам сын Сирахов: „Почитай врача..."» [Сковорода, 1973, 1, 368]. Она царский лечебный дом. В этой аптеке, или больнице, копает и роет Павел, вооруженный силой крестного древа. Он

убивает всю гниль и гной, «вынимает и сообщает нам само чистое, новое, благовонное, Божие, нетленное, вечное» [Там же, 371]. Так врачевание неожиданно сочетается с обработкой почвы.

Библия – это дом Давидов, который он любил, истаеая от желания «дворов Господних». Он хотел вечно жить в доме Божием, где глас радующихся и шум празднующих. Благолепие этого дома – Премудрость Божия. В нем «судейский престол всяку ложь решит и режет» [Там же, 184–185]. Библия – храм вечной славы Божией. Она – покой чистой голубицы, где человек может отдохнуть с Авраамом. Но как войти туда, мало кто знает.

Назвав Библию домом премилосердного и пребогатого господина, Сковорода разворачивает эту дефиницию в притчу. Дом этот, великолепный и богатый, находится в пустыне, симболизирующей жизнь человеческую или мир. Он стоит на пути (то есть на пути жизни каждого) под видом бесплатной гостиницы. Следовательно, туда может войти любой желающий. Так для всякого человека открыта Библия. Но эмблематические надписи-цитаты «на лице» дома предупреждают: «Все внійдут, но не все будут», «Все насытятся, не все насладятся» [Там же, 396]. Господин этого дома невидим, как и подобает Всевышнему. Он не выходит к постояльцам. Пребывая в тайных горницах, слушает их разговоры и избирает тех, кто ему понравился, делая их «особливой милости своея вечными участниками» [Там же]. Путники, таким образом, временно пребывают в доме-Библии, так как не каждый способен задержаться на тайне вечного. Те же, кто постиг ее, остаются в нем навсегда.

Библия – это и «нехитрый доминок», оставленный богатым отцом в наследство сыну. Сын со временем догадался, что «сей доминок есть громада бесценнаго сокровища. Стены его, искусно обмазанные, состояли из неочищенных рудокопных, золотых и серебряных кип» [Там же, 398]. Этот дом также снабжен эмблематическими надписями, выложенными «варварской» мозаикой, должныими указать на загадочность и основной смысл всей конструкции: «Коль красны дома твои, Іакове...», «Яже водрузи Господь, а не человек...». «Нехитрый доминок» прекрасен, и создал его сам Господь.

Войти в дом-Библию не просто. В него нельзя попасть воровским образом. Если человек попытается ворваться в Божий дом, то попадет в «горшующую тму». Иначе вел себя царь Давид, который «просил и докучал», чтобы отворила для него дверь возлюбленная его Библия. Он знал, что только этими дверями можно войти к Царю Небесному. Наконец, двери перед ним открылись, он увидел селение Бога своего, Царствие его и правду. Потому Сковорода требует: «Ищи дверей и стучи, поколь не отверзут» [Там же, 185]. Дом-Библия закрыт и запечатан. Не раз речь идет о ключе, отпирающем ее. Этот ключ – страх Божий и дух разума. Приблизиться к пониманию Библии – значит подойти к ее дверям.

Она и сама дверь, дверь начальная. Библия – одна из многих дверей, и ее нужно уметь выбрать. Многие кричали: «"Се дверь! Вот путь!", – однак все лгали» [Там же]. Ее книги – это не только обители, но также двери, в которые входит легко. Отдельные главы книг также именуются дверьми. Шествуя по Библии, человек проходит десять дверей, так как к Библии ведет «десятоглавна» беседа. Дверь, с одной стороны, отграничивает Библию от мира и человека. С другой стороны – впускает в сакральное пространство. Так дверь выступает в функции границы. В одном месте философ прямо определяет священную книгу как границу: «Видит, что одного места граница есть она же и дверь, открывающая поле новых пространностей» [Сковорода, 1973, 2, 14]. Она и порог со значением границы, и врата, вводящие сердца человеческие в богосознание. Только через врата-Библию можно выбраться из бездны тьмы.

Библия-дом, чертог, покой ограждается стеной: «Невозможно пролезть сквозь ограждающую рай сей стену» [Сковорода, 1973, 1, 380]. Затем она сама становится стеной. Философ утверждает, что всякая «стена грань делает, разделяя наше собственное от чуждаго» [Там же, 188]. Библия-стена – богосозданная. Она предел, так как граничит между светом и чужестранной тьмой. «Стены являются границами между мирами, причем принадлежат они и *внутреннему*, и *внешнему* миру: стены – поводыри в *иные* миры, которые на первый взгляд кажутся

хаосом» [Цивьян, 1999, 46]. Стена у Сковороды имеет значение границы, ведущей в иной мир. Она имеет две стороны, внешнюю – темную – она изведет во тьму, и внутреннюю, обращенную к востоку, позлащенную светом Всевышнего. Эта сторона скрыта от человека, «темного жителя», который бродит во тьме отчаяния, и, не видя всей красоты священной книги, поворачивает вспять. Библия также оказывается стеной, покрытой мраком и «покрывалом». Тогда человек не слышит слово Божие. «Кроме прочих, один Соломон для созида́нія стѣны сея сколько натаскал матеріалові.» [Сковорода, 1973, 1, 386]. Стена эта золотая.

Выходя за пределы дома, Сковорода стремится описать Библию через улицы, противопоставленные дому-центру. В Библии тоже есть улицы, но особые. Философ призывает человека идти по улицам Писания, невзирая на те места, где сказано о пьянстве, наложничестве, кровосмешении, амурах. Правда, и через эти улицы Библия ведет к горным странам: «Вить Библиа не к сим улицам, а только чрез сіи улицы ведет тебе в горніа страны и чистый край» [Сковорода, 1973, 2, 47].

Если Библия-дом отгорожена от человека дверью и стенами, а, являясь ими, она отнюдь не сразу открывается ему. Если ведет она по улицам, по которым опасно ходить, то, выступая мостом, она облегчает путь человека. Назвав Библию *мостом*, Сковорода явным образом лишает мост всех значений опасности, которые ему присущи. Он сакрализует этот образ, оставляя за ним функцию границы между сакральным и светским [Топоров, 1997, 493]. Библия-мост связывает человека с божественным началом. Значения этой дефиниции совпадают со значениями другой лестницы. Только лестница ведет по вертикали, а мост по горизонтали. Библия, чудный мост между Богом и человеком, – «посредственница», переводящая смертных в жизнь. Данная дефиниция имеет в себе значение перехода от смерти к жизни, от духа к плоти.

Библия именуется лестницей высокой, Божией. Используя этот богородичный символ, Сковорода детализирует его и сообщает, что Библия-лестница «подлостью» опускается на «простонародные» улицы, чтобы возвести до самой «верхушки небеснаго понятия». Своей «долнею» частью она принимает тех, кто внизу, т. е. «долних»; «горнею» же возносит на высоту. По этой лестнице, как по горе, следует подниматься вверх, то есть восходить к смыслу Библии: «Восходим чрез помянутыя лѣствицы высокій восход и исход к животу и главе нашей, ко истинному человеку» [Сковорода, 1973, 1, 191].

Как видим, Сковорода находит определения Библии в светской сфере. Но в один ряд с ними ставит сакральные дефиниции. Называет Библию Богом: «Библіа єсть *мысли Божія*, сіє єсть сердце вечное, а сердце вечное єсть то *человек вечный*» [Сковорода, 1973, 2, 52]. Она «сделана» к Богу и для Бога. Отодвигаясь постепенно от Всевышнего, философ называет Библию херувимом огненным. Затем она становится сакральным словом, заветом, который запечатлел в себе весь Божий мир, «как огражденный рай увеселение, как заключенный кивот сокровище, как перлова мать, драгоценнейшее перло внутрь соблюдающая» [Сковорода, 1973, 1, 374].

Библия, конечно, – это рай Божий, или рай Божиего слова, огражденный стеной, «непролазным» или «церемоніальным» терновником: «Коль желательно гостям войти в него! Но продраться нельзя. Непроходимый чащи, непролазый терновник, струповатыи места окружают рай сей» [Там же, 249]. Эта ограда – внешнее слово Библии, шелуха и тлен. Также сама Библия однажды получает наименование «будущего» терновника. Она также умный рай. «Забавляй в сем умном рае мысли твои», – призывает философ человека [Сковорода, 1973, 2, 147]. Становится Библия деревом жизни. Неожиданно она именуется адом на основании ее двойственности. Она такова для тех, кто не может проникнуть в ее тайны. Такие люди пропадают в ее адских челюстях. «Она горчайшая ада» [Сковорода, 1973, 1, 303].

Библия – это ковчег, в котором почивает Ной, т. е. наш мир, где гнездится голубица, «усматривающая превосходящая тленія воду, верхи гор вечных, гор правды Божіей, место злачное, землю изнасящую, быліє травное и древо плодовитое, день третій Воскресенія» [Там же, 379]. Подобна Библия и тому ковчегу, перед которым плясал царь Давид. Снаружи он окован

золотом, и «по наружности кажется что-то человеческое, но внутрь жилище духа святого» [Там же, 396]. Она же колесница нового человека, т. е. Бога, которая довозит человека туда, куда волхвов привела звезда. «Протчіе на сей колеснице не сыскали ничего, кроме физыческаго блага и своя плоти. <...> Мы же <...>. Добрались с Израилем до гавани, до твердой гавани южнія стороны» [Сковорода, 1973, 2, 49]. Она же суд Божий, «тяжебное дело» Бога со смертными. Библия – это купель, в которой человек оmyвает сердце: «Священное Писаніе есть то вода и купель. Се истинная вода. Вода и дух! Ныне что ли возбраняет мне в ней креститися, измытися, очиститися сердцем от лукавствій и всех прежних моих началородных заблуждений и слепоты?» [Сковорода, 1973, 1, 316]. Так таинство крещения порождает еще одну дефиницию Библии.

Она также Пасха, «*проход, переход, исход и вход*» [Сковорода, 1973, 2, 47]. Человек должен готовиться к этому переходу: «Иззуй твои сапоги дома, омый руки и ноги, оставь твоє все тленное и переходь к божественным. Пасха!» [Там же]. Только так человек сможет постичь истину. Этот переход совершается по вертикали, как и все сакрально отмеченные действия: «Се-то есть переходить от подлости на гору, от горести в сладость, от смерти в живот, от свиных луж к горным источникам еленьим и (сайгачным)» [Сковорода, 1973, 1, 347]. Библия называется алтарем, посвященным существу. Этот алтарь окружает плетень, который «соплетают непроходимыя чащи густо насажденных древес, сладчайшія плоды во время свое приносящих» [Там же, 399]. Эта дефиниция сходна с названием Библии раем.

Определяется Библия через библейских персонажей. Она непорочная Сусанна, в то время как влюбившиеся в нее старики суть люди, не могущие ее понять: «Сіи-то блудники силятся непорочную Сусанну растлить, Библию» [Там же, 257]. Они «заходят» в ад потому, что не распознали злой язык и не узнали доброго. Библия – это наша общая мать Ева: «Прямо сказать, весь библичный мырик, новая и древняя Ева» [Сковорода, 1973, 2, 59]. Она Адам. Сердце Марии Магдалины – это сердце Библии.

Сковорода называет Библию городом: «Многіи приходят к нему с любопытным духом, инии с половиною души, инии с Юдиным сердцем, но без пользы» [Сковорода, 1973, 1, 369]. Она – град премудрости и «граммоты», град «апокалипсний», «драгоценнокаменный», горный Иерусалим, горнее царство и «горняя» республика: «Нет в оной республике ни старости, ни пола, ни разнствія – все там общее» [Сковорода, 1973, 2, 41]. Она – земля живых и новый мир. Там новые люди, новая тварь и творение. Только на земле все «ветошь ветошей и суета суетствій».

Смешивая сакральное со светским, чтобы возвеличить и отграничить сакральное, Сковорода, таким образом, не толкует Библию, а с самых разных сторон подходит к священному тексту, указывая пути проникновения в него. Размышляя о трудностях этого пути, Сковорода не идет против традиции христианского богословия, стиль которого «не отторгает теоретико-литературной рефлексии, поскольку сам определяется нуждой в рефлексии, прежде всего экзегетической рефлексии над исходным текстом Писания» [Аверинцев, 1996, 86]. Философ не желает, чтобы читатель знал наизусть каждое слово Библии и бесконечно ворошил «библейное лоскутьє», уподобляясь «несчастливым толковникам», «ветошникам и лоскутосшивателям».

Он сам выступает в роли простодушного читателя и замечает, что ему как-то неловко говорить о священном тексте высокие слова: «Стыжуся сам своего слова» [Сковорода, 1973, 1, 377]. Простодушия он требует от своих собеседников и читателей. Философ не желает постоянно повторять, что Библия есть книга и слово, завещанное от Бога. Это знают все, любая старуха, всякая дура. Знать – это не значит жить по Библии. Люди по ней не живут, забывая, что она есть храм, страна совершенного мира и свободы. Чтобы напомнить им это, он и представляет «опыты, коим образом входит можно в точный сих книг разум» [Сковорода, 1973, 2, 10].

Он хочет, чтобы все знали: слово Библии – не застывшее слово. Оно не отдалено от человека, это человек от него далек и должен приблизиться к нему. Сама Библия – это новый

мир, мир «богообразный». «Мойсейскій же символическій, тайнообразный мір есть книга», – возрождает Сковорода известный топос, переворачивая его [Там же, 17]. Библия – книга, равная миру. Обратим внимание на то, что подобная процедура проделывалась в русской культуре переходного времени: «Средневековая парадигма „мир есть книга“ оборачивается полным перевертышем, ставшим парадигмой Нового времени, – „книга есть мир“» [Черная, 1999, 32]. Познавая этот мир, человек становится радостен. Библия есть огражденный рай увеселения, сказал однажды Сковорода, связывая со священным текстом христианское чувство радости и веселья.

«Даже само название Евангелия – Благовествование – указывает на то, что центральное место в христианстве принадлежит веселью и радости» [Фромм, 1996, 126]. Радость познания – одна из основных категорий в творчестве Сковороды. Он внедрялся в библейский текст не затем, чтобы затвердить его, поражая своим знанием и умением приводить множество цитат. Он всегда находил в библейском слове множество тонкостей «праздных» и любовался ими. Наслаждался словом, повторяя его вновь и вновь, ища в нем «сладость и веселіе». Эта радость – не только эстетическое или интеллектуальное удовольствие.

Философ осознал радость «центром жизни» каждого человека, организующим духовное переживание слова Библии. Именно радость, а не доскональное знание священного текста он считал необходимой на пути сближения с ним человека. Каждый должен знать, что в священных книгах можно отыскать веселье и радость, подобную вину веселящему. Это вино пьют Лот с дочерьми, им упивается Ной, с ним пирует Иосиф и его братья. Они все наслаждаются премудростью Библии, но ее вино не то, что «пьют у приточьника беззаконники» [Сковорода, 1973, 1, 366]. Это вино – веселящее сердце и душу человека. Оно от стола высокого: «Сіе вино пьет небесный учитель в царствіи отца своего» [Там же]. Это познание сладчайшей истины.

Радость соседствует не только с весельем, но и со смехом. Смех – родной брат радости, – заявляет Сковорода, вспоминая смех Сарры. В предисловии-письме к «Басням Харьковским» он противопоставляет глупую важность смеху умного: «Нет смешняе, как умный вид с пустым потрохом, и нет веселее, как смешное лицо с утаенною делностью» [Там же, 107]. Он не раз напоминает, что «мудрїй и в игрушках умны и во лже истинны» [Там же, 108]. Удивляется тому, что многим не нравится, что премудрость может вызвать смех. Так и должно быть, если на свете есть «дурачество Божие».

Радость, веселье, смех христианина противопоставлены смеху непосвященного. Если человек не может постичь сказанное в Библии, он будет смеяться над сотворением мира, над отдыхом Господа после трудов и над многим другим. Так он выразит только глупость и непонимание, но никак не радость познания, сочетающуюся с радостью, которую испытывает всякий христианин, живущий в веселом Божием мире, сердце и мысль которого способны веселиться немеркнущим светом истины.

Философ знал, что «радованіе есть цвет человеческія жизни <...>, оно есть главная точка всех подвигов; все дела коеяждо жизни сюда текут» [Ковалинский, 1973, 462]. О своей радости он говорил так: «Аз же во Господе возрадуюся, возвеселюся о Бозе, Спасе моем! <...> Аз же поглумлюся, позабавляюся в заповедех вечнаго» [Там же]. Эта радость и веселье есть «забава, римски – *oblectatio*, еллински – *діатріба*, славенски – глум, или глумленіе, есть корифа, и верх, и цвет, и зерно человеческія жизни» [Сковорода, 1973, 1, 307]. Сковорода постоянно радовался о Боге: «Боже! О живый глагол! / Кто есть без тебя весьол? / Ты един всем жизнь и радость, / ты един всем рай и сладость!» [Там же, 87]. Он представлял образ радующегося Христа, обращаясь к библейскому имени Исаак, к царю Давиду, пляшущему перед ковчегом, о чем говорил весело: «Сам я чуть ли бы от смеха удержался, видя Давидово плясаніе о том, что вташил в крепость свою сундучище с каменными таблицами» [Там же, 366].

Для Сковороды радостны библейские пророки, поющие веселие. Возрадовался Авраам, увидев тень Господню. Апостолы так веселились, потому что на них снизошел свет, что сдела-

лись «похожи на пьяных. Пьяны от радости, что уразумели то, чего, все оставив, искали <...>. Несказанно радостны, что прозрели новое, начали прорицать новое новыми языки» [Там же, 367]. В сердце апостола Павла так сильно «вкоренилась» радость, что горести его только услаждали, был он весел и в темнице. Философ сопрягает радость и веселье с мудростью, обнаруживает их общие истоки в страхе Господнем. Если испытывать его, то «сердце наше делается чистым источником благоденствий, несказанно душу веселящих» [Там же, 148]. Таким образом, чтение Библии пронизано как радостью познания, так и мистической радостью: «Спасением душе есть основательная радость и твердая надежда» [Там же, 367].

Сковорода ищет подтверждения своей концепции радости в Библии и цитирует стихи, насыщенные словами *смех, веселье, веселый, радостный*. Обращается он к античным авторам, которые для него всегда радостны, как Сократ, Гораций и Эпикур. Эпикура долго не понимали, не зная, что под словом *сладость* он имел в виду веселие сердца, называемое также «куражом». Кураж и веселие – это сама жизнь. Осознание того, что жизнь радостна, было присуще Катону, который любил пирушки, «растворенные» мудрыми беседами. Кратес проводил жизнь, как праздник, – среди шуток и смеха. Философ наделяет радостью персонажей своих притч, различая радость внутреннюю и внешнюю. В притче об Эдипе его сын, отбросив книгу под названием «Сфинкс», утратил внутреннее веселие. Осталось у него только веселье внешнее.

Таким образом, Сковорода призывает к глубоко эмоциональному познанию Библии, единственной для него книги, которую он однажды назвал «букварем преблагословенных субботы или покоя» и которую искренне любил: «Простите, други мои, чрезмерной моей склонности к сей книге, признаю горячую страсть. Правда, что с самых младенческих лет тайная сила и маніе влечет мене к нравоучительным книгам, и я их паче всех люблю. Они врачуют и веселят мое сердце» [Сковорода, 1973, 1, 355]. «Любитель священной Библии», Сковорода всю жизнь писал книги о Книге, «поучаясь» в ней: «Ничего нас Библия не учит, кроме богословия, но сим самым всего учит» [Там же, 132]. Она была его «любезной книжечкой», его голубицей единой, невестой и женой, родившей ему нового Человека Иисуса Христа. Для нее одной он жил и видел в этом свое предназначение: «На сие я родился. Для сего ем и пью, да с нею поживу и умру с нею, аминь!» [Сковорода, 1973а, 2, 279].

* * *

Если Сковорода искал пути взаимодействия сакрального со светским, чтобы выявить смыслы сакрального, то школьный театр проделывал подобную операцию, чтобы утвердить свои позиции в культуре. Он постоянно колебался между двумя зонами культуры, нарушал границу, их разделявшую, продолжая таким образом тенденции, заложенные еще театром литургическим. Если литургический театр целиком находился в сфере сакрального, то народная мистерия начала бесконечное колебание на границе сакрального и светского, чему способствовали локус исполнения и зрители. «Драматургическая основа мистерии – это Библия. Подобно тому, как для древних греков миф был альфой и омегой всего их окружавшего, так и для христиан библейские тексты были питательной почвой для скромных представлений в маленьких церковных общинах и для помпезных спектаклей в огромных храмах, привлекавших тысячи паломников, которые на это время буквально осаждали город» [Колязин, 2002, 46]. Так же школьная мистерия и другие старинные театральные жанры находились на пограничье светского и сакрального.

Школьный театр на границе сакрального и светского

Школьный театр шел навстречу светскому, с тем чтобы немедленно вернуться к сакральному, но уже обогащенным. Этот театр не стремился окончательно занять свое место по отношению к границе между светским и сакральным. Он не добивался определенности в этом отношении, в чем заключался один из основных принципов его художественной природы и поведения в культурном пространстве. Это колебание было присуще театру как институту, культурному феномену, тексту. Оно распространялось на сколь угодно малые его отрезки.

В этом отношении русский и украинский школьный театр имеют соответствия со средневековым западноевропейским театром. Там мистерия, еще пребывая на площади, впускала в свое пространство светское начало. Для передачи священного использовала светскую форму, каковой для того времени являлась игра. Ее развитие приближало к зрителям персонажей священной истории. Поэтому было «вполне естественно изображать Марию и Саваофа просто людьми» [Колязин, 2002, 25], святое семейство помещать в простонародную среду, а грешным душам – вести трогательные беседы в аду.

В целом, театр настаивал на своей включенности в круг сакральной культуры, приближаясь по своим задачам к иконописи и проповеди. Он служил «заменой Священного Писания. Это совпадение в задачах церковной живописи и духовной драмы не осталось без влияния на структуру и сценическую постановку последней» [Тихонравов, 1859, 47]. Кроме того, театр продолжал быть частью педагогической программы, о чем свидетельствует назидательный характер пьес. Различия между задачей педагогической и чисто эстетической только утверждали положение театра на границе сакрального и светского.

Возникнув на Украине, т. е. в зоне культурного пограничья, театр особым образом реагировал на столкновение православия и католицизма. Таким образом он оправдывал свое существование на границе сакрального и светского. Приведем выборочно два примера. Вот предостережение человеку, отдавшему своего сына в обучение иезуитам: «Ажъ они там твоего сынка русинька, засмаковавши ему поганую діаволою науку, ошукали. <...> А потом и тебе, отца, и твоего отца и увес народ твой, и язык твой святой <...> и розум, и мудрость твою» (цит. по: [Мицько, 1990, 71]). Другой автор хочет, чтобы молодежь, «пiючи в чужих студийцах воды наук иноязыческих, веры своей не отпадала» (цит. по: [Групiевський, 1994, 177]). Несмотря на очевидное противодействие, сказывавшееся, естественно, не только в приведенных выше цитатах, культурный диалог между католическим и православным миром состоялся. Выражался он, в том числе, в полемике, перенесенной на сцену и задававшей темы многих школьных пьес и диалогов.

Отзвуки противостояния католицизма и православия есть в пьесе «Борьба Церкви с дьяволом», в пасхальной драме «Образ страстей мира сего». Здесь Церковь Триумфующая произносит монолог об особости Восточной церкви, избранной от всех родов. «Сохрани мя до конца во единой вери, / Да буду пребывати въ тишине и мире», – обращается она к Господу [Драма українська, 1925, 383]. В этой драме в аллегорической форме передается противостояние католицизма, соотносимого с кознями дьявола, и православия. В «Трагедокомедии» Варлаама Лашевского тема противостояния вер уходит в глубь веков. Аллегорическая фигура Церкви, перечислив все старозаветные эпизоды, рассказав о гонениях в Риме, упомянув о Нероне и Диоклетиане, сообщает о католичестве и контрреформации в следующих выражениях: «Папа возбесися; / От Папи Лютръ, от Лютра Калвинъ уродися. / Сій ныне найпаче коль на мя зевають, / Поглотит мя образы всемы промишляють» [Драма українська, 1929, 140].

Н. И. Петров, анализируя пьесу Феофана Прокоповича «Владимир», и в ней предполагал скрытую полемику с западной церковью, опираясь на ее интермедийные сцены и подводя тем самым трагедокомедию к кругу полемической литературы. «Можно думать, что трагедокоме-

дия написана, между прочим, с целью показать, вопреки иезуитам, происхождение христианства в России с Востока» [Петров, 1911, 224].

Не только католицизм, но и униатство не осталось обойденным школьной сценой. Противостоянию униатов и православных посвящена «Комедия униатов с православными» Саввы Стрелецкого. Оно решено в комическом плане. Благодаря обилию вокальных номеров эта пьеса приближается к музыкальной драме – жанру, распространенному в XVIII в. Идея торжества православия подана через обращение униатов в православную веру, которого, как и полагается в комедии, православные священники добиваются очень легко. Униаты немедленно откликаются на их уговоры и в финале пьесы отправляются в православный храм вместе с Протоиереем и Благодичным. Автора не смущает то обстоятельство, что их решению способствуют не истинная вера, а выгода, ожидание льгот, которые обещаны униатам при возвращении в православие. Так Савва Стрелецкий как бы облегчает представления о шатаниях в вере и, переводя их в план комического, осуждает конвертитов не слишком сурово. Заметим, что автор и сам менял веру.

Униаты в «Комедии...» осмеиваются с обрядовой стороны, догматические споры и история униатства при этом не затрагиваются. Они «неправильно» ведут себя и «неправильно» выглядят. За взятки дают места, ленятся служить. Они довольно часто говорят о тяготах жизни православного священнослужителя, который должен отстаивать, по их мнению, непомерно долгие службы, знать наизусть множество текстов. Их жалобные речи косвенно свидетельствуют о несовершенстве униатского ритуала и несерьезном к нему отношении со стороны священнослужителей. Униаты, таким образом, оказываются несостоятельными противниками православия. Заметим, что они не только попадают в комические ситуации, но и упоминают о гонениях на униатскую церковь со стороны католиков. Суррогат, оставшись один, вслух размышляет о том, как католики подвергали униатов мучениям, пыткам, били, держали под стражей, отнимали имущество и приходы. Так пьеса проявляет некую тенденцию к историчности. О католиках, кстати, говорится здесь в более спокойных тонах, чем об униатах: у них особые «артикулы», и от восточной церкви они отличаются церемониями и обрядом.

Отзвуки религиозной полемики ввели театр в широкий круг культуры, закрепили его положение в культурном пограничье между сакральным и светским. Само его появление ослабило эту границу. Польская школа передала Киеву не только свой театральный опыт, не выходящий, правда, за рамки педагогической программы, но и представления о театре как таковом. Тем самым на той границе, где пребывала духовная школа, появился особый феномен культуры – театр. Естественно, не ставя этого своей основной задачей, деятели церкви исподволь произвели революцию в культуре. Театр был воспринят ими, притом не только как часть педагогической программы. Он не мог не дать толчка для дальнейшего развития искусства сцены в целом. Частный случай культурных связей получил, таким образом, широкое историко-культурное обобщение.

Украинская культура была способна воспринять именно школьный театр со всей системой строгих ограничений, и никакой другой, хотя и другие виды польской театральной культуры гипотетически могли встать на место школьного театра. Имея в виду тесное взаимодействие, происходившее в то время между Польшей и Украиной, можно предположить, что и придворный, и магнатский театры могли быть приняты во внимание. Через Польшу можно было усвоить опыт иностранных трупп, часто там гастролировавших.

Но придворный театр не мог служить образцом для украинской культуры, так как не существовало условий для его развития. Украина не имела своей государственности и, следовательно, не нуждалась в этом виде театра. Магнатские театры также не попали в сферу интересов украинской культуры – они настораживали своей светскостью. Оставался театр школьный, в котором сплавливались функции дидактические и эстетические и который всегда находился в зоне пограничья светского и сакрального.

Поэтому и украинский театр школы постоянно балансировал между сакральным и светским, незаметно стирая границы между ними, но никогда окончательно не сливая светское и сакральное. На эту особенность его положения указывалось непосредственно в текстах драм: «Послухай не тескливе тоей бозкой справи, / В побожних справах своїх церковной забаві» [Драма українська, 1926, 173]. Церковная забава – очень точное наименование школьной пьесы, соединявшей в себе светское и сакральное начала. Это определение не раз варьировалось: «За то, жесте слухали бозкой в церкве хвали» [Там же, 181], «Актъ тот презацный, Хрістось Пасхонъ названий, / Въ Церкви нам вернымъ, зъ уживання поданий» [Там же, 74].

На первых порах в Киеве не интересовались эстетической стороной театра. В нем прежде всего стремились обрести новую систему выражения сакральных ценностей: «Школа – церковный угол, так ся називает, кгда ж церковних набоженств дітей научает» (цит. по: [Українська література XVII ст., 1987, 358]). Но все же постепенно школьная драма начала именоваться «художным делом». Как гласит эпилог «Трагедокомедии» Сильвестра Ляскоронского: «Се уже художное совершился дело» [Драма українська, 1926, 312]. Заканчивается он знаменательными словами: «Действія художная склоняємъ подъ нозе» [Там же].

Всегда помня о пограничной ситуации, в которой они находились, драматурги тем не менее осторожно пытались связать воедино два противопоставленных начала. Сакральное вменялось в светское. Это происходило в эпилогах драм. Обычно они были довольно краткими, в них подытоживалось показанное зрителям действие. Иногда оно кратко пересказывалось. Кроме того, исполнители просили прощения за возможные ошибки, выражали надежду вновь встретиться со зрителями, произносили традиционные формулы благопожелания. Но один эпилог заканчивается особым пожеланием всем слушателям после смерти оказаться в «мешканю от Бога и Отца», т. е. в раю. Подобная несбалансированность сакрального и светского встречается не столь часто, но тем не менее она знаменует тенденцию к их сближению.

Колебание между сакральным и светским в пределах одного текста – значимый признак театра. Оно происходило внутри собственно драмы, как в заключительной сцене пьесы «Образ страстей мира сего». Ангелы с орудиями страстей в руках рассуждают о Страстях Господних и одновременно складывают панегирик, обыгрывая символику гербов меценатов. Здесь мелькают «гербовные птицы», «гербовное сердце». Прославляя гербы, в которых присутствуют стрелы, крест, увитый лаврами, Ангелы просят «кресту и лунамъ небеснія слави». Пасхальная пьеса, таким образом, на некоторое время превращается в панегирик, а он в свою очередь сплетается с кульминационной точкой всякой пасхальной драмы, с эпизодом Страстей Христовых. В пасхальной драме «Образ страстей мира сего», в ее второй части, Астроном по расположению планет предсказывает «плоди умножении» России. Россия стремится к просвещению своих сыновей, а Палляс произносит хвалу мудрости: «Безъ мене человека мертва чаю быти / И веема во семь мире аки бы нежити» [Драма українська, 1926, 367]. Развитые панегирические пьесы в большей степени проявляют светское начало, но все-таки и в них просвечивают сакральные смыслы, что характерно, например, для польского школьного театра.

Аналогичной была ситуация в соотношении теории и художественной практики. «Хотя на Украине в XVII – первой половине XVIII вв., в основном, играли духовные драмы <...>, профессора Киево-Могилянской Академии преподавали в своих курсах теоретические принципы, законы и правила полностью светской драматургии античности, „возрожденной“ в учено-гуманистических кругах Ренессанса» [Наливайко, 1981, 189]. В поэтиках писали о жанрах светских – комедии, трагедии, трагедокомедии. На школьных сценах ставились пьесы сакрального характера, мистерии и моралите. Возможно, что эта противоречивая ситуация породила разнообразие названий школьных пьес. Моралите именовались комедией, мистерии – трагедией, как в прологе «Dialogus de passione Cristi». Свои «Смутные трены» Иоанникий Волкович назвал трагедией. Одна пасхальная мистерия получила название трагедокомедии.

Заметим, что данная ситуация не была оригинальной. То же самое происходило, например, во Франции, где классицистическая теория не совпадала с реальностью [Большаков, 2003, 19].

Жанровая система школьного театра также характеризовалась этим колебанием [Софронова, 1984]. Граница между сакральным и светским не была обозначена раз и навсегда, но все же она была довольно устойчивой. Потому систему школьных жанров можно условно представить в виде круга, центром которого, обладающим наибольшей сакральностью, являются мистерии. В них всегда выделяется непоколебимое семантическое ядро – вокруг него располагаются отдельные эпизоды, не утрачивающие сакральных значений даже в том случае, когда они передаются с помощью светских мотивов.

Может быть, иногда мистерии подталкивали к периферии некоторые действия аллегорических фигур, которые хотя те и имели символическое значение, но порой внешне выглядели в них как заурядные, бытовые. Например, Благодать Божия сажает Человека на престол, Злоба Греховная стаскивает его с престола и обнажает. Очевидно, что перед нами совпадение символического и реального. Зритель должен был вычитать из этого эпизода лишь символическое значение и как бы не обратить внимания на реальное.

Моралите находились в подчиненном положении относительно мистерии. Они были отодвинуты от сакрального ядра, но не настолько, чтобы попасть в разряд светских пьес. Театр избрал архаический тип моралите и не стал учитывать многочисленные трансформации, произошедшие с ним на польской сцене, приблизившие моралите к трагедии или к комедии.

Главным персонажем моралите был Человек, не важный сам по себе и выполнявший функцию призмы, отражающей священные события. Он находился на границе между светским и сакральным, как и жанр, в котором он выступал. Правильно сделанный выбор перемещал его в сферу благодати. Неверное решение толкало его в ад. Главная тема моралите, его сюжетная основа – жизненный путь Человека – постепенно насыщались светским содержанием. Без него невозможно было представить выбор узкого пути или опасности, которые подстерегали Человека.

Таким образом, моралите в большей степени, чем мистерия, тяготел к светскому началу. Мистерия имела своей основной целью представление христианского космоса, моралите – человека, избирающего свой путь. Конечно, нельзя сказать, что тема и сюжет подвинули моралите в сторону светского окончательно. Этот жанр не переместился с границы сакрального и светского в зону светского, хотя его персонажи уже конкретизировались и переставали быть обобщенными формулами души человеческой.

Между моралите и мистерией намечалось взаимодействие. Они сближались настолько, что моралите становился частью мистерии. В таком случае картина мира, изображаемая на сцене, приобретала полноту. В «Рождественской драме» Димитрий Ростовский сплавил воедино мистирию и моралите. Моралитетный характер имеет вводная пьеса об Ироде [Софронова, 1983, 102–106]. Автор значительно расширил эпизод Ирода, в чем видится не только дидактический замысел, о котором свидетельствует пролог, где говорится о «маловременной лестной славе сего мира» – ее являет собой Ирод: «Образ сего в Ироде есть треокаянном, / Зело в суетных мира сластех окованном» [Ранняя русская драматургия, 1972, 225].

Димитрий Ростовский распространяет эпизод с Иродом, отводит для него специальное пространство, приписывает к нему Сенаторов, Отроков, Слуг, Книжников. Развитость этого эпизода явным образом выстраивает противопоставление царя земного Царю Небесному, которого драматург не осмелился вывести на сцену. Ирод есть некая ипостась грешника, несущего наказание за свои проступки. После страшной болезни, поразившей его, он «упадает над пропасть», а затем воссылает проклятия из ада. Вокруг него собирается пьеса в пьесе, заслоняющая рождественскую тему и одновременно вытягивающая ее смыслы на поверхность, – низкое не существует без высокого, и это высокое дается через косвенные подступы к нему, в том числе, и через антитезу. Потому зритель видел на сцене не только схемати-

чески представленный христианский космос, но и отмечал место человека в нем, пусть такого грешника, как Ирод. Мог моралите становиться рамой мистерии. Иногда даже подавлял ее, как это случилось в «Свободе от веков вожденной». Благодаря этому мистерия приобретала отзвуки светского. В моралите же таким образом сдерживалось светское начало.

Колебания между сакральным и светским, пусть довольно слабые, сказались на жанровой системе школьного театра и в том, что она дополнилась историческими пьесами. Напомним, что трагедокомедию «Владимир» о принятии христианства на Руси считают пьесой исторической. В ней, действительно, выведены на сцену исторические персонажи: князь Владимир, первые русские святые Борис и Глеб. Но доминируют здесь противопоставление христианства и язычества, прославление великих деятелей церкви, тема выбора веры. Исторический ход событий подчинен этим сакральным значениям.

Таким образом, светское и сакральное могли совмещаться в пределах одной пьесы и сакральное всегда подавляло светское, которое так и не высвободилось из мистерий и моралите. Хотя пьесы, тяготевшие по характеру к светским, попадали на школьную сцену. Таковой можно считать пьесу «Милость Божия», посвященную воссоединению Украины с Россией. Но уже одно ее название говорит о том, что ее автор остался в сфере сакральных значений. «Трагедокомедия, нарицаемая Фотий» Георгия Щербацкого посвящена церковным проблемам.

Итак, оппозиция сакральное / светское обеспечила постоянство мистерии и моралите. На протяжении всей истории школьного театра они, за редким исключением, оставались неизменными и не были подвержены влияниям извне, тщательно оберегали свои границы. Эти границы нарушались в частном и узаконенном поэтикой случае – при переходе от серьезных частей драмы к интермедиям, от центра к периферии. Именно здесь в наибольшей степени проявилось светское начало. Благодаря интермедиям возникало колебание между высокими смыслами и смеховым началом, между различными регистрами проведения тем, что усилилось особенно тогда, когда комические элементы стали вкрапляться в серьезные части драмы и обрывать сюжетными линиями.

Школьный театр рассекал границы серьезного и смехового мира. Высокая культура, к которой он приблизился, не допускала смеха в своих пределах, основываясь на идее принадлежности смеха бесовскому миру. «Смеющаяся Христа ни един не виде, плакавшего часто о членочой биде» [Українська поезія, 1978, 97–98]. Эту тему развивал Димитрий Ростовский: «Горе смеющимся! Мир сей есть удолъ плачевный, то како в нем смеяться?» Ему вторил Иоанн Максимович: «Чловеце, ты образ святыны Божой, да в жизни навикнеш рыдати, / Не бесовскому смеху работати. / Смеющим бо ся в времени сем горе!» (цит. по: [Николаев, 1993, 222]). «Насколько бесоугоден смех, настолько же богоугодны слезы. Хорошие монахи никогда не смеялись, но часто плакали» [Амфитеатров, 1992, 107].

Несмотря на это, комическое начало все же вошло в школьный театр, но не смешивалось окончательно с серьезным. Интермедии зачастую выстраивали сниженную параллель серьезному действию, что явно усиливало комическое. Так возникал комизм сходства [Пропп, 1986, 29]. Интермедии были органической частью пьесы и не снижали ее пафос, когда вторили высокому содержанию, но в комическом ключе. Довольно редко между интермедиями наличествовали сюжетные связи и мотивации. Тогда в них выстраивался еще один код художественного сообщения, усиливавшего общее значение пьесы при проигрывании его в смеховом регистре. Школьные драматурги предпочитали в данном случае реверсивное построение, когда «два противопоставленных объекта меняются доминирующими признаками» [Лотман, 1992, 124]. Долгое время, правда, на интермедии смотрели как на творческий итог проникновения народной смеховой культуры в школьное искусство и противопоставляли их схоластическим частям драмы как «островки жизненности и юмора».

На самом деле интермедии носят литературный характер и являются результатом имитации фольклора, что снижает их «смеховой» потенциал. Этот процесс не является стихийным.

Он запрограммирован поэтикой школьного театра. В соответствии с ее правилами смеховое начало, выражаемое на сцене в бесчисленных потасовках, обманах, столкновениях, насыщается дидактизмом. Интермедии в упрощенной форме объясняли зрителям вред пьянства, игры в карты, праздности. Они включали и рассуждения о смысле великих праздников в сниженных тонах, точно так же, как это происходило в нищенских виршах. «Мене пирогами витайте, запорозця!» – вот обычное пасхальное приветствие. «Благословенная колбаса і сало!» – вот радостное восклицание из рождественской орации.

Есть в интермедиях элементы религиозных споров. Их ведут обычно традиционные интермедийные персонажи, Еврей и Мужик. Еврей ужасается тому, что «дурная Русь» назвала человека Богом. Мужик в ответ берет палку и грозно спрашивает: «Поганине, албо то не знаєшь, иж Христос воскрес». Вот и весь диспут. Иногда интермедийные герои рассуждают о том, правда ли это, что «Кавель Кавеля вбив». Здесь, конечно, нет ни осмеяния высоких истин, ни цитат из Священного Писания. Осмеивается только их восприятие. В целом, дидактизм явно ослабляет смеховое начало интермедий, поэтому их противопоставление основной части драмы бывает неполным. Как полагает И. Л. Бусева-Давыдова, в культуре исследуемой эпохи существовал особый слой «контркультуры», необходимый «для любой жизнеспособной культурной общности». Эта ситуация просматривается в интермедиях. Слою «контркультуры», по мнению исследователя, свойственны и дидактический аспект, и «своеобразная критика „снизу“ по принципу „от противного“» [Бусева-Давыдова, 1993, 8].

Впоследствии интермедии связывались сюжетно и тематически, как в пьесе Георгия Конисского «Воскресение мертвых». Они образовывали своего рода предкомедию украинского театра. Могли они «внедряться» в пьесу, как у Феофана Прокоповича в трагедокомедии «Владимир».

Языческие жрецы – Жеривол, Пиар, Курояд – противостоят Философу как язычники христианину и одновременно остаются комическими персонажами. Их появление на сцене не отграничено от серьезных частей драмы, а, напротив, вплетено в них. С одной стороны, в их словесных сражениях со сторонниками новой веры рождается основной драматический конфликт, сталкиваются бесслужительство и христианство. С другой – языческие жрецы смешат зрителей, раскрывая смысл своей нелепой веры. А. С. Елеонская удачно заметила, что диспут между Жериволом и греческим философом пародийно воспроизводит прения о вере [Елеонская, 1976, 80].

Основное в характеристике жрецов – плотское начало, прежде всего ненасытное обжорство, которому они предаются. Их имена указывают на их греховное пристрастие. Принадлежность к плотскому, «земляному» миру должна сместить или быть достойной осмеяния – такова установка Феофана Прокоповича. Жрецы ни на минуту не оставляют тему еды. Даже в диспуте Жеривола больше всего занимает, что предпочитает новый бог из еды и питья. Жрецы страдают голода, голодной смерти, что усиливает комический эффект, ими создаваемый.

Интермедии выполняли еще одну важную функцию. Они способствовали возникновению мерцания между театром и жизнью, т. е. между реальностью и искусством, создавали особое колебание, без которого вообще немислимо искусство сцены. Серьезные части драмы не воссоздавали на сцене «правду жизни», а только «истину духа». Интермедии же совершали прорыв в мир реальности (иногда мнимый). Их персонажи, например, играли роль зрителей, впервые пришедших на представление. Конечно, интермедии были приближены к жизни в смеховом ключе, но, тем не менее, они задавали контраст между условностью театра и реальностью жизни.

Эта реальность, «жизненность» интермедий мгновенно принимала ирреальные очертания, как в украинской «Интермедии на три персоны: Баба, Дед и Черт». А. И. Белецкий утверждал, что «комизм интермедии иногда граничит с мрачным гротеском, смех ее по временам кажется смехом сквозь слезы». Он полагал, что Дед и Баба – не простые интермедийные

персонажи, так как они явились «на землю праздновать, согласно народному поверью, свой „навий Великдень“ – мертвецкую Пасху» [Белецкий, 1923, 89]. Это глубокое замечание исследователя наводит на мысль о том, что школьный театр как бы «нечаянно» вывел на сцене элементы народной мифологии, т. е. архаического сакрального.

Можно предположить, что пара стариков – масленичные персонажи. Так или иначе, старики давно не молоды, чего сами не замечают, как и то, что праздник уже закончился. В этой интермедии тема *Vanitas* звучит в смеховом ключе. Также снижаются темы *Carpe diem* и *Memento mori*. Старик их проводит по-своему. Шамкая и пришепетывая, он тихонько поет: «Заживаймо швята...». Баба же все рвется гулять и веселиться. Противопоставление жизни и смерти решается с помощью топоса: мир наизнанку.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.