

## РЕЛИГИОЗНЫЙ ЭКФРАСИС В «ПУТЕШЕСТВИИ КО СВЯТЫМ МЕСТАМ В 1830 ГОДУ» А.Н. МУРАВЬЕВА (НА ПРИМЕРЕ ОПИСАНИЯ ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ГОСПОДНЯ)\*

*Аннотация.* Статья адресована исследованию вопросов поэтики литературного жанра «паломнического путешествия» и изучает роль художественного описания (экфрасиса) в структуре «паломнического текста». На примере анализа отдельных глав книги А.Н. Муравьева «Путешествие ко Святым местам в 1830 году» в статье доказываем, что использование различных типов религиозного экфрасиса давало автору возможность создать цельное художественное повествование, в котором соединялось изображение красоты видимого мира и понимание его духовного, сакрального смысла.

*Ключевые слова:* экфрасис, поэтика, духовная литература, паломническое путешествие, точка зрения автора, структура художественного текста.

O. Khayrullina

Khabarovsk State Humanitarian University  
RELIGIOUS DESCRIPTION IN «TRAVEL  
TO THE SACRED EARTH IN 1830» OF A.  
MURAVJEV (ON AN EXAMPLE OF THE DE-  
SCRIPTION OF CHURCH OF THE HOLY SEP-  
ULCHRE)

*Abstract.* Article is addressed to research of questions of poetics of a literary genre «pilgrim travel» and studies a role of the art description in structure of the «Text of the pilgrim». The analysis of the book of A. Mouravjev author «Travel to the Sacred Earth in 1830» (1832) (on an example of some fragments), proves that use of various types of religious verbal descriptions gave the chance to the author to create the full artistic image in which the beauty of the visible world and understanding of its spiritually-religious, sacral sense incorporate.

*Key words:* the description, poetics, the spiritual literature, pilgrim travel, the point of view of the author, structure of the art text.

В художественной структуре «паломнического путешествия» важнейшую роль

играет экфрасис. Можно сказать, что само «паломническое путешествие», предмет которого – описание религиозных святынь, становится развернутым экфрасисом.

Выделяют греко-римский, древнееврейский, толковательный и психологический типы религиозного экфрасиса [1, с. 133].

Греко-римский и древнееврейский составили основу византийской описательной традиции. Для греко-римского экфрасиса характерна статичность, описание внешнего вида произведения искусства так, как оно непосредственно воспринимается зрителем. Древнееврейский экфрасис, динамический, рассматривает историю создания, технологию, наполнен «динамикой и движением процессов изготовления храма» [1, с. 133].

Для толковательного экфрасиса характерно «знаково-символическое восприятие видимого мира», внимание уделяется не эстетическим особенностям, а символической значимости памятника, важным принципом при этом является обращение к библейскому контексту [1, с. 141].

В психологическом экфрасисе «на первый план выступает психологический аспект воздействия искусства на человека, что выражается в перенесении акцента с описания самого произведения на описание субъективного впечатления от него» [1, с. 141].

Художественные возможности религиозного экфрасиса находят воплощение в «Путешествии ко Святым местам в 1830 году» Андрея Николаевича Муравьева [2].

У Муравьева все типы экфрасиса выступают в тесном единстве и помогают раскрыть то, что не явлено через внешнюю визуализацию, но постигается имеющим религиозный опыт сознанием. Автор раскрывает процесс эстетического созерцания, чувство сопричастности, «мистерийное» начало, которое духовно преображает человека; преходящему и сиюминутному противопоставляется вечное и истинное [3].

\* © Хайруллина О.Н.

Это хорошо иллюстрирует, в частности, описание Храма Воскресения Господня. Главы, посвященные храму («Храм Воскресения», «Часовня Святого Гроба», «Собор», «Голгофа») являются смысловым центром «Путешествия», что отражает и композиция: среди 65 глав книги они занимают центральное место (33-36 главы). К ним также примыкают главы, раскрывающие историю Храма («Летопись Храма», «Вероисповедания»), и впечатления автора-паломника от служб пасхальной недели («Страстная неделя», «Великая Пятница», «Великая Суббота», «Пасха»).

Композиция описания Храма Воскресения строится от панорамного взгляда к локальному, от восприятия архитектуры к интерьеру, от внешнего вида Храма к осмыслению его символического значения.

Взгляд автора-паломника отражает «раздвоенность» эстетического сознания человека Нового времени, в котором разделены «эстетическое» восприятие и религиозно-духовное. При восприятии «внешним», «эстетическим», взглядом автор ожидает увидеть храм как памятник искусства, в котором «прекрасное» содержание должно иметь совершенную форму, соответствующую эстетическим канонам. Критериями здесь становятся соразмерность, гармоничность общего вида и элементов, пропорциональность и т. д.

При такой эстетической установке автор сталкивается с разрушением своих ожиданий: «когда услышишь на Западе громкое имя Храма Воскресения и Гроба Господня <...> воображение представит вам *величественное* (здесь и далее курсив – О. Х.) снаружи здание, *великолепный* притвор, куполы и коллонады», но взгляд путешественника «странно *разочаровывает* нелепая громада зданий, пристроенных к храму и *обезобразивших* наружность» [2, с. 175].

Внешний вид Храма «обнаруживает» свое прозаическое начало: путешественник видит «плоские неровные террасы», «перед Святыми воротами *тесную* площадку с основаниями *разбитых столбов*», «*обрушившаяся* землетрясением колокольня», «*безобразная* стена монастыря Авраама» [2, с. 175]. «Подземная церковь Обретения креста, примыкающая к восточной оконечности великого Храма, <...> и *безобразно* к нему пристроенный с севера монастырь франков, умножая объем всего здания, дают ему совершенно *неправильный вид*» [2, с. 176].

При таком «внешнем взгляде», путешественнику не удастся даже увидеть отличительные эстетические и культовые свойства здания: храм «невозможно отличить <...> от прочей *груды строений*» [2, с. 175].

Дальнейшее восприятие строится как опровержение первоначального впечатления. Причем оно основывается не на открытии каких-то особых красот в архитектуре или интерьере, а на постижении духовного значения Храма.

В восприятии автора характеристики, имманентно присущие архитектурному облику храмового комплекса, приобретают символическую значимость. Так, монументальность и грандиозность здания свидетельствует не только об особенностях архитектуры, но в большей степени о духовной мощи здания, о силе воздействия на человека.

«Два главные отделения составляют *величественный* храм сей: Собор Воскресения, к востоку окруженный галереей, и к западу – самый Гроб Господень, в *обширной* ротонде» [2, с. 176]. «Обширная арка <...> соединяет ротонду Святого гроба с главным соборным Храмом Воскресения <...> шесть *мощных столбов*, из коих два в алтаре, слитые каждый из многих пиластр коринфского ордена, стоят *твердыми гранями* по краям собора» [2, с. 179-180].

Оценочные эпитеты, характеристики величины и масштабности, цветовая и световая палитра, используемые для описания архитектуры Храма, в контексте авторского повествования обнаруживают символическую многозначность.

Рассказывая о пожаре Храма 30 сентября 1808, Муравьев одной из его причин называет обилие пристроек и перегородок внутри помещения. Однако повествование приобретает символическую окраску: автор пишет, что множественные перегородки и галереи Храма означали «взаимные грани разных исповеданий» [2, с. 180]. Пожар, «который в несколько часов истребил все благолепие святых», имел не только физическую причину, но и духовную – взаимная вражда и разъединение.

Смысловым центром описания Храма и символом, к которому тяготеет весь образный ряд экфрасиса, стали идея и образ Воскресения.

Описание интерьера Храма начинается с камня миропомазания, «на котором благообразный Иосиф чистой плащаницей обвил снятое со креста тело» [2, с. 176]. Обнаруживая

глубину миропонимания верующего человека, Муравьев пишет, что камень, на котором были совершены погребальные процедуры, стал преддверием будущего Воскресения. Он является испытанием веры для вступающих в Храм и «лежит на падение и восстание многим» [2, с. 176].

Образ Воскресения находит сконцентрированное воплощение в небольшой главе «Часовня Храма Господня». В ней также «объективное» описание архитектуры, декоративных и культовых элементов перерастает в размышление над вечным значением Воскресения.

Экфрасис строится как развернутый перифраз образа Воскресения, как раскрытие главной идеи – смерть, преодолевающая смерть и утверждающая вечную жизнь. Образный ряд тяготеет к антиномиям «жизнь-смерть», «смерть-воскресение»; «горний-дольний», «земная (конечная) жизнь-небесная (вечная) жизнь».

Тема смерти и конечности земного бытия, многократно звучит в главе в словах «гроб» (12 раз); «гробница», «погребение», «погребальный», «надгробный» (7 раз); «смерть», «мертвый», «саван» (8 раз): получает воплощение в информации этнографического характера о способах захоронения древних иудеев. «Иудеи не вверяли земле своих мертвых, но пользуясь утесистой природой страны, иссекали в скалах тесные покои и внутри их клали на плитах мертвые тела; под именем Гроба разумелась вся пещера, и тяжелый камень вдвигался в ее двери. И поныне о том свидетельствуют древние гробницы царей и пророков, по примеру коих погребен был последний из рода Давида, тернием венчанный на царство» [2, с. 178].

А.Н. Муравьев говорит о погребении Сына Божьего в историко-этнографическом контексте. Перифразы, обозначающие Иисуса Христа, «погребенный по примеру древних царей», «последний из рода Давида» указывают на связь ветхозаветных и новозаветных событий. Однако перифраз, завершающий данный фрагмент («тернием венчанный на царство»), переводит сознание читателя от восприятия информации историко-этнографического и историко-религиозного содержания к осознанию духовного чуда Воскресения; указывает на Того, Кто пришел победить смерть и установить царство жизни. Так, в рамках «объективного» повествования складывается образ высокого духовного значения.

Такую же смысловую глубину приобретает и описание алтаря в Часовне Святого Гроба: «в большую гранитную вазу вделан кусок от камня, отваленного ангелом; ибо он был разбит на многие части усердием христиан. Над ним всегда горят 15 лампад, и ваза сия, покрываемая серебряной доской, служит престолом для греческой литургии <...> доселе престол сей принадлежал грекам и латинам, но между них втеснились ныне армяне, и тройная литургия служится ежедневно, одна после другой на дивном камне» [2, с. 178]

Литургия, во время которой происходит «мистическое единение неба и земли» [1, с. 211], осознается автором как символ Воскресения. Она воплощает в себе и искупительную жертву, и победу над смертью, и присутствие Бога среди людей, и единение всех людей в лоне Церкви.

Завершая главу «Часовня Святого гроба», А.Н. Муравьев раскрывает глубинный смысл искупительной жертвы: и духовно-мистического назначения Святого Гроба: «таков дивный Гроб, победная колесница Бога, с которой сокрушил он смерть и разбил верей ада, и вместе – мирное ложе, на коем опочил он от искупительного страдания» [2, с. 179].

Обращаясь к принципам символично-аллегорического толкования Священного текста, Муравьев проводит параллель между событиями Ветхого и Нового Заветов. Сближая образы «смерть»-«сон»-«отдых», он раскрывает смысл «Священной Субботы», как дня отдохновения Бога и сравнивает «первую субботу», «когда почил Он от дивных трудов творения» [2, с. 179] со «второй», «когда опочил от искупительного страдания»: «силы небесные, огласившие гимнами сию первую субботу вселенной <...> замолкли от ужаса в грозный день второго отдыха Творца их» [2, с. 179].

Символично-аллегорическое повествование о чуде Воскресения у А.Н. Муравьева строится на переложении евангельских событий (Мат. 28, 1-7; Мар. 16, 1-9; Лк. 24,1-12), но в изложении автора акцент перенесен на восприятие произошедшего человеком. Комплекс параллелизмов и синонимических и антонимических выражений помогает создать ощущение событий, превосходящих человеческое разумение.

Семантика элементов, составляющих параллелизм, сосредоточена вокруг антиномии «человеческое-ангельское», «земное-небесное»; «конечное-вечное». С одной стороны «жены в плачевных одеждах, в страхе и бегстве, изумленные восстанием человека», с

другой – «ангелы в ризах света, в трепете и восторге, изумленные смертью Бога». С одной стороны – «смерть Бога», а с другой – «саван в опустевшем Гробе, в одежде вертоградара Воскресший!» [2, с. 179]. Внимание сосредоточено на Чудесном, которое не может вместить человеческое сознание: «все дышит неизглаголаным чудом, которого еще не могут вместить земля и небо» [2, с. 179].

Духовному пониманию смысла Воскресения в таком контексте служат и два «собственно» экфрасиса, описывающие мраморные мозаики над входом в Часовню Святого Гроба и во внутреннем пространстве пещеры Святого Гроба.

«Над дверьми из цветного мрамора изваяна картина Воскресения: Христос с хоругвью восстает из гроба посреди солнца и луны; влево бежит стража, с правой стороны ангел и мироносицы» [2, с. 177]. «Из цветного мрамора изваян на стене воскресающий в лучах славы Искушитель с победною хоругвью; но он полузакрит тремя живописными иконами. Над ним парят два ангела с венком, и еще выше изваяны три подобные же фигуры между легких арк» [2, с. 178].

В повествовании, таким образом, выстраивается особый тип мироощущения – литургический, смысл которого заключается в особом чувстве сопричастности Священным событиям.

Завершая главу, автор в традициях проповеднической прозы пишет о значении Храма Воскресения. Здесь в отборе лексических средств доминирующей становится лексика абстрактно-духовной сферы.

«За прагом Святых врат начинается новый мир, совершенно чуждый враждебному хаосу властей тьмы, губящих все благодатное <...>. Целый мир духовный укрыт для христианина внутри могучих стен, сохранивших

от буйства времен и языков самые страшные таинства нашего искупления. Каждый шаг во глубину мрачного святилища есть как бы шаг в вечность, ибо на каждом встречается какое-либо великое воспоминание, тесно связанное с бытием нашим, но не с мгновенным житейским бытием. Нет, падение всего человечества, его искупление и грядущая жизнь – вот три необъятные бездны, в пространстве которых носится смятенная мысль, падая и восставая под бременем высоких впечатлений» [2, 176].

Таким образом, в религиозном экфрасисе восприятие движется от реального времени-пространства, к сакральному; духовно-литургическому. Информационные и эстетические уровни описания Храма не являются главными для автора-паломника: на первый план выступают религиозно-философские задачи. Отвечая на духовные запросы своей эпохи, пропущенное сквозь призму субъективного, личностного восприятия, описание Храма Воскресения Господня становится размышлением о нравственно-религиозных основах человеческого бытия, о превратностях времени и истории и одновременно исповедью о личном открытии Святых мест.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бычков В.В. «Малая история византийской эстетики» / В.В. Бычков. - Киев: «Путь к истине», 1991.- 408 с.
2. Муравьев А.Н. Путешествие ко святым местам в 1830 году / А.Н. Муравьев. – М.: Индрик, 2007.- 344 с.
3. Криворучко А.Ю. Функция экфрасиса в русской прозе 1920-х годов / А.Ю. Криворучко. – Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук.- Тверь, 2009.
4. Керлот Х.Э. Словарь символов / Х Керлот.- М. «REFL-book», 1994. – 603 с.
5. Вовк О.В. Энциклопедия знаков и символов / О.В. Вовк. – М.: Вече, 2006.- 528 с.