

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МЕХАНИЗМЫ ОСМЫСЛЕНИЯ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Предлагаемая вниманию читателей рубрика объединила статьи авторов — участников круглого стола «Христианские образы в народной культуре», проходившего в Государственном институте искусствознания. Изучение религиозного опыта народной культуры ведется здесь на протяжении многих лет, причем в самых разных аспектах. Сотрудники отдела народной художественной культуры, выступившие инициаторами проведения встречи, решили сосредоточиться на рассмотрении всевозможных трансформаций, которые претерпевает религиозный образ в народной традиции.

К участию в диалоге были приглашены коллеги — фольклористы и этнолингвисты из Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, Института мировой литературы РАН, Института славяноведения РАН, что во многом определило характер предложенных к обсуждению материалов. Было представлено немало интересных фактов, связанных с усвоением евангельских и житийных мотивов народными духовными стихами. Неожиданными оказались многие наблюдения над фольклорными нарративами — легендами, сказками и даже анекдотами, разрабатывающими христианский образ в весьма свободной форме, вплоть до пародирования его изначального содержания. Так или иначе, речь шла по преимуществу об устном слове, в котором религиозные истины нередко подвергаются значительному переосмыслению, а религиозный образ предстает как образ вторичный, «отображенный», несущий лишь ответ изначального догматического содержания.

Публикуемые ниже статьи знакомят с наиболее интересными материалами круглого стола и дают возможность проследить основные тенденции, которые наметились в ходе обсуждения.

Л. В. ФАДЕЕВА
(Москва)

«СПИШУ ТВОЙ ЛИК НА ИКОНУ...»: ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СМЫСЛОВЫМИ МЕТАМОРФОЗАМИ ПОЭТИЧЕСКОЙ ФОРМУЛЫ

Аннотация. В статье прослеживается судьба поэтической формулы, которая использовалась в духовных стихах как формула прославления святости. Соотносившаяся прежде всего со страстной темой (слова Иисуса Христа на кресте, обращенные к Богоматери), в дальнейшем она утратила свое сакральное звучание и нашла место в любовной песенной лирике. Одним из ярких примеров ее реализации в этом качестве является песня, обнаруженная в записях поэта П. А. Квашнина-Самарина, датированных 1696—1699 гг.

Ключевые слова: фольклористика, константная поэтическая формула, русский духовный стих, народная религиозность, богослужение Страстной седмицы, иконопочитание и иконоборчество.

Среди жанров фольклора, отразивших все сложности и противоречия народно-христианского мировоззрения, духовные стихи занимают особое место, а потому они неизбежно привлекают к себе внимание всех, кто обращается к исследованию «глубочайших подсознательных стихий религиозной души русского народа» [Федотов 1991, 16].

Будучи результатом «эстетического освоения народом идей христианского вероучения» [Селиванов 2004, 6], духовные стихи запечатлели внутреннюю полемичность данного процесса. И дело не только в том, что «подлинность этих

идей в народном освоении» представляет собою определенную проблему [Там же]. Формировавшиеся в околонижной среде, духовные стихи на протяжении столетий являлись проводниками религиозных истин, пусть и в довольно свободной в догматическом отношении форме, поэтому они неизбежно несли на себе след тех внутрицерковных движений, которые в разное время волновали умы, а порой вели к жесткому противостоянию и даже расколу.

Однако со временем полемический пафос художественного высказывания утрачивал свою остроту. Значительно более важную роль в судьбе произведения начинало играть сюжетное и образное содержание, а также точность и выразительность средств его воплощения. Это сказывалось и на судьбе отдельных поэтических формул, которые, полюбившись исполнителям, обретали устойчивость и становились частью традиционного поэтического инструментария духовного стиха, а нередко и шире — лирических или эпических жанров фольклора. Обретая новые контекстные связи, поэтическая формула могла преобразиться настолько, что ее исконная принадлежность духовному стиху угадывалась не сразу. Тем более непросто было установить ее изначальное смысловое и догматическое содержание.

Такова судьба формулы, фрагмент которой вынесен в заглавие этой статьи. Впервые она обратила на себя внимание в связи с записями песен, обнаруженными на оборотной стороне хозяйственных документов из семейного архива Квашниных-Самариных, хранящегося в Государственном историческом музее. Поскольку речь шла о материалах конца XVII века, а следовательно об одной из ранних фиксаций русской и украинской песенной лирики¹, исследователи посвятили ей целый ряд статей и публикаций (в частности [Сперанский 1932; Позднеев 1956; 1996, 393—399])². Уже в них

¹ А. В. Позднеев предполагал, что записи были сделаны в 1680-х гг. [Позднеев 1956, 82], однако новейшие исследования позволяют довольно точно датировать тексты 1696—1699 гг. [Телетова 1993, 301].

² Нельзя не упомянуть здесь о полемике, постепенно разгоревшейся между комментаторами этого собрания. Если поначалу в нем увидели один из ранних песенников, то со временем всё более уверенно стали гово-

особое внимание было уделено песне с редким, как показалось первому публикатору, для народной любовной лирики мотивом («в других... известных песнях не попадающимся») — «девица, чтобы избавиться от тоски по охладевшем «милом друге», заказывает его портрет и смотрит на него во своей светлице» [Сперанский 1932, 919].

Для того чтобы сразу развеять некоторые недоразумения, связанные с этим толкованием сюжетного мотива, приведем запись П. А. Квашнина-Самарина — так, как она представлена в публикации М. Н. Сперанского:

*Светь, моя милоя, дорогая,
Не дала мнѣ на себѣ наглядѣтца,
На хорошой прекрасной ликѣ насмотрѣтца.
Поиду ли я в чисто поля гуляти,
Найду ли я мастера живописца
И велю списать образ (sic) ей*

на бумаге хорошей,

*Прекрасной ликѣ на персонѣ поставлю
Е во светлую светлицу.*

*Как взойдет на меня тоска и кручина,
Поиду ли я в светлую (?) светлицу*

Спасову образу помолюся,

На персуну мила другу насмотрюся:

Убудет тоски моеи и кручины

И великое чежело ево (?) рыдает...

[Сперанский 1932, 922].

Даже беглый взгляд на процитированный фрагмент позволяет заметить неточность интерпретации, предложенной М. Н. Сперанским. Не о тоске покинутой девицы идет речь в песне, а о печали молодца, который, будучи лишен возможности видеть предмет своих воздыханий, просит списать «на бумаге хорошей» прекрасный лик, чтобы из-быть тоску-кручину³.

речь о том, что перед нами черновики одного из первых оригинальных русских поэтов П. А. Квашнина-Самарина (1671—1749 или 1750 гг.), творившего на основе народной песенной лирики и повествовательной литературы той поры. На это якобы указывает и облик записи — фрагментарный, с многочисленными исправлениями (историю вопроса см., например, в: [Телетова 1993, 293—295]).

³ Вероятно, ошибка вкралась из-за соединения этой записи со следующей — тоже на тему разлуки. Именно в ней печаль свою изливает покинутая девица:

*Не по лѣтнему солнышка на небѣ грѣть,
На всехъ красно солнышо обогрела (?),
Одное меня бѣдную ознобила (?).
Ко всеѣ милой другѣ заежжаетъ,
Онѣ к одной ко мнѣ не заедетъ,*

Что же касается истории зарождения поэтической формулы «*велю списать образ ей на бумаге хорошей, прекрасной лик на персоне*», М. Н. Сперанский предполагает ее книжное происхождение, ссылаясь при этом на любовно-авантюрную «Повесть о королевиче Вальтасаре», переведенную, по мнению В. П. Адриановой-Перетц, еще до 1680-х гг. (рукопись Румянцевского музея, собр. Пискарева, № 172). В его изложении интересующий нас эпизод звучит так: «Фларента, прощаясь с Вальтасаром, просит, чтобы муж оставил ей свой портрет, и говорит: “Аз поставлю его в ложнице своей в честном месте и стану на него зрети и тебе, сожителника своего драгаго, поминати и, вспаметовавши твою премногую ко мне любовь, начну горько плакать и от горести сердца своего сей твой начертанный образ начну любезно лобзати”» [Сперанский 1932, 919 (примеч. 1)]. Эта точка зрения утвердилась среди комментаторов песен из собрания П. А. Квашнина-Самарина. Н. С. Демкова, в частности, мотив портрета возлюбленной также возводит к галантной повести конца XVII в. [Демкова 1988, 704].

Казалось бы, вполне уместная параллель, ведь и в песнях на тему разлуки мы нередко слышим голос покинутой женщины, которая просит оставить ей портрет⁴. Однако у П. А. Квашни-

*А хотя онъ ко мнѣ и заедеть,
Он тайны мнѣ онъ не скажетъ.*
[Сперанский 1932, 922—923].

Такое смешение можно объяснить тем, что многие песни приводятся П. А. Квашниным-Самариным в отрывках, записаны они в строчку и без деления на стихи. Однако при последующих публикациях недоразумение было устранено и фрагменты рассматривались как самостоятельные произведения [Демкова 1988, 595].

⁴ Ср. с песней «Не пой же, не пой, соловейко...»:

*...Куда же ты, мой милый, уезжаешь?
Куда же оставляешь ты меня?
Оставь же, мой милый, на память,
Оставь хоть портретики для меня;
Оставь свои черные брови,
Которые завлекали меня;
Оставь свои алые губки,
Которые целовали меня;
Оставь свои нежные ручки,
Которые прижимали меня;
Оставь свои стройные ножки,
Которые провожали меня!*

[Кулагина, Селиванов 1999, 183 (№ 190)].

на-Самарина просьба оставить портрет так и не прозвучала. Влюбленный велит списать (или, как увидим по вариантам, сам пишет) «*образ*» на бумаге хорошей, ставит его в своей светлице, чтобы, помолившись «*Спасову образу*», смотреть «*на персуну*» и вспоминать «*мила друга*». Любовь и молитва оказываются здесь неразрывно связаны, что ни в коем случае не является поэтической вольностью, привнесенной поэтом. Как же возникло это, казалось бы, неожиданное для любовной лирики сочетание? С поисками ответа на поставленный вопрос и связана главная интрига принятого нами исследования.

Нисколько не оспаривая того, что портрет проникает в лирическую песню конца XVII в. под влиянием литературной традиции, мы все-таки будем настаивать на том, что сама формула «*велю списать образ ей на бумаге хорошей, прекрасной лик на персоне*» имеет прочные корни в фольклорной традиции. Это отмечал еще А. В. Позднеев, попытавшийся вскрыть народно-поэтические истоки некоторых песенных фрагментов в записях П. А. Квашнина-Самарина [Позднеев 1956, 94—95]. Обратившись к заинтересовавшей нас поэтической формуле, он также указал на то, что она «чресчур своеобразна и редка», а потому «в записях песен XIX века не встречается» [Там же, 94]. Однако ему все же удалось найти варианты ее реализации в других песнях на тему расставания. В частности, исследователь привел в своей статье лирическую песню «Ах, кабы на цветы не морозы» из рукописного песенника конца 1740-х гг., владельцем которого был И. С. Абрамов (с. Воронеж Сумской обл.). В ней уже знакомый нам фрагмент выглядит так:

*...Не сокол от меня отлетает,
Душа, милый друг, отъезжает*

Портрет как напоминание об утраченной любви становится обязательным атрибутом не только еще довольно стыдливой лирической песни, но и жестокого романса и новой баллады с их весьма свободной моралью:

*...«И как же я тебя забуду,
Когда портрет твой на стене?
И как же я любить не буду,
Когда малютка на руке?» —
«А ты возьми, моя блондинка,
Портрет со стенки разорви,
А ты возьми, моя блондинка,
Малютку в море утопи»*

[Кулагина, Селиванов 1999, 195 (№ 208)].

поэтической формуле — реплике Иисуса, которой не было у евангелиста, но которая, несмотря на это, стала одним из наиболее ярких воплощений страстных переживаний. Неслучайно именно слова «*Не рыдай Мене, Мати*» позднее стали именем иконы, сюжет которой связан со смертью Христа, положением его во гроб и плачем над ним⁵. Они же порой почти буквально цитируются в духовных стихах (ср. по вариантам в стихе «Иже о Христе Иисусе»:

*Речет Христос на кресте распятый:
«Не плачь, моя Мати Мария,
Не рыдай меня зряще во гробе!»...*
[Бессонов 1861—1864, № 376] —

или:

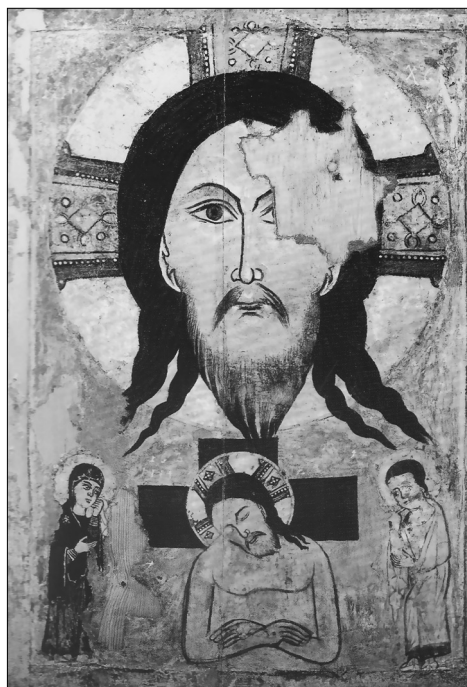
*«Не рыдай Меня, Мати, зряща во гробе,
Не скорби, Мати, своей утробой,
Да не прослези, Мати, своих ясных очей!»...*
[Там же, № 374]]⁶.

Традиционно посвященная Деве Марии девятая песнь канона Великой субботы призвана была показать крестные муки Иисуса Христа с точки зрения его Матери, присутствующей здесь же. При этом гимнограф сосредоточил свое внимание не столько на изложении происходящих событий, сколько на выражении их догматического содержания. Неслучайно пророчество о воскресении Христа предстало в неразрывной связи с утверждением о грядущем прославлении Богородицы. Эта мысль венчала реплики диалога Матери и Сына,

⁵ Н. В. Покровский характеризует ее как «композицию надгробного рыдания»: Спаситель стоит во гробе, за его спиной крест; справа его поддерживает плачущая Богоматерь. По наблюдениям ученого, в греческой традиции это изображение появилось довольно поздно, зато по многочисленным западным памятникам оно известно в нескольких вариантах. У русских иконописцев «Не рыдай мене, Мати» встречается как отдельно, так и на иконах «Единородный Сыне» и в многочастных Страстях [Покровский 2001, 481].

Условный характер православной иконографии плача по Иисусу позволял воспринимать происходящее как диалог скорбящей Матери и утешающего ее Сына, в котором вполне нашлось место и реплике из канона Козьмы Маюмского.

⁶ На это указывал еще П. А. Бессонов, писавший: «все стихи этого рода основаны, в заключении своем, на известной церковной песни “Не рыдай мене, Мати”» [Бессонов 1863 (IV), 193].



Спас Нерукотворный. Не рыдай мене, Мати (?). XIV век. Ростов, северная провинция (?). Из Введенской церкви д. Кузьмино на Княжострове Приморского р-на Архангельской обл. Архангельский музей изобразительных искусств [Смирнова 2007, 88]

воссозданного Козьмой Маюмским в строфах девятой песни: «*В страннем Твоем рождестве, болезней избежавшие паче естества, ублажихся, Безначальне Сыне: ныне же Ты, Боже мой, бездыханна зрящи мертва, оружием печали растерзанюся люте: но воскресни, яко да возвеличуся*» — «*Земля покрывает Мя хотяща, но устрашаются адовы вратницы, одяна видяще одеждою окровавленою, Мати, отмщения: враги бо Крестом поразив, яко Бог, воскресну паки и возвеличу Тя*» [Трїѡдь постная 2002, 484 (об.)].

Включение слов о величии Девы Марии в контекст страстного повествования демонстрируют и апокрифические тексты. Сошлемся, к примеру, на переводные «Страсти Христовы». Повесть, пришедшая на Русь с Запада, получила широкое распространение у читателей в XVII—XVIII вв., однако до недавнего времени не утратила своего авторитета среди верующих, в том числе и старообрядцев⁷. В ней слова Иису-

⁷ Об этом памятнике см., в частности: [Сперанский 2002, 474—475; Савельева 1994].



са, пророчествующего Матери о своей смерти, звучат так: «...и поругаются мне, и оплюют и умертвят, на кресте распяшие, но в третій день воскресну и твое имя возведу на земли паче всех родов человеческих» (цит. по: [Бучилина 1999, 399]). Аналогично эта тема решена и в апокрифе «Сон Богородицы». Появившийся на русском языке примерно в то же время, что и «Страсти Христовы», он обрел еще большую популярность, на что указывает его бытование не только в письменной, но и в устной форме⁸. Будучи по сути развернутым диалогом на тему пассивности, «Сон Богородицы» может включать в себя всё то же пророчество Иисуса о собственном воскресении и прославлении Девы Марии — см., например, в южнорусской рукописи 1788 г.: «...тако и буду волею своею страдаты буду за вь весь миръ и погребень буду и воскресну вь третій день силою своею божества и тебе возведу, мати моя, буду вси роди земнїи во вьки и будещи поручница грѣшнихъ людей и молебница за всѣхъ христїанъ и я имъ отъпищу грѣхи и дам имъ имъ царство небесное, ему же не будетъ конца во вьки вьковъ и вознесуся на небеса и паки пребуду судити живихъ и мертвихъ и воздам комужде подѣлому» (цит. по: [Бучилина 1999, 390]).

Духовный стих «Сон Богородицы», как и другие стихи на страстной сюжет, демонстрирует своеобразное развитие этой темы. Речь идет не только о величии Девы Марии, ее непреложном праве ходатайствовать за всех людей перед Богом. Образ Богоматери становится напоминанием о победе воскресшего Христа, поправшего смертью смерть:

*Не плачь моя Матушка Марья,
Причудна Дѣва Пресвятая!
Не трать, Мати, ясныхъ своихъ очей,
Не скорби бѣло свое лицо.
Во третій день, Матушка, воскресну,
Спишу твое лицо на икону,
Положу икону въ Божью церковь,
За эти престолы за Господни;
Будутъ тебѣ, Матушка, молиться,
Меня Христа прославляти,
Святное мое имя вспоминати...*
[Барсов 1867, 177—178].

⁸ Краткий и емкий обзор истории бытования памятника на Руси и его изучения в отечественной словесности представлен в книге: [Топорков 2010, 416—422].

Так появляется мотив иконы Богородицы, которая царствует на божьем престоле от имени своего Сына⁹. Подобное решение пророческих слов Иисуса вполне в логике песнопений Страстной седмицы и апокрифических сказаний на тему страстей. Однако духовный стих, отрываясь от книжного источника, порой «колеблется» в том, что за икона в действительности должна прославлять Христово воскресение. В некоторых вариантах на этом месте оказывается икона самого Спасителя:

*Мати моя, матушка, пресвятая
Богородица,
Не плачь, не рыдай о сыне своем.
Не одна ты осталась на этом свете.
Остались Иоанн Поститель,
Иоанн Креститель,
Иоанн Богослов,
Марфа и Мария — девы Лазаревы,
Жены Мироносицы.
Да и сам сойду,
И лик свой оставлю
В святом городе Ерусалиме.
В Ерусалимскую церковь
Мир православный будет приходить,
Кланиться за материно моления,
За Христово мучения*
[Бучилина 1999, 184].

⁹ Роль храмового образа в становлении художественного мира духовного стиха огромна. Еще Ф. М. Селиванов обращал внимание на «пространственно-временное смещение», которое духовный стих порой допускает в изображении евангельских событий «под влиянием церковной живописи»:

*«Во городе во Руссе
Стоит церковь соборная,
Что соборная, богомольная.
Во той церкви Христос Бог распят...
Стоит Мати, жалко плачет...*

Иначе говоря, речь идет о церковной иконе с изображением Богоматери у распятия. Временная ретроспектива исчезает, скрадывается: стих повествует о том, что происходит на глазах у зрителя, сейчас» [Селиванов 2004, 18]. Сказанное касается не только приуроченности событий священной истории к тому или иному условному храмовому пространству, но и характера изображения священных лиц. Примечательно, что Богородица в духовном стихе часто предстает именно как иконописный образ: «*был ему глас от святой от честной от иконы, от Матери Пресвятой Богородицы*» (см. варианты стихов об Алексии Божьем человеке, о Василии Кесарийском).

Аналогичное решение, что немало важно, находим и в отдельных поздних фиксациях прозаической статьи: «*Не плачь, моя мати, не рыдай, моя мать. На страстной неделе, во пятнишний день я воскреснусь, на небеса я вознесусь, составлю я свой лик во божью церковь на престол Господень...*» [Бучилина 1999, 394 (№ 11)]. В других упомянута икона, на которой изображены не лица, а события, предсказанные «Сном», т. е. собственно Страсти Христовы: «*О Мати моя, Мария, не плач, не рыдай, я в третий день воскресну, вознесусь на небеса, сплещу этот сон на икону, поставлю этот крест на престол Господний...*» [Там же, 394 (№ 10)].

Варьирование интересующей нас формулы показывает, что народная традиция ищет свое обоснование для ее использования в диалоге Богородицы и Христа. Можно с большой долей уверенности утверждать, что необходимость прославления страдающей Матери внутри этого сюжетного эпизода не была очевидна исполнителям и переписчикам «Сна» в той мере, в какой она была очевидна средневековым гимнографам. Отсюда рождение варианта, в котором смысловые акценты расставлены иначе: «...*Матушка Пресвятая Богородица, не плачь, не рыдай, своего белого лица слезами не заливай. Я воскресну на третий день Христова (sic!) Воскресения, возьму белый лист бумаги и запишу твой сон на удивленье...*» [Фадеева 2009, 409 (№ 149)]. Очевидно, что речь здесь идет о создании не иконы, а книги. Это прославление не столько самой Богородицы, сколько ее провидческого сна — того самого текста, который находится в руках у переписчика или читателя.

Однако вернемся к вариантам духовного стиха «Сон Богородицы», в которых икона Божьей Матери упоминается в самом драматическом эпизоде сюжета. Даже в этом случае внимание в произведении не всегда сосредоточено на утверждении о величии Девы Марии. Ведь слова утешения, произнесенные Иисусом в адрес плачущей Матери, иногда предстают в виде обширной, развернутой реплики, суть которой — рассказ о весьма значимых с точки зрения Священного предания событиях. Формула же «*сплещу твой лик на икону...*» оказывается своего рода до-

полнением, наиболее удачной концовкой сказанного:

...*Ни плачь, Мати Божия Маря,
Ни рыдай, Мати Божия присвятая!
Ни адну тибя, Матерь Божию,*

спакидаю,

*Ни адну на дозрения аставляю;
спакидаю Матерю святым духом,
На свитова Ивана Богуслова,
Я на друга Христова;*

Нарикай яво, Мати, вторым сыном.

Егда со криста тело соймут,

В яво плащаницу положут,

И в погребении по смерть буду,

На третий день я воскресну,

Я на небесы вознесу

Сы грозными херувимыми,

Сы страшными серафимыми,

Сы избранными, Мати, сы святыми.

Пажди, мать, на малая время,

Я сам с неба к тибе, мати, сойду,

Я сам из тибе, Мати, душу приму,

Погребу твои мощи сы святыми,

У божьей вы церкви зы пристольм;

С тобою ж я, Матушка, прашуси,

Ко моцам кы твоим прилажуси,

Аташодша ат мащей пакланюси.

Я сам упакою тваю душу

Во царствии небесам с сабою,

Де ангели небесныя меня ликуютъ,

Стрепещить небесная сила,

С трепеты стаять пред престолом,

Лица крылом воскрываютъ,

Свет, Мати Маря присвятая!

Я лик напишу твой на икони,

Наставлю образ твой на престоли:

Тибе станут, Мать виличати,

Ва веки Христа прославляти...

[Киреевский 1986, 37—38 (№ 39); ср.

также Бессонов 1861—1864, № 615].

Эта пространная цитата позволяет судить о том, как духовный стих развивает содержание, предзаданное книжным источником. Вслед за словами, являющимися откликом на канон Козьмы Маюмского и евангельский эпизод препоручения Девы Марии заботам апостола Иоанна Богослова, следует рассказ о смерти, снятии с креста, погребении Христа, а также его последующем Воскресении и Вознесении. Казалось бы, пророчество, которое должно было успокоить плачущую Мать, произнесено ее Сыном. Однако разговор Богородицы и Христа этим не исчерпывается. Описание трагической, но исполненной тайны смерти Иисуса во многих записях стиха влечет за собою описание таинственной смерти его Матери. Рассказ

об Успении Богородицы — где-то краткий («Сам Я по твою, Мать, душу буду, / Сам со телес душу сниму...» [Бессонов 1861—1864, № 608]), где-то весьма подробный, как в приведенном нами случае, — свидетельствует о неразрывной связи Матери и Сына не только на земле, но и на небесах.

По наблюдению А. Н. Веселовского, соотнесение сюжета об Успении со страстным сюжетом восходит к западноевропейской книжной традиции. Как известно, рассматривая латинский апокриф об Успении Богородицы, ученый пришел к выводу о том, что именно в нем и следует искать истоки «Сна Богородицы». Основной темой столь полюбившегося на Руси памятника А. Н. Веселовский считал конец земного бытия Девы Марии, Ее вознесение на небеса и посмертное пребывание с Сыном во славе. Сон же о страдании Иисуса в этой интерпретации рассматривался лишь как отправная точка для жизнеописания Божьей Матери [Веселовский 1876, 356—358].

Однако русские духовные стихи на сюжет «Сна Богородицы», отталкиваясь от прозаической статьи, в описании Успения следуют главным образом православной иконографии праздника, по-своему дополняя и видоизменяя ее. Иисус не только незримо спускается за душой своей Матери, трогательно изображаемой на иконах в виде спеленатого младенца («...я не ангелов к тебе пошлю / Я Сам к Пресвятой сойду, / Сам Я твою душу выну, / С Собой в небесное Царство» [Бессонов 1861—1864, № 605]), — он готовит ее к смерти («Я Сам тебя, Деву, споведую, / Я Сам тебя, Деву, причащую» [Там же, № 607]), погребает ее тело («Я Сам твои мощи привпокою» [Там же], «Погребу твои мощи со святыми, / Со святыми тебя, мати, херувимы, / Со славными, мати, серафимы. / Положу Я твои мощи в плащаницу...» [Там же, № 612]) и даже кланяется ее мощам («Ко мощам ко твоим приложуся» [Там же, № 615]). Фантазии здесь нашлось место, хотя совершенно очевидно, что она противоречила церковной традиции¹⁰.

Закljučая рассказ о жизни Девы Марии, стих славит Ее как Царицу, си-

дящую на престоле. Существенно, что и для данной темы найдено свое решение, поскольку престол этот находится не на небесах, как это принято в западноевропейской и сложившейся под ее воздействием поздней русской иконографии (см. сюжет «Коронавание Богородицы», известный в России с конца XVII века), а на земле, «во всякой соборной Божьей церкви» [Бессонов 1861—1864, № 607]. Поэтому речь идет уже не о самой Деве Марии, а об иконе, на которой написан ее лик. Будучи поставлена «во Божьей во церкви за престолом, / за славным за престолом за Христовом», икона эта становится объектом всеобщего поклонения и почитания:

...Сам я твоему лику помолюся
 И сам к Пресвятой приложуся.
 Тогда будут, Матерь, к тебе ходити
 Честныи люди — патриархи,
 И цари, и князья, и бояры,
 И все православные християне,
 Честныи молебны служати,
 И ярые свечи становити,
 Тебя будут, Матерь, величати,
 А меня, Сына Божия, прославляти...
 [Там же, № 605].

При всей значительности воссозданной в стихе картины, она вполне реалистична. Ведь образ Царицы Небесной, к которому устремляется весь православный мир, — это алтарный запрестольный образ, стоящий хотя и во святая святых храма, но доступный взору всех молящихся. Обращает на себя внимание другое: пишет икону и кланяется ей сам Иисус Христос.

Включение этой немотивированной с точки зрения Священного предания сюжетной детали не было случайным. Образ Христа-иконописца выполнял в стихе совершенно определенную смысловую роль: появление его было связано как с утверждением величия богородичных икон, которых на Руси век от века становилось всё больше, так и с указанием на божественную природу иконописного изображения как такового. Вопрос лишь в том, зачем русскому духовному стиху потребовалась апология иконы?

Казалось бы, традиции иконопочитания, усвоенные вместе с основными положениями христианского вероучения в первые века после крещения, в средневековой Руси были крепкими

¹⁰ См. об этом: [Федотов 1991, 51, 169 (примеч. 79)].

[Хлыбова 2000, 27; Смирнова 2007, 4, 324]. Более того, «икона нигде не имела такого распространения и не играла такой роли, как в России. Недаром летописцы наряду с событиями государственного значения отмечали и создание храмов, и создание, и перенесение, и даже поновление икон. Икона органически входила в жизнь народа, сопутствуя всем событиям этой жизни; весь его быт, в частности земледельческий календарь, располагался вокруг праздников и дней памяти святых, что, естественно, отражалось и на почитании тех или иных икон и на их распространении» [Успенский 1997, 389—380 (примеч. 16)]. Однако на протяжении столетий жизни русской Церкви неоднократно появлялись люди, готовые усомниться в истинности образа и встать на путь иконоборчества¹¹.

¹¹ Подобные еретические учения заявляют о себе во второй половине XIV века. Характер противоборства становится понятен, когда обращаешься к антиеретическим посланиям отцов Церкви и постановлениям церковных Соборов.

Так, в 1490 году было вынесено соборное осуждение жиждовствующим, где, в частности, находим следующее свидетельство об отношении еретиков к иконам: «Мнози от вас ругалися образу Христову и Пречистые образу, написанном на иконах, и инии от вас ругалися Кресту Христову, а инии от вас на многая святыя иконы хулныя речи глаголали, а инии от вас святые иконы щепляли и огнем сжигали <...>, а инии от вас святыя иконы в лоханю метали, да и иного поругания есте много чинили над святыми образами написанных на иконах» (цит. по: [Успенский 1997, 301]). К этому же времени относятся и антиеретические трактаты «Слово на новоявляющуюся ересь новгородских еретиков, глаголющих яко не подобает кланяться иже от рук человеческих сътворенм вѣщем... сиречь святым иконам и честному и животворящему кресту и прочим божественным и освященным вѣщем, их же повеле Господь Бог нашъ Иисус Христос в славу свою творити», а также «Сказание от божественных писаний, како и которыя ради вины подобаетъ христианомъ покланяться и почитати божественныя иконы и честный и животворящий крестъ Христов, и святое еуангелие...», авторство которых предположительно принадлежит Иосифу Волоцкому [Казакова, Лурье 1955, 323—370].

Новая волна иконоборческих настроений захватила Россию в XVI веке под влия-

Утверждение святости икон в противовес тем, кто не хотел им поклоняться, происходило многими путями. Немало в этом плане было сделано самими иконописцами, которые большое внимание уделяли сюжетам, свидетельствующим об аутентичности образов Иисуса Христа и Богородицы (история нерукотворного образа — Святого Убруса с чудесно запечатленным на нем ликом Христа, дарованного эдесскому царю Авгарю для исцеления; история первого иконописного изображения Богородицы, сделанного евангелистом Лукой). В контексте противостояния иконоборцам большое значение приобретали варианты иконографии, указывающие на божественную помощь первому иконописцу — св. Луке¹²

нием реформаторского движения в Польше и Литве. На это указывает «Слово на Люторы, или О поклонении святых икон, списано против еретикъ» Максима Грека [Успенский 1997, 399].

Не стоит забывать и о том, что церковный раскол также поставил на повестку дня вопрос о почитании икон. И речь здесь шла не только о чистоте и правильности икононого письма, о верности старым образцам. Нетовцы (спасово согласие) считали возможным молиться только на образы Спасителя и Богородицы (причем особо почитали образ Спаса Нерукотворного, который помещали на оглаве каждой иконы), рябиновцы не поклонялись иконам, на которых присутствовало изображение кого-либо помимо святых — простых людей, животных, но особенно бесов. В крайней форме выражали свое отношение к иконе немолыки и дырники, которые не принимали образов нового письма, а древлеписанные иконы считали оскверненными еретиками-никонами [Вургафт, Ушаков 1996].

¹² Комментируя сборник Иоанникия Галытовского «Небо новое», И. И. Огиенко указывал на то, что средневековые легенды о написании икон не руками человеческими были довольно многочисленны. Причем если святые отцы упоминали семь икон, написанных апостолом Лукою, то в Новое время их насчитывается порядка двадцати. Вот одна из легенд о том, как св. Лука писал образ Богородицы: «Святый Лука Евангелистъ гды хотѣлъ маліовати образъ Пречистой Дѣвы Богородици, на которое маліоване еще фарбы ненаготованы были, але Образъ несподѣване Бозскою не человекъною рукою показался вымаліованый» [Огиенко 1913, 50]. Еще один примечательный вариант сюжета — ангел пишет икону за художника.



Евангелист Лука пишет образ Богородицы. Икона конца XVI — начала XVII в. Из собрания А. В. Морозова. Государственная Третьяковская галерея [Смирнова 2007, 131]

(включение в композицию образа Божественной Премудрости, вдохновляющей Луку в его труде)¹³.

Духовные стихи по-своему отзываются на эту важную тему. Отсюда упоминание Христа-иконописца — вольность, но зато какая убедительная! Ведь еще Симон Ушаков в «Слове к люботщательному иконного писания», размышляя о Святом Убресе, восклицает: «Еже убо Сам Господь прописует нам того ради писать вскую не подабае?» (цит. по: [Успенский 1997, 398]). В сюжете «Сна Богородицы» не нашлось места для нерукотворного образа Спасителя, в легендах связанного с событиями Крестного пути (плат, поданный Христу кровоточивой Вероникой), однако включение в стих прославления Божьей Матери позволило сказать о боговдохновенности ее изображений. Таким образом, звучащая в пророчестве Иисуса формула «спишу твой лик на икону», в одном из вариантов получившая весьма выразительное в смысловом отношении добавление: «пойду — ико- не помолюся, / приду — иконе покло-

¹³ См. подробно в специально посвященной этому вопросу монографии [Смирнова 2007, 51—105, 106—134].

нюся» [Бессонов 1861—1864, примеч. к № 607], — стала как утверждением величия Царицы Небесной, образу которой поклоняется вся земля, так и свидетельством святости любого иконописного изображения.

Было бы неверно соотносить заинтересовавшую нас поэтическую формулу только со страстными стихами. Мотив писания иконы для прославления святого или подвижника веры появляется во многих духовных стихах на житийные сюжеты, такие как стих об Алексии Божьем человеке, о Егории Храбром. Это закономерно, поскольку отражает реальную практику канонизации святого, в которой создание иконы всегда было необходимым этапом.

Вот как, в частности, описывается посмертное почитание Алексия Божьего человека в финале стиха:

*Лико его пишут на иконы,
Житье Олексиево во книгах.
Кто Олексия воспоминает,
На всяк день его, света, на молитвах,
Тот сбавлен будет вечныя муки,
Доставлен в небесное царство.
Ему уже слава и ныне
Во веки веков аминь...*
[Бессонов 1861—1864, № 33]

или в более лаконичном варианте:

*Лица его пишут на иконы,
Житье пишут на бумагу:
В котором городе родился
И в котором Господу молился...*
[Петрова 1998, 454 (№ 6)].

Своеобразно мотив писания иконы включается в финальный эпизод стиха о Егории Храбром, который сам запечатлевает свой образ, чтобы, вспоминая его подвиг, люди прославляли Бога:

*До што святой-то Егорий проезжаючи
Да што во то во царство Вавилонское,
Да што он и строил и церкву соборную,
Соборную церкву, богомольную.
Дак он списал свой лик на образи,
Дак он поставил образ на престол
Божий...*
[Истомин, Ляпунов 1899, № 4].

Однако еще более неожиданным можно считать мотив иконописания в стихе об «Анике-воине»¹⁴, где обещание списать лик на икону является одной из многочисленных попыток вымолить

¹⁴ Эту параллель удалось проследить еще А. В. Позднееву [Позднеев 1956, 94; 1996, 402].

у Смерти отсрочку¹⁵, т. е. попросту задобрить ее:

...Плачет, рыдает храбрый человек Аника
Воин,

Он Смерть матерью родною называет:

«Ты гордая мать сотворенна,

От Господа Бога попущенна!

Дай ты мне веку на три года,

Домою дай уехать.

Я поеду в свой-т дом, побываю,

У меня в дому житья-бытья много,

Много злата и серебра;

Я соорил бы тебе соборную церкву,

Я сплещу твой лик на икону

И поставлю твой лик в Божию церкву
на престоле;

И станут к тебе съезжаться цари
и царевици,

Короли и королевичи,

Сильные и богатые

И все православные христиане.

Станут на тебя Богу молиться

И станут тебе месны молебны служитьи,

Частый канун говорити,

И станут тебя украшати

Каменьями драгоценными».

[Киреевский 1862, 133—134; см. также 126 (примеч.), 128].

Иконоборец Аника, а именно таким он предстает по вариантам стиха («много Аника городов разорил, / много Аника церквей растворивши, / и много Аника лик Божиих поругавши, / и много Аника святых иконы переколовши, / много Аника христианская веры облавынил» [Там же, 129—130]), будучи не в силах одолеть Смерть, обещает прославить ее среди православных христиан. Однако Смерть не просто отказывается от его дара, но и говорит о том, что всё, послуженное Аникой, не может и не должно ей предназначаться:

Анике Смерть же проглаголила:

«Ты, храбрый человек Аника Воин!

Не можно мне строить соборную
церковь,

Не можно мой лик писать на иконах,

Не можно мне стоять во Божьей
церкви на престоле

И не можно на меня Богу молитца,

Не можно мне месны молебны служитьи,

Частый канун говорити,

И не можно меня украшати

Каменьями драгоценными»...

[Там же, 134].

¹⁵ И. Н. Жданов объяснял этот мотив влиянием «картинных изображений смерти» [Жданов 1881, 71].

Такой отказ-вразумление свидетельствует о том, что Аника предлагает нечто совершенно немислосимое и недопустимое с точки зрения христианина. Недопустимо же оно потому, что уготовано свыше только святым праведникам или самой Матери Божьей, которым пытаются уподобить Смерть в своей реплике безбожный рыцарь.

Немаловажно и то, что Аника, обращаясь к Смерти, называет ее матерью. В этом величании, хотя и оформленном в соответствии с ситуацией («Ты гордая мать сотворенна, / От Господа Бога попущенна!»), на мой взгляд, можно усмотреть следы диалога Иисуса Христа и Богородицы, который словно «пародируется» в сюжете о смерти грешника. Иначе говоря, включение этого эпизода в стих «Аника-воин и Смерть» предполагало осознание его вторичности по отношению к соответствующему эпизоду страстного стиха.

Трансформации, которые мы наблюдаем, показывают, что уже внутри духовных стихов поэтическая формула «сплещу твой лик на икону...» подвергалась переосмыслению. Хотя основное ее содержание было связано с прославлением святости через иконописание, она вполне могла использоваться для решения новых художественных задач. Наиболее радикальные изменения произошли при переходе в любовную лирику, когда сакральный смысл формулы профанировался. Оторвавшись от своей родной почвы, она превратилась в формулу горького прощания. Икону заменил портрет, а о прежнем содержании напоминало лишь молитвенное настроение влюбленных, весьма необычное для народной лирической песни.

Литература

Веселовский 1876 — Веселовский А. Н. Опыты по истории развития христианской легенды. II. Берта, Анастасия и Пятница. III. Сон Богородицы и сводные редакции епистолии // Журнал Министерства народного просвещения. 1876. Ч. 184, апрель. С. 341—363.

Вургафт, Ушаков 1996 — Вургафт С. Г., Ушаков И. А. Старообрядчество: Лица, события, предметы и символы. Опыт энциклопедического словаря. М., 1996.

Жданов 1881 — Жданов И. Н. К литературной истории русской былевой поэзии. Киев, 1881.

Казакова, Лурье 1955 — Казакова Н. А., Лурье И. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI в. М.; Л., 1955.

Огиенко 1913 — Огиенко И. И. Легендарно-апокрифический элемент в «Небе новом» Иоанникия Голятовского, южно-русского проповедника XVII века. Киев, 1913.

Позднеев 1956 — Позднеев А. В. Лирические песни XVII века: К вопросу о репертуаре // Русский фольклор: Материалы и исследования. Вып. 1. М.; Л., 1956. С. 81—96.

Позднеев 1996 — Позднеев А. В. Песни устного творчества в рукописных песенниках // Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII вв.: Из истории песенной силлабической поэзии. М., 1996. С. 391—444.

Покровский 2001 — Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. М., 2001.

Савельева 1994 — Савельева О. А. Апокрифическая повесть «Страсти Христовы»: некоторые вопросы структуры и поэтики // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994. С. 76—83. (Проблемы исторической поэтики; Вып. 3).

Селиванов 2004 — Селиванов Ф. М. Народно-христианская поэзия // Народные духовные стихи. М., 2004. С. 5—27. (Библиотека русского фольклора; Т. 14).

Смирнова 2007 — Смирнова Э. С. «Смотря на образ древних живописцев». Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М., 2007.

Сперанский 2002 — Сперанский М. Н. История древней русской литературы. СПб., 2002.

Телетова 1993 — Телетова Н. К. Первый русский лирический поэт П. А. Квашнин-Самарин // ТОДРЛ. СПб., 1993. Т. 47. С. 293—307.

Топорков 2010 — Русские заговоры из рукописных источников XVII — первой половины XIX в. / сост., подгот. текстов, статьи и коммент. А. Л. Топоркова. М., 2010.

Успенский 1997 — Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. [Переславль]: изд-во братства во имя святого князя Александра Невского, 1997.

Федотов 1991 — Федотов Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991.

Хлыбова 2000 — Хлыбова Т. В. Святой Георгий на иконе и в духовном стихе // Традиционная культура. 2000. № 2. С. 27—35.

Источники

Барсов 1867 — Барсов Е. Из обычаев обо-нежского народа // Олонекские губернские ведомости. 1867. № 11.

Бессонов 1861—1864 — Калеки переходящие: Сборник стихов и исследование П. Бессонова. Вып. 1—6. М., 1861—1864.

Бучилина 1999 — Духовные стихи. Канты (Сборник духовных стихов Нижегородской области) / сост., вступ. ст., подгот. текстов, исследование и коммент. Е. А. Бучилиной. М., 1999.

Демкова 1988 — Песни П. А. Самарина-Квашнина / подгот. текста и коммент. Н. С. Демковой // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 1. М., 1988. С. 595—602, 703—704.

Истомин, Ляпунов 1899 — Песни русско-го народа. Собранные в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 г. Записали Ф. М. Истомин, С. М. Ляпунов. СПб., 1899.

Киреевский 1862 — Песни, собранные П. В. Киреевским. Ч. 1, вып. 4. М., 1862.

Киреевский 1929 — Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. 2, ч. 2. М., 1929.

Киреевский 1986 — Собрание народных песен П. В. Киреевского. Т. 2. Записи П. И. Якушкина. Л., 1986.

Кулагина, Селиванов 1999 — Городские песни, баллады, романсы / сост., подгот. текста, коммент. А. В. Кулагиной и Ф. М. Селиванова. Вступ. ст. Ф. М. Селиванова. М., 1999.

Петрова 1998 — Духовные стихи Обонежья (по материалам экспедиций 1926—1932 гг.) / публ. Л. И. Петровой // Из истории русской фольклористики. Вып. 4—5. СПб., 1998. С. 439—491.

Сперанский 1932 — Сперанский М. Н. Из материалов для истории устной песни // Известия АН СССР. VII серия: Отделение общественных наук. Л., 1932. № 10. С. 913—934.

Трёдь постная 2002 — Трёдь постная. Ч. 2. М., 2002.

Фадеева 2008 — Заговоры, обереги и молитвы / сост. и автор статьи Л. В. Фадеева // Традиционная культура Муромского края: Экспедиционные, архивные, аналитические материалы. М., 2008. Т. 1. С. 383—416.

Summary. The article deals with the fate of the poetic formula that was used in the spiritual verses for the glorification of holiness. Correlated primarily with the passionate theme (the words of Jesus Christ on the Cross, addressed to the Virgin), she later lost its sacred meaning and found a place in a folk lyric songs. As an example of its realization we can mention a song, which was found in the records of the poet P. A. Kvashnin-Samarin, dated 1696—1699 years.

Key words: folklore, constant poetic formula, Russian spiritual verse, folk religion, Holy Week liturgy, icon worship and iconoclasm.