

О. В. Евдокимова, Н. Н. Сухов

## Икона vs зрелища: Тертуллиан и русская классическая литература («На краю света» Н. С. Лескова)

В статье рассматривается характер восприятия и способы наследования писателем XIX в. Н. С. Лесковым текстов, идей, словесных приемов, религиозных интуиций богослова раннехристианской эпохи Тертуллиана и преломление их в поэтике рассказа «На краю света».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Тертуллиан, Лесков, поэтика, икона, картина, живопись Нового времени, зрелище, словесная икона, парадокс, образ Иисуса Христа.

Рассказ Н. С. Лескова «На краю света» (1875) включает в себе историю, повествуемую престарелым архиепископом, в молодые годы осуществлявшим миссионерскую деятельность в Сибири.

Литературоведческая наука не обошла вниманием это произведение знаменитого сказителя классической эпохи русской литературы.

Установлены и прокомментированы многочисленные цитаты, реминисценции, аллюзии, связывающие текст Лескова и книги Священного писания, а также использованные писателем сочинения авторов, толкующих его смыслы. В частности, описаны аллюзии на библейскую книгу «Исход», евангельский сюжет о слепорожденном, иконографию «Преображения», «Исповедь» блж. Августина [Столярова, 113–182], «Житие Стефана Пермского» Епифания Премудрого [Самосюк, 36–40], «явления книжности» русского XII в. (летописи, молитва Кирилла Туровского) [Пауткин, 373–380].

Текстообразующей семантической оппозицией в рассказе «На краю света» исследователи считают оппозицию *свет / тьма*, выделяют сопутствующие ей темы *лица / лика*, *истинной просто-*

ты, спасения [Наседкина, 73–88], главная тематическая линия рассказа — линия Иисуса Христа.

В литературе о Лескове, однако, еще не названы и не изучены реминисценции, сущностно определившие своеобразие поэтики лесковского образа в рассказе «На краю света». Среди них вспоминаются имя и труды Квинта Септилия Флоренса Тертуллиана (ок. 160 — после 220 гг.) — раннехристианского теолога и писателя.

«Главное значение Тертуллиана, — писал один из исследователей его наследия, — значение уже европейского и мирового масштаба, заключено в том, что он с особой силой выразил глубинную суть христианства, почему без колебаний может быть назван *гением христианской религиозности*» (курсив А. А. Столярова. — О. Е., Н. С.) [Столяров, 13].

Отметим также, что вплоть до нынешнего времени под определенным углом зрения Тертуллиан может восприниматься и как еретик. Так, в статье М. А. Кучерской и А. Л. Лифшица «Лесков — миссионер» говорится, что писатель «ссылается и на еретика Тертуллиана» [Кучерская, 385].

С. С. Аверинцев подчеркнул, что «общий стиль мышления Тертуллиана отмечен тягой к парадоксу и интеллектуальной провокации» [Аверинцев, 446]. «Лукавый» рассказчик, Лесков, — а именно такая характеристика закрепилась за автором «Левши» в XX в., — самой структурой своих текстов провоцирует и озадачивает читателя. Существуют, впрочем, и другие общие черты в образах классика XIX в. и богослова раннехристианской эпохи. Оба обладали страстным темпераментом, слыли любителями языковой игры, творцами неологизмов, оригинальными стилистами и действительно были риторичны, моралистичны, противопоставляли друг другу естественный, опытный и рациональный способы познания истины. Одна из главных интуиций Тертуллиана: «...Разум бессилен в деле спасения. Спасает личный, непередаваемый акт прикосновения к Богу Живому» [Столяров, 34]. Этой интуицией пронизан рассказ Лескова «На краю света».

Впервые в названном произведении писатель цитирует Тертуллиана так, что читатель может и не узнать, кого побуждает вспоминать Лесков, сосредоточив внимание на известной всем цитате. А именно: среди нелепостей русской жизни, о которых сообщают вновь прибывшему к месту своего служения «владыке», случилась и такая: «в соборного протоиерея воз сена в середину въехал и не может выехать» [Лесков. Т. 5, 458]. Лесков подает это происшествие в форме привычной для себя — как исторический

анекдот, но делает из него вневременные выводы: «Оказывается, что протопоп, имевший двухэтажный дом, лег на окно, под которым были ворота, и в них в эту минуту въехал воз с сеном, причем ему, от облепихи и от сна до одури, показалось, что это в него въехало. Невероятно, но, однако, так было: *credo quia absurdum*» [Лесков. Т. 5, 450].

Процитированное Лесковым выражение атрибутировано Тертуллиану в процессе развития культуры. Ученые предполагают, что «верую, ибо нелепо» родилось из многих других парадоксов богослова, например, такого: «Сын Божий распят — это не стыдно, ибо достойно стыда; и умер Сын Божий — это совершенно достоверно, ибо нелепо...»<sup>\*1</sup> [Столяров, 33].

<sup>\*1</sup> *Tertull. De carn. Christi. 5. 4*

В рассказе «На краю света» формула «верую, потому что нелепо» положена в основание формообразования и смыслотворчества, что и сигнализировано читателю в удивляющем и смешном историческом анекдоте. В бытовом и бытийном планах произведение Лескова почти все и по-разному или нелепо, или парадоксально, или абсурдно, а если перевести разговор в область смысла формы — деформировано, как в иконописном изображении: причетники не умеют читать; христиане бросают на гибель ближнего, язычники его спасают; истинный миссионер не соглашается крестить; «зырянин» успешно крестит «с водочкой»; спасение архиерея в сибирской пустыне невероятно, но совершается; любовь язычников к о. Кириаку необычна, но реальна; язычник боится креститься, поскольку это заставит его больше грешить: «поп ведь» простит потом, и, наконец, «во Христа-то мы крестимся, да во Христа не облакаемся» [Лесков. Т. 5, 467].

Доксальным, общепринятым и в своем роде тоже нелепым оказывается для Лескова в концепции самого Тертуллиана крайне резкое противопоставление язычников и христиан, «Афин» и «Иерусалима». Герой рассказа «На краю света», который читал богослова и живет, с точки зрения повествователя, в соответствии с христианской «моралью», умирая, просит Христа простить «всех» (и крещеных, и язычников).

Но по-прежнему остро парадоксальной, а значит новаторской остается для Лескова та религиозная интуиция, которая не устареет в трактате «О зрелищах» — сочинении Тертуллиана, являющемся претекстом лесковского рассказа «На краю света». Об о. Кириаке, истинно верующем, добрейшем, но непреклонном герое произведения, здесь сказано: «Он Тертуллиана “О зрелищах” читал и вывел, что “во славу Христову” нельзя ни в театры ходить, ни тан-

цевать, ни в карты играть, ни много иного творить, без чего современные нам наружные христиане уже обходиться не умеют. Он был своего рода новатор и, видя этот обветшавший мир, стыдился его и чаял нового, полного духа и истины» [Лесков. Т. 5, 473].

Парадоксальное развитие двух тесно переплетающихся тем, центральных для трактата «О зрелищах», определяет своеобразие образа и его поэтики в рассказе «На краю света» Лескова. Это тема крещения и идолопоклонства, а также «естественного света» и «светильника веры». Форма рассказа трехчастна. Первая из смысловых частей посвящена описанию изображений Иисуса Христа, созданных живописцами Нового времени, вторая — русской иконы, третья — собственно словесная икона Лескова. Целостность произведения обусловлена тем, что каждая из частей обращена к пониманию Христа через изображение, образ Спасителя.

Рассмотреть репродукции (копии) живописных произведений, связанных с образом Иисуса Христа, архиепископ предлагает «просвещенным» гостям. В «большом, богато украшенном резьбою из слоновой кости» [Лесков. Т. 5, 452] альбоме собраны воспроизведения картин: Рембрандта ван Рейна («Христос и самаритянка»), П.-П. Рубенса («Поцелуй Иуды»), Тициана Вечеллио («Динарий кесаря») и других. Создавая описание той или иной репродукции, Лесков опирается на определенную структуру: похвала архиепископа, отклик на нее гостей, критическая нота в оценке изображения со стороны показывающего альбом (она вводится словами «однако», «но», «хотя»), реакция лица, которому нравится то или иное изображение. Христу Рембрандта, по мнению архиепископа, не хватает «строгости внимания»; на лице Спасителя, изображенном на картине Рубенса, герой Лескова видит «много усилия сдерживаться». Образ Христа в каждом случае дан с определенной точки зрения и зрелищность его обращена к определенному же адресату. Картину Рембрандта можно видеть «по преимуществу у дам», полотно «Поцелуй Иуды» особенно подходило «большому сановнику», образ, созданный Тицианом, «только и нравился» дипломату. Многоликость Спасителя, возникшая из разности взглядов на Него и из интенции «нравиться», позволяет и каждому смотрящему на изображение найти «своего», «интересного» и «удобного» именно ему Христа.

После просмотра репродукций хозяин богато украшенного альбома побуждает уже всех обернуться «к углу», к которому они стояли спиной. Гости «обернулись», т. е. резко изменили направление взгляда. Переход от рассматривания картины, зрелища

к узрению иконы в рассказе «На краю света» совершается под знаком противопоставления: «...опять лик Христов, и уже на сей раз это именно не лицо, — а лик. Типическое русское изображение Господа: взгляд прям и прост, темя возвышенное... в лике есть выражение, но нет страстей. Как достигали такой прелести изображения наши старые мастера... Просто — до невозможности желать простейшего в искусстве: черты чуть слегка означены, а впечатление полно; мужиковат он, правда, но при всем том ему подобает поклонение, и как кому угодно, а по-моему, наш простодушный мастер лучше всех *понял* (курсив Н. С. Лескова. — О. Е., Н. С.) — кого ему надо было написать» [Лесков. Т. 5, 455].

Воспроизведя изображение лика, повествователь представляет икону как таковую, а в ней подчеркивает связь Образа с Первообразом.

Если анализировать описанную Лесковым икону с точки зрения искусствоведческой науки и его времени, и сегодняшнего дня, то едва ли можно будет подтвердить, что «гости» и читатели видят «типическое русское изображение Господа». Стилистика образа («слегка означенные черты», «взгляд прям и прост» и т. д.) восходит к очень многим совершенным по исполнению иконам, правда, в большей мере имеющим византийское происхождение.

Более того, в той интенции, с которой архиепископ побуждает смотрящих «обернуться» к иконе, открыто читается словесный, риторический призыв Тертуллиана, завершающий его трактат «О зрелищах»: «А какое зрелище ждет нас вскоре — пришествие Господа, уже всеми признанного, торжествующего, справляющего триумф! <...> А каким будет остальное, чего не видел глаз, не слышало ухо, и не ждал человек? (1 Кор 2:9). Я уверен, что лучше всякого стадиона, цирка и амфитеатра»<sup>\*1</sup>.

Собственно русскость иконы, показанной повествователем в рассказе «На краю света», имеет природу, восходящую не к изобразительному искусству, но к русской литературной классике. Она создана на основе развернутой реминисценции, отсылающей к лирическому стихотворению Ф. И. Тютчева. «Эти бедные селенья...»: «...к нам зашел Он в рабьем зраке и так и ходит, не имея где главы приклонить...» [Лесков. Т. 5, 455]. (Ср.:

Удрученный ношей крестной,  
Всю тебя, земля родная,  
В рабском виде Царь Небесный  
Исходил, благословляя [Тютчев, 71]).

<sup>\*1</sup> Tertul. De spect. 30

Лесков здесь сущностно поддерживает ту духовную традицию, которая о. Александром Шмеманом была названа действительно русской: «...душа Руси с момента ее крещения мистически пребывала... у евангельского Христа. <...> “Всю тебя, земля родная, в рабском виде Царь Небесный исходил, благословляя...” — этот образ Христа полюбился России больше всего... <...> По существу, это было искание свободы от тяжести земной жизни, свободы от мира сего» [Шмеман, 36].

Описание живописи Нового времени и, как показано выше, иконы выполнено Лесковым с использованием только литературных приемов, словесно, а собственно рассказ архиерея, подтверждающий, что «народный дух» «ближе к истине постиг внутренние черты» [Лесков. Т. 5, 455] Иисуса Христа, как это ни парадоксально, изобразителен, написан с привлечением средств, взятых из арсенала живописи и иконописи. Рассказывая, герой наполняет слово зрелищными (живописными) и довлеющими Первообразу (иконописными) качествами и свойствами. На большом пространстве литературного текста (главы 2–13) Лесков создает «русскую икону» Иисуса Христа.

Парадоксальность русского писателя, как и Тертуллиана, органична для их творческой индивидуальности, образного мышления, для их понимания природы религиозного чувства. Совсем по Тертуллиану герой Лескова, выражающий «народный дух» веры, говорит: «...стал я верить в невозможность спасения как в возможное» [Лесков. Т. 5, 464].

Детализируем парадоксальное взаимодействие слова и изображения, зрелищного и иконного в рассказе «На краю света». Зрелищность слова видна в остроте, занимательности сюжета рассказа: читатель напряженно следит за тем, спасутся или погибнут герои Лескова в сибирской пустыне, занят разрешением вопросов, кто же из них действительно крещен и в чем состоит таинство крещения, в какие моменты человек мира сего перестает быть идолопоклонником и может приблизиться к узрению лика Спасителя.

Концентрируется зрелищный эффект в тех фрагментах текста, где писатель представляет взору читателя словесные живописные полотна, в частности созданные удивительным северным «освещением»: «На часок выпрыгнувшее за далекими холмами солнышко стало обливаться покрывавший эти холмы снег, удивительно чистым розовым светом, — это бывает там перед вечером, после чего солнце сейчас же быстро и скрывается,

и розовый свет тогда сменяется самой дивною синевою» [Лесков. Т. 5, 501]. В эти картины герой Лескова «с любопытством всматривается», почти так же, как его гости в изображении Рембрандта или Рубенса.

Опираясь на мысль-прозрение Тертуллиана («...кто познает Бога только посредством естественного света, а не посредством светильника веры, кто взирает на Него издалека, а не вблизи, тот плохо Его знает» [Тертуллиан, 278]), русский писатель, однако, настойчиво демонстрирует, как выпавшие на долю его героя смертные испытания дают архиепископу новые глаза. Евангельская притча о даровании зрения слепорожденному многократно вспоминается в рассказе и — развернуто — в связи с темой прозрения, появления «внутренних» глаз у героя, подвигающегося к спасению: «минутами зрение изнемогало», глаза «стали и остолбенели», «начал отличать внутренним чутьем, а не глазами» [Лесков. Т. 5, 505].

Развивая свиток рассказа, Лесков добивается эффекта собственно иконного: приближает образ к смотрящему, побуждает его узреть, т. е. оказаться верным. Изобразительность текста Лескова стремится сравниться с иконной в попытке явить Первообраз в образе. Именно потому в кульминационном моменте прозрения уже сам герой узревает и создает икону: «Или меня обманывает мой глаз и мое воображение, или кто что ни говори, а это дух. Какой? Кто ты?» [Лесков. Т. 5, 505] — так подготовлено ее описание.

В исследовательской литературе, посвященной эпизоду возвращения возницы, преображению «дикаря» в «пустынного ангела», в Спасителя, бытует не одна интерпретация. Так, М. А. Кучерская и А. Л. Лифшиц считают, что писатель ориентировался на «иконописное изображение Иоанна Предтечи “Ангел Пустыни”» [Кучерская, 387]. И. В. Столярова предполагает, что созданный образ ассоциируется с евангельским повествованием о преображении Иисуса Христа и, следовательно, иконографией «Преображения» [Столярова, 142–144].

Соглашаясь с наблюдениями ученых, отметим, что анализируемый фрагмент текста Лескова построен с учетом одного из важнейших, характерных и для всей византийской, и для всей русской иконописи приемов — приема «соотношения света и формы» [Попова 2006а, 83], которое зависит от богословских установок, от духовного смысла изображаемого.

Свет у Лескова и выявляет форму, и делает незримое значимым. Причем средства выразительности (образы, темы, детали), которые использует русский писатель, подчеркивая светоносность формы, заимствуются именно у зрелищных искусств, форм культуры, без учета их принадлежности язычеству или христианству. Поставив иконность (смысл) и зрелищность (средства) друг против друга, писатель усилил эффект проявления, присутствия иконописного образа. Зрелищность оказалась не отвергнута, как это было у Тертуллиана, а побеждена, потому что «снабдила» приемами иконное по сути изображение. Зрелищное здесь призвано служить проявлению иконных смыслов.

Парадоксальный процесс узрения иконы начинается с того мгновения, когда герой Лескова на «удивительно нежно-розовом фоне» замечает «странную точку», по определению черную. Ее рост побуждает архиепископа предположить сначала, что видимое — «мираж», потом — «что-то живое». Уже различимая фигура опознается через обозначения — «человек», «зверь», «волшебное фантастическое видение», «дух», «новый согражданин в новой жизни». Герою представляется, что он «кончил переход» уже не на земле, к нему плывет «крылатая гигантская фигура». Облаченная «с головы до пят... в хитон серебряной парчи», она вся искрится. На голове — горит убор, напоминающий «цельную бриллиантовую митру», «искры серебряной пыли» летят из-под ног. Все это вызывает у архиепископа ассоциации с «индийским идолом» и «сказочным Гермесом».

Крылья свидетельствуют об ангельской природе видимого, митра символизирует терновый венец Спасителя, даже образ Гермеса может быть прочитан в христианском ключе (этот образ заимствовали для изображений Иисуса Христа в сюжете «доброго пастыря»). «Индийский идол», совершенно не вписываясь в такой ассоциативный ряд, тем не менее, а может быть, и более других образов, готовит переход от яркого зрелищного описания и его воздействия на зрителя к преображаемому эффекту явления иконы, к надежде на невозможное спасение: «я не верил ни своим глазам, ни своему слуху: удивительный дух этот был, конечно, он — мой дикарь» [Лесков. Т. 5, 506].

Последние главы рассказа (11–13) толкуют происшедшее и увиденное и приглашают к тому же читателя: судить о рассказанном и увиденном, о том образе Спасителя, который возник в движении сердца простодушного «дикаря», избавившего от смерти



главного героя и просто неспособного не следовать добру; в законе любви, который неизменно прочен в душе простого, доброго, верного о. Кириака; в открытиях и откровениях архиепископа, понявшего, что значит дух Христов «содержать», и просто и сердечно поведовавшего об этом.

Словесная икона, созданная и истолкованная писателем XIX в. в длительном пространстве рассказа, противопоставленная живописным полотнам Рембрандта, Рубенса, Тициана и соотнесенная с иконой, действительно, представляет собой «типическое русское изображение» Господа — икону в ее родовом значении и назначении. Она близка тем монашеским идеалам, которые выразились в русской иконописи эпохи Сергия Радонежского: «...В русских монастырях почитали нравственность и душевность. Последняя выражала себя, при обязательном для монаха смирении и кротости, еще и такими чертами, как сердечность, доброта, любовь. Это ясно и из житий русских святых, и из русских икон» [Попова 2006б, 810]. Делая подобный вывод, исследователь византийской и русской иконописи О. С. Попова имеет в виду прежде всего иконы Андрея Рублева и его круга, где «...все мерится иными измерениями, и они как будто находятся за порогом, для человеческого глаза закрытым» [Попова 2006б, 811].

Лесков знал иконы Андрея Рублева. Не случайно в знаменитом рассказе «Запечатленный ангел» (1883) среди «писания» ушаковского, художества Парамшина упоминается и «рублевское» писание [Лесков. Т. 4, 349]. Но существеннее другое: используя «иконописные формы как формулы синтеза» [Олсуфьев, 1], писатель понимает Христа запечатлевать в образе сущностно близком рублевскому. Помогает воплощению иконописной природы лесковского образа, по законам парадокса, трактат «О зрелищах» богослова раннехристианской эпохи Тертуллиана, созвучный лесковскому рассказу в его главной религиозной интуиции: «...Такого зрелища, такой радости вам не предоставляет от своих щедрот ни претор, ни консул, ни квестор, ни жрец...»<sup>\*1</sup>. Речь идет о «пришествии Господа».

<sup>\*1</sup> Tertul. De spect. 30

## Литература

1. Аверинцев = Аверинцев С. С. Тертуллиан // Он же. София-Логос. Словарь. Киев : Дух і літера, 2006. С. 446–448.

2. *Кучерская, Лифшиц* = Кучерская М. А., Лифшиц А. Л. Лесков — миссионер // Лотмановский сборник. Вып. 4. М. : ОГИ, 2014. С. 384–393.
3. *Лесков. Т. 4* = Лесков Н. С. Запечатленный ангел // Он же. Собр. соч. : В 11 т. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т. 4. С. 320–384.
4. *Лесков. Т. 5* = Лесков Н. С. На краю света // Он же. Собр. соч. : В 11 т. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т. 5. С. 451–517.
5. *Наседкина* = Наседкина В. Н., Король Л. И. Текстобразующая функция доминантной семантической оппозиции «тьма / свет» в рассказе Н. С. Лескова «На краю света» // Вестник ЛГПУ. Серия: гуманитарные науки. 2013. Вып. 2 (9). С. 73–88.
6. *Олсуфьев* = Олсуфьев Ю. А. Иконописные формы как формулы синтеза. Сергиев : Тип. Иванова, 1926. 22 с.
7. *Пауткин* = Пауткин А. А. Горизонты прочтения («На краю света» Н. С. Лескова: взгляд медиевиста) // Диалог с Чеховым : Сборник научных трудов в честь 70-летия В. Б. Катаева. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2009. С. 373–380.
8. *Попова 2006а* = Попова О. С. Свет в византийском и русском искусстве XI–XV веков // Она же. Проблемы византийского искусства. Мозаика, фрески, иконы. М. : Северный паломник, 2006. С. 83–148.
9. *Попова 2006б* = Попова О. С. Русские иконы эпохи Сергия Радонежского: православная духовность XIV века и ее русский вариант // Она же. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М. : Северный паломник, 2006. С. 785–812.
10. *Самосюк* = Самосюк Г. Ф. Нет дела без риска: о деяниях проповедников христианства в творчестве Епифания Премудрого и Николая Лескова («Житие Стефана Пермского» и «На краю света») // Известия Саратовского университета. Новая серия. 2012. Т. 12. Сер.: Филология. Журналистика. Вып. 4. С. 36–40.
11. *Столяров* = Столяров А. Тертуллиан. Эпоха. Жизнь. Учение // Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. Избранные сочинения. М. : Прогресс, 1994. С. 7–34.
12. *Столярова* = Столярова И. В. Проблема идеала в рассказе «На краю света» // Она же. На пути к преображению : Человек в прозе Н. С. Лескова. СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2012. С. 113–182.
13. *Тютчев* = Тютчев Ф. И. «Эти бедные селенья...» // Он же. Полн. собр. соч. и письма : В 6 т. М. : Классика, 2003. Т. 2 : Стихотворения 1850–1873. С. 71.
14. *Шмеман* = Шмеман А. Основы русской культуры. М. : ПСТГУ, 2017. 375 с.

15. *Tertull. De carn. Christi* = Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. О плоти Христа // Он же. Избранные труды. М. : Прогресс, 1994. С. 161–187.
16. *Tertul. De spect.* = Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. О зрелищах // Он же. Избранные труды. М. : Прогресс, 1994. С. 277–293.

**Evdokimova O. V., Sukhov N. N.**

### Icon vs Spectacle: Tertullian and Russian Classical Literature (“On the Edge of the World” by N. S. Leskov)

In this work, the author studies the character of perception and the ways of inheritance of the texts, ideas, verbal devices and religious intuitions of the theologian of the early Christian epoch Tertullian by author of XIXth century N. S. Leskov and the reflection of them in the poetics of his story “At the Edge of the World”.

KEYWORDS: Tertullian, Leskov, poetics, icon, painting, pictorial art of modern history, show, verbal icon, paradox, the image of Jesus Christ.