

## Экфрасис как средство выражения религиозных взглядов Ап. Григорьева

Середи́на Анна Олеговна

аспирант кафедры истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького (ИМЛИ РАН)

119234, Россия, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1, оф. 51

✉ Serenaphil@mail.ru



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

### Аннотация.

В работе рассматривается, как религиозные и эстетические взгляды Ап. Григорьева отразились на поэтике его художественной прозы и эпистолярного наследия. В центре внимания оказывается религиозный экфрасис, то есть описания икон, изображений Мадонны, фресок, храмов и монастырей. Привлекается обширный материал: тексты ранней прозы Григорьева середины 1840-х гг., очерки и письма рубежа 1850-х-1860-х гг., а также итоговое произведение писателя - мемуары "Мои литературные и нравственные скитальчества". Теоретической основой для имманентного сопоставительного анализа являются труды Н.В. Брагинской, Н.Г. Морозовой, Е.В. Яценко, посвященные экфрасису. В результате исследования обнаруживается, что Ап. Григорьевым выдвигались разные требования при оценке светского произведения искусства и произведения, претендующего на статус сакрального. Также в статье прослеживаются особенности взаимодействия категорий народности и сакральности в представлениях Ап. Григорьева. Статья продолжает исследование автором темы экфрасиса в прозаическом наследии Ап. Григорьева, ранее не привлекавшей специального внимания литературоведов.

**Ключевые слова:** религиозный экфрасис, живопись, архитектура, Аполлон Григорьев, проза, мемуары, письма, Мадонна, почвенничество, Москва

### DOI:

10.25136/2409-8698.2018.3.27345

### Дата направления в редакцию:

07-09-2018

### Дата рецензирования:

07-09-2018

### Дата публикации:

09-09-2018

*Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А. М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432) / This scientific investigation was carried out in the A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17-18-01432).*

### **Экфрасис как средство выражения религиозных взглядов Ап. Григорьева**

Экфрасис в современном литературоведении является многомерным понятием. Неоднозначность его смыслового наполнения проявилась уже в античное время. Во-первых, экфрасисом назывался «жанр словесного представления отдельных или собранных в галереях произведений изобразительного искусства» [4, с. 45]. Классическим примером этого жанра являются «Картины» Филострата. Во-вторых, экфрасисом в произведениях других жанров называли «риторико-нарратологический прием задержания действия, отступления, которое состоит в живом изображении какого-нибудь предмета; позже таким предметом по преимуществу стал художественный предмет» [4, с. 45]. В данном случае принято приводить в качестве примера описание щита Ахилла в «Илиаде» Гомера. К настоящему времени интерпретация термина «экфрасис» характеризуется еще большим разнообразием. В самом широком смысле под экфрасисом понимают «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [3, с. 13] (это позволяет, например, включать в экфрасис описания музыки в литературе). В более узком смысле экфрасис – это «транспозиция языка визуального искусства на язык литературы» [4, с. 54] (такое понимание уже исключает существование музыкального экфрасиса). В нашем исследовании мы будем руководствоваться определением экфрасиса как «литературного описания визуального произведения искусства» [9, с. 29].

Понятие «религиозный экфрасис» было предложено Л. М. Геллером в статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» [3], опубликованной в 2002 году в сборнике трудов Лозаннского симпозиума, который способствовал росту интереса к экфрасису среди российских литературоведов. Л. М. Геллер определил религиозный экфрасис как «приглашение-побуждение к духовному видению как высшему восприятию мира, и вместе с тем – принцип сакрализации художественности как гарантии целостного восприятия» [3, с. 19]. Нами же религиозный экфрасис будет пониматься как литературное описание художественных изображений и построек, имеющих сакральное значение.

Начало изучению экфрасиса в творчестве Аполлона Григорьева было положено совсем недавно [17, 18]. Религиозный экфрасис в стихотворении Ап. Григорьева «К Мадонне Мурильо в Париже» упоминается в статье Н. Е. Меднис «„Религиозный экфрасис“ в русской литературе» [10] в контексте особой формы заглавия, предполагающей молитвенное обращение.

Несмотря на то, что творчество Ап. Григорьева пришлось на период с середины 1840-х до середины 1860-х гг., когда магистральным направлением в русской литературе являлся реализм, для писателя была по-прежнему актуальна ориентация на романтическую поэтику. Как пишет исследовательница романтического экфрасиса Н. Г. Морозова, «романтизм характеризуется устойчивой приверженностью к экфрасису» [11, с. 9], что объясняет и интерес Ап. Григорьева к этому типу описаний, и их структурные и функциональные особенности в его текстах. Центральное место в художественной прозе и эпистолярном наследии Ап. Григорьева среди экфрастических описаний занимает

такая их разновидность, как религиозный экфрасис. Религиозности как доминанте сознания Ап. Григорьева посвящена статья Т. П. Писарчик «Проблема религии в философском мировоззрении Аполлона Григорьева» [14], в которой в качестве материала привлекаются письма и мемуары Григорьева. Тем не менее, анализ поэтики экфрастических описаний поможет прояснить представления Ап. Григорьева о взаимодействии религии и искусства, а также выявить не затронутые исследовательницей взгляды Григорьева на взаимодействие сакрального и народного, на допустимые способы чувственного осмысления сакрального. В качестве материала привлекается более широкий круг текстов: помимо писем и мемуаров анализируется также ранняя проза середины 1840-х гг. и очерки рубежа 1850-х–1860-х гг. Письма рассматриваются наряду с художественной прозой, т. к. по утверждению Н. Г. Морозовой, «основные тенденции, принципы поэтики, система мировосприятия» [11, с. 121] романтической традиции отражаются в экфрасисе не только художественных текстов, но и эпистолярная.

Религиозный экфрасис в прозе Григорьева появляется уже в первом прозаическом очерке «Листки из рукописи скитающегося софиста», отразившем события 1843–1844 гг. и никогда не публиковавшемся при жизни писателя. Религиозный экфрасис возникает в связи с мечтами рассказчика о возможном счастье в любви: «Я снова, казалось, стоял перед иконостасом Донского монастыря и думал о будущем, и думал о том, что когда-нибудь я отвечу божественному: „Се аз и чадо, его же дал ми еси“...» [6, с. 91]. В этом описании появляется нулевой экфрасис. В классификации Е. В. Яценко, представленной в её статье «„Любите живопись, поэты...“. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель» [20] 2011 г., так называется экфрасис, который не описывает предмет, а лишь указывает на него. Несмотря на отсутствие развернутого описания иконостаса, важным становится само его упоминание. Оно придает романтическим мечтам героя духовное измерение. Герой не просто мечтает о взаимности в любви, он просит о ней Бога. Молитва рассказчика перед иконостасом в Донском монастыре обнаруживает духовную сторону его жизни.

В диалог с Богом вступает и другой герой ранней прозы Григорьева Арсений Виталин. Об этом читатель узнает из «Дневника мечтателя», входящего в рассказ «Офелия» и представляющего собой дневниковые записи героя. В первых же главках «Дневника мечтателя» читатель застаёт героя за молитвой в «преддверии храма» [6, с. 156]. Этот архитектурный экфрасис также является нулевым, так как о храме как об объекте архитектуры более ничего не говорится. Данный экфрасис, кроме того, является немиметическим, то есть читатель не может соотнести его с конкретным объектом в реальности, в отличие от иконостаса Донского монастыря. Тем не менее, его появление значимо, так как помогает раскрыть духовную сторону жизни Виталина.

Когда во второй раз описывается обращение Виталина к Богу со словами благодарности и покорности Его воли, в тексте также появляется экфрасис – описание креста в комнате героя:

«Алеет заря... розовым сиянием озарена моя маленькая комната, портрет матери на стене и в углу крест божественного Учителя. Все мое со мною» [6, с. 162].

В данном примере экфрасис становится элементом интерьера комнаты героя. Определяя способы введения экфрасиса в текст, Н. Г. Морозова в своем диссертационном исследовании «Экфрасис в прозе русского романтизма» 2006 г. пишет: «один из

наиболее распространенных приемов ввода картины – в качестве детали интерьера» [11, с. 19]. Из приведенного примера неясно, написан ли висящий в углу крест красками, вырезан ли он по дереву или отлит из металла, но, в любом случае, он является предметом искусства, будь то живопись или скульптура.

Являясь частью интерьера, экфрасис вступает во взаимодействие с таким элементом описания внутреннего пространства, как освещение: алеющей зарей, розовое сияние которой наполняет всю комнату. Проникновение «света невечернего» в интерьер и экфрасис отражают полноту чувств, которая достигается героем благодаря общению с Богом. Экфрасис здесь вновь немиметический, читатель лишен возможности узнать, как именно выглядел крест на стене комнаты Виталина. Как характеризует этот тип экфрасиса Е. В. Яценко, «произведения искусства <...> не показываются, важны не их формальные качества – цвет, линия, свет, а именно присутствие» [20, с. 49]. Появление в интерьере креста, который почтительно назван «крестом божественного Учителя» [6, с. 162], в совокупности с освещением, гармонизирующим как интерьер с экфрасисом, так и внутреннее состояние героя, указывает на значимость для Виталина духовной жизни.

Если все приведенные выше примеры из ранней прозы Ап. Григорьева 1840-х годов связаны с православной традицией, то в прозе следующего периода рубежа 1850-х–1860-х годов появляется католический живописный экфрасис.

В очерке «Великий трагик» 1859 г. рассказчик размышляет о том, как ему провести день, идти ли ему «в монастырь Сан-Марко и отдаться всей душой великой религиозной поэме фресков *Беато* Анджелико... Для этого надобно было быть способным хоть на минуту переселиться сердцем в ее пролог, в страстное упоение страдания, с которым его Доминик судорожно обнимает крест Распятого, – а способность переселяться в подобные миры

Лишь в лучшие мгновенья

Бытия слетает к нам...,

как сказал наш *Беато* Анджелико, Жуковский» [6, с. 265].

Здесь, в отличие от предыдущих примеров, описание изображения дается более подробно. Тем не менее, в экфрасисе не появляются сведения ни о колористике фрески, ни о живописной технике мастера. Из предложенного описания фрески можно получить лишь примерное представление о положении фигуры главного героя. При этом поза Доминика не статична, в ней выражаются охватившие его чувства (святой «судорожно обнимает крест» со «страстным упоением страдания»), что делает экфрасис больше похожим на описание реально происходящей сцены, чем картины.

Такой эффект называется Н. В. Брагинской «мотивом оживающих изображений» [1], который, как отмечает Н. Г. Морозова, «является показателем таланта художника, демонстрируя степень познания им бытия» [11, с. 111]. На умение *Беато* Анджелико постигать тайны бытия указывает определение его творчества как «поэмы фресков». Наречение Жуковского именем *Беато* Анджелико говорит о высокой оценке Григорьевым как российского поэта, так и итальянского живописца. Таким образом, при описании изображения, сакрального для другой религии, рассказчику важно умение художника создать живую картину, наполненную неподдельным чувством и являющуюся одновременно продуктом как жизни, так и поэзии, если применить термины григорьевской «органической» критики. Тот факт, что изображение относится к

католической, а не к православной традиции, не умаляет величия «религиозной поэмы фресков». Тем не менее, необходимо отметить, что при описании фрески внимание рассказчика фокусируется не на фигуре распятого Христа, а на фигуре человека, пусть и святого, но переживающего страдание страстно, что свойственно существу земному.

Как уже отмечалось в статье «Функции экфрасиса в художественной прозе Ап. Григорьева» [15], в данном экфрасисе примечательно то, что фигура Жуковского возникает в контексте размышления о «религиозной поэме». По утверждению исследовательницы А. В. Волошко, «проблемы религиозности поэта и его творчества длительное время не привлекали внимания современников» [2, с. 25], за исключением Н. В. Гоголя. Григорьев же считал, что благодаря Жуковскому русской литературе нельзя отказывать в «философии, религиозности, народности» [7, с. 291].

Появление в прозе Ап. Григорьева католического изображения фрески обусловлено биографическими причинами: в 1857–58 гг. писатель живет во Флоренции. В письме к Е. С. Протопоповой от 20 октября 1857 г. (даты здесь и далее даны по старому стилю) Григорьев признается в колоссальном влиянии, которое пребывание в Италии оказало на его восприятие живописи: «орган для понимания» [8, с. 148] живописи, «который был во мне решительно закрыт, – вдруг во мне обозначился – да и как еще! До страсти, до бешенства» [8, с. 148]. Способствуют этому богатые собрания картин во флорентийских галереях Питти и Уффици и, в особенности, впечатление, произведенное картиной Бартоломе Эстебана Мурильо «Мадонна с младенцем». Экфрасис, вдохновленный этой картиной, появляется в поэзии Григорьева, о чем уже упоминалось в связи со статьей Н. Е. Меднис, также он весьма часто возникает в его письмах. В том же письме к Е. С. Протопоповой Григорьев объясняет, чем поразила его мурилловская Мадонна: «Этакого высочайшего идеала женственности по моим о женственности представлениям – я и во сне даже до сих пор не видывал... И есть тайна – полутехническая, полудушевная в ее создании. Мрак, окружающий этот прозрачный, бесконечно-нежный, девственно-строгий и задумчивый лик, – играет в картине столь же важную роль, как сама Мадонна и Младенец, стоящий у нее на коленях – и это не *tour de force* [ловкий трюк] искусства. Для меня нет ни малейшего сомнения, что мрак этот есть мрак души самого живописца, из которого вылетел, отделился, улетучился божественный сон, образ, весь созданный не из лучей дневного света, а из розово-палевого сияния зари... Смотрел и смотрю я на нее и вблизи, и вдали и не надивлюсь только одному: простоте создания. Ничего подобного тем искусственным переливам света, которые занимают теперешних наших живописцев, – нет даже утонченности в накладке красок: все создавалось смело, просто, широко... Но тут есть аналогия с бетховенским творчеством, которое тоже выходит из бездн и мрака, и также своей простотою уничтожает все кричащее» [8, с. 148].

Как и в описании из «Дневника мечтателя», здесь возникает «розово-пальевое сияние зари» [8, с. 148], разгоняющее мрак души художника и зрителя, созерцающего картину. «Мадонна» Мурильо оценивается Григорьевым как настоящее произведение искусства, благодаря простоте, которой отличается живописная техника художника. На основании этой простоты Григорьев сравнивает картину Мурильо с музыкой Бетховена. Григорьев уже отмечал, что истинная живопись обнаруживает созвучие другому виду искусства, но, если при описании фрески Беато Анджелико живопись сопоставлялась с поэзией, то здесь – с музыкой.

Экфрасис «Мадонны» Мурильо, с одной стороны, построен как привычное описание картины: Григорьев пишет о положении фигур, о цвете и его интенсивности, технике

мастера. При этом описание отличается лаконичностью: с его помощью не получится воссоздать облик оригинала. С другой стороны, «мрак души живописца» [8, с. 148], в котором высвечивается «божественный образ» [8, с. 148], придает описанию нематериальное измерение. Сочетание этих особенностей объясняется романтической природой экфрасиса: «романтическому экфрасису в большинстве своем присуща лаконичность, позволяющая через две-три верно подмеченные черты создать яркий словесный образ картины. Ему чужды излишняя скрупулезность и детальность, строгое следование композиции картины. Легкость, поэтичность в воссоздании визуального образа способствуют иллюзии сверхъестественного, неземного, божественного, свойственной романтическому мировосприятию» [11, с. 119]. Несмотря на то, что экфрасис создает ощущение соприкосновения с иным миром, Мадонна называется «высочайшим идеалом женственности» [8, с. 148], что подчеркивает ее земную природу. Другие описания, которые можно обнаружить в письмах Григорьева, проясняют особенность восприятия писателем картины Мурильо и католического образа Мадонны в целом.

В самом первом письме Е. С. Протопоповой от 25 сентября 1857 г., в котором встречается упоминание Ап. Григорьевым картины Мурильо, писатель признается: «лирические впечатления мало-помалу начали сменяться известным душевным отдыхом, т.е. апатиею – за Мурилловой Мадонной или, луч(ше) сказать, в ней проглянули черты моей неотвязной мучительницы» [8, с. 147], Леониды Визард, в которую Григорьев был безнадежно влюблен. Облик земной женщины, проступивший в лике Мадонны, срывает ее с недостижимых божественных высот в человеческий мир страстей. Еще ярче земное женское начало, присущее «Мадонне» Мурильо, обнаруживается в письме к А. Н. Майкову от 24 октября 1857 г.: «В эту картину, в мурилловскую Мадонну, я влюбился совсем так же, как способен был влюбиться в женщин, т. е. безумно, неотвязно, болезненно. Она преследовала меня, следила за мной...» [8, с. 150]. «Мадонна» не проливает на душу созерцателя целительного божественного света, а наоборот, поселяет в нее страсть и терзания.

Еще большее снижение образа «Мадонны» Мурильо демонстрируется в письме Е. С. Протопоповой от 6–7 января 1858 г.: «Успел утром побывать в Питти. Муриллова Мадонна – здорова и приказала Вам кланяться, но смотрела как-то испуганно-болезненно: должно быть, она, как я же, провела бессонную ночь – и, вероятно, ее беспокоила праздными и не совсем приличными речами соседка – жена Павла Веронеза – это безобразие чувственной красоты или красоты безобразия, эта растолстевшая, отъевшаяся ёрница с зобом и двойным подбородком...» [8, с. 180]. Здесь переплетаются сразу два экфрасиса, при создании которых использован прием «оживающих изображений» [11]. Этот прием делает Мадонну обыкновенной женщиной, которая, как и всякий человек, нуждается во сне и страдает от соседства малопривлекательной особы.

Мадонны, созданные другими мастерами, в экфрасисах Григорьева предстают под стать вышеописанной жене венецианского художника. В письме к А. Н. Майкову от 24 октября 1857 г. Григорьев сравнивает мурилловскую Мадонну с Мадоннами иных живописцев: «Кстати, помните ли Вы замечательную вещь: Мадонну Альбрехта Дюрера?.. Вот я бы тех господ, которые говорят, что в искусстве нет *народности*, привел перед нее, да и поставил – и указал бы на ее чисто *германскую* девственность и на Христа-младенца с огромно-развитым лбом, будущего Шеллинга или Гегеля (Уффици). Кстати бы тоже подвел их к Santa Famiglia Рубенса, где Мадонна есть идеальная квинтэссенция той голландки, которая некогда продавала вафли в Москве и в Петербурге» [8, с. 151].

Кажется парадоксальным, что Ап. Григорьев, в литературно-критических статьях которого народность объявлялась важнейшим признаком истинного произведения искусства, характеризует ее здесь как черту, решительно портящую изображение Мадонны. Объяснение этой позиции находится в том же письме: «во всех этих Мадоннах <...> я вижу просто идеалы женственности, – как во всем католичестве все более и более вижу язычество, мифологию, а не христианство. Все, что православие сохранило как символ, как линии, – напоминающие и возводящие к иному миру, – католичество развило в мифы, отелесило так, что видимое заменило собою невидимое. Эта идея во всем и повсюду. Везде папство, т. е. низведение царствия Божия на землю, в определенные, прекрасные, но чисто человеческие идеалы. Крайнее последствие этого – Мадонны с любовниц» [8, с. 151]. Таким образом, сакральность, по мнению Григорьева, может быть создана лишь средствами, полностью освобожденными от материальной конкретности. Народность в искусстве подразумевает изображение черт, наиболее ярко характеризующих людей, которые населяют ту или иную местность. Такой способ изображения небесного мира прикрепляет его к определенному земному пространству, лишая божественное положения нездешности, надмирности. Обозначить это положение изобразительными средствами, по мнению Григорьева, может только символизм, чуждый чувственности, телесности. Символичное, схематичное изображение евангельских персонажей говорит зрителю об их принадлежности к иному миру. Из этого можно сделать вывод, что для Григорьева сфера, связанная с верой и с божественным, занимала особую позицию, отграничивалась от и земных понятий, и от искусства, сохраняла свою принципиальную невидимость. По его мнению, подобная идея лежит в основе православного вероучения и искусства, католичество же от нее отказалось. В связи с этим, образы божественного мира, рожденные в русле католической традиции, кажутся Григорьеву нерелигиозными. Этот вывод подтверждается и признанием писателя в письме А. Н. Майкову от 29 ноября 1857 г.: «религия и искусство – две вещи разные» [8, с. 165]. Католические изображения Мадонн лишены сакральности, однако признаются Григорьевым достойными произведениями искусства, о чем говорит использование в экфрасисе приема «оживающих изображений» [1]. Для Григорьева Мадонны – это «идеалы чистой женственности, но земные, а не небесные» [8, с. 165], как поясняет он в том же письме А. Н. Майкову. При этом, Мадонна в изображении разных художников становится представительницей того или иного типа женщин: «Тут всякий тип души получает свой идеальный образ. Знаете ли, что тип Ваш и Вашей матери в Мадонне Алессандро Боттичелли » [8, с. 180], – пишет Григорьев Е. С. Протопоповой. Таким образом, для Григорьева «Мадонна» Мурильо являет собой квинтэссенцию красоты земной женщины, и пробуждает не молитвенный настрой, а грёзы о человеческом счастье.

Как отмечает Н. Е. Меднис [10, с. 58], для русской литературы XIX века характерно обращение к Богородичному экфрасису, в котором Божия Мать чаще называется Мадонной, а не Богоматерью или Богородицей, как принято в православной традиции. В экфрасисах Григорьева Богородица называется Мадонной в связи с тем, что он описывает ее изображения, относящиеся к западной традиции. Богородица упоминается Григорьевым в переписке лишь единожды, когда писатель поясняет М. П. Погодину свое отношение к визуализации сакрального в католичестве: «В деревне А Ponte Mariano <...> стоит на перекрестке прекрасный образ Мадонны – а в каком-нибудь Спасском, подле Москвы, в бедной деревянной церкви – суздальские иконы; но в Понте а Мариано – живут язычники, <...> которые едва ли имеют понятие о том, что Богородица не Бог, а в селе Спасском молятся уродливым иконам истинные христиане, которые знают сердцем,

что не иконам, а Незримому они молятся... Сила *нашего* именно в том, что оно не перешло в образы, заслоняющие собою идею, а осталось в линиях, только напоминающих...» [8, с. 154]. Подобный пример Григорьев приводил и в более раннем письме Майкову, противопоставляя символизм православия и «телесность» католичества. Упоминание в данном экфрасисе уродливых икон, которые, тем не менее, не мешают глубине народной веры, говорит об убежденности Григорьева в ее чистоте и истинности. Получается, что эстетические свойства в случае религиозного изображения могут быть неважны, если у веры крепкие основания. Не качества изображения оказывают влияние на веру, а, наоборот, вера формирует образ и его восприятие, что подкрепляется приведенным выше размышлением Григорьева о том, что католические полотна неспособны выразить божественную сущность, потому что ее не имеет католическое вероучение.

Если вернуться к упоминанию Ап. Григорьевым Богородицы в контексте экфрасиса, то в художественной прозе его можно найти дважды. Первый раз оно возникает в очерке 1847 г. «Москва и Петербург: Заметки зеваки. 1. Вечер и ночь кочующего варяга в Москве и Петербурге». В этом произведении, как видно из заглавия, противопоставляются два мира: семейный, наполненный теплом и светом быт Москвы и бесприютная, побуждающая к хандре жизнь в Петербурге. Скитающегося повествователя завораживают картины семейного чаепития за самоваром, которые можно наблюдать вечерами, заглядывая с улицы в московские домики. В более позднее время подобные виды не радуют глаз, дома погружаются в сон, и «изредка только, быть может, в одиноком покое девочки брезжит лампада пред ликом Пречистой Девы» [5, с. 314]. Нулевой экфрасис здесь, как и в случае другого персонажа ранней прозы – Арсения Виталина – обнаруживает важность духовной жизни, молитвенного общения с Богом. Девочка остается безымянной, а образ Божией Матери неназванным, т. к. данный экфрасис характеризует не конкретную героиню и обстановку, а создает образ, типичный для московского быта в целом. Лаконичное описание указывает на сохранение в Москве духовной жизни и подразумевает отсутствие таковой в Петербурге. Описанные в очерке картины семейного быта характерны для мещанского, мелкодворянского или купеческого уклада жизни. Как было показано в статье «„Москва“ как идеальный топос в художественной прозе Ап. Григорьева» [16, с. 276–277], описание московских домиков в очерке 1847 г. на текстуальном и образном уровне похоже на описание купеческих домов в Замоскворечье, которые можно найти в мемуарах Ап. Григорьева, написанных 15 годами позднее. Как известно, Ап. Григорьев включал как мещанство, так и купечество в понятие народа, что придает экфрасису более глубинное смысловое измерение. Упоминание молитвы перед иконой свидетельствует о том, что вера является одним из элементов народного сознания (представителем которого выступает девочка). Появление экфрасиса в московском пространстве превращает его из очага семейственности, в очаг духовности, или, в терминологии самого Григорьева, почву.

Богородичный экфрасис возникает и в мемуарах Ап. Григорьева «Мои литературные и нравственные скитальчества». Говоря о переживании переезда с переулка, прилегающего к Тверской улице, в Замоскворечье, Ап. Григорьев писал, что «лелеял в детских мечтах Аркадию <...> с воспоминаниями <...> о широкой площади с воротами Страстного монастыря перед глазами и с изображениями на них „страстей господних“, к которым любила ходить со мною старая моя нянька, толковавшая мне по-своему, апокрифически-легендарно, эти изображения в известном тоне апокрифического сказания о „сне богородицы“» [6, с. 21–22].

Изображение на воротах монастыря «Страстей Христовых» (страданий Иисуса Христа, которые сопровождали последние дни Его земной жизни) описываются Григорьевым через народную интерпретацию, отраженную в «одном из самых популярных» [\[19, с. 210\]](#) «в позднем русском средневековье» [\[19, с. 213\]](#) апокрифов «Сон Богородицы». В основе апокрифа, бытовавшего в различных вариантах, лежит следующее повествование: Богоматерь видит сон, предвещающий ее Сыну крестные муки, пробудившись, она получает от Господа разъяснения об искупительном назначении грядущих страданий.

Упоминание в экфрасисе апокрифа обнаруживает существенное различие между способами, которые развились в народной среде католического и православного миров с целью усвоения Священного Писания, приближения его истин к опыту обычного человека. Как подчеркивает Григорьев, в католичестве сокращение дистанции между Божественным и человеческим миром осуществляется художником, который вносит черты народной жизни в изображение жизни небесной. Человеку из народа проще понять то, что переживали евангельские персонажи, если они выглядят, как он сам. В православии же горний мир приближается к земному не художником, а зрителем, то есть интерпретация производится не на первоначальном уровне изображения, а на последующем уровне восприятия. Православному зрителю приходится самому осуществлять толкование образа, т. к. строгость канонов не позволяет сделать это художнику. Средством осмысления евангельского знания, доступным верующему из народа, Григорьев называет апокрифические сказания. Конечно же, стоит оговориться, что представление об апокрифах как средстве интерпретации, распространившемся в православии, извлекается из экфрасиса в тексте Григорьева, и не отрицает наличия апокрифов, например, о плате Вероники, и в католической традиции.

Как пишет М. В. Рождественская в предисловии к книге «Апокрифы Древней Руси», появившись на русской почве под влиянием южных славян, «апокрифы были восприняты <...> как развернутые сюжетные **комментарии** к библейским текстам, независимо от их богословско-догматического толкования» [\[15, с. 7\]](#). М. В. Рождественская подчеркивает, что новообращенным верующим «помимо умозрительного хотелось **чувственного** переживания» [\[15, с. 14\]](#), т. к. оно делало евангельские события более понятными, и апокрифы удовлетворяли эту потребность.

Апокриф «Сон Богородицы» показывал, что Дева Мария, как и всякая мать, глубоко переживала страдания своего Сына. Потребность в таком апокрифе была вызвана тем, что в Библии не говорится про чувства Богородицы, ставшей свидетельницей мук и Распятия своего Сына. Как замечает Л. С. Соболева в статье, посвященной истории этого апокрифического сюжета, «в процессе бытования „Сна“ в поздней рукописной традиции происходит погружение текста христианского мифа в **предметно-осязаемый** мир. Библейские события обретают не столько мистическое звучание, сколько **социально-бытовое**, близкое к тем страданиям и испытаниям, которые выпадали человеку» [\[19, с. 218\]](#). Таким образом, анализ причин распространения апокрифов подтверждает мысль, вытекающую из экфрасиса в мемуарах Григорьева: неканонические сказания помогали народу понять догматы через отождествление божественного мира с человеческим.

При этом, как следует из последних разысканий, предпринятых историками, экфрасис ворот Страстного монастыря в мемуарах Григорьева может быть исторически недостоверным. В период с 1823 по 1827 год, когда Ап. Григорьев жил в районе Тверской улицы и мог совершать с няней прогулки к Страстному монастырю, на его воротах были изображены, скорее всего, не «Страсти Христовы». Как пишет М. Ю.

Остапенко в статье «Виртуальная реконструкция колокольни Страстного монастыря (XVIII – первая половина XIX в.): опыт построения 3D-модели», «колокольня Страстного монастыря за время своего существования претерпела три значимых изменения своего облика» [12, с. 43]. Первое изменение было связано с пожаром 1778 года, второе – с нашествие Наполеона, в результате которого монастырь вновь пострадал от пожара, третье было связано с реконструкцией 1850 года, когда архитектором М. Д. Быковским была построена надвратная колокольня с шатром и часами. Таким образом, в годы своего детства Ап. Григорьев застал второй период в истории колокольни. Реконструировать облик колокольни в период с 1812 по 1850 годы возможно по единственному изображению – фотогравюре Шерера, Набгольца и Ко с рисунка неизвестного автора. Однако изображение на воротах колокольни «выполнено достаточно схематично, что затрудняет его точную идентификацию» [12, с. 43]. «На основе общего образа и ряда некоторых деталей на рисунке, а также полной уверенности в религиозном назначении здания» [12, с. 43] было выдвинуто предположение, «что на колокольне изображена сцена Вознесения Господня» [12, с. 43–44]. После 1850 года монастырские ворота уже не были расписаны, однако над ними размещалась Страстная икона Божией Матери. Возможно, во время создания мемуаров сильнее оказались более поздние впечатления, тем более, что в переулке близ Тверской Григорьев жил до 5 лет. Найти же другое литературное описание ворот Страстного монастыря, фиксирующее их облик до 1850 года, нам не удалось.

Тем не менее, несмотря на возможную историческую недостоверность экфрасиса, важным становится тот факт, что на представления Григорьева о сакральном повлияло народное религиозное сознание.

Подводя итог различию в восприятии и описании католических и православных изображений, нужно обратить внимание на то, что католические фрески и полотна описываются Григорьевым более развернуто, чем православные иконы. Отказывая католическим изображениям в сакральности, Григорьев, тем не менее, высоко оценивает их с эстетической точки зрения как произведения искусства. Католический экфрасис в письмах часто выполняет информативную функцию (т. к. Григорьев делится впечатлениями из путешествия) или же служит выразительным примером для укрепления аргументации. При появлении в текстах православных икон их описание никогда не становится самоцелью, а служит характеристике людей, направляющих на них свой взор. Таким образом, православные иконы в прозе не подвергаются эстетической оценке. В письмах Григорьевым упоминаются «уродливые иконы» [8, с. 154] в условном Спасском селе, но важной оказывается не их эстетическая составляющая, а религиозность народного сознания. Собственно, способом ее выявления в текстах Григорьева и оказывается экфрасис православных икон.

Помимо живописного, в прозе Григорьева есть также архитектурный религиозный экфрасис, которым богаты страницы очерка «Великий трагик» и мемуаров «Мои литературные и нравственные скитальчества». Искусство архитектуры Ап. Григорьев оценивает с тех же позиций, что и живопись: истинным произведением писатель называет то, что выглядит просто и естественно, без какой-либо претензии и деланности. Естественность Григорьев считает главным признаком оригинального стиля, ведь копирование чужого производит «неприятный эффект плохой декорации или вообще всего, сочиненного нарочно» [5, с. 329], как отмечает рассказчик очерка «Беседы с Иваном Ивановичем...», описывая одну из церквей в Берлине, построенную «учеными немцами в подражание готическому стилю» [5, с. 329]. Настоящий мастер – это тот, у

которого «при <...> созидании [церкви] что-то явным образом бродило в голове» [6, с. 9], который, благодаря чутью художника способствует естественному росту и развитию города, не вступая в противоречия с биением живой жизни, и умеет выразить идеи, которыми живут его эпоха и его народ.

Лучшими образцами архитектурного искусства Григорьев считал творения итальянских мастеров. Подтверждение этому можно найти в очерке «Великий трагик» в описании центральной флорентийской площади, «изящнее, величавей» [6, с. 278] которой «не найдется нигде – изойдите, как говорится, всю вселенную... потому что другого Palazzo vecchio – этого удивительного сочетания необычайной легкости с самою жесткой суровостью вы тщетно будете искать в других городах Италии, а стало быть, и в целом мире» [6, с. 278]. Так же высоко оценивается и памятник итальянской церковной архитектуры – собор Санта Мария дель Фьоре во Флоренции: «я смотрел <...> на мою любимицу, колокольню Duomo – эту разубранную инкрустациями, но не отягощенную ими, стройную, легкую и высокую ростом красавицу! И одно только я знал и чувствовал, что хорошо, по словам нашего божественного поэта, „упиться гармонией и облиться слезами над вымыслом“» [6, с. 294]. Несмотря на устремленность собора в небо, в экфрасисе не говорится о том, что его вид пробуждает в повествователе переживание сакрального.

В мемуарах появляется сравнение старых русских строений с итальянскими постройками, и это свидетельствует об их высокой оценке как творений искусства. Подобное встречается и в отношении церкви Григория Неокесарийского на Большой Полянке, построенной в 1662-1679 гг. [13, с. 121] и не уступающей оригинальностью своей физиономии церкви Santa Maria della Spina в Пизе [6, с. 9-10]. На повествователя оказывает впечатление строгая стильность обеих церквей, но ощущение сакральности построек в экфрасисе не описывается.

Мерилом выступают лишь древние образцы итальянской архитектуры, теперь, как пишет Григорьев Майкову, «твоя Италия – заглошшая сопка, по старой привычке выбрасывающая иногда то оперу Верди, то могучее сопрано, то талант живописца . Здесь хорошо только прошедшее <...>. В настоящем же я не знаю, что мог ты найти поэтического» [8, с. 183].

В отношении русской архитектуры Григорьев также обнаруживает восхищение ее древними образцами и неудовлетворенность церковной архитектурой последних полутора веков. Повествователя мемуаров поражает «оригинальный стиль старых, приземистых и узорчатых церквей с главами-луковицами» [6, с. 20]. Говоря же о «послепетровских церковных постройках» [6, с. 9], повествователь сетует, что из большей их части «ничего, ровно ничего не выходит» [6, с. 9]. Исключение составляет, например, «пятиглавая, великолепная церковь Климента папы римского» [6, с. 20], возведенная к 1769 г. [13, с. 252]. Неудовольствие Григорьева послепетровской архитектурой связано с тем, что внешний вид храмов (как новопостроенных, так и обновленных) стал приобретать «общий, казенный характер» [6, с. 10] и утратил оригинальность. Климентовскую церковь невозможно упрекнуть в отсутствии оригинальности: она поражает «строгостью и величавостью своего стиля» [6, с. 20].

Несмотря на то, что церковь Параскевы Пятницы, построенная в 1739-1744 гг. [13, с. 222], не останавливает на себе взгляда наблюдателя, обозревающего панораму с

кремлевского холма, при упоминании церкви заостряется внимание на ее покровительнице – «мифически-народной святой Пятницы-Прасковее» [6, с. 20]. Такая характеристика святой отсылает к народной вере, которая обращается за толкованием к изустным преданиям, мифам, апокрифам, упоминаемым и в экфрасисе ворот Страстного монастыря.

Ни в одном из приведенных примеров православного архитектурного экфрасиса не описывается ощущение сакральности места. Возможно, это связано с тем, что повествователь находится не внутри храмов, а снаружи. В ранней прозе, в рассказе «Офелия» 1846 г., когда Виталин вспоминает «старый, простой, бедный храм, с почерневшими образами, выглядывавшими мрачно из старинных серебряных окладов» [6, с. 154], он чувствует «невидимый дух старого храма» [6, с. 154] и сравнивает с этим храмом свою душу, которая также наполнена лишь «стонами падения» [6, с. 154].

В мемуарах единственный раз описывается душевный подъем, который возникает у повествователя от сопричастности общей молитве, но она происходит не в пространстве храма, а на улице, во время крестного хода. Как и в экфрасисе из «Офелии», здесь возникают звуки, но это не стоны раскаяния, а радостный «звон колоколов старых церквей» [6, с. 9], от которого дрожит воздух Замоскворечья в праздник Преображения, «когда чуть что не от самого Кремля движутся огромные массы народа за крестным ходом к Донскому монастырю, и все тротуары полны празднично разрядившимся народонаселением правого Замоскворечья» [6, с. 9]. Колокольный звон объединяет народ: «общее что-то проносится над всей разнохарактерной толпой» [6, с. 9]. При анализе богородичного экфрасиса в очерке 1847 г. было прослежено, что пространство Москвы, а, скорее всего, и Замоскворечья связывается писателем с сохранением народного религиозного сознания. Если в очерке описывалась укромная молитва девочки, то в мемуарах молитва выплескивается за границы дверей и стен, распространяется по всей улице и превращает народ в единое целое.

Кажется, что и католические, и православные храмы в мемуарах и письмах Григорьева описываются безотносительно их сакральной функции и оцениваются только с эстетических позиций. Однако в поздних текстах Григорьева можно обнаружить два описания, имплицитно наделяющие православные храмы сакральностью. В письме Е. Н. Эдельсону Григорьев жалуется на «модную церковь, Сантиссиму Аннунциату» во Флоренции, куда его позвали на ночное рождественское богослужение – «там де музыка и певчие...» [8, с. 171]. Григорьева смутила оперная манера песнопений, неподходящая, по его мнению, для церковного хора: «(<...> В Аннунциате все, как следует – толпа народу, разгуливающего как в зале собрания), – орган валяет финалы из опер Верди, – солисты откалывают божественные гимны <...>. Как опера это довольно плохо, ибо у нас во Флоренции <...> есть на это театры <...> гораздо лучше, как Богослужение... не люблю я как-то двух дел в одном» [8, с. 171]. Пространство флорентийской церкви десакрализовано, хотя связано это не с его архитектурными особенностями, а с формой богослужения. Описание звуков и поведение толпы позволяет сравнить этот экфрасис с описанием крестного хода к Донскому монастырю. Народ, принимающий участие в крестном ходе, стремится в едином порыве и направлении, в отличие от толпы, прогуливающейся во время службы по флорентийской Аннунциате. Если звон колоколов и течение крестного хода гармоничны в своем единстве, то пение хора в базилике, звук органа и поведение верующих совпадают в своем диссонансе.

Вторым архитектурным экфрасисом, подразумевающим сакральность православных

церквей, является мемуарное описание старых монастырей, которые называются чем-то «вроде драгоценных камней в венцах» [\[6, с. 20\]](#), запястьями города, которые обозначают пределы Москвы, тянувшейся к ним своими слободами. Конечно, положение монастырей обуславливается и их функцией форпостов, защищающих границы города. Тем не менее, обилие древних монастырей, в направлении которых разрастались поселения, свидетельствует о мощи не только обороны, но и народной веры. Ее оплоты уже не в первый раз в прозе Григорьева относятся к пространству Москвы, чем доказывается ее духовное значение для народа.

Таким образом, отсутствие описания сакральности места не свидетельствует о том, что православные церкви ее лишены. Как и в случае уродливых икон, церкви с неоригинальными физиономиями не мешают истинно верующему человеку испытывать глубину соприкосновения с божественным миром.

Учитывая тот факт, что главным свойством творческого наследия Григорьева признается автобиографизм, можно констатировать, что религиозный экфрасис в его немемуарной прозе отражает моменты духовной жизни, которые испытывали не только герои писателя, но и он сам. «Я человек, по натуре и по развитию, – религиозный, даже не философски, а просто православно-религиозный» [\[5, с. 349\]](#), – писал о себе Григорьев в очерке «Плачевные размышления о деспотизме и вольном рабстве мысли». В связи со значимостью веры для Ап. Григорьева, он подходил с разными критериями к оценке светских и религиозных произведений искусства. Писатель считал, что сакральный мир должен изображаться особыми средствами, а его чувственное переосмысление может осуществляться только зрителем, а не художником. В связи с этим отражение народности, местности в религиозном изображении воспринималось Григорьевым как недопустимое. При этом, народная вера считалась писателем тем основанием, которое сформировало его как личность, а Москву как почву. Сила народной веры не приглушается из-за неумелости иконописцев и архитекторов, а низкий эстетический уровень икон и храмов не говорит о ложном развитии православия. Католичество же, по мнению Григорьева, пошло по пути уравнивания земного и божественного мира, что выражается и в чувственном изображении Мадонн, и в оперном исполнении молитв, и в неподобающем поведении посетителей службы. Таким образом, религиозный экфрасис обнаруживает взгляды Ап. Григорьева на сакральное и его веру в православие – «стихийно-историческое начало, которому суждено еще жить и дать новые формы жизни, искусства» [\[8, с. 217\]](#).

## Библиография

1. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
2. Волошко А. В. Религиозное мировоззрение В.А. Жуковского в прижизненной критике и дореволюционном литературоведении // «Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди». 2014. № 3 (79). Ч. 2. С. 23–35.
3. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / ред. Л. Геллер. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 5–22.
4. Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Сост. и научн. ред. Д. В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 44–60.

5. Григорьев А. А. Одиссея последнего романтика: Поэмы. Стихотворения. Драма. Проза. Письма. Воспоминания об Аполлоне Григорьеве / Сост., вступ. ст. и примеч. А.Л. Осповат. М.: Моск. рабочий, 1988. 495 с.
6. Григорьев А. А. Воспоминания / Подгот. Б. Егоров. Отв. ред. С. А. Рейсер. М.: Наука, 1980. 439 с.
7. Григорьев А. А. Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия // Григорьев А. А. Эстетика и критика / Сост. А. И. Журавлева. М.: Искусство, 1980. С. 275–311.
8. Григорьев А. А. Письма / Подгот. Р. Виттакер, Б. Ф. Егоров. Отв. ред. И. Г. Птушкина. М.: Наука, 1999. 473 с.
9. Константины М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Сост. и научн. ред. Д. В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 29–34.
10. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 58–67.
11. Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма. Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск 2006. 210 с.
12. Остапенко М. Ю. Виртуальная реконструкция колокольни Страстного монастыря (XVIII – первая половина XIX в.): опыт построения 3D-модели // Историческая информатика. 2014, № 2–3. С. 42–49.
13. Памятники архитектуры Москвы. Замоскворечье / Г. В. Макаревич, Б. Г. Альтшуллер, В. И. Балдин, Л. А. Давид, Э. Д. Добровольская и др. М.: Искусство, 1994. 317 с.
14. Писарчик Т. П. Проблема религии в философском мировоззрении Аполлона Григорьева // Вестник ОГУ № 7 (191) / июль 2009. С. 88–92.
15. Рождественская М. В. «Этого в сборнике не читай, многим не показывай...» // Апокрифы Древней Руси / Сост., предисл. М. Рождественской. СПб.: Амфора, 2002. С. 5–16.
16. Середина А. О. «Москва» как идеальный топос в художественной прозе Ап. Григорьева // Научный диалог. 2017. № 11. С. 264–284.
17. Середина А. О. Роль топоэкфрасиса в утверждении почвеннических идей (На материале художественной прозы Ап. Григорьева) // Миргород. Т. 9. 2017. С. 79–95.
18. Середина А. О. Функции экфрасиса в художественной прозе Ап. Григорьева // Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения / Коллективная монография под научн. ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. С. 579–595.
19. Соболева Л. С. Устная и рукописная традиции апокрифического сюжета «Сон Богородицы» // Фольклор Урала. Вып. 11: Устная и рукописная традиции. Свердловск, 2000. С. 209–246.
20. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–58