

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Д. М. Бычков

**ТОПОГРАФИЯ САКРАЛЬНОГО ПЛАНА
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА
АГИОРОМАНА Д. М. БАЛАШОВА «ПОХВАЛА СЕРГИЮ»
(ИЕРОТОПИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

D. M. Bychkov

**SACRED TOPOGRAPHY IN ARTISTIC PICTURE OF THE WORLD
OF THE HAGIONOVEL BY D. M. BALASHOV "PRAISE TO SERSIUS"
(HIEROTOPIC ASPECT)**

Анализируется топография сакрального плана романа Д. М. Балашова «Похвала Сергию». Делается вывод, что к основным образам-парадигмам относятся икона, литургия, храм. Проводится наблюдение над тем, как в художественном контексте эти образы связаны между собой, как они коррелируют с храмовой природой сознания святого персонажа. Анализируется их художественный смысл, основанный на принципе непрямой референции. Интерпретируется система образов-парадигм. Доказывается, что в агиографическом дискурсе сакральный план создается с помощью христианских символических образов, имеющих парадигмальный источник и наполненных религиозно-мистической семантикой.

Ключевые слова: иеротопия, хронотоп, исторический роман, агиографическая традиция, символика, иконопись.

The sacred topography of the novel by D. M. Balashov "Praise to Sergius" is analyzed. It is concluded that the main image-paradigms are icons, liturgy, a church. The observation on how these images are connected with each other in the artistic context, how they correlate with the nature of temple consciousness of the holy character. Their artistic sense, founded on the principle of indirect reference is examined. The system of the imagery paradigms is interpreted. It is proved that in the hagiographic discourse the sacred plan is created by Christian symbolic images that have paradigmatic source and are filled with religious and mystical semantics.

Key words: hierotopy, time-space, historical novel, hagiographic tradition, symbolism, iconography.

Художественная картина мира созданных в последнее время отечественными писателями произведений, ориентированных прежде всего на древнерусскую литературную традицию, структурируется в соответствии с эстетическими и, соответственно, религиозными параметрами средневековой иеротопии (от др.-греч. «священный» и «место», «пространство»). Художественный мир литературного текста, творчески моделируемый автором, представляет собой сакральное пространство, рассматриваемое как особый вид духовного бытия персонажей. Сакральное пространство, в границах которого действуют персонажи (весьма условных по законам художественной образности) имеет, с одной стороны, замкнутый характер, а с другой – разомкнутый, как действительная реальность не исчерпывается видимым горизонтом, т. е. хронотоп литературного произведения включает два плана реальности: действительность и инобытийную сферу. Таким образом, иеротопия как индивидуально-авторская художественная практика создания сакрального пространства становится важнейшим компонентом творческой работы над литературным произведением, особенно, подчеркнем, если писатель затрагивает традиции агиографии.

Проблема моделирования художественного мира остается дискуссионной в науке о литературе, как и в других дисциплинах гуманитарного профиля. В последнее время отдельную область историко-культурных исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры творчества, связанного с замыслом интерпретировать реальность места действия человека как сакральное пространство, предлагается называть термином «иеротопия». Однако в современном российском литературоведении понятие «иеротопия» и специфический подход к анализу хронотопа литературного текста в аспекте иеротопии еще не разработаны, хотя за последнее десятилетие издано несколько солидных трудов А. М. Лидова – автора концепции иеротопии, предложившего данный термин [1–3].

Со многими трудами на иеротопические темы можно ознакомиться в сети Интернет [4]. Настоящая публикация не посвящена реферативному изложению основ иеротопии как самостоятельного раздела новейшего гуманитарного знания, который существует в синтезе с традиционными дисциплинами истории искусства, археологии, культурной антропологии, этнологии, религиоведения, не совпадающего, однако, в полном объеме ни с одной из названных наук, потому что иеротопия имеет собственный предмет и методологию.

В данной работе будет предложена интерпретация художественного мира в свете иеротопии на материале конкретного литературного произведения исторического жанра. В выбранном для иеротопического анализа сочинении писателя-историка Д. М. Балашова «Похвала Сергию» повествуется о жизни известного русского святого подвижника. Но это роман не столько биографический, сколько «агиографический»: жанровое своеобразие произведения Д. М. Балашова основывается на переформатированном житийном предтексте, поэтому жанр «Похвалы Сергию» мы обозначаем как «агиороман» [5]. Вместе с тем роман Д. М. Балашова – это форма авторской рефлексии и интенциональности, выраженная в книге (так определяет жанровую специфику своего сочинения автор, ориентирующийся на Библию – парадигмальный образец, по определению М. Н. Виротайнен). Предмет романа составляет процесс творчества как «текстуализации» (В. Е. Хализев) русской средневековой истории, как концептуализации древнерусской культуры, как размышлений о феномене святости и агиографическом каноне с позиции писателя-историка, соизмеряющего отдаленные эпохи.

В романе монументально воссоздано историческое время, а также духовная практика исихазма, которому был близок Сергей Радонежский. Этот аспект содержания романа выражается в создании сакрального плана в целостной структуре хронотопа. Для анализа топографии сакрального плана в художественной картине мира «Похвалы Сергию» и привлекается иеротопическая теория как в наибольшей степени адекватно соответствующая, на наш взгляд, онтологической и ментальной природе «агиоромана» как жанровой разновидности.

Итак, в свете теории об иеротопии возможно интерпретировать категории средневековой эстетики и культуры, попытаться понять, как было устроено сознание человека эпохи Средневековья. Объяснением этих и многих других вопросов и занимается иеротопия. В иеротопии анализируется не феноменология священного (в достаточной мере изученная в теоретических трудах таких философов, как М. Элиаде, Р. Отто, П. Флоренский), а исторически конкретная деятельность людей по созданию среды общения с высшим миром. В отношении к «Похвале Сергию» иеротопическая теория может раскрыть отдельные свойства жанра «агиоромана». Кроме того, иеротопия включает и «мистическую компоненту» (А. М. Лидов), как процесс осознанного творчества, формирования сакрального пространства при помощи архитектуры, изображений, обрядов, света, запахов и иных медиа или с помощью разнообразных художественных средств в литературе. Подобный опыт также проявляется в поэтике романа Д. М. Балашова.

В хронотопе романа «Похвала Сергию» можно выделить сакральный план. Сакральным его можно назвать потому, что он представляет собой некую сферу явлений, предметов, людей, относящихся к божественному, религиозному, а также связанных с ними, в отличие от светского, мирского, профанного. Этот «аспект мира» (Д. С. Лихачев) имеет и «реальную» форму воплощения, прежде всего в форме иконы. В этой связи отметим, что в рамках иеротопического подхода к моделированию исконно русского культурного ландшафта иконы и другие произведения сакрального искусства рассматриваются в иеротопической теории не как изолированные предметы, а как компоненты иеротопических проектов в их художественной и концептуальной целостности и временном развитии. Древнерусскую икону можно представить как модель сакрального пространства, приобретающего «иконографические параметры», когда пространство мыслится как икона. «Пространственная икона» – одно из основных понятий иеротопии, это образы, возникающие в пространстве храма или святилища и формирующие его сакральную среду [6].

В этой связи иеротопическое творчество в теории А. М. Лидова представляет собой род искусства, которое можно описать как создание пространственных икон. Это понятие применимо и к восприятию интерьера храма, включая архитектуру, изображения, драматургию света и богослужение в их единстве, и к изучению «сакральных ландшафтов», подобных подмосковному Новому Иерусалиму, и к исследованию обрядов, создающих иконическую среду, таких как «Шествие на осляти» в средневековой Москве. В том числе понятие «пространственной иконы» адекватно пространству-времени в «Похвале Сергию» и соответствует храмовому сознанию святого как литературного персонажа.

Храмовое сознание святого персонажа имеет, в свою очередь, также иконографическую природу. Действительная реальность представляется Радонежскому через призму библейского времени и пространства. Источником его представлений о месте евангельских событий для него, как и для многих его современников, является Священное Писание. В момент чтения сакрального текста Варфоломей мысленно переносится в исторически отдаленную эпоху, в иное пространственное измерение, которое существует для него так же реально, как действительность, его окружающая. «Когда мать сказывала про Христа, она никогда не трогала книгу, только иногда клала рядом с собою темное потертое маленькое Евангелие, но не заглядывала в него, а только изредка поглаживала рукой, вспоминая наизусть притчи Спасителя. Варфоломей уже знал – то, что сейчас будет сказывать мать, очень серьезно, важнее сказок и даже житий святых. И он прижмуривал очи и видел песчаную пустыню, каменные горы лесенками, как изображают на иконах, и ощущал жару, словно от русской печки, и сам проходил мимо колосющихся хлебов, и видел море подобное великому Ростовскому озеру, и рыбацьи челны на воде, а чужие названия – Вифания, Вифлеем, гора Елеонская, Галилея, казалось, пахли солнцем и медом» [7, с. 50].

Евангелие для православного верующего есть откровение Божественного ума посредством человеческого слова. Это откровение о духовном мире, о вечной жизни, о вечном союзе человеческой души с Богом, о высшей реальности земного бытия. Реальность изображенных событий священной истории в евангельском тексте находится за недоступными для невоцерковленного человека пределами феноменологии, и потому не может быть предметом чувственного восприятия или логического анализа.

Идеациональная (П. А. Сорокин) природа евангельского текста трудна для читательского восприятия и постижения. Однако, как видно из вышеприведенной цитаты, Варфоломей, будущий святой, воспринимает евангельскую историю чувственно. Обратим внимание, что иноземные реалии (погодные условия, лес, озеро и т. п.) он представляет по аналогии с родными, используя потенциал наивной детской фантазии и при этом ориентируясь на иконографические изображения, идеациональные по своей природе: «Знают ли взрослые, как преломляется в детском сознании их рассказы?» [7, с. 51]. Данный риторический вопрос, завершающий цитируемый речевой фрагмент, выражает авторскую интенцию и передает его точку зрения, отличающуюся фразеологически и психологически от позиции автора предтекста, агиографа Епифания Премудрого, которому принадлежит первое «Житие Сергия Радонежского», пересказанного в художественной манере Д. М. Балашовым. Сюжет древнерусских икон «Вход в Иерусалим», где традиционно на переднем плане изображен восседающий на ослиах Христос, по-особому видится Варфоломею: «Христос <...> ходил пеший, а не ездил на лошади. Только в Иерусалим, перед гибель, привезли его верхом на осле. И то, как объясняли те, кто побывал в Орде, осел – это такая маленькая-маленькая лошадка с большими ушами. Сядешь, ноги по земле волочатся. На такой ехать все одно что пешком идти! – заключил про себя Варфоломей, успевший уже создать свой образ Христа – вечного пешего странника» [7, с. 51]. Пройдет определенный этап духовного взросления, и игумен Сергей будет воспринимать евангельское пространство-время на другом уровне осмысления, сможет посредством «умной молитвы» воспринимать мир душой через мистическую включенность, через интуитивное проникновение в сферу духовных сущностей, в мир Божественных энергий, в мир сверхлогических категорий.

Евангельский текст, составляющий в «Похвале Сергию» самостоятельное цитатное поле, конструируется на преломлении в сознании святого законов риторической поэтики Священного Писания, где употребляются символы, которые должны возводить ум религиозного человека от знакомого и привычного к таинственному, неизвестному, от видимого – к невидимому. Цитаты и аллюзии, имеющие евангельский источник, образуют сакральный план хронотопа: реальность действительная и евангельский мир, знание о котором умозрительно, в структуре хронотопа романа связаны. Библейский символ является духовным звеном между интеллектуальными возможностями персонажей, автора, читателя и сферой Божественного гнозиса, которым овладевает Сергей Радонежский.

Символическим центром топографии сакрального плана, задействованного в хронотопе «Похвалы Сергию», является гора Фавор. Как известно, эта святая гора имела глубочайшее значение в библейской истории, начиная со времен Ветхого Завета. В новозаветной истории Святая гора Фавор стала сакральным местом Преображения, хотя в Евангелии нет упоминания о пре-

бывании Спасителя с учениками именно на Фаворе. Есть упоминание в евангелии от Матфея и Марка о «горе высокой». И хотя нахождение подлинного места Преображения Господня вызвало в свое время религиозные споры, православные верят, что на возвышении Фавора преобразился Господь, и молятся о просвещении души и о вечном спасении. Как рассказывает Евангелие, во время молитвы на горе Фавор в Галилее от Спасителя стал исходить божественный свет, повергший ниц его учеников. Свет, ознаменовавший Преображение Христа, был виден издали, голос Бога раздавался громко и был далеко слышен, в кульминационный момент чуда облако осенило всю гору, и глас с небес слышен был по всей горе. Этот евангельский эпизод – один из важнейших моментов земного служения Христа. Вот как описывает Преображение Спасителя евангелист Матфей (17:1-12):

«По прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних. И преобразился перед ними: и просияло лице Его, как солнце, ризы же Его сделались белыми, как свет. И вот, явились им Моисей и Илия, с Ним беседующие. Облако светлое осенило их; и вот, глас из облака говорящий: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, в котором Мое благоволение, Его слушайте».

В христианской модели мира вся вершина горы считается священной. Как показывают исследования А. М. Лидова, изначально сакральное пространство возникает в результате иерофании, т. е. воспринимается как освященное божественным знаменем или чудом. Это первичное сакральное пространство осознанно воспроизводится в процессе иеротопического творчества и присутствует во вновь созданном святилище или храме в виде пространственной иконы.

Сергий Радонежский имел представление о горе Фавор из книжных источников, однако его понимание чудесного Преображения сформировалось, как показывает Д. М. Балашов, под воздействием исихазма, в частности в процессе чтения трудов Григория Паламы. Для исихастов Фаворский свет – зримое проявление нетварной божественной энергии, они видят в этом чуде несотворенное и невещественное влияние Бога, энергию. Г. Палама сформулировал богословие энергий, отличных от сущности Бога, в противовес тезису Фомы Аквинского о полном тождестве энергии и сущности Бога, и это утверждение лежит в основе концепции исихазма.

Фаворский свет – ключевой символ в топографии сакрального пространства в романе. К этой сакральной пространственной точке стремится святой. Малолетний Варфоломей, искренно переживая, рассказывает умирающей девочке, желая вселить в нее веру перед смертью, замечая чувственное восприятие света идеациональным символом, смысл которого и сам понимает еще не в полном объеме:

– «– Тебя унесут ангелы. И ты увидишь Фаворский свет!
– Фаворский свет! – повторяет девчушка.
– <...> Там все по-другому. Тело останется здесь, а дух уйдет туда! И ты увидишь свет, Фаворский свет! – настойчиво повторяет он, низко склоняясь и заглядывая ей в глаза. – Белый-белый, светлый такой! У кого нету грехов, те все видят Фаворский свет.

Девушка пытается улыбнуться, повторяя за ним едва слышно:

– Фаворский свет!» [7, с. 76].

В прочитанной после смерти девочки молитве ключевой снова становится идея Фаворского света:

«– Умерла, – отвечает Варфоломей и, став на колени, сложив руки ладонями вместе перед собою, начинает читать молитву, которую, по его мнению, следует читать над мертвым телом: – Богородице Дево, радуйся! Пресвятая Мария, Господь с Тобою! Благословенна Ты в женах, и благословен плод чрева Твоего... – Он спотыкается, чувствует, что надо что-то добавить еще, и говорит, чуть подумав: – Прими в лоне своем деву Ульяну и дай ей увидеть Фаворский свет» [7, с. 77].

Идея Фаворского света и его символическое значение, как и образ святой горы, отложились в сознании Сергия и связаны с его иконографическими представлениями. Д. М. Балашов особенное внимание уделяет моменту гнозиса Фаворского света как религиозно-мистического концепта в миропонимании святого. Термин «гнозис» в нашем употреблении тождествен понятию «вера» [8]. Представление о гнозисе и понимание христианской веры восходят к единому первоисточнику – Божественное Откровение, поэтому их противопоставление, на наш взгляд, в контексте современного понимания религии выглядело бы искусственно, однако в термине гнозис указывает на процессуальность веры.

Автор-«неоагиограф», реконструируя жизнеописание Сергия Радонежского, указывает на тот факт, что с символом Фавора Сергей был знаком с детских лет:

«Стефан (он себя чувствует себя маленьким-маленьким, так ничего и не понявшим в жизни) сидит на постели, обняв Варфоломея, и шепчется с ним:

– А откуда ты слышал про свет Фаворский?

– А от тебя! – тоже шепотом отвечает Варфоломей. – Ты много баял о том. Не со мной, с батюшкой... А расскажи и мне тоже! – просит он.

– Вот пойдешь скоро в училище, там узнаешь все до тонкостей, – задумчиво отвечает Стефан. – Далеко-далеко, на юге, где Царьград, и дальше еще, там гора Афон. И в горе живут монахи и молятся. И они видят свет, который исходил из Христа на горе Фавор. Фаворский свет! И у них у самих, у тех, кто самый праведный, от лица свет исходит, сияние.

– Как на иконах?

– Как на иконах. Только еще ярче, словно солнце!

– Степа, а для чего им Фаворский свет?

– Они так совокупляют в себе Дух Божий! Божескую силу собирают в себе, чтобы потом людям ее передать! Понимаешь? Из пламени возникает мир и снова расплавляется в огне. Зрел ты пламя? Оно жжет, но вот угас костер, и нет его! Огонь зримо являет нам связь миров: духовного, горнего, и земного, того, который вокруг нас. Огонь также и символ животворящей силы Божества, потому и едины суть Бог Отец, Бог Сын и Дух Святой, исходящий нань в виде света... Непростого света, солнечного, а того, божественного, что явил Христос ученикам своим на горе Фаворе!

Варфоломей кивает. Не важно, понимает ли он до конца то, что говорит брат, или нет, но ему хорошо со Стефаном. И он верит теперь еще больше, что ныне хорошо и той упокоившейся девочке...» [7, с. 77–78].

Географическая отдаленность Афона и прошедшие века с момента чуда Преображения, озаменованного божественным светом на горе Фавор, не становятся для будущего святого непреодолимой преградой в понимании религиозно-мистической сути света. В агиографическом дискурсе жизнеописания Сергия Радонежского его представление о Фаворском свете является знаком богоизбранности и праведности. В данном речевом фрагменте, отражающем когнитивно-дискурсивную практику концептуализации образа Фаворского света, автор допускает сравнение изредка происходящего чуда в духовной жизни афонских старцев с отечественными иконописными традициями средневековой храмовой культуры. Это сравнение, отражающее стремление Варфоломея представить Фаворский свет наглядно, в красках и зримых подробностях, т. е. чувственно, доказывает, что мировосприятие праведника коррелирует с православной храмовой архитектурой и внутренним убранством церкви, неотъемлемым элементом которого является икона как отражение точки зрения наблюдателя как «духовидца», по словам Н. Трубецкого.

Икона в храмовом сознании святого является парадигмальным образцом в восприятии реальности, поэтому икона Преображения Господня неразрывно связана с представлением о топографии сакрального плана. На иконе Преображения Христос находится между пророками, символизирующими начало и конец мира, одеяние Спасителя поражает ослепительной белизной, от образа его исходит свет, заполняющий все вокруг. Начиная с VI столетия на иконе мы видим все фигуры, изображение которых в дальнейшем закрепится в каноническом представлении сюжета: Спаситель, по сторонам которого стоят Моисей и Илия, и три павших ниц апостола внизу. В дальнейшем сюжет почти не подвергался изменению. Спаситель обычно изображался в белых одеждах (согласно Евангелию) и в ореоле круглой или овальной формы.

Идеациональное представление о Фаворском свете, восходящее к иконографической его интерпретации, формируется в сознании Варфоломея постепенно, из сравнения Фаворского света с солнечными лучами, с пламенем костра, подчеркивающим совершенно иную природу Фаворского света. Стефан употребляет не глагол «видел», а его семантический синоним «зрел», который придает его речи не только высокий слог, соответствующий предмету речи, но и выражает запредельность чувственного. Концепт «Фаворский свет» моделируется на принципах не прямой референции, как символ, оформившийся в контексте Библии. Поэтому функциональность Фаворского света в представлении рассуждающих Стефана и Варфоломея не совпадает, естественно, с научной природой света, его физическими характеристиками. Картина мира святого не сводится, как мы видим, к натурфилософскому пониманию бытия, она моделируется как

отражение религиозного мировоззрения праведника, которому свойственно «духовидческое» понимание реальности. Фаворский свет как христианский символ объединяет две половины мира, неразделяемые в сознании святого, становится ключевым образом в топографии сакрального плана. В соответствии с авторским намерением, как видим, эпизод неслучайно завершается мыслью о том, что идея Фаворского света незримыми нитями объединяет Варфоломея с умершей девочкой.

Итак, в концептосферу агиоромана органично входят ключевые образы-символы православной религии. Поэтика этой жанровой разновидности романа восходит к принципам символического реализма средневековой словесности Древней Руси, а парадигмальными образцами являются иконопись и библейские тексты. Хронотоп агиоромана строится на совмещении чувственного и идеационального, в структуре хронотопа обнаруживается сакральный план. В топографии сакрального пространства «Похвалы Сергия» центральной точкой является гора Фавор [7, с. 250, с. 294, с. 311, с. 367, с. 376]. Сакральный план реальности в художественной картине мира реализуется в образе иконы и связан посредством них в цитатном поле авторского текста с известными евангельскими сюжетами и реалиями.

«Скажи сей горе сдвинуться, и если истинно веруешь – сдвинется», – таким библейским принципом руководствовались исихасты. Мысли Сергия Радонежского в романе множество раз обращаются к образу Фавора: пространство вокруг святого сакрализуется, и сама фигура игумена в концептосфере агиоромана воплощает Фаворский свет.

Исихастская практика, как свидетельствуют средневековые агиографы, приводит праведного человека в состояние умиротворения. Многие исихасты говорят о приобретенной способности общения с ангельскими материями в минуты «умной молитвы». Сакральный план расширяется в тех эпизодах «Похвалы Сергию», когда автор повествует о его чудесных видениях, не имеющих, в отличие от представлений о Фаворском свете, аналогичных евангельским топографических координат.

Моделируются видения Сергия как речевой эпизод, соответствующий жанровому канону, в основе которого – принцип «пространственной иконы». Особенность пространственных икон заключается в их принципиальной подвижности, перформативности, а также в отсутствии формальной границы между образом и зрителем, который включается в действие и в некоторой степени становится создателем пространственной иконы. Центром пространственной иконы становится свет, наполнивший храмовое пространство во время молитвы Сергия, как в сюжете на известной иконе «Преображение Господне»:

«Симон как-то служил вместе с Сергием. В тот раз Сергей чуял в себе особый прилив духовных сил, что невольно ощутил и Симон, пребывавший рядом. Нет, ему не было страшно и <...> узрел, как по престолу ходит беззвучное синеватое пламя, окружает алтарь, собираясь колеблемым венком вокруг святой трапезы. Дивно казалось то, что огонь был по видимости холоден и беззвучен. Даже не огонь то был, а скорее свечение самого алтаря, свечение антимины и причастной чаши. Свет то пробегал, тогда бледно-желтые язычки огня показывались над алтарем, то замирал, и Симон стоял, замороженный этим колдовским пламенем, божественным светом, которому, как он понимал, причина и вина сам Сергей, приникший к алтарю. Пламя росло, колебалось, взмывало и опадало, не трогая ничего, не опаливая и не обугливая разложены плат антимины, а когда Сергей начал причащаться, свернулось и долгим, синим по краям и сверкающим в середине своим языком ушло в чашу со святыми дарами. Сергей причастился божественного огня! <...>

Сергий внимательно взглянул на него, спросил негромко:

– Брате, почто утратился дух твой?

– Видел... Видел... – отвечал Симон с дрожью <...>

– Молчи! – Примолвил: – Пока не отойду ко Господу, молчи о том! – И, справляясь, добавил вполголоса: – По скончанию литургии подойди ко мне, да помолим с тобою Господа!» [7, с. 482].

Поэтика пространственной иконы строится Д. М. Балашовым на антитезе, что связано с совмещением психологических и фразеологических планов выражения полярных точек зрения двух говорящих субъектов – автора-повествователя и Симона, присутствующего в момент чуда: для Симона видимая энергия – огонь, а для повествователя – свечение, для одного природа чуда колдовская, для другого – божественная, фигура Сергия Симону кажется виной произошедшего, а повествователь уверен, что святой – причина чудесного события.

Данный эпизод имеет определенное отношение к другим фрагментам романа, как икона к храму. Эта пространственная икона ассоциируется с фрагментом романа, где Сергей в детстве рассказывал о Фаворском свете девочке Ульяне, который мы уже цитировали. Общность эпизодов доказывает ключевая роль символа света, специфическая в своем роде ситуация причащения, а также факт молитвенного обращения после этого к Господу и Богородице, и, кроме того, все действующие в указанных эпизодах персонажи говорят шепотом. Символ Фаворского света в начале романа представляется только в рассказе Варфоломея, обращенном к Ульяне, и рассуждениях Стефана, а в центральных главах Фаворский свет – образ-символ. В анализируемом описании чуда престол, где явился свет, знаменует собою Христа, а храм уподобляется святой Фаворской горе. Определенным образом названные фрагменты соотносятся с бытийной темой – связи земной смерти и вечной жизни. В соответствии с культовой символикой престол соединяет в себе два основных представления: о смерти Христа и о славе. Внутренняя связь двух этих представлений очевидна в образе-символе престола, олицетворяющего Гроб Господень. Проявляется эта внутренняя связь и в романе Д. М. Балашова (Ульяна умирает для небесной жизни, Сергию же дана возможность присутствовать в инобытийном плане реальности, топография которого ассоциируется с Фавором, личность Сергея при этом соотносится с образом Христа). В сходстве фрагментов проявляется агиографический дискурс авторского повествования в «Похвале Сергию», наблюдается единство замысла и его исполнения.

Сакрализация картины мира осознается в ходе литургии. В библейской истории строительство первого Храма можно рассматривать как воспроизведение сакрального пространства Скинии Завета. С другой стороны, первый Храм может рассматриваться как первообраз в иеротопии христианских храмов. В христианской традиции и Востока и Запада, как указывает А. М. Лидов, известны многочисленные воспроизведения «новых иерусалимов», призванные установить связь с пространством Святой Земли, особенно с местом, где произошли спасительные страдания и чудесное воскресение Иисуса Христа. Сакральное пространство Гроба Господня сознательно воспроизводится в алтаре любой христианской церкви.

В романе показано, как происходит процесс иеротопии. Сооружение храма и служба в нем – своеобразный результат иеротопического творчества, при этом квадратура храма не соответствует топографическим координатам, центром которых он мыслится:

«Утром они [Варфоломей и Митрофан] стояли вдвоем в крохотной церковьке, пахнущей смолой и свежестью. Единая, бережная свеча теплилась в самодельном свечнике у наоя. <...> Варфоломей стоял перед аналоем и плакал, не сдерживая и не скрывая льющих слез. В храмовой пустоте слова литургии Иоанна Златоуста звучали отчетливо и ясно, напоминая о веках и веках христианской культуры, пробившейся ныне аж до северных палестин и берегов Дышащего моря, вплоть до Камня, за которым и у которого живут дикие вогуличи, пермь, самоядь и прочие народы, еще не воспринявшие света Христова учения... А Варфоломей пел и не утирал слез» [7, с. 271–272].

Божественная Литургия – самое основное таинство православной церкви, во время которых происходит «перенесение сакральных пространств» (А. М. Лидов). Течение времени в процессе литургии изменяет топографию сакрального плана в агиоромане, выстраивает ассоциативный ряд с евангельскими эпизодами. Главная составляющая литургии как иеротопического творчества – эмоции. Литургийное действие, происходящее каждый день, позволяет «вкусить даже сладость литургии, погрузиться без остатка в завораживающий обряд претворения святых даров, вина и хлеба, в кровь и плоть Христову» [7, с. 282]. Топографические координаты, в которые переносятся прихожане и служители, связаны с местами земной жизни Христа. Вместе с присутствующим в течение литургии Митрофаном игумен Сергей мысленно пребывает в них, «на тайной вечере, накануне казни, и исполненный с тех пор верными, где бы они ни были, уже почти полторы тысячи лет. Полтора тысячелетия возносится жертва, приобщаются крови и плоти Его, крестною смертью искупившего грехи человечества! Варфоломей всегда при этом представлял себе рыжию пустыню, бедную случайную хоромину, где Учитель остановился с апостолами в последний свой день...» [7, с. 286].

А. М. Лидов, анализируя создание и восприятие сакральных пространств, разрабатывает понятие образа-парадигмы. Образ-парадигма – это образ-видение, который создавался при помощи разных средств с намерением вызвать тот же образ в сознании наблюдателя-участника пространственной иконы. Образ-парадигма, принципиально не иллюстративный и не плоский, являлся средством коммуникации между творцами сакральных пространств и их зрителями, своего ро-

да смысловым стержнем всего иеротопического пространства. Одним из наиболее важных образов-парадигм в христианской традиции является образ Небесного Иерусалима, который присутствовал в любой византийской церкви, хотя и не был изображен в виде отдельной картины.

Топография сакрального плана в романе Д. М. Балашова «Похвала Сергию» воссоздается в агиографическом дискурсе с помощью христианских символических образов, имеющих парадигмальный источник и наполненных религиозно-мистической семантикой. К основным образам-парадигмам относятся икона, литургия, храм. Эти образы связаны между собой, поскольку коррелируют с храмовой природой сознания святого персонажа. Их художественный смысл основан на принципе непрямого референции. Система образов-парадигм позволяет воссоздать в хронотопе агиоромана сакральный план «духовидной» реальности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Иеротопия*. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2006. 700 с.
2. *Новые Иерусалимы*. Иеротопия и иконография сакральных пространств / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2009. 912 с.
3. *Иеротопия*. Сравнительные исследования сакральных пространств / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2009. 383 с.
4. <http://hierotopy.ru/ru/>.
5. *Бычков Д. М.* Агиографическая традиция в русской прозе конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук / Д. М. Бычков. Астрахань, 2011.
6. *Иеротопия*. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // *Иеротопия*. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2006. С. 11–38.
7. *Балашов Д. М.* Похвала Сергию: ист. роман / Д. М. Балашов. М.: Астрель, АСТ: Хранитель, 2007. 842 с.
8. *Рачков А. Л.* Гнозис в русской культуре / А. Л. Рачков // Дельфис. Культурно-просветительский журнал. 2011. № 66: <http://www.delphis.ru/journal/article/gnozis-v-russkoi-kulture>.

REFERENCES

1. *Ierotopiia. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi* [Hierotopy. Creation of sacred areas in Byzantium and Ancient Russia]. Redaktor-sostavitel' A. M. Lidov. Moscow, Indrik Publ., 2006. 700 p.
2. *Novye Ierusalimy. Ierotopiia i ikonografiia sakral'nykh prostranstv* [New Jerusalem. Hierotopy and iconography of sacred areas]. Redaktor-sostavitel' A. M. Lidov. Moscow, Indrik Publ., 2009. 912 p.
3. *Ierotopiia. Sravnitel'nye issledovaniia sakral'nykh prostranstv* [Hierotopy. Comparative studies of sacred areas]. Redaktor-sostavitel' A. M. Lidov. Moscow, Indrik Publ., 2009. 383 p.
4. <http://hierotopy.ru/ru/>.
5. *Bychkov D. M. Agiograficheskaia traditsiia v russkoi proze kontsa KhKh – nachala XXI veka*. Diss. kand. filol. nauk [Hagiographic tradition in Russian prose of the end of the XX – the beginning of the XXI centuries. Dis. cand. phil. sci.]. Astrakhan, 2011.
6. *Ierotopiia. Sozdanie sakral'nykh prostranstv kak vid tvorchestva i predmet istoricheskogo issledovaniia* [Hierotopy. Creation of sacred areas as a type of creativity and an object of historical research]. *Ierotopiia. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi*. Redaktor-sostavitel'. Moscow, Indrik Publ., 2006, pp. 11–38.
7. *Balashov D. M. Pokhvala Sergiiu: istoricheskii roman* [Praise to Sergius: historical novel]. Moscow, Astrel', AST: Khranitel', 2007. 842 p.
8. *Rachkov A. L. Gnozis v russkoi kul'ture* [Gnosis in Russian culture]. Del'fis. Kul'turno-prosvetitel'skii zhurnal, 2011, no. 66: <http://www.delphis.ru/journal/article/gnozis-v-russkoi-kulture>.

Статья поступила в редакцию 21.10.2013

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Бычков Дмитрий Михайлович – Астраханский государственный университет; канд. филол. наук; доцент кафедры «Русский язык»; dmitriybychkov@list.ru.

Bychkov Dmitriy Mikhailovich – Astrakhan State Technical University; Candidate of Philology; Assistant Professor of the Department "Russian Language"; dmitriybychkov@list.ru.