

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 82-1

А.С. Аристова (Тинникова)

ОБ ОБРАЗЕ «РАСПЯТЫХ СЕРАФИМОВ» В КНИГЕ М.А. ВОЛОШИНА «НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА»

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709).

Анализируется образ «распятых серафимов» в произведениях М. Волошина о войне и революции, вошедших в книгу «Неопалимая купина». Этот образ, пусть и не всегда явно, неоднократно воспроизводится в произведениях книги и, таким образом, становится мотивом, который служит скреплению произведений в сверттекстовое единство. Отталкиваясь от литературного источника – «Цветочков Франциска Ассизского», – в ходе анализа автор обнаружил живописные и иконописные источники образа, через связь с которыми становится наиболее явным воплощенный в книге «Неопалимая Купина» гностический миф о Софии и пленной Мировой Душе.

Ключевые слова: «распятые серафимы»; святой Франциск; Лик; личина; София; пленная Мировая Душа; иконография.

В данной работе основное внимание уделено образу распятых серафимов в произведениях книги М.А. Волошина «Неопалимая Купина». Несмотря на то, что в текстах этот образ напрямую упоминается всего три раза: в стихотворениях «Из бездны» («*Распятые серафимы*¹ заточены в плоть»), «Неопалимая Купина» («В каждом Стеньке – Святой серафим»), «Потомкам» («...каждый / Есть пленный ангел в дявольской личине»), его смысловая нагрузка и анализ сопутствующих ему мотивов выявляет его многослойность, глубокое философское и историософское содержание. Если обратиться не только к прямым словесным указаниям, но к целому комплексу связанных с этим образом мотивов, ключевая роль его в книге станет несомненной.

Образ «распятого серафима» прежде всего отсылает к «Цветочкам Франциска Ассизского», к сцене явления Христа в образе «распятого серафима». Волошин, несомненно, был знаком с текстом. Это произведение упоминается в одном из адресованных ему писем Маргариты Сабашниковой: «Читаю ежедневно “Floretti” по-итальянски» [1. Т. 11. С. 428]. Сцена стигматизации св. Франциска близко к тексту «Цветочков» воспроизводится в стихотворении «Русская революция»: «Как некогда святой Франциск / Видал: разверзся солнца диск / И пясти рук и ног Распятый / Ему лучом пронзил трикраты – / Так ты в молитвах приняла / Чужих страстей, чужого зла / Кровотокающие стигматы» [Там же. Т. 1. С. 288].

В «Цветочках» подчеркивается, что явившийся в образе распятого серафима Христос поразил Франциска непостижимым сочетанием в Нем человеческого и божественного: «...стоя и возгораясь в своем созерцании, тем же утром увидел он, как с неба спускается некий серафим с шестью крыльями, сверкающими и пламенеющими; быстро летя серафим приближался к святому Франциску, так что вняв распознавал он несомый им образ распятого человека; и крылья серафима располагались так, что два крыла простирались над его головой, два несли в полете и еще два прикрывали все тело... И дивился он столь небывалому и странному видению, зная твердо, что болезнь

и страдания не природны бессмертию серафического духа» [2. С. 298]. Как видим, в приведенном отрывке «болезнь и страдания» противопоставляются «бессмертию серафического духа». Такой облик Христа удивил Святого Франциска контрастным сочетанием двух природ. Очевидно, ощущение боли – свойство человеческой природы, серафическое же бессмертие – Божественной. Таким образом, через человеческий облик распятого Христа в окружении серафических крыл Франциску зримо было явлено сочетание во Христе двух природ – Божественной и человеческой. Так как человеческая природа во Христе не была поглощена Божественной, Он был истинным человеком и потому во всей полноте ощутил физическую боль казни, несмотря на то что одновременно с этим Он был и истинным Богом, Тем, в Ком явилась «вся полнота Божества телесно» (Колосс. 2:9). В данном фрагменте Божественное во Христе зримо явлено в облике огненных серафических крыл, не опаливших человеческое тело, что напоминает явление Бога Моисею в образе объятый пламенем Неопалимой Купины. Таким образом, Божественное явлено через серафическое. Далее в тексте «Цветочков» Франциску поясняется, что «было ему открыто, что божественным промыслом видение это явлено в таком образе, дабы вразумить, что не через телесное мучение, но через горение духа должен он весь преобразиться в подобие Христа распятого» [Там же]. Важно заметить, что в приведенных словах говорится не о физической сопричастности страданиям Христовым, а о духовной, через «горение духа». Став носителем язв Христовых, Франциск не только духовно, но и физически преобразился в самого Христа, стал богоподобным.

Такое понимание «обожения» как раскрытия человеком Христа в себе самом обнаруживает глубокую связь с религиозно-философскими воззрениями рубежа веков. Прежде всего здесь следует обратиться к христологической теории Р. Штейнера, оказавшего немалое влияние и на М. Волошина и на его первую жену М. Сабашникову. Согласно Штейнеру, Христос есть «высшее осознание себя», человеческое существо, в котором впервые проявилось сознание «Я есть

Я-есть». Такое осознание доступно и человеку, поэтому, по Штейнеру, «каждое человеческое существо или личность в перспективе достигнет такого же сознания» и «поэтому станет существом-сознанием Христос» [3. С. 113]. Подобные мысли можно обнаружить и у Н.А. Бердяева. В «Смысле творчества» философ пишет, что «помощь человеку Исккупителя-Богочеловека есть не внешняя для человека помощь, чуждая его природе, а внутренняя ему помощь, раскрывающая его собственную богоподобную, причастную к божественной жизни природу, внутренний подъем человека», из этих рассуждений Бердяев делает вывод: «Христос не вне нас, а в нас, Он – Абсолютный человек в нас, Он – наша причастность св. Троице... Христианство есть путь раскрытия в каждом человеке Абсолютного Человека» [4. С. 247]. Эти рассуждения Бердяева перекликаются с мыслями М. Сабашниковой, которая, рассуждая о молитве Иисусовой, пишет, что в этой молитве, где молящийся обращается к Иисусу Христу, душа призывает не самого Христа, а «обращается к высшей сущности своей, как к Господу. Это высшее, божественное в душе есть Сын Божий. Это то Существо, Которое живет в каждой душе...» [5. С. 25]. Думается, при стольких совпадениях в области религиозных воззрений особенный интерес к Святому Франциску в начале XX в. не удивителен.

Сцена стигматизации св. Франциска с видением Христа в образе распятого Серафима становится очень популярна в католической религиозной живописи. К ней неоднократно обращается Джотто. Во Флорентийском соборе события из жизни святого Франциска посвящена целая серия фресок, среди которых есть и сцена стигматизации (рис. 1).



Рис. 1. Джотто ди Бондоне. Стигматизация святого Франциска. 1320–1325. Капелла Барди церкви Санта-Кроче, Флоренция

Эти фрески упоминаются Волошиным в статье «“Сестра Беатриса” в постановке театра В.Ф. Коммиссаржевской»: «...Мне при виде их все время снились фрески Джотто во Флорентийском соборе – это дивное успение святого Франциска во всей его беспощадной реальности и идеальной красоте» [1. Т. 5. С. 233]. Вероятно, под влиянием западной религиозной живописи на Руси в XVII в. появляется икона «Ты еси иерей во век по чину Мелхиседеко-

ву» (рис. 2), на которой распятый на кресте Христос изображен в обрамлении серафических крыл. На связь иконографических мотивов этой иконы со сценой стигматизации впервые обратил внимание в 1921 г. ученый-византолог Л.А. Мазулевич [6. С. 270–276], писал об этом и Г. Флоровский [7. С. 406]. Сама икона вряд ли уже вызывала ассоциации со сценой стигматизации святого Франциска, тем более что в православии к стигматам относятся сугубо отрицательно. Однако, как нам представляется, таковой облик дал возможность визуального изображения «двуприродности» во Христе, непостижимого сочетания в Нем Божественного и человеческого. Это способствовало расширению возможностей религиозного изобразительного искусства.



Рис. 2. Ты еси иерей во век, или Христос Распятый Серафим. Около 1600 г.

Вероятно, в результате влияния «Цветочков» серафическое на рубеже веков осмысливается не как ангельское, а как божественное. Так как Франциск полностью преобразился «в Бога и в истинный образ Христа Распятого», став «ангельским человеком», в католической традиции с тех пор за ним закрепилось наименование «pater seraphicus», что значит «серафический отец», со временем эпитет «серафический» был перенесен на весь орден францисканцев. О том же пишет В. Соловьев в «Жизненной драме Платона»: «Само монашество считает и называет себя чином ангельским; истинный монах носит образ и подобие ангела, он есть “ангел во плоти”; за величайшим монахом западного христианства, святым Франциском Ассизским, остается прозвище pater seraphicus» [8. Т. 2. С. 618]. Однако В. Соловьев не отождествляет серафическое и божественное, а божественное ставит выше серафического, поясняя, что «быть ангелом» не есть окончательная задача человеческого духа, так как ангелы «не есть высшие из созданий», а представляют собой «служебных духов», поэтому «серафическое» состояние – это временное состояние, конечной же целью является обожение [Там же]. Однако в начале века, видимо, под влиянием «Цветочков», серафическое осмысливается именно как божественное, появляется понятие серафического человека, под ко-

торым понимают человека с преображенной природой в противоположность человеку адамическому, что можно видеть, например, в работах Н. Бердяева. В «Смысле творчества» «серафическую» природу человека философ определяет как «серафически-безгрешную, богоподобную природу», «предназначенную к творчеству» [4. С. 257], как «натуральную божественность человека» [Там же. С. 240]. Знаменательно, что одно из высших проявлений такой природы Бердяев находит в святом Франциске.



Рис. 3. В. Васнецов. Серафимы. Эскизы к фрескам Владимирского собора в Киеве

Значимо и то, что серафимов на рубеже веков стали изображать отлично от сложившихся иконописных канонов. В православной иконописи серафимы традиционно изображались в виде огненных ликов с шестью пламенно-красными крыльями. Однако изображения серафимов на фресках В. Васнецова и В. Котарбинского во Владимирском соборе в Киеве отличаются от традиционных иконописных подлинников. Особого внимания здесь заслуживают крылья серафимов. В иконописной традиции серафические крылья были пламенно красные, здесь же они не просто красные, но могут быть расцвечены разноцветными перьями: голубыми, синими, розовыми, павлиньими, отчего больше напоминают не столько ангельские крылья, сколько крылья райских птиц. Здесь нужно отметить, что в средневековой гимнографии пестрые, разноцветные крылья райских птиц были знаком святости, духовного полета, в них облачались святые, чтобы взлететь «превыше всякия твари» – туда, где стоит «древо жизни», на ветвях которого они рассаживались, «готовясь к непостижимому духовному полету» [9. С. 53]. Это можно наблюдать и на иконописных изображениях крылатых святых: Иоанна Предтечи, евангелиста Матфея, Еноха. Васнецов, перу которого принадлежат знаменитые изображения мифологических птиц Сирина, Алконоста и Гамаюна, в ходе работы изучавший иконописные подлинники, думается, неслучайно наделяет своих серафимов причудливыми крыльями райских птиц и делает их антропоморфными: на фресках будто явлена серафическая божественная природа, достигаемая через святость.

Образы крыльев, мотив крылатости в значении духовного пробуждения, полета и преображения является одним из ключевых в поэзии символистов: А. Блока, А. Белого, Д. Мережковского. В качестве одного из самых ярких примеров можно привести «Молитву о крыльях» Мережковского, где греховное, омраченное состояние противопоставляется состоянию духовного просветления как бескрылость и крылатость: «Ниц простертые унылые, / Безнадежные, бескрылые, / В покаянии, в слезах, – / Мы лежим во прахе прах <...> О, спаси нас от бессилья, / Дай нам крылья, дай нам крылья, / Крылья Духа Твоего» [10. С. 193–194], – крылья здесь становятся знаком просветления, благодати, озарения Святым Духом. В творчестве Блока важен мотив забвения крыльев, своей крылатой природы, с которым связана неспособность к полету: «Вот сидят, погружаясь в дремоту, / Птицы, спутники прежних годов, / Все забыли, не верят полету / И не видят, на что я готов» [11. С. 111]. Такое осмысление образа крыльев и крылатости восходит к В. Соловьеву, который использует его для выражения идеи платоновского анамнезиса: «Бескрылый дух, землею полоненный, себя забывший и забытый бог...» [12. С. 71]. Как будет показано далее, в творчестве Волошина мотивы крылатости и анамнезиса тесно связаны: каждый человек – серафим, распятый в теле, серафим со сложенными крылами, чтобы взлететь, нужно вспомнить свою божественную сущность и расправить огненные крылья.



Рис. 4. В. Котарбинский. Серафим. Фреска Владимирского собора в Киеве

Словосочетание «распятые серафимы» можно рассмотреть и вне связи с явлением святого Франциска. Выражение «распятые серафимы» содержит две важных составляющих: «распятые» и «серафимы».

«Распятые» связано, с одной стороны, с крестными муками Христа и Его искупительной жертвой, с другой стороны, с символикой креста. О ней М.А. Волошин подробно рассуждает в статье-лекции «Пути Эроса», где приводит дохристианское значение символа креста как знака, обозначающего скрещение материального и духовного начал, божественного и человеческого, отсылая к словам Платона из диалога «Тимей»: «Мировая душа распята на кресте мирового

тела» [1. Т. 6. С. 212]. Осмысляя семь ступеней «Крестного пути» как «семь ступеней христианского посвящения, символически воплощенного в архитектурных кристаллах готических соборов», Волошин определяет распятие как «символ Божества, воплощающегося в материи», отмечая, что символически сам человек с распростертыми руками являет крест», является «облеченным в крест тела своего» [Там же. Т. 1. С. 460]. Таким образом, символика креста и распятия и вне связи с «Цветочками» имела для Волошина значение соединения Божественного и человеческого.

Образ «серафимов» на рубеже веков обретает широкий круг ассоциаций: это и огненные шестикрылые серафимы; и ангел из шестой главы книги Исайи, вложивший горящий уголь в уста пророка со словами: «Беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен»; и пушкинский шестикрылый серафим, преобразивший поэта в пророка, наделивший его вещим знанием; и Серафим Саровский – особенно почитаемый и пользовавшийся в этот период особым интересом, что, думается, во многом связано с его канонизацией в 1903 г.

Из того, какое значение имеют компоненты словосочетания «распятие серафимы» по отдельности, видно, что оба они содержат софийные смыслы: воплощение Божественного в материи, очищение человеческой природы (Исайя), преобразование, просветление материи.

Отсюда не случаен особенный интерес к образу преподобного Серафима Саровского, имя которого связано с соответствующим ангельским чином. Святой Серафим, с одной стороны, по своему имени соотносится с ангелом, планетным серафимом, с другой стороны, достигает богочеловеческого состояния, что наиболее ярко и зримо представлено в сцене из жития преподобного, где он, беседуя с Мотовиловым, предстает перед ним пронизанным ослепительным божественным светом. Поэтому вполне закономерным кажется осмысление жития святого в софийном ключе. Наиболее явно это отразилось в книге М.В. Сабашниковой «Святой Серафим», которой пользуется Волошин при написании своей поэмы с тем же названием. В письме к Аделаиде Герцык Волошин, рассказывая о работе над поэмой «Святой Серафим», замечает: «О Серафиме у меня только “Житие Св. Серафима”, составленное Левитским, – издание Афонского Пантелеймоновского монастыря да Маргаритина книжка. И больше ничего» [Там же. Т. 12. С. 281]. Поэтому ключ к этой поэме может быть найден в книге М. Сабашниковой, к которой, анализируя ключевые эпизоды поэмы, мы будем обращаться.

В поэме «Святой Серафим» Волошин изменяет жизнеописание святого. Согласно тексту поэмы преподобный Серафим – это ангел, огненный серафим, по велению Божией Матери воплотившийся в человеческое тело, попавший в плен материи для того, чтобы преобразить ее, прокалить божественным огнем и тем самым уподобиться самой Богородице, которая определяется в поэме как «глина, девством прокаленная», «плоть, рожденная сиять». Богородица побуждает ангела к земному воплощению такими словами: «Воплотись. Сожги / Плоть земли сжигающей любо-

вью». В связи с таким происхождением героя в поэме постоянно делается акцент на узничество небесного духа, скованного плотью, подчеркивается его рабство материи: «Вечный дух, сливающийся с плотью, / Сразу гаснет, слепнет и впадает / В темное *беспамятство*. Отныне / Должен видеть он очами плоти» [1. Т. 2. С. 102], «Дух небесный врос в земное тело, / Земный узел был завязан туго, / Духу наступало время снова / Расплести завязанное» [Там же. С. 104], «Как ни туго вяжет плоть земная <>, но какой темнице / Удержать верховный омут света, / Ураган молитв и вихри славословий?» [Там же. С. 106]. Само же тело, материя, в поэтическом мире Волошина осмысляются как крест, следовательно, воплотившийся серафим – это серафим, облеченный в «крест тела своего», т.е. «распятый серафим».

Таким образом, святой Серафим буквально становится «пленным ангелом», «распатым серафимом». Закономерным становится и мотив анамнезиса – смутного припоминания святым своей небесной Родины. Например, в поэме есть эпизод, где замечается, что юному отроку Прохору (так звали преподобного Серафима до принятия монашеского пострига), некогда ангелу, ныне впавшему в беспамятство, «о чудесах повествованья / Были милы как *напоминая* / Об утраченном, живом законе жизни» [Там же. С. 103]. Так как изначально Серафим был ангелом, то его ангельская, богоподобная природа является его подлинной сущностью, земное же тело – личиной, тем, что скрывает его истинный духоносный Лик. Пребывание подвижника в затворе осмысливается как процесс избавления от личины, освобождения от нее лика: «И когда он вышел из затвора, / То увидели, что *лик* его / Стал сгущенным светом» [Там же. С. 112]. Яснее это противопоставление личины и лика, которое не столь явно проводится в поэме, но является одним из ведущих мотивов в книге «Неопалимая Купина», можно обнаружить, если сопоставить этот эпизод поэмы с тем, как он трактуется в книге М. Сабашниковой. По мнению Сабашниковой, так как «слово человеческое стало ложью, лицо человеческое обманом» [5. С. 42], святой ушел в затвор, чтобы «стереть себя, поскольку он *личина*, хотел молчать и дать говорить в себе Богу» [Там же. С. 39]: «...захотел Серафим всю силою своего вечного духа стереть с лица земли эту *личину*; и когда он встречал в лесу человека, падал лицом на землю, и, отворяя двери, закрывал лицо полотенцем; когда пятнадцать лет ни один смертный не слышал от него обращенного к себе слова – он стирал с земли свою *личину*» [Там же. С. 42]. Далее в книге говорится, что когда святой вышел из затвора и снова явил себя миру, «его лицо стало *ликом*, сгущенным в облик человеческий светом» [Там же. С. 43]. То есть подлинный лик Серафима – богоподобная сущность в нем, тленное же телесное обличье – чуждое, временное наслоение, личина. Это личное освобождение святого из темницы плоти осмысливается как путь к преобразению плоти всего мира: «В нем росло и ширилось сознание / Плоти мира – грешной и единой». Этого преобразования жаждут звери, которые тянутся к святому, в беседе с Мотовиловым старец замечает: «Зверь на нас взирает с упованьем, / Как на Божьих

сынов. И звери / Веруют и жаждут воскресенья» [1. Т. 2. С. 109]. Такого же освобождения от личины жаждет и народ, несущий к святому «плоть гниющую и омертвелый дух» [Там же. С. 113]. Таким образом, преображая себя, святой преображает и мир, его окружающий. Постепенно в тексте поэмы происхождение Серафима из ангела, шестикрылого серафима, раскрывается как происхождение человека вообще, старец раскрывает это Мотовилу: «Каждый человек есть ангел, / Замкнутый в темницу плоти. / Если бы соизволением Божиим / Мы могли увидеть душу / Ничтожнейшего из людей такую, / Как есть она, Мы были б сожжены / Ее огнем»². По мнению героя поэмы, таким был и Адам до своего грехопадения: «Был Адам в раю подобен углю / Раскаленному. И, вдруг погаснув, / Плотен стал и холоден, / И черен». Из слов старца следует, что каждый человек, будучи заточенным в плоть ангелом, является «распятым серафимом». Сияние же, явленное Мотовилу, по словам старца, является следствием того, что «Дух» «просветился сквозь плоть». В связи с таким взглядом на человека как на ангела, угасшего во плоти, святой видит в каждом сквозь «искаженные обличья тленного» его подлинный вечный лик, «Божий Лик в глубинах темных вод» [Там же. С. 115]. И, таким образом, преодолевая временное и наносное, освобождает из «грубой коры вещества» подлинную сущность мира и человека. Та же мысль прослеживается и в жизнеописании Серафима Маргаритой Сабашниковой: «Он давал людям свой образ, возвращал людям их образ Божий, утраченный. И каждый был радостью для Серафима, потому что в каждом сквозь весь слой дорожной пыли он видел его истинный, незатемненный лик первоначальный, который откроется в конце веков» [5. С. 45], «в каждом из малых сих он видел и любил Бога, Который просияет через всю тьму» [Там же. С. 46]. Этот двойственный облик человека связан с отношением его к двум мирам – здешнему, временному и духовному, вечному. В книге Сабашниковой замечается, что преподобный «видел в человеке его высшее “я” в духовном мире и видел человека здесь в становлении». Это двойственное видение человека во временном плане и в вечном относится и к видению всего мира: «Видимый мир становился для него все прозрачнее, и проступал иной, не видимый большинству, но действительный и непреложный» [Там же. С. 28].

Видение конечной цели человечества в освобождении земли и человека от искаженной временной личины и явлении вечного идеального Лика имеет корни в софиологии В. Соловьева. В «Чтениях о Богочеловечестве» Соловьев определяет Софию как неискаженный образ мира и человека, вечно существующий в уме Божиим, то, каким мир и человек являются в замысле Господнем, существовавшим прежде времен, еще до создания самого мира и самого человека (см. слова Премудрости: «Бог имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих, искони» (Притч. 8:22)). Совпадение состояния мира и человека с замыслом Господним, с идеальным образом в уме Божиим и есть достижение софийной цели исторического процесса. Двойственность же человека и

мира является следствием несовпадения замысла Господня, должного и подлинного, с наличным настоящим [13].

Думается, на отличное от канонического осмысление жития преподобного Серафима Саровского наложилась сюжетная схема гностического мифа о Софии и пленной Мировой Душе. Согласно симонианскому мифу изначально София была верховным духом, матерью всего существующего. Однако созданные ею духи позавидовали ее могуществу и низвергли на землю, заключив в грешное человеческое тело. С тех пор павшая и униженная София томится в плену материи и жаждет освобождения.



Рис. 5. М.В. Сабашникова. Графический рисунок к книге «Святой Серафим». 1913 г.

Этот гностический сюжет о Софии с некоторыми изменениями повторяется в жизни преподобного Серафима. Святой, будучи небесным духом, огненным серафимом, по изволению Божией Матери низвергнулся с небесных высей на землю, попал в плен материи, чтобы просветить ее своим божественным огнем. Освобождая себя из земного плена, он освобождает и Душу Мира. Установка Волошина на осмысление жития прп. Серафима в софийном ключе была сознательной. В период работы над поэмой в письме Е.И. Васильевой поэт пишет: «Главное – это поэма о Святом Серафиме. Я беру его как реальное существо Первой Иерархии, воплощающегося по непосредственному изволению Богоматери (в аспекте Софии) в плоть России. Вся бытовая сторона, которую я постараюсь сохранить неприкосновенной, как в “Аввакуме”, будет пронизана этим космическим смыслом» [1. Т. 12. С. 286]. Те же мысли прослеживаются и в книге М. Сабашниковой о святом Серафиме: «Не делается ли человек, освободивший себя добровольным страданием, освободителем мира?» [5. С. 33], «в человеке средоточие всех в мире действующих сил. Вот почему освободивший себя является освободителем мира» [Там же. С. 35]: «Пламенная воля Серафима так глубоко приняла в себя силы творческого Слова, что его собственная жизненная сила слилась с чистыми, святыми и целительными силами космоса, действующими в природе. Камень, на котором он молился, источник, который он благословил, принадлежат к его собственному существу, ибо его дух соединился с духом

земли, ставшей после Голгофы телом Христа. Этот камень высится в мирах, где действует Серафимова воля; и в этом источнике, бьющем из земли, струится, как из его собственного сердца, та любовь, которая исправляет человеческие судьбы и исцеляет тела» [Там же. С. 78]. В конце книги личный путь Серафима осмысливается как тайна всей России: «Связь Серафима с Девой Марией – тайна всей России. Не есть ли Россия душа, ожидающая “стяжания Духа Святого Божьего”, Который, озарив ее, очистив страстный огонь ее, все своеобразие ее освятит в вечность, в божественную Премудрость – Софию?» [Там же. С. 79]. Таким образом, житие Серафима Саровского Маргаритой Сабашниковой, а затем и Волошиным осмысливается в аспекте Софии как пример освобождения пленной Души от рабства материи. Святой Серафим, освобождая свою собственную душу, освобождает из рабства и саму Душу Мира. Не случайно ему принадлежат широко известные слова, по смыслу столь близкие В. Соловьеву: «Спасись сам и вокруг тебя спасутся тысячи».



Рис. 6. София Премудрость Божия. Вторая половина XVI в. Новгород Великий

На клапан обложки книги М. Сабашниковой «Святой Серафим», вышедшей в 1913 г., был помещен графический рисунок автора (рис. 5). Его анализ, обнаруживающий связи с русской иконографией, может послужить ключом к раскрытию иконописных источников, способствовавших осмыслению образа Серафима Саровского в аспекте Софии. На рисунке изображен Серафим Саровский, благословляющий склонившийся перед ним народ, вверху же возвышается София-Премудрость в образе крылатой женщины, как принято ее было изображать на соответствующих иконах новгородского типа, восседающая в звездной сфере. Сферу окружают шестикрылые серафимы. Таким образом, на рисунке проводится связь между Серафимом Саровским и шестикрылыми серафимами, с которым он совпадает по имени, а также с Софией-Премудростью. Рисунок графический, черно-белый, однако зрители сразу же представляют себе соответствующий образ в цвете, где София имеет огненные красные крылья, напоминающие серафические (рис. 6). Таким образом, возникает параллель: Серафим Саровский – шестикрылые серафимы – София. Дума-

ется, этот рисунок мог оказать значительное влияние на осмысление Волошиным образа Серафима в связи с ангелами-серафимами и Софией. На рубеже веков иконография неотступно сопровождает софийные идеи, что можно видеть уже в заглавии романа В.Я. Брюсова «Огненный Ангел». Несмотря на то, что роман представляет определенную пародию на младосимволистов, однако явно отсылает к иконописному образу Софии, изображавшейся в виде огненного Ангела с серафическими крыльями. Таким образом, уже в самом заглавии романа дается отсылка к соответствующему иконописному образу.



Рис. 7. Спас Благое Молчание. XVII в.

Параллель шестикрылые серафимы – София имеет глубокие корни в русской иконографии. Историки иконописи истоки образа Софии возводят к иконописным канонам, с одной стороны, серафимов – ангелов, изображавшихся с шестью огненно-красными крыльями и огненным ликом, с другой – Ангела Великого Совета: «В огнезрачном ангеле нужно видеть Ангела великого совета, Сына Божия, – здесь оживает древний иконографический сюжет» [7. С. 404]. Как указано Г. Флоровским, иконография серафимов повлияла сначала на иконографию «Спаса Благое Молчание» (рис. 7) и «Ангела Совета», в этом образе Христос изображался в виде Ангела с огненными крыльями, распятый на кресте. Предвечный совет – совет Святой Троицы, на котором «прежде век» решено было даровать человеку возможность избавиться от первородного греха и достичь богоподобия через искупление. Одно из древних изображений Христа в образе Ангела относится уже к VI в. и, как пишет И.А. Припачкин, происходит из александрийских катакомб в Кармузе, изображение обычно сопровождается надписью «София – Иисус Христос» [14. С. 126]. Позднее Софию начинают сближать с Богородицей, наиболее явно это отражено на «киевско-ярославской» иконе Софии, Премудрости Божией [15. С. 52], а также на иконе «Похвала Богородицы», источником которой послужил образ Софии, Премудрости Божией.

Таким образом, осмысление серафимов в софийном ключе является ориентацией на древнюю иконописную традицию. Взаимодействие с иконографией Сабашниковой, талантливой художницы Серебряного

века, несомненно, что можно видеть на выполненном ею графическом рисунке, прилагавшемся к книге. Не без влияния иконографии софийная, богоподобная природа человека осмысливается как окрыленная, вознесенная до Бога. Отсюда важной становится такая деталь, как крылья, что можно наблюдать в уже упомянутом стихотворении Соловьева: «Бескрылый дух, землю полоненный, / Себя забывший и забытый Бог», где содержатся мотивы «окрыленности – бескрылости», земного плена, а также забвения и анамнезиса – припоминания своего божественного существования: «себя забывший и забытый бог». Этот мотив обретения крыл встречается и у А. Блока в стихотворении «Я пишу в своей келье Мадонну»: «Я пишу, моя дума растет. / Вот я вычертил лик Ее нежный, / Вот под кистью рука расцвела, / Вот сияют красой белоснежной / Два небесных, два легких крыла». Образ крылатой Мадонны также тесно связан с иконой Софии-Премудрости ярославского извода, на которой Богоматерь, наряду с Иоанном Предтечей, изображалась с крыльями, правда, не белоснежными, а красными, как у Софии. Таким образом, изображение преображенной природы как крылатой, как той, что может вознестись при помощи крыл, берет истоки в иконографии.

Поэма «Святой Серафим» изначально должна была войти в состав книги «Неопалимая Купина», однако в полном собрании сочинений не включена составителями в книгу, видимо, из-за того, что была дописана позже других произведений. Изначально же «Святой Серафим» был задуман как диптих с поэмой «Протопоп Аввакум», которая в состав «Неопалимой Купины» входит: «Он («Святой Серафим. – А.А.) должен составить диптих с “Аввакумом”» [1. Т. 12. С. 273]. Аввакум осмысливается в том же ключе, что и Серафим, как дух, существовавший до рождения, а затем попавший в темницу своего тела: «Был же я как уголь раскаленный / И, пеплом собственным одевшись, был низвержен / В хлябь внешнюю» [Там же. Т. 1. С. 296]. Таким образом, земное существование Аввакума также осмысливается как плен, из которого нужно освободиться. Аввакум, подобно Серафиму «распятый» в «пепле» плоти, является подобием «распятого серафима», обладает двуприродностью. И тоже должен освободить себя от личины и явить духоносный лик. Однако, в отличие от Серафима, святость Аввакума сомнительна и Церковь не признала: чудес он не совершает, не имеет «духа мирного», мятежен и тяжел на руку. Возникает вопрос: каким же образом, если не через духовный подвиг, избавляется он от искаженной личины? Достигает святости и возгорается огнем в прямом и переносном смысле Аввакум в конце поэмы, когда его сжигают в деревянном срубе. Этот деревянный сруб становится для него огненным кораблем на небо. Таким образом, если Серафим преображается «огнем души», через духовный подвиг, то Аввакум – через «мученичество телесное», через огонь страданий. В этой плоскости мученичества Волошин уподобляет его мученикам первых веков христианства, с которыми Аввакум также роднит способность противостоять безбожнику, на его взгляд, государству. Однако, как можно видеть из письма Волошина к А. Петровой, в этом

ключе святости как мученическом противостоянии злу Аввакум обнаруживает сходство с Бакуниным и террористами: «Меня волнует то лицо, которое я все время чувствую за Аввакумом. Это – Бакунин. Я чувствую их органическую связь, но совершенно не знаю, как ее выявить и передать, настолько они сейчас далеки для общего представления. Между тем они выражают основную черту русской истории: христианский анархизм... В славянстве же христианство имеет тенденцию переноситься целиком в индивидуальное чувство и противопоставляет себя государству как царству зверя. Поэтому в народовольцах и террористах не меньше христианства, чем в мучениках первых веков, несмотря на их атеизм. Вот в этой плоскости я чувствую какое-то конгениальное родство Аввакума и Бакунина» [1. Т. 12. С. 47]. Противопоставить себя государству – значит, обрекать себя на мученичество. В этой плоскости бунтари сближаются со святыми мучениками первых веков христианства.

Объединяющей мыслью в поэмах о святом Серафиме и Аввакуме является идея соединения в любом человеке двух противоположных начал – божественного и материального, земного, точнее, идея пленения одного другим: божественное заключается в темницу тела, дух попадает в плен материи. Эта плененная божественность человека томится и жаждет освобождения. На путях освобождения она начинает просвечивать сквозь наброшенную поверх личину и, прокала ее огнем божественным, освобождаться от нее. Таким образом, значимым в этих поэмах становится противопоставление того, что скрывает подлинное – темной личины и того, что скрыто – светоносной богоподобной сущности. В период работы над «Святым Серафимом» Волошин планирует найти героя, в котором противостояние темной личины и светлого лика было бы более явным, более контрастным. Желая явить этот еще больший контраст подлинного и наносного, он планирует обратиться к святому из разбойника, чтобы наглядно показать преобразование грешной человеческой природы, ее возможность воссиять «со дна падения»: «После Серафима мне нужно будет святого, который бы был разбойником: очень люциферического, трагически преображающего плоть» [Там же. С. 283].

Такие разбойники «люциферического» типа были найдены в русской истории – в ее прошлом и настоящем. Эти «люциферические» типы являются в образах Стеньки Разина, Дмитрия Самозванца, в которых наиболее ярко была явлена темная человеческая личина. Дмитрий Самозванец (Dmetrius-Imperator) и Стенька Разин (Стенькин суд) становятся для Волошина воплощением демонизма и бесовства, что проявляется в сопутствующих им мотивах ветра, метели, связанных с игрой демонических сил, а также с мотивами распыления и хаоса: «Тут тогда меня уж стало много: / Я пошел из Польши, из Литвы, / Из Путивля, Астрахани, Пскова...» (Dmetrius-Imperator) [Там же. Т. 1. С. 274]. Так, например, Самозванец «по Руси, что ветер засвистал», как «вихрь-витной» «бичом по маковкам хлестал» [Там же. С. 273–274]. Знаменательно, что Самозванцы в тексте стихотворения не разделены, а объединены в один образ «Дмитрия-Императора»,

смерть одного и восстание другого осмысливаются поэтом как размножение, разделение одной и той же демонической фигуры, не имеющей своей индивидуальности, так как, по мнению Волошина, свойством бесов является «дробление и множественность». О демонизме образов Самозванца и Разина Волошин пишет в письме А.М. Петровой: «Пока у меня единый русский демон – “Дмитрий-Император”. Он уже историческое выявление демонизма, в свое время распяленного тоже между тысячами бесов (“имя ему – легион”))» [1. Т. 12. С. 46–47], «В Стеньке больше бесовщины, чем демонизма. Он – легион, несмотря на его индивидуальность» [Там же. С. 47]. Знаменательно, что оба стихотворения следуют перед стихотворением «Китеж», в котором говорится: «Святая Русь покрыта Русью грешной» [Там же. Т. 1. С. 279].

Таким образом, не только человек, но и пространство имеет свою личину, а Стенька Разин и Самозванец являются воплощением грешной Руси, которая есть личина Святой Руси. Прямо эти мысли выражены в письме к той же А.М. Петровой, где о стихотворении «Стенькин суд» Волошин пишет следующее: «Я хотел дать только стихотворение, характеризующее “грешную Русь” в параллель “святой Руси”. Благодаря этому в ущерб всему прочему подчеркнут цинизм, безверие и издевка в связи с удалством» [Там же. Т. 12. С. 46]. Таким образом, стихийный аморализм, страсть к разрушению являются внешним и наносным, подлинное же – это божественный огонь, пламенеющий внутри, который скрывают внешние ложные наслоения. Надо уметь видеть эту красоту, сорвать эти маски. Эта вера в то, что даже в разбойнике самого «люциферического» типа скрыто божественное, выражено в финальном стихотворении цикла «Пути России» – «Неопалимая Купина»: «Мы зараженные совестью. В каждом / Стеньке – Святой серафим, / Отданный тем же похмельям и жаждам, / Тою же волей томим» [Там же. Т. 1. С. 294]. Под серафическим, как было показано выше, на рубеже веков понимали божественное подобие в человеке, поэтому в словах «в каждом Стеньке – святой Серафим» содержится образ распятого серафима. Стенька – личина, воплощение темной и неподлинной, не должной человеческой природы, скрытый же внутри серафим – божественное в этом темном: свет в плену у тьмы, божественное, распятое в телесном. В то же время, помимо очевидного оживания в этих строках образа «распятого серафима», содержащиеся здесь мотивы духовной жажды и томления: «Отданный тем же похмельям и жаждам / Тою же волей томим» – отсылают к «томимому духовной жаждой» пушкинскому «пророку», но здесь это томление отнесено не только к избранным – поэтам, а к любому человеку, даже разбойнику, подобному Стеньке, который тоже жаждет религиозного откровения, могущего преобразить и даровать прозрение. Возможно, через связь с Пушкиным здесь актуализируется и связь с первоисточником – книгой Исаии, через которую возникает мотив очищения от греха: «Беззаконие твое удалено от тебя, грех твой очищен» (Ис. 6:7). Этот же эпизод изображался на богородичной иконе «Неопалимая Купина», где взятый серафимом клещами «уголь раскален-

ный» – прообраз Христа (знаменательно, что именно этим словосочетанием дословно определяется Адам до своего грехопадения: «был Адам в раю подобен углю раскаленному»; и Аввакум до своего рождения: «был же я как уголь раскаленный» – таким образом, отдельные мотивы связаны с иконописным образом Неопалимой Купины), очищал и преображал пророка.

Знаменательно название цикла, в котором даны «революционные портреты» – «Личины». Описываемые в цикле типы – «Большевик», «Буржуй», «Красногвардеец», «Спекулянт» – осмысливаются как темные личины России. Не случайно в цикл «Личины» помещено стихотворение «Феодосия». Имя города «Феодосия» имеет значение «Богом дан», о чем говорится в начале стихотворения: «Сей древний град – богоспасаем / (Ему же имя «Богом дан»)» [1. С. 323]. Бесчинства же, которые происходят на этой земле: продажа рабов, спекуляции, сумятица и неразбериха, иронично названные «социальным раем», не соответствуют сущности этого города, выраженной в его имени. Издревле считалось, что имя отражает сущность вещи, дать имя вещи значило познать истинную ее природу. Не соответствующая своей сущности Феодосия, которая должна быть «Божьим даром», – личина, надетая на Феодосию подлинную. Таким образом, не только человек, но и земля может иметь свою личину – то внешнее, ложное, ненастоящее и наносное, что не соответствует ее подлинной природе. Наиболее явно эта мысль выражена в уже приведенном выше стихотворении «Китеж»: «Святая Русь покрыта Русь грешной», где грешная Русь предстает как личина святой Руси. Такое же противоречие между именем, отражающим подлинную сущность именуемого, и тем, как это именуемое является в настоящем, наблюдается в стихотворении «Святая Русь», в котором заглавие стихотворения противоречит его содержанию, – Русь представлена здесь вовсе не как святая, а как «гулящая»: «Поддалась лихому подговору, / Отдалась разбойнику и вору, / Подождла посадки и хлеба, / Разорила древнее жилище / И пошла поруганной и нищей / И рабой последнего раба» [Там же. С. 258].

На это противоречие между именем и тем, как является именуемое, Волошин указывает в письме Е.П. Орловой: «В “Святой Руси” есть ирония (в имени), но надо уметь видеть сущность народа сквозь текущее» [Там же. Т. 12. С. 70]. Таким образом, текущее – временная личина, отраженная же в имени сущность народа – его подлинный вечный лик. В связи с этим противопоставлением подлинного, вечного и должного с недолжным, ложным и искаженным вновь возникает мотив плена в темной личине светящегося лика, характерный для гностического мифа о пленной Мировой Душе, томящейся в «искаженном обличье тленного». Отсюда закономерным становится воплощение темной личины России в характерных для гностического мифа образах блудницы и юродивой. Русь представлена как юродивая в стихотворении «Святая Русь»: «Ты – бездомная, гулящая, хмельная, / Во Христе юродивая Русь!» [Там же. Т. 1. С. 258], как падшая, поруганная и презираемая блудница в стихотворении «Русь гулящая»: «Шлендит пьяная в лохмах кумашных / Да бесстыжие песни орет. / Скверносло-

вит, скликает напасти, / Пляшет голая – кто ей заказ? / Кажет людям срамные части, / Непотребства творит напоказ» [Там же. С. 289]. В стихотворении «Видение Иезекииля» лирическим сюжетом является обращение Бога с обличительной речью к пророку, который соотносится с самим поэтом, образ земли-блудницы соотносится с Россией: «Иди предо мною – / В землю Мою, возвестить ей позор! / Перед лицом Моим – ветер пустыни, / А по стопам Моим – язва и мор! / Буду судиться с тобою Я ныне!» [1. Т. 1. С. 357]. Иезекииль, пророк периода доавилонского пленения, в преддверии будущего порабощения иудейского народа, произнося свои обличительные пророчества, сравнивал Иудейское и Израильское царства, с блудницами Оголой и Оголивой. Прелюбодеяние здесь является метафорой измены Богу, довольно частым библейским сравнением уклонявшегося к язычеству Израиля. Обращение именно к этой ветхозаветной книге неслучайно, так как она была создана в преддверии вавилонского плена, когда Израиль потерял свою независимость. Эти исторические потрясения ветхозаветного времени были сопоставимы с событиями, происходившими в революционной России. Посредством прямого обращения к книге пророка Иезекииля проводится параллель между революцией и вавилонским пленом, которому пророк придает значение наказания за отступление от заповедей, данных Богом. Согласно гностическому мифу пленная Мировая Душа – это страждущая блудница, томящаяся в плену и жаждущая освобождения. Блудница, юродивая – темные личины России. Таким образом, неявно здесь вновь возникает образ «распятого серафима»: лик распят в личине. Нужно снять, сорвать эту личину, освободить Лик и явить его. Этот освобожденный Лик является в следующих после цикла «Пути России» произведениях книги в образах Богоматери («Хвала Богоматери»), преподобном Серафиме («Святой Серафим»), святом Франциске («Святой Франциск»), мученичестве Аввакума («Протопоп Аввакум»), которые стирают с себя личину и являют лик – серафическую божественную сущность.

Однако герой книги продолжает верить, что и за самыми темными личинами скрыт духоносный лик, подлинная серафическая сущность. Прямо эти мысли выражаются в стихотворении «Из бездны», в котором явно указывается на осмысление образа распятого «серафима» в аспекте гностического мифа о пленной Душе Мира:

Пусть бесы земных разрух
Клубятся смерчем огромным –
Ах, в самом косном и темном
Пленен мировой дух!
Бичами страстей гонимы –
Распяты серафимы
Заточены в плоть:
Их жалит горящим жалом,
Торопит гореть Господь

[Там же. С. 260].

Объяснение первым двум стихам из приведенной цитаты дается в стихах, следующих после тире: «смерч» «бесов земных разрух» является тем темным, вырвавшимся наружу, что закрывает, замутняет мировой дух, является его пленом. Эти четыре стиха

служат пояснением к следующей части стихотворения. Пленный мировой дух сопоставим с «распатыми серафимами», что наблюдается в сходстве предикативных частей: мировой дух пленен «в самом косном и темном», «распатые серафимы» «заточены в плоть». Таким образом, обнаруживаются следующие смысловые параллели: пленный мировой дух – распатые серафимы, косное и темное – плоть. «Косное и темное» отнесено здесь к масштабу мировых событий, к «земным разрухам», словом же «плоть» определяется частное – человеческое тело. В соответствии с этим всеобщее, мировое и индивидуальное ставятся в положение взаимозависимости. В мировом и частном происходят одни и те же процессы: греховность человеческой природы распинает в человеке его божественное, светлое начало, божественное подобие, как и происходящие в мире «земные разрухи» и бесчинства распинают мировой дух, повергают свет в плен тьмы. Это космическое значение частного звучит в финальных строках стихотворения: «Я вижу в большом и в малом / Водовороты комет... / Из бездны – со дна паденья / Благословляю цветенье / Твое – всестрастной свет!» [1. Т. 1. С. 260]. Знаменательно, что освобождение серафимов из плена плоти осуществляется через огненное горение («Их жалит горящим жалом, / Торопит гореть Господь»). Издревле, еще в ветхозаветных текстах огонь был метафорой страданий, имеющих очистительное значение: «Так как вы все сделали изгорью, за то я соберу вас в Иерусалим, соберу и расплавлю вас» (Иезекииль 22:18). Таким образом, огонь – это страдания, посредством которых осуществляется преобразование плоти, то, что может расплавить грубую «кору вещества» и явить скрытую за ней «нетленную порфиру Божества». Думается, на таковое осмысление огня немалое влияние могло оказать открытие в области реставрации икон: на рубеже веков с поверхности иконы научились удалять толстый слой олифы и позднейших наслоений. После того, как темные наслоения сгорали, икона из темной вновь становилась светлой, «красочная гамма древнерусской иконописи представляла во всей своей яркости, чистоте, гармонии и духоносной силе» [16. С. 148]. Наиболее явная аллюзия на это культурное явление дается в стихотворении Волошина «Владимирская Богоматерь»: «Из под риз и набожной коросты / Ты явила подлинный свой Лик, / Светлый Лик Премудрости-Софии, / Заскорузлый в скаредной Москве, / А в грядущем лик самой России / Вопреки наветам и молве» [1. Т. 2. С. 130]. Икона «Владимирской Богоматери» была отреставрирована, вновь обретя первоначальную яркость красок. Однако знаменательно, что в стихотворении происходит софийное переосмысление этого факта: очищенная от темных наслоений икона является предзнаменованием будущего очищения и просветления самой России. Таким образом, конкретно-вещественное смыкается с духовным. Нельзя не отметить и сходства с образами пушкинского «Возрождения», где герой, впадший в заблуждения, сравнивает себя с живописным творением великого гения, на которое варварской рукой были нанесены грубые, незаконные мазки: «Художник-варвар кистью сонной картину гения чернит...».

Прозрение же героя от прежних заблуждений подобно очищению живописного произведения от грубых варварских мазков: «Но краски чуждые с летами / Спадают ветхой чешуей, / Творенье гения пред нами / Выходит с прежней красотой. / Так исчезают заблуждения с измученной души моей...» [17. С. 94]. С очистительной и преображающей силой огня связана и очень важная у символистов тема претворения угля в алмаз, берущая истоки в произведениях Ф. Ницше и В. Соловьева, Вяч. Иванова. Эта тема звучала и в словах Р. Штейнера, произнесенных им на одной из лекций в Париже в 1906 г.: «Как уголь, несмотря на всю грубость и черноту свою, все то же, что бриллиант, так и дух человеческий, очищенный от примеси эгоизма и страстей, лучезарный, а не темный дух, потому что в великом очистительном огне страданий он приобрел сияние чистоты» [3. С. 574]. Таким образом, анализ данного стихотворения раскрывает связь образов «распятых серафимов» с мифом о пленной Мировой Душе, а также с мотивами ее ожидаемого освобождения и софийного преображения.

Эти же мысли вновь звучат в стихотворении «Потомкам» (цикл «Усобица»): «...мы поняли, что *каждый* / Есть *пленный ангел в дьявольской личине*, / В огне застенков выплавили радость / О преосуществлении человека, / И никогда не грезили прекрасней / И пламенной его последних судеб» [1. Т. 1. С. 350]. Здесь вновь возникает образ «пленного» в каждом «ангела», что неявно отсылает к образу «распятого серафима», и «дьявольской личины», распинающей и пленяющей ангелическую, богоподобную природу человека.

Необходимо отметить, что противопоставление Святой Руси и темной и грешной России как личины и лика характерно для религиозно-философской мысли тех лет. Здесь прежде всего следует назвать работы С.Н. Дурылина и Вяч.И. Иванова. В 1916 г. вышла книга Дурылина «Лик России. Великая война и русское призвание», составленная по материалам лекций, читанных автором в 1914–1916 гг. в Москве, Костроме и Рыбинске. В книге автор замечает, что видимая поверхностному взору Россия – «бедная, грязная, нищая, пьяная» – неподлинная Россия, а личина, наросшая на истинный Лик, «светлый», «мудрый и прекрасный», являющийся нам в дни бедствий и страшных испытаний [18. С. 24]. То же противопоставление находим в работе Вяч. Иванова «Лик и личины России: К исследованию идеологии Достоевского», опубликованной в «Русской мысли» за 1917 г., где

данная антитеза выражена в образе «Аримановой Руси» – «Руси тления», «мертвых душ», «надругательства над святынею человеческого лика и человеческой совести», «Руси самоуправства, насильничества и угнетательства», «Руси зверства, распутства, пьянства, гнилой пошлости, нравственного отупения и одичания», которая как «черный призрак» «так заслоняет собою» «Русь воскресения», «нежно брезжащий свет сокровенной родимой матери, что она уже и не "сквозит", и не "светит тайно"» «из-за смертоносного морока» [19. С. 453].

Таким образом, как было показано на анализе текстов, через образ «распятого серафима» в произведениях Волошина находит воплощение гностический миф о пленной Мировой Душе и идея софийной богоподобной природы каждого человека. По нашему убеждению, таковому осмыслению образа во многом способствовало обращение к иконографии и религиозной живописи. В работах Джотто, а затем и на иконе «Ты еси иерей», в образе «распятого серафима» важное значение имеет изображение двуприродности: через серафические крылья показано зримое соединение материального человеческого и огненного, божественного. Этот контраст двух природ оживает в русском изобразительном искусстве рубежа веков. В работах Васнецова и Котарбинского. В русской же иконографии серафическое осмысляется не только как ангельское, но и как софийное преображение плоти, что наиболее явно обнаруживается на иконе «Софии, Премудрости Божией», где София, под которой разумеется преображенное человечество, мир, каким он является в замысле Бога, предстает в образе огнеликой женщины с пламенными серафическими крыльями. Таким образом, изображения русской иконописи и религиозной живописи на рубеже веков встраиваются в столь значимый для В. Соловьева и символистов миф о Софии и пленной Мировой Душе. Осмысление же образа «распятого серафима» через призму гностического мифа о пленной Душе Мира подключает к нему и такие важные для книги «Неопалимая Купина» образы как блудница, святая и юродивая, а также противопоставление недолжного, неистинного, искаженного обличья и истинного, светоносного облика – личины и Лика. Итак, образ «распятого серафима» в культуре рубежа веков обретает широкий круг различных культурных и религиозных ассоциаций и наслоений. Анализ этого сложного и многослойного образа, а также связанного с ним широкого комплекса мотивов и был предпринят в настоящей работе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее курсив мой. – А.А.

² Эти мысли были заимствованы Волошиным из Леона Блуа, слова которого он приводит в письме Е.П. Орловой от 23 сентября 1917 г.: «Если бы по божественному соизволению мы смогли бы увидеть человеческую душу такой, как она есть, то мы бы погибли в то же мгновение, как если бы были брошены в пылающий горн Вулкана. Да! Первая попавшаяся душа – душа дворника, душа судебного пристава испепелила бы нас. Чудовищно подумать, что вот несчастный писарь, лет восемнадцати, который до самой своей смерти будет царапать глупейшие канцелярские отношения, беспросветно тупея год от года, и что душа его куплена всюю жизнью Сына Божьего. А какое скорбное, какое непостижимое племя Божье! Вечная и всемирная вереница, поток факелов, более раскаленных, чем звезды и не сознающих самих себя... такие же точно звезды, но покрытые мраком, невидимые, но несомненные, потому что они стоили всей крови Иисуса Христа. Пылающие горны, огромные, как миры, но невидимые и не сознающие себя горнами». Волошин – Орловой от 23 сентября 1917 г. [1. Т. 10. С. 684–685].

ЛИТЕРАТУРА

1. Волошин М.А. Собр. соч. : в 13 т. М., 2003–2015.
2. Цветочки святого Франциска Ассизского. СПб., 2000.
3. Штейнер Рудольф / авт.-сост. А.А. Грицанов. Минск, 2009.
4. Бердяев Н.А. Смысл творчества // *Философия творчества, культуры, искусства* : в 2 т. М., 1994. Т. 1.
5. Волошина (Сабашникова) М.В. Святой Серафим. М., 1999.
6. Мацулевич Л. Хронология рельефов Дмитровского собора во Владимире Залесском // *Ежегодник Российского института истории искусств*. Петроград, 1921. Т. 1, вып. 2. С. 270–276.
7. Флоровский Георгий. О почитании Софии, Премудрости Божией, в Византии и на Руси // *Догмат и история*. М., 1998.
8. Соловьев В.С. Жизненная драма Платона // *Сочинения в двух томах*. М., 1988. Т. 2.
9. Былинин В.К., Магомедова Д.М. Из наблюдений над bestiарием А. Блока: Птицы Гамаюн, Сирин, Алконост и другие // *Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве*. М., 2012. С. 41–59.
10. Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. XXII. С. 193–194.
11. Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М., 1967.
12. Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.
13. Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве // *Собрание сочинений* : в 15 т. М., 1993. Т. 3.
14. Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. М., 2001.
15. Громов, М.Н. Образ Софии Премудрости Божией как символ Древней Руси // *Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVII века*. М., 1996.
16. Лепехин В.В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М., 2002.
17. Пушкин А.С. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 1: Стихотворения 1814–1822. М., 1959.
18. Дурыйин С.Н. Лик России. Великая война и русское призвание. М., 1916.
19. Иванов Вяч. И. Лик и личины России: К исследованию идеологии Достоевского // *Собрание сочинений*. Брюссель, 1987. Т. 4.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 21 декабря 2017 г.

THE IMAGE OF THE “CRUCIFIED SERAPHIM” IN M. VOLOSHIN’S *THE BURNING BUSH*

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2018, 427, 5–16.

DOI: 10.17223/15617793/427/1

Anastasia S. Aristova (Tinnikova), Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: atinnikova@bk.ru

Keywords: crucified seraphim; St. Francis; face; mask; Sophia; captive World Soul; iconography.

The aim of the paper is to analyze the image of the “crucified seraphim” in M. Voloshin’s works that were included in the book *Neopalimaya Kupina* [The Burning Bush]. This image, although not always clearly, repeatedly appears in works of the book. So it becomes the motive that unites the works of the book in a supertextual unity. Starting from an obvious literary source – *Little Flowers of St. Francis* that narrates about Christ’s epiphany in the guise of a crucified Seraphim – the author discovered picturesque and iconographic sources of the image during the analysis. This episode of Christ’s epiphany is popular in catholic religious art. Giotto used it in his frescoes devoted to St. Francis’s life, which Voloshin mentions in one of his articles. However, in the author’s opinion, appeal to the Russian iconographic tradition is much more important. The image of “Sophia, the Holy Wisdom” that was depicted in the Novgorod version as a woman with a burning face and seraphic wings and the image of the Angel of the Great Council, in which Christ was depicted with burning seraphic wings, are genetically associated with the iconography of the six-winged Seraphim. The image of the “crucified seraphim” is comprehended in the aspect of Sophia. It symbolizes the conjunction of the material and the Divine, becoming a symbol of the Divine fiery essence that is crucified in a corruptible human body. The interpretation of the image of the “crucified seraphim” in the aspect of Sophia is also connected with an appeal to the image of Seraphim of Sarov. In Voloshin’s poem “St. Seraphim” and in M. Sabashnikova’s book that is devoted to the narrative of St. Seraphim’s life, the image of St. Seraphim is interpreted as an image of a human that reached the Sophian transformation of the flesh, the angelic seraphic state. The evidence of the reliance on iconographic sources in interpreting the image of St. Seraphim of Sarov is a graphic drawing by Sabashnikova that is placed on the cover of the book about St. Seraphim. Voloshin used this book when he wrote the poem “St. Seraphim”, so he knew this drawing. Thus, images of Russian iconography and catholic religious painting are built into the Gnostic myth of Sophia and the captive World Soul. The interpretation of the image of the “crucified seraphim” through the prism of the Gnostic myth of the captive World Soul connects the images of a harlot, a righteous woman and a holy fool, important for *The Burning Bush*, as well as the antithesis of the untruth, the distorted and the true masks and the light-bearing face, to this myth. Thus, the image of the “crucified seraphim” in Voloshin’s works acquires a wide range of cultural associations and layers. This multilayered image and the wide complex of motives that are connected with it have been analyzed in the paper.

REFERENCES

1. Voloshin, M.A. (2003–2015) *Sobr. soch.: v 13 t.* [Works: in 13 vols]. Moscow: Ellis Lak.
2. Sogov, S.I. (ed.) (2000) *Tsvetochki svyatogo Frantsiska Assizskogo* [Little Flowers of St. Francis of Assisi]. Translated from Latin. St. Petersburg: Amfora.
3. Gritsanov, A.A. (2009) *Shteyner Rudol’f* [Rudolph Steiner]. Minsk: Knizhnyy Dom.
4. Berdyayev, N.A. (1994) *Filosofiya tvorchestva, kul’tury, iskusstva: v 2 t.* [Philosophy of creativity, culture, art: in 2 vols]. Vol.1. Moscow: Iskustvo.
5. Voloshina (Sabashnikova), M.V. (1999) *Svyatoy Serafim* [Saint Seraphim]. Moscow: Evidentis.
6. Matsulevich, L. (1921) *Khronologiya rel’efov Dmitrovskogo sobora vo Vladimire Zaleskom* [Chronology of the reliefs of the Dmitrovsky Cathedral in Vladimir Zalesky]. *Ezhegodnik Rossiyskogo instituta istorii iskusstv*. 1:2. pp. 270–276.
7. Florovskiy, G. (1998) *O pochitanii Sofii, Premudrosti Bozhiey, v Vizantii i na Rusi* [On the veneration of Sophia, the Wisdom of God, in Byzantium and in Russia]. In: Kholmogorov, E. (ed.) *Dogmat i istoriya* [Dogmat and history]. Moscow: Izd-vo Svyato-Vladimirskogo bratstva.
8. Solov’ev, V.S. (1988) *Zhiznennaya drama Platona* [Plato’s life drama]. In: Losev, A.F. & Gulyga, A.V. (eds) *Soch. v dvukh tomakh* [Works in two volumes]. Vol. 2. Moscow: Mysl’.

9. Bylinin, V.K. & Magomedova, D.M. (2012) Iz nablyudeniy nad bestiariem A. Bloka: Ptitsy Gamayun, Sirin, Alkonost i drugie [DM From observations on the bestiary of A. Blok: Birds Gamayun, Sirin, Alkonost and others]. In: Dovgiy, O.L. (ed.) *Bestiariy v slovesnosti i izobrazitel'nom iskusstve* [Bestiary in literature and fine arts]. Moscow: Intrada.
10. Merezhkovskiy, D.S. (1914) *Poln. sobr. soch.* [Complete works]. Vol. XXII. Moscow: Tipografiya tovarishchestva I. File Sytina. pp. 193–194.
11. Blok, A.A. (1967) *Stikhotvoreniya. Poemy. Teatr* [Verses. Poems. Theater]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
12. Solov'ev, V.S. (1974) *Stikhotvoreniya i shutochnye p'esy* [Poems and comic plays]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
13. Solov'ev, V.S. (1993) *Sobr. soch.: v 15 t.* [Works: in 15 vols]. Vol. 3. Moscow: Logos.
14. Pripachkin, I.A. (2001) *Ikonografiya Gospoda Iisusa Khrista* [Iconography of the Lord Jesus Christ]. Moscow: Palomnik.
15. Gromov, M.N. (1996) *Obraz Sofii Premudrosti Bozhiey kak simbol Drevney Rusi* [The image of Sophia the Wisdom of God as a symbol of Ancient Rus]. In: Bychkov, V.V. (ed.) *Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura Drevney Rusi XI–XVII veka* [Artistic and aesthetic culture of Ancient Rus of the 11th–17th centuries]. Moscow: Ladamir.
16. Lepakhin, V.V. (2002) *Ikona v russkoy khudozhestvennoy literature. Ikona i ikonopochitanie, ikonopis' i ikonopistsy* [Icon in Russian fiction. Icon and icon-veneration, iconography and icon-painters]. Moscow: Otchiy dom.
17. Pushkin, A.S. (1959) *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Works: in 10 vols]. Vol. 1. Moscow: Goslitizdat.
18. Durylin, S.N. (1916) *Lik Rossii. Velikaya vojna i russkoe prizvanie* [The face of Russia. The Great War and the Russian calling]. Moscow: Tvorch. mysl'.
19. Ivanov, V.I. (1987) *Lik i lichiny Rossii: K issledovaniyu ideologii Dostoevskogo* [The face and the mask of Russia: on the study of Dostoevsky's ideology]. In: Ivanov, D.V. & Deshart, O. (eds) *Sobr. soch.* [Works]. Vol. 4. Brussels: Foyer Oriental Chretien.

Received: 21 December 2017