

Международный журнал по теории и истории мировой культуры

Comparative Studies in Culture International Journal

#### НА ГРАНИЦАХ ТРАГЕДИИ

#### ИОСИФ И АСЕНЕТ

(перевод с древнегреческого Н.В. Брагинской, М.С. Касьян, В.В. Пислякова, А.И. Шмаиной-Великановой)

#### СЕКВЕНЦИИ АДАМА СЕН-ВИКТОРСКОГО

(перевод с латинского М.Р. Ненароковой)



## РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

### ИНСТИТУТ ВЫСШИХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ им. Е.М. МЕЛЕТИНСКОГО

0

# RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES THE MELETINSKY INSTITUTE FOR ADVANCED STUDIES IN THE HUMANITIES



Международный журнал по теории и истории мировой культуры

Comparative Studies in Culture International Journal

Выпуск 17



Москва 2010

УДК 008(05) ББК 63(3) М 64

Журнал основан в 1992 г. А.Я. Гуревичем и Е.М. Мелетинским

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

EDITORIAL BOARD:

М.Л. Андреев – главный редактор

Michael Andrejev - Editor-in-Chief

Н.В. Брагинская

Nina Braginskaya

А.Л. Доброхотов

Alexander Dobrokhotov

И.Г. Матюшина

Inna Matiushina

С.Ю. Неклюдов Л.П. Петрик

Sergej Neckljudov Leonid Petrik

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ: INTERNATIONAL ADVISORY BOARD:

Ю.Н. Афанасьев

Yuri Afanasjev

Л.М. Баткин

Leonid Batkin

Ж.-П. Вернан

Jean-Pierre Vernant

(Франция)

(France)

И.Е. Данилова

Irina Danilova

Вяч.Вс. Иванов Пж. Констэбл

Vyacheslav Ivanov

дж. констэол

Giles Constable

(США)

(USA)

П. Маранда (Канада) Pierre Maranda (Canada)

Ж. Д'Ормессон

Jean d'Ormesson

(Франция)

(France)

Б.А. Успенский

Boris Uspensky

#### СОДЕРЖАНИЕ

#### СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ

### НА ГРАНИЦАХ ТРАГЕДИИ

Е.Е. Дмитриева

# АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ БАРОЧНОЙ ДРАМЫ

(трагедии и комедии Андреаса Грифиуса) 10

Т.Г. Чеснокова

#### БУРЛЕСКНАЯ ТРАГЕДИЯ ГЕНРИ ФИЛДИНГА В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ

34

М.Л. Андреев

ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО: МЕЖДУ ТРАГЕДИЕЙ И КОМЕДИЕЙ

62

#### ПЕРЕВОДЫ

#### ИОСИФ И АСЕНЕТ

Н.В. Брагинская

#### НЕСКОЛЬКО ВВОДНЫХ СЛОВ К АПОКРИФУ "ИОСИФ И АСЕНЕТ"

83

#### ИОСИФ И АСЕНЕТ

Перевод с древнегреческого Н.В. Брагинской, М.С. Касьян, В.В. Пислякова, А.И. Шмаиной-Великановой 92

Н.В. Брагинская, А.Ю. Виноградов, А.И. Шмаина-Великанова БЫЛ ЛИ КРЕСТ НА МЕДОВОМ СОТЕ?

132

<sup>©</sup> Коллектив авторов, 2010

<sup>©</sup> Российский государственный гуманитарный университет, 2010

#### СЕКВЕНЦИИ АДАМА СЕН-ВИКТОРСКОГО

М.Р. Ненарокова

#### СЕКВЕНЦИИ АДАМА СЕН-ВИКТОРСКОГО КАК ЧАСТЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ ВИКТОРИНЦЕВ

179

#### АДАМ СЕН-ВИКТОРСКИЙ

Перевод с латинского и комментарий М.Р. Ненароковой 204

#### АВТОРЫ ЭТОГО НОМЕРА 234

#### **SUMMARIES**

E.E. Dmitrieva

The Anthropology of the Baroque Drama (Tragedies and Comedies of Andreas Gryphius)

T.G. Chesnokova

Fielding's Burlesque Tragedy in the Context of Genre Tradition

M.L. Andreyev

Pietro Metastasio: between Tragedy and Comedy

N.V. Braginskaya

Introduction to the Russian translation of "Joseph and Aseneth"

N.V. Braginskaya, A.Yu. Vinogradov, A.I. Shmaina-Velikanova Was there a Cross on the Honeycomb?

M.R. Nenarokova

The Sequences of Adam of Saint-Victor as a Part of the Victorines' Educational Programme

239-244

### СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ

### НА ГРАНИЦАХ ТРАГЕДИИ

ДЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ XVII-XVIII вв. трагедия - жанр не только "главный" (поскольку ищет ответы на последние и самые трудные вопросы бытия), но и наиболее мобильный. Другие жанры намного устойчивее: комедии Кальдерона куда ближе к комедиям Мольера, чем трагедии Кальдерона к трагедиям Расина. Жанровая основа и даже жанровая самотождественность трагедии постоянно испытывается на прочность борьбой стилей и конкуренцией регистров: даже классицистическая унификация, пришедшая на смену барочным экспериментам, оказывается далеко не универсальной. Продолжают предлагаться альтернативные жанровые варианты, ставятся под сомнение традиционные жанровые демаркации, доминирующий жанровый тип подвергается тайной и тонкой коррозии: этим и подобным видам превращений, происходящих на границах классической трагедии, посвящены вошедшие в настоящий блок статьи.

#### Е.Е.Дмитриева

# АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ БАРОЧНОЙ ДРАМЫ

(трагедии и комедии Андреаса Грифиуса)

ЕЩЕ МАРТИН ОПИЦ В ПРЕДИСЛОВИИ к своему переводу на немецкий язык "Троянок" Сенеки сформулировал основные интенции того типа трагедии, которая впоследствии получила наименование барочной: она отражает ложный путь тех, кто не признает непостоянство нашего земного существования, столь зависимого от переменчивой фортуны, – и тем самым беззащитными предстает перед ударом судеб. При этом Опиц считал, что практически все люди пребывают в данном заблуждении. Но лишь тот, кто сознает постоянно возможность перемен (Umschwunge), способен защититься от фортуны. Именно трагедия учит зрителя этому непостоянству судьбы. Причем она не только повествует о суете, тщете всего сущего, но еще и обучает тому, что если и невозможно избежать внешнего несчастья, то по крайней мере возможно сохранить достоинство, ведя себя стойко (standhaft)¹.

К этому рациональному объяснению сущности трагедии добавлялась еще и установка на аффективное потрясение. В то время как трагедия представляет великое несчастие других людей, она приучает к катастрофам и релятивизирует собственное несчастье. Тем самым уменьшается страх и увеличивается стойкость: и то и другое становятся предпосылками величия души, magnanimitas.

И если самому Опицу, который в общем-то не был драматическим поэтом, не удалось осуществить все данные установки на практике, то в творчестве его современника Андреаса Грифиуса (1616–1664) они получили ярчайшее выражение.

Предваряя конкретный разговор о тех или иных трагедиях Грифиуса, отметим: действительно, стержнем большинства его драм стало противоречие между вечностью (основной его точкой отсчета) и временем. Все происходящее в них получало смысл

только через соотнесенность с божественно-трансцендентным. Основной же его целью было, как это формулировал еще и Опиц, – показать преходящесть мирских вещей (Vergänglichkeit der menschlicher Sachen), борьбу суетного тщеславия с человеческой смертностью, явленную на сцене *sub specie aeternitatis*<sup>2</sup>.

При этом возникает естественный вопрос: каким образом вечное в трагедии могло быть претворенным в преходящем, трансцендентное - в эмпирическом, если предполагалось, что зрители – слепцы, театральная сцена – площадка для слепцов (Schauplatz für Blinde), да и вообще человек от природы слеп в отношении к вечности. Опять-таки в самом общем и предварительном виде отметим, что здесь существовало несколько возможных для драматурга решений. Во-первых, обратим внимание, что большинство трагедий Грифиуса носят двойные названия: "Leo Armenius oder Fürstenmord" ("Лев Армянский, или Цареубийство", 1646), "Catharina von Georgien, oder Bewährte Beständigkeit" ("Катерина Грузинская, или Несокрушимая стойкость", 1647), "Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus, König von Gross Britanien" ("Убиенное величество, или Карл Стюарт, король Великобритании", 1649), "Cardenio und Celinde oder Unglücklich Verliebte" ("Карденио и Целинда, или Несчастно влюбленные" 1650), "Grossmutiger Rechtsbekehrter oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus" ("Великодушный правовед, или Умирающий Эмилий Павел Папиниан", 1659).

В этих двойных заглавиях одна часть относится к изображаемому предмету, а вторая – к аллегории, что уже само по себе является указанием на то, что в драмах речь идет о визуальной и фабульной реализации аллегории и что за земными делами и событиями в его драмах стоят духовные явления<sup>3</sup>. Да и сам Грифиус это неоднократно подчеркивал. "Подобно тому, как ранее Катерина явила победу святой любви над смертью, так в этом случае показан триумф, или победное ликование смерти над земной любовью", – говорится в авторском предисловии к "Карденио и Целинде"<sup>4</sup>. Тем самым единичное (конкретная история, конкретный персонаж) становилось у Грифиуса эмблемой вечного, образцово-типического. А на сцене таким образом достигалось ощущение вне времени, соединенности прошедшего с буду-

щим (впоследствии Просвещение боролось с подобным отношением к истории, желая видеть на сцене историю, а не ее прообраз).

С другой стороны, преодолению отмеченной выше у Грифиуса дихотомии преходящее - вечность способствовал еще один характерный для его трагедий прием: несмотря на "героизм" заглавных персонажей его трагедий (не случайно большинство из них – мученики), в целом действие на сцене определяли совсем не они, но высшие силы, очевидно предопределявшие ход развития истории. Отсюда – роль того, что мы сейчас бы назвали фантастическим элементом, но что таковым ни для самого Грифиуса, ни для его современников не являлось: духов, видений, подземных и небесных сил – непременных составляющих барочной драмы, как то отмечал еще Вальтер Беньямин<sup>5</sup>. К явлениям духов присоединяются и обязательные вещие сны, рассказом о которых драма может открываться как своего рода прологом (обычно они предвещают тиранам кончину). Так, Льву Армянскому во сне приходит убиенный им император, предсказывая ему смерть как воздаяние. И весьма спорно, угрызения ли совести вызывают это видение, или, наоборот, видение пробуждает совесть. Будущего убийцу Лео, Михаэля Бальбуса, воодушевляет и поощряет к убийству адский дух, вызванный волшебником Ямблихусом. Явление духов (привидений) становится для Карденио и Целинды своего рода *memento mori*, возвращающим героев на путь добродетели (видение возлюбленной, которая на глазах рассыпается в прах, - как свидетельство ничтожества и преходящести страсти, потому что любовь так же нуждается в обуздании, как и жизнь). Хор убиенных королей – в том числе и дух Марии Стюарт – в драме "Карл Стюарт" вещает о наиболее кровавых событиях английской истории.

Но если героям Грифиуса не дано изменить ход фортуны, то во всяком случае перед ними остается – почти как единственный выбор – достойно (или недостойно) принять смерть. С этим безусловно связано особое пристрастие Грифиуса-трагика к мартирологам. Действительно, почти все заглавные персонажи его трагедий (Лев Армянский, Катерина Грузинская, Карл Стюарт, Папиниан) погибают как мученики. Однако новая антропология

Грифиуса заключается еще и в том, что собственно религиозная проблематика включается у него в контекст истории и политики. Обратим внимание, что все перечисленные выше персонажимученики (за исключением Папиниана, но о нем – отдельный разговор) – еще и монархи. А действие трагедий (в том числе и "Папиниана") происходит при королевском (императорском) дворе. Объяснение этого феномена заключается, в частности, в том, что картина королевского двора становится для драматурга ключом к пониманию истории, которая секуляризируется на сцене. Властитель, суверен олицетворяет собой историю и одновременно воплощает все возможности государства в своего рода бесконечном акте творения. Властитель – это картезианский Бог, перемещенный в мир политики. "Он сжимает исторические свершения в своей руке словно скипетр"6.

Но это же положение имело и оборотную сторону: в чрезвычайном положении, вызванном войной, мятежом, катастрофами (что было делом обычным в XVII в.), находящийся у власти заранее предназначен быть носителем власти диктаторской. Это была контрреформаторская установка, продиктованная соображениями государственного права, когда с особым пристрастием обращались к истории Востока, где абсолютная монархия обладала той властью, какая не встречалась и в Европе (отсюда и фигура персидского шаха в "Катерине Грузинской"). И потому не случайно, что в драме барокко вообще, и в трагедиях Грифиуса в особенности, как это отмечал еще В. Беньямин, тиран и мученик – две стороны двуликого Януса коронованной особы и два крайних воплощения монаршей сущности7. И соответственно драмы-мартирологи Грифиуса вполне легитимно жанрово обозначить также и как драмы о тиранах, потому что, если присмотреться, обе эти функции неожиданным образом совпадают. Латинское сочинение юного Грифиуса, эпическая поэма об Ироде, – и на это опять-таки указывал Беньямин – явственно демонстрирует, что было притягательным в нем для людей того времени: в государе в тот момент, когда он достигает ошеломительной мощи, "проявляется откровение истории и инстанция, полагающая ее перипетиям предел: опьяненный властью самодержец оказывается жертвой несоразмерности всемогущества иерархи-

MИРОВОЕ ДРЕВО 12

ческого положения, доставшегося ему от Бога, и сословной принадлежности его несчастного человеческого существа"8.

Собственно, человеческая сущность политического субъекта (кто есть принц? – человек) становится еще одним важным измерением новой антропологии Грифиуса, всегда интересовавшегося тем, как сущность человека скрывается за ролевой игрой в общественно-политическом teatrum mundi<sup>9</sup>. Напомним, что происходит это в эпоху (XVII век), когда в результате развития философии естественного права положение о том, что человек есть animal sociale, теряет свой позитивный смысл и когда появляется, сначала во французской, а затем и немецкой культуре знаменательная оппозиция быть и казаться (être – paraître, sein – scheinen).

Все эти отмеченные выше особенности с особой силой проявились именно в первой драме Грифиуса "Лев Армянский".

На фабульном уровне речь шла в ней о дворцовом перевороте, в результате которого бывший византийский военачальник, а ныне император Лев Армянский (который в 813 г. свергнул с престола императора Михаила I и сам воцарился на троне) семь лет спустя, в Рождественскую ночь, сам становится жертвой заговора и принимает мученическую смерть в храме Айя-София в Константинополе. Причем кровь его смешивается с кровью Христа, поскольку крест содержит реликвии Голгофы. Уже в предисловии к пьесе, которая впервые была поставлена на сцене школьного театра в Бреслау в 1646 г., Грифиус назвал исторические источники, которыми он пользовался и за которыми почти дословно следовал: речь шла о византийских историках XI в. Георгиусе Цедренусе и Иоганнесе Зонарасе, описавших в своих хрониках соответствующий эпизод византийской истории 10. В сюжетном отношении вымысел Грифиуса ограничился лишь соположением (физическим и аллегорическим) креста, на который "восходит Лео", с крестом, на котором в свое время был распят Христос. О том, что именно этот мотив был вымышленным, Грифиус также поведал в предисловии, назвав его "легендой", что ему не помещало сюжетно эту легенду обыграть. Помещенная таким образом между историографией и агиографией, трагедия призвана была стать художественным посредником между бездуховностью политической истории и духовностью веры<sup>11</sup>.

То, что политическая история осмыслялась как бездуховная, область преходящести и греха, подчеркивалось в трагедии сюжетным параллелизмом: свержение царствующего императора Льва его главным военачальником Михаэлем повторяло коллизию семилетней давности, когда он сам пришел к власти тем же греховным путем – путем переворота, жестокости и насилия. Казалось бы, ничего в этом мире не могут изменить и собственно христианские добродетели, благочестие и милосердие: Лео знает о заговоре, и предводитель заговора Михаэль уже должен быть казнен, но поскольку жена Лео Теодосия не хочет нарушать рождественский мир казнью мятежного военачальника, она уговаривает мужа перенести экзекуцию. Именно этот акт милости Михаэль использует для контрудара, причем кощунственно совершает его в момент рождественской службы в церкви. "Светлая ночь" становится таким образом часом дьявольского деяния, которое заканчивалось смертью Лео, безумием Теодосии, свидетельствуя о мире, безнадежно погрязшем в грехе. Однако это противоречие между благочестивыми намерениями и теми неблагочестивыми результатами, к которым они приводят, затрагивает и характерную для Грифиуса проблему Fortuna, тщетности всех попыток уйти от судьбы. Как раз посредством действий, которые должны предупредить несчастия, оно само навлекается, и христианские добродетели приводят к тому, что обладающие ими персонажи обречены на поражение.

Политическая история тем самым попадает в замкнутый круг вечного возвращения греха: один тиран кровавым образом свергает другого, не изменяя ничего в этом мире. Однако, как только за "политическим субъектом" – императором Лео – начинает проступать его "физическое" и "духовное" тело, дело кардинальным образом меняется. Оказывается, что тиран Лео мучается угрызениями совести о делах, которые он прежде совершил (отсюда и сон с убиенным императором, о котором речь шла выше). Не будучи невинной жертвой, он тем не менее в час своей страшной смерти в церкви в Рождественскую ночь переживает неожиданное чудесное возвышение, превращаясь из навечно проклятого в того, на кого снизошла благодать (begnadeten) – благодать познания Бога и благодать, исходящая от познанного в вере Бога.

MИРОВОЕ ДРЕВО 14

И здесь становится понятным, почему Грифиусу так важно было удержать вымысел, связанный с параллельным сюжетом Лео и Христа на кресте, и почему ему так важно было придать герою агиографические черты. На историческую тему Льва Армянского уже существовала латинская одноименная драма английского иезуита Джозефа Саймона, с которым Грифиус разделил идею демонстрации vanitas и осуждения дворцовых революций. Однако если Саймон трактовал смерть Лео как справедливое наказание за ересь и грех, то Грифиус устами посланника, сообщавшего об убийстве Лео, расценивал его как неправое – и это несмотря на то, что в современной Грифиусу политической дискуссии убийство тирана могло расцениваться даже как необходимое. В сугубо лютеранском духе Грифиус преображает драму воздаяния в драму благодати, превратив историю тирана в историю возвысившегося sola fide (только верою) императора. Но особое значение приобретает здесь своего рода imitatio Christi Льва Армянского: умирая, он обнимает и целует крест, говоря, что стоит он на месте Распятого. Тем самым история тирана возводится в ранг истории о святых, представая в речи посланника уже как истолкованная, в результате чего эмпирическое событие приобретает глубокий духовный смысл $^{12}$ .

Впрочем, на этом аллегория не заканчивается, потому что в речи посланника император называется Львом (и это действительно его имя), что является двойной возможной отсылкой как к дьявольскому льву (у св. Августина говорится, что лев может быть одновременно Христом и дьяволом), так и к библейскому, появляющемуся в первой книге Моисея.

В следующей драме Грифиуса "Катерина Грузинская", которую впоследствии нередко сравнивали с "Марией Стюарт" Шиллера, функции мученика и тирана уже разделены. И если первая отводится грузинской царице Катерине, то вторая – персидскому шаху Абазу. При этом, как и в случае со "Львом Армянским", альтернативные возможные толкования драмы как политической и как религиозной оказываются на самом деле соположимы.

И вновь сюжет драмы заимствован из истории. В 1624 г., после восьмилетнего пленения, мученической смертью умирает

Катерина Грузинская-Гургистан, поскольку она твердо отказывалась выйти замуж за персидского шаха Абаза I (Великого) и предать тем самым свою веру. Персидский владыка был известен своей жестокостью. Об этом свидетельствовал посланник в Персии герцога Рудольфа II, написавший небольшой трактат, на который Грифиус ссылается в примечании к драме<sup>13</sup>. О том, что и после смерти Абаза ситуация не изменилась, свидетельствовал и Олеарий, описание путешествия в Персию которого Грифиус также хорошо знал<sup>14</sup>. Однако единственным сюжетным источником для драматурга стала книга французского историка и летописца Клода Маленгра "Трагические истории нашего времени, в которых можно увидеть многие чудные государственные максимы и ряд весьма примечательных примеров верности, храбрости, великодушия, сожалений и раскаяния" (1635)15, в которой история Катерины Грузинской интерпретировалась как пример заблуждений, рождающихся из страстной любви, но также как история интриг беспощадного владыки.

С другой стороны, во времена Грифиуса уже существовали иезуитские драмы о Катерине, с которыми иногда ошибочно сопоставляли драму Грифиуса, поскольку в них шла речь о Екатерине Александрийской, которая обратила в христианство многих язычников, ведя с ними ученые диспуты, и была за то обезглавлена. Мартиролог же Катерины Грузинской не существовал еще в виде драмы: слишком мало времени отделяло событие от его описания<sup>16</sup>.

Очевидно, что Грифиуса привлекала не активная роль Екатерины Александрийской, обращающей в христианство язычников, но образец стоической добродетели, воплощенной именно в фигуре Катерины Грузинской, отказавшейся предать христианскую веру, — ее стойкость перед пытками и противостоящая смерти, пылающая и воспламеняющая душу небесная, мистическая любовь к Христу.

Вместе с тем для Грифиуса было важно, что в отличие от александрийской подвижницы, которая действовала как частное лицо, Катерина Грузинская, вдова и мать грузинского царя, была интегрирована в общественную жизнь. И, выражаясь современным языком, оказывалась политической заключенной, что также

делало драму политической. Грифиус и люди его веры знали, что человек должен нести свой крест на "своем", от рождения ему отведенном месте, поскольку отшельничество и монастырь исключены для лютеранского христианина (в монастырь, например, ушла еще одна святая мученица Екатерина — Екатерина Сиенская). Поэтому мартиролог Катерины Грузинской представлял для Грифиуса высшую форму политического и одновременно религиозного воспитания (поставленная учениками гимназии Бреслау, пьеса выполняла еще и дидактическую функцию, готовя учеников к непредвиденному опыту и непредвиденным жизненным испытаниям).

Впрочем, современники легко прочитывали в этой истории и современное политическое применение: попытка уговорить Катерину отказаться от христианской веры вписывалась в проблему контрреформационных настроений протестантской Силезии (откуда был родом сам Грифиус), контролируемой в те времена Габсбургским домом, склонявшим население к возврату в лоно католической церкви (эта же проблематика отразилась и в последних строках известного стихотворения Грифиуса "Слезы отечества").

Другое политическое применение улавливалось и в фигуре шаха Абаза — напоминание об опасности, которая грозила европейцам с Ближнего Востока. При этом в самой обрисовке Грифиусом персидского тирана завораживающим оказывалось противоречие между бессилием и порочностью его личности — и убежденностью в священной мощи его исторической и политической роли.

Собственно, особую остроту этой трагедии Грифиуса, о сути которой и до сих пор не прекращаются споры, придал даже не столько образ Катерины, сколько шаха, в своей "человеческой" ипостаси оказавшегося двойственным в еще большей степени, чем Лев Армянский. Великий и могучий тиран, в жизни он, как заметил Вальтер Беньямин, являет собой образец меланхоличности. И ничто не свидетельствует с такой остротой о бренности всякого тварного создания, как то, что даже могучий тиран подлежит ее власти<sup>17</sup>. Другая антитеза драмы – противоречие между монархической властью и способностью (или неспособ-

ностью) властвовать, что порождает черту, вообще характерную для барочной драмы: неспособность тирана к принятию решения. Отсюда постоянное колебание Абаза между любовью и возмездием. А также финальные слова, когда он отправляет своего приближенного Имана Кули с приказом предать Катерину смерти: "Итак, прости, пора и в путь. Ах нет! Назад! Но нет – иди! Должно свершиться" 18.

Наконец, и, наверное, это самое главное: шах Абаз предстал у Грифиуса еще и как трагическая фигура, страстная любовь которого к Катерине лишила его воли и рассудка и сделала из него жертву высших сил. При этом его история могла выполнять и назидательную функцию, давая пример того, как любовь может всецело овладеть человеком и внести в его жизнь страшное смятение. А если еще вспомнить аргументы из области представлений об аффектах в XVII в., согласно которым необузданная страсть относится к смертным грехам, тогда единственной победительницей в трагедии остается умервщленная Катерина, в то время как всемогущественный Абаз, побежденный и нравственно испепеленный, уходит со сцены. Победой же Катерины над аффектами оказывается утверждение целомудрия и физическая аскеза. И не случайно, фабульно следуя за интерпретацией истории в книге Клода Маленгра, Грифиус отходит от нее в одном: в источнике упоминаются различные сексуальные унижения, которым подверглась Катерина, прежде чем в сердце шаха вспыхнула к ней любовь. У Грифиуса же шах влюблен в нее с самого начала, и ей удается сохранить свое целомудрие.

Сюжетом для трагедии "Карл Стюарт", которую, как и две предыдущие, можно было бы обозначить одновременно как драму о тиране и мартиролог, стали события, Грифиусу почти современные. Для того времени это было почти невиданно: современность не должна была становиться сюжетом трагедии. Однако для Грифиуса современный сюжет представлял прекрасную возможность для поучительного примера. За событиями в Англии (победой парламента во главе с Кромвелем, находившей обоснование в учении о народном суверенитете, которое рассматривало убийство короля как заслуженное наказание за правление, игнорирующее интересы народа) Грифиус следил уже на-

MUPOBOE ДРЕВО 18 19 ARBOR MUNDI

чиная со своего пребывания в Лейдене. Сам же Грифиус в латинском предисловии к пьесе говорит, что начал работу над ней через несколько дней после того, как был обезглавлен король Карл<sup>19</sup>. Драма эта иногда рассматривалась как плохо закамуфлированная речь в защиту законности власти и диатриба против убийства короля. Исследователь Альберт Шене, не отрицая в драме четкой ориентации Грифиуса на исторические события, подчеркнул в ней – как важный смысловой центр – параллель смерти короля Карла со смертью Христа<sup>20</sup>, как это было – мы уже это видели – и в "Льве Армянском". В критике и по сей день идут споры, представлена ли в пьесе политическая или теологическая аргументация. И защищает ли Грифиус в ней абсолютистскую теорию государства или же – в традициях средневекового типа мышления – идею короля как отражение Бога на земле, оценивая, соответственно, преступление против короля как преступление против Бога. Одно несомненно: все разворачивавшиеся в драме Грифиуса события призваны были только лишний раз убедить, что восстание против помазанника ввергает страну в полнейший хаос. А отказ короля от помощи, предложенной ему со стороны посланников из Шотландии и Голландии, свидетельствовал о том, что король видел свое царство как не от мира сего (отсюда, кстати, и вообще характерная для барокко традиция награждать монарха мученическим титулом - "Карл мученик" и т. д.).

Казалось бы, ничего общего с христианством не имела драма Грифиуса из римской истории "Папиниан...", заглавный герой которой, когда-то приближенный императора Северия и продолжающий служить двум его сыновьям, Бассиану и Гета, отказывается оправдать братоубийство Бассиана (известного в истории как Каракалла) и принимает смерть. Правда, становясь мучеником, он умирает не ради веры, а ради справедливости, священной Фемиды. Его твердость объясняется стоическим духом и тем самым есть отход от христианского понимания мученичества (в последнем многие усматривали "просвещенческие" тенденции у Грифиуса). И хотя стоицизм возможно было трактовать и как преддверие и предпосылку христианства (уже патристика связывала Фемиду с Христом, и в этой традиции право-

судие мыслилось как *filia Christi*, олицетворение вечного божественного закона), несомненно, что в этой драме Грифиус уже поставил под сомнение качество, бывшее центральным по крайней мере для его двух первых трагедий, – стойкость (Standhaftigkeit). Стойкость, как вытекало из сюжета трагедии, не может излечить болезни государства и грехи властителей. Тем самым Папиниан оказывается более храбрым, чем мудрым, поскольку своей смертью лишает государство мудрого слуги, способного смягчить гнев нового тирана. А за этим вновь скрывались современные Грифиусу дебаты и политические применения: политический разум заключался (проблема Макиавелли) в приспособлении к обстоятельствам времени, и в этом смысле стоицизм мог выглядеть не только как первейшая христианская добродетель, но и как "честолюбие из упрямства" (*Ruhmsucht aus Starrköpfigkeit*)<sup>21</sup>.

В предисловии к "Карденио и Целинде" сам Грифиус признавался, что отошел в пьесе от образца высокой трагедии, поскольку его герои – не царского рода и он вынужден поэтому избегать высокого стиля<sup>22</sup>. Впрочем, с драмой иезуитов пьесу связывала тема высокомерия, которому (гуманистическая традиция) поддаются обычно ученые мужи и которая трактуется во времена Грифиуса как смертный грех. Так и заглавный персонаж драмы Карденио предстает как гениальный человек, отвечающий представлениям Ренессанса. Но в эпоху барокко этот ренессансный идеал подвергается переосмыслению, уже им не восторгаются неумеренно, но видят связанную с ним опасность: тот, кто собственный разум делает путеводной нитью, становится быстро подверженным греху (в чем во вступительном монологе Карденио признается сам<sup>23</sup>), тем более что в своем высокомерии человек легко наделяет себя функцией отмстителя и судии, которая есть удел Божественный. Собственно, именно об этом повествовала, может быть, наиболее известная иезуитская драма того времени "Сенодоксус" Якоба Бидермана, герой которой, высокоученый доктор, оказывался навечно осужден именно за свою гордыню. И если сам Грифиус и интересовался современными науками, то тем не менее он оставался скептически настроенным к последствиям подобного развития знания.

MИРОВОЕ ДРЕВО 20

Вместе с тем об этой драме говорили и как о драме благодати (Gnadendrama), видя в ней историю божественного вмешательства, необходимого для обращения греховных любовников (Карденио, влюбленного в Олимпию и желавшего убить ее мужа Лизандра, останавливала в драме тень Олимпии, которая на глазах превращалась в безобразный скелет; Целинду, отправлявшуюся ночью в склеп, чтобы вырвать сердце из груди ее умершего возлюбленного Марцелла, появлявшийся дух заставлял бежать и т. д.). Драму обозначали также как драму обращения (Bekehrungsdrama), танатологическую драму, споря о том, вмешательство каких – божественных или все же дьявольских сил – приводило к обращению героев. Ее воспринимали также и как первую современную драму (не случайно она пользовалась особой популярностью в XIX в.: собственную версию данного сюжета опубликовала в 1805 г. София Брентано в сборнике "Випte Reihe kleiner Schriften", в 1817 г. Людвиг Тик включил ее в свой сборник "Deutsches Theater"). Современное же прочтение "Карденио и Целинды" оказалось возможным в немалой степени благодаря еще одному качеству грифиусовской антропологии, которая уже появлялась в "Катерине Грузинской" и которая в особенности дала себя знать именно здесь. Речь идет о меланхолии, которой действительно охвачены заглавные герои пьесы (что в интерпретации Грифиуса ограничивает их ответственность за содеянное). В Средневековье меланхолию трактовали как вялость, медлительность сердца и тем самым как грех. В эпоху Ренессанса преобладающим стало мнение, что меланхолия есть предпосылка гения, и потому меланхолики вошли в моду. В современной Грифиусу медицине меланхолия связывалась с черной желчью и приписывалась человеческому старению. Так и Грифиус обозначает охваченного меланхолией человека как больного, ведомого грехом. И если сам он этому состоянию и противопоставляет образцовый характер в браке возникающей деятельной любви между Олимпией и Лизандром, которая очищает их от прежних грехов (любовь в браке всегда была для Грифиуса предметом восхищения - ср. его стихотворение 1649 г. "Fortis ut mors dilectio" - "На день их бракосочетания"), то все равно проникновение в состояние охваченного меланхолией че-

ловека становится в этой пьесе одним из важнейших антропологических открытий драматурга.

Стоит сказать о еще одной особенности трагедий Грифиуса. Все его исторические трагедии открываются вариациями на тему аффекта (ср. в "Льве Армянском": "Das Reich und Land und Statt, so will zu grunde gehen"24), и все они заканчиваются заклинанием мести небес. Такое патетическое введение мотивов ужаса не есть лишь формальный признак барочной трагедии, но ее субстанциональное начало<sup>25</sup>. В ремарках Грифиуса, как правило, подробнейшим образом перечисляются орудия казни и пыток. Например, в Прологе к "Катерине Грузинской" указывается на страшный реквизит, разбросанный по полу (считается, что во время театральных постановок на сцену выносилась даже – в качестве реликвии – обгоревшая голова стойкой грузинской царицы). Существуют косвенные указания и на то, что с помощью кукол изображались изуродованные тела Льва Армянского, Кромвеля, Папиниана<sup>26</sup>. В "Карденио и Целинде" обращение несчастного влюбленного происходит посредством созерцания отверзшегося гроба. Создается впечатление, что показать эстетику ужасного, ничтожество, тлен для Грифиуса есть не только духовный contemptus mundi, но и потребность чувственного curiositas.

Смысл тех ужасов и мучений, которыми упивается барочная драматургия, объяснил в свое время в свойственной ему парадоксальной манере Беньямин: в риторике целостное человеческое тело не может содержать символического изображения целого: органическое тело должно быть расчленено, чтобы можно было собрать по его фрагментам подлинное, закрепленное значение. "Действующие лица барочной драмы умирают, потому что могут попасть на аллегорическую родину только как трупы" 27.

И в самом деле, убеждение, что кладбище и в особенности вид человеческого трупа является школой человечества в смысле познания *vanitas*, лежит в основе всего творчества Грифиуса, не только его драматургии (ср., например, его "Кладбищенские мысли"). Познание мира (Welterkenntnis) приносит страдание и приводит к отказу от этого мира. И только этот отказ в итоге и позволяет человеку, преодолев суетное тщеславие и осознав пре-

MUPOBOE ДРЕВО 22 23 ARBOR MUNDI

ходящий характер земных вещей, взглянуть на театр мира в единственной правильной оптике, о которой мы уже говорили в начале статьи, — *sub specie aeternitatis*.

\* \* \*

Если Грифиусу как автору высоких трагедий (Беньямин, правда, предпочитал называть их драмами) традиционно отводится центральное место в истории немецкой литературы — и это несмотря на то, что на протяжении последующего XVIII столетия он как драматический автор был совершенно забыт и Готшед, а за ним Лессинг не уставали сетовать на отсутствие национального немецкого театра, — то как комедийный автор он и до наших дней вызывает у некоторых исследователей сомнения. Его обвиняют в создании "ученой халтуры" (gelehrtes Machwerk), тяжеловесном циркачестве, гримасничанье, чрезмерной инструментализации постоянных перебранок между персонажами<sup>28</sup>.

Все это и в самом деле присутствует в трех его оригинальных комедиях: "Absurda Comica, или Господин Петер Сквенц" (1653–1654), "Horribilicribrifax" (1648), "Влюбленное привидение и Возлюбленная роза" ("Verliebtes Gespenst und Geliebte Dornrose", 1660). Так, в "Петере Сквенце", комедии, имеющей множество литературных параллелей (некоторые из них могут рассматриваться и как непосредственные ее источники), в основе действия лежит история постановки импровизированной труппой, состоящей из деревенских ремесленников, драмы "Пирам и Фисба". Ее текст на глазах зрителей создает Петер Сквенц, писарь и школьный учитель из Румпельскирхен. Предназначена же постановка для возвращающегося с рейхстага короля Теодоруса и его придворных. Подобную же буффонадную историю проигрывания спектакля перед придворной публикой мы находим и в "Сне в летнюю ночь" Шекспира, пьесы, которая в "мутированном" виде игралась бродячими труппами английских комедиантов в Германии XVII в. Сам сюжет истории о Пираме и Фисбе восходил к "Метаморфозам" Овидия, которые грифиусовский Сквенц называет "memorium phosis" 29, именуя при этом их языческого автора "преподобным старым пастором Овидиусом". В относительно недавнее время была обнаружена и более ранняя собственно немецкая обработка сюжета Самуэлем Израэлем, изданная в Базеле под названием "Новая очень веселая Трагедия о великой, выражению не поддающейся любви двух людей, Пирама и Фисбы"<sup>30</sup>, которую Грифиус скорее всего знал и использовал как наивно-комический прообраз своей комедии. Основной же комизм "Петера Сквенца" действительно проистекал из постоянных перебранок между актерами, между актерами и зрителями, актерами и режиссером (Петером Сквенцем), не способными отделить роли от собственного существования в них (споры о распределении ролей, о жанре, безумные речи уже покончивших самоубийством персонажей)<sup>31</sup>.

Использование риторики в целях буффонадного самопредставления и самовосхваления, которое мы встречаем в "Петере Сквенце", составляло и основу комедии "Horribilicribrifax", написанную в традиции так называемых Bramarbas-spiele (игр хвастунов), восходящих к античности [ср. "Хвастливый воин" ("Міles gloriosus") Плавта], используемую также широко в commedia del'arte (в рамках данной традиции написана и комедия Пьера Корнеля "Иллюзия" 32, отчего иногда говорят о зависимости Грифиуса от Корнеля). Любовные перипетии пяти любовных пар – не случайно подзаголовок пьесы звучит как "Wählende Liebhaber", - являющиеся своеобразными эмблемами разных типов любви (такой же принцип зеркального контраста Грифиус уже использовал в "Карденио и Целинде"), лишь внешне определяли тематику пьесы. Главное же в ней, что составляло и главный источник комизма, - бесконечный словесный поединок, который ведет протагонист пьесы со своим соперником и антагонистом Дарадиридатумдаридесом, соревнуясь с ним в совершенных во время Тридцатилетней войны подвигах. Так что сама война словно продолжается, но теперь уже на речевом уровне. Характерно, что в форму языковой войны облекаются и "любовные отношения" остальных персонажей (в пьесе их более двадцати).

Язык как средство характеристики персонажей и одновременно источник комизма, широкое использование говорящих имен определяют и третью комедию Грифиуса "Влюбленное привидение и Возлюбленная роза", которая, строго говоря, отно-

сится к смешанному жанру (Mischspiel), будучи искусным переплетением двух пьес: бюргерской музыкальной драмы (так называемой Gesangspiel, что может обозначать одновременно и оперу и драму с использованием музыки) и крестьянской квазипасторальной комедии. Первая из них написана александрийским стихом ("Влюбленное привидение"), вторая – как и полагается комедии, прозой ("Возлюбленная роза"). Смешению немецкого и французского языков в александрийской драме соответствовало смешение верхненемецкого и силезского диалектов в комедии. Собственно, и здесь Грифиус, создавая комедию, оперировал внутри "ученой традиции": первые предпосылки драмы смешанного типа, который являет собой "Влюбленное привидение..." мы находим в пасхальных действах Средневековья. В истории страстей и воскрешения Христа появление торгующего во храме приобретало комические черты, контрастируя с серьезностью основного сюжета. Так возникал жанр интерлюдии, не соединенной с основным действием, где одним из основных героев становился торговец (вариант – крестьянин), а его заботы, хитрость, грубость делались основной темой пьесы. Чтобы показать нового персонажа естественно и правдоподобно, авторы интерлюдий прибегали к диалекту. В то время, как правило, это были своего рода драматические вставки. Грифиус, подхватив традицию, совершил вместе с тем и прорыв, подняв крестьянскую интермедию до уровня комической драмы (Scherzspiel).

Цели драматургов, в конце XVI в. и на протяжении всего XVII в. обращавшихся к смешанному жанру, были разнообразны. Введение комической параллели серьезному представлению могло служить для развлечения публики. Но также преследовало и практические цели – заполнение пауз. Что касается Грифиуса, то он не столько противопоставляет, сколько сополагает действия обеих пьес, объединенных центральной темой любви: в четырех перемежающихся между собой актах каждой из пьес "высокая" любовь дам и кавалеров разыгрывается на фоне "низкой" любви крестьян (для той и другой пьесы характерны пасторальные мотивы: ложное известие о смерти возлюбленной, отчаяние возлюбленного и желание покончить собой, пробуждение благодаря прощальному поцелую и счастливый исход; обе пьесы вен-

чает свадьба, в которой все присутствующие приглашаются принять участие).

На самом деле, благодаря серии повторяющихся тем и мотивов, Грифиус не только объединяет обе пьесы, но и смыкает воедино мир высокой, аристократической и крестьянской любви. Когда Эрос, в соответствии с ренессансной и барочной традицией, появляется в начале драмы как один из ее персонажей и оповещает о своей неограниченной власти, то тем самым все действующие лица объединяются еще и эмблематически: все они страстно влюбленные. И, поскольку события, происходившие в мире крестьянском, разворачивались на протяжении всего действия пьесы параллельно миру переживаний "высоких" героев, в финале оба эти мира оказываются сопоставимыми: против Эроса всемогущего не могут ничего сделать ни бедные, ни богатые<sup>33</sup>.

При этом, надо отдать должное, все грифиусовские комедии отвечали функциям, закрепленным в барочное время целым рядом риторик именно за жанром комедии: предостерегать от разложения нравов, с одной стороны, и от пренебрежения правилами социума – с другой<sup>34</sup> (вторая функция вписывается в понятие "социальное дисциплинирование" – Sozialdiszieplinierung, предложенное в 1969 г. Герхардом Острейхом в развитие идей Норберта Элиаса)<sup>35</sup>.

Так, например, то, что Грифиус выводит в "Петере Сквенце" представителей высших классов на сцену (что, вообще говоря, поэтиками в отношении комедии не предусматривалось), противопоставив их миру крестьян и ремесленников, объясняется у него причинами политически-социального характера, в том числе и утверждающимся в Европе абсолютизмом. Конфронтация двух социальных групп является здесь закономерным и даже необходимым общественным явлением (собственно, такую же функцию она выполняет и во "Влюбленном привидении..."). Пусть путаница актерами-ремесленниками имен, понятий, обращений комична и тем самым привлекательна для зрителя, Грифиус все же подспудно дает понять, что низшим слоям потребна социальная дисциплина. В этом смысле сообразное этикету обращение гофмаршала к королю "Ваша Светлость" становится коррективом многочисленным "преступлениям" против этикета Петера

Сквенца, обращающегося к королю то как "господин Король" (к королеве – "добродетельнейшая госпожа Королева"), то "высокорожденный господин король", а в конце пьесы и вовсе "дорогой господин король"<sup>36</sup>.

Замечания придворных, иногда весьма остроумные, в адрес самостийного постановщика Петера Сквенца, а также и других актеров-ремесленников, прочитываются порой и как прямое религиозное поучение, поскольку высокомерие человека традиционно рассматривается как источник его грехов.

К тому же комедия "Петер Сквенц" вписывалась в поэтическую реформу Грифиуса, выступившего против претензий того, что сам он называл "дурной литературой", в частности драм, которые выходили из-под пера малообразованных авторов и порождали комический эффект именно своим неумением излагать трагические события (об этом упоминал уже М. Опиц в "Книге о немецком стихотворстве"). Тем самым конфронтация двух групп персонажей перерастала у него в конфронтацию двух эстетических норм, а комедия приобретала дополнительно еще и сатирический характер, высмеивая то, что отходит от нормы литературной (которая для Грифиуса суть норма нравственная). Отсюда и сатирическое описание персонажей, использование неправильных рифм, путаница слов, неправильное введение латинских фраз, непропорционально длинные стихи.

Показательно, что знак равенства между благородным способом выражения, благородным происхождением и добродетелью устанавливается и в комедии "Horribilicribrifax": список персонажей, предваряющий комедию, завершается представителями двора, их элегантный язык, как становится ясно из текста пьесы, происходит от добродетельных наклонностей и обладает нравственным превосходством (такова, например, София, сочетающая благородство души с благородным происхождением).

Язык вообще тематизируется в этой комедии и одновременно подвергается нравственной критике, причем объектом осмеяния оказывается на этот раз не недостача (как в "Петере Сквенце"), но переизбыток. В последнем акте комедии появляются три говоруна, которые пытаются доказать свою ученость иностранными словами и тем самым продемонстрировать высокое искусство

речи. Но именно их словесная дуэль показывает всю внешность и смехотворность риторики (без которой, надо сказать, невозможно было в те времена продвижение по службе, но которую высмеивали практически все писатели той эпохи, связывая пустые многословные речи с "одичанием" немецкого языка во время Тридцатилетней войны).

Под критику пустой риторики подпадают в пьесе и формулы, подчиняющиеся на самом деле нормам вежливости. Искусство комплимента было развито во времена Грифиуса, оно также было условием общественной жизни. Особенно велико было значение его при дворе. Но сам Грифиус обнаруживает таящийся в нем разлад, сравнивая в комедии комплимент с completum mentiri и объявляя тем самым вежливую речь ложной, приводящей в несогласие сердце и язык (носителем подобной ролевой речи в комедии является Палладиус; другой женский персонаж, Селестина, напротив, символизирует единство выражения и намерения; тем самым языковые градации служат в комедиях Грифиуса не только целям социальной дифференциации, но и нравственной оценке).

Была у барочной комедии еще одна сверхзадача, зафиксированная поэтиками: показать сквозь несерьезность вскрываемых в ней событий и отношений кажущийся, призрачный характер мира. Средствами тому служили: уже упомянутое нами вскрытие противоречия между быть и казаться, между местом, занимаемым человеком в социуме, и тем, на которое он претендует, человеческие многословие, лицемерие и т. д., создающие, как правило, комический эффект, во всяком случае – в контексте комедии.

Все это, как мы уже видели, присутствует в комедиях Грифиуса. Однако основное впечатление *teatrum* а *mundi*, получаемое от его комедий, возникает, как представляется, все же в силу иных причин. Присмотревшись к комедиям Грифиуса пристальнее, можно заметить, что основная тема, их объединяющая, есть все же тема *meampa в meampe*, которая оказывается еще и сюжетным приемом, и центральной метафорой призрачности земного существования и свершения, а также выражением религиозного убеждения автора. Возможности этой метафоры, как

известно, особенно привлекательной для авторов барокко, Грифиус использовал сполна. Так в "Петере Сквенце" обман и самообман, смешение игры и реальности, роли и собственной жизни – вся эта путаница распространяется не только на незадачливых актеров комедии, чье метание между миром якобы реальным и воображаемым объясняется незнанием и полуобразованностью, но также и на реального зрителя (читателя). В то время как зритель изображается на сцене как действующее лицо, за реакциями которого настоящий зритель следит, стираются границы между сценой и зрительным залом, который сам предстает как teatrum mundi.

Также и в комедии "Horribilicribrifax" выступающие в различных амплуа говоруны-хвастуны демонстрируют призрачность человеческой жизни и, не в последнюю очередь, любовных отношений, когда попытки завоевания любви становятся театральным действом, в корне противоречащим христианским представлениям о любви.

Во "Влюбленном привидении и Возлюбленной розе" принцип театра в театре еще и удваивается. Не только, как мы уж видели, обе комедии рассчитаны на морализирующий эффект, где основное действие отражается в побочном: зритель к тому же еще и перестает понимать, какое действие есть на самом деле основное и какое побочное. Более того, в каждой из пьес разыгрывается свой собственный театр. Во "Влюбленном привидении" главный герой Сульпициус инсценирует во имя любви к Хлорис трагедию собственной смерти и воскрешения. В то время как его слуга почти по-кальдероновски ("Жизнь есть сон") исчисляет модальности прочтения разыгрываемой на его глазах трагедии ("Сон ли это? Игра? Шутка? Безумие?"). В "Возлюбленной розе" персонаж по имени "Вильгельм высоких помыслов" (Wilhelm von hohen Sinnen), несмотря на малую свою образованность, отваживается на инсценировку Страшного суда, в которой сам играет роль верховного судии, а результатом оказывается примирение двух любовников. Зритель же остается с вопросом: малый ли это или большой результат театрального действа?

Несомненно же здесь одно: действо это в любом случае распространятся на все сферы человеческой жизни, отмеченной

вечным дуализмом бытия и кажимости. И комедии Грифиуса – в не меньшей степени, чем трагедии, – проигрывают проблему *театра мира*, хотя и на современном материале. Что, в сущности, делает их метафизическую проблематику даже острее и интереснее, а главное – актуальнее как для грифиусовских времен, так и для современных (не случайно на протяжении XX в. театром комедии Грифиуса были востребованы в гораздо большей мере, чем его трагедии).

- Opitz M. Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe / Hrsg. G. Schulz-Behrend. Stuttgart, 1968.
- <sup>2</sup> См., например: *Szyrocki M*. Andreas Gryphius. Sein Leben und Werk. Tübingen, 1964. S. 78–79; *Kaminski N*. Andreas Gryphius. Stuttgart, 1998.
- <sup>3</sup> См. об этом монографию: *Schöne A*. Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1993.
- <sup>4</sup> Gryphius A. Cardenio und Celinde Oder Unglücklich Verliebte / Hrsg. R. Tarot. Stuttgart, 1968. S. 15.
- 5 Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 134.
- 6 Там же. С. 50, 90.
- <sup>7</sup> Там же. С. 50.
- <sup>8</sup> Там же.
- Mawick W. Der anthropologische und soziologische Gehalt in Gryphius' Staatstragödie "Leo Armenius". Gütersloh, 1935. S. 56.
- 10 Gryphius A. Leo Armenius. Trauerspiel. Stuttgart, 1971. S. 7.
- 11 Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen. Stuttgart, 1968. S. 3–34.
- Mahlmann-Bauer B. "Leo Armenius" und der Rückzug der Heilsgeschichte von der Bühne des 17. Jahrhundert. Andreas Gryphius und Joseph Simon // Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer and symbolischer Kommunikation. Münster, 2004. S. 430.
- 13 Gryphius A. Catharina von Georgien. Stuttgart, 1975. S. 54.
- 14 Olearius A. Voyages très curieux et très renommés faits en Moscovie, Tartarie et Perse. A Leide chez Piere Vander AA, 1719.
- Malingre Claude Sieur de Saint-Lazare. Histoires tragiques de nostre temps, dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d'Estat, et de quantité d'exemples fort mémorables de constance, de courage, de générosité, de regret et de repentance. A Paris 1635.

MИРОВОЕ ДРЕВО 30

- <sup>17</sup> *Беньямин В.* Указ. соч. С. 143–145.
- <sup>18</sup> См.: Там же.
- 19 Gryphius A. Carolus Stuartus, Stuttgart, 1972. S. 7.
- <sup>20</sup> Schöne A. Op. cit.
- 21 Die Dramen des Andreas Gryphius. S. 115.
- <sup>22</sup> Gryphius A. Cardenio und Celinde Oder Unglücklich Verliebte. S. 8.
- <sup>23</sup> Ibid. S. 15.
- <sup>24</sup> Gryphius A. Leo Armenius. S. 8.
- 25 См. об этом: Alexander R.J. Das deutsche Barockdrama. Stuttgart, 1984; Barner W. Barockrhetorik. Tübingen, 1992.
- <sup>26</sup> Беньямин В. Указ. соч. С. 122.
- 27 Там же. С. 229.
- <sup>28</sup> Gundolf F. Andreas Gryphius. Heidelberg, 1927. S. 47–49; Szyrocki M. Op. cit. S. 103.
- memorium phosis (лат.) обсценное искажение названия книги Овидия "Метаморфозы".
- См.: Pfarrhelfer und Schuldiener Samuel Israel. Die sehr lustige neue Tragödie von der grossen unassprechlichen Liebe zweier Menschen, Pyrami und Thysbes, gedruckt in Basel 1616.
- См., например, диалог мертвого Пирама с Тисбой:

Тисба

(Целует его, Пирам жадно ловит ее ртом).

Смотрите, люди, какой он холодный!

Какой у него бледный вид благородный!

Смотрите, как повисла у него голова и выя,

Ах, он же мертв, мой бедный простофиля!

Ой, смотрите, закололся мальчиша.

И в самом деле, носом запах уж слышен.

Что делать мне? Скажи же, сивилла!

Ах, Тисба, что ты натворила?

Я выщипаю волосы на голове,

(Она поддерживает его под руки и смеется).

Чтобы узнали все о моей беде.

Ой, Пирам, благородный царь,

Восхитительнейший москаль,

Эй, Пирам, неужель ты оставил нас?

Ты скажи же мне в свой последний час

Хоть словечко одно.

Пирам

В бумажке моей ничего не припасено.

Виоландра

Ну это еще не так плохо, если мертвые могут говорить.

**МИРОВОЕ ДРЕВО** 

32

#### Е.Е.Дмитриева. Антропологические характеристики барочной драмы

#### Сквенц

Ради Николаши Угодника, Пирам, вы же мертвый, постыдитесь, чтоб черт бы вас побрал! Вы не должны ничего говорить, а лежать спокойно, как заколотый кабан.

#### Пирам

Да, да, хорошо, я все сделаю, как полагается.

- 32 В русской традиции переводится как "Комическая иллюзия".
- 33 Как следует из посвящения, пьеса была поставлена в честь свадебного торжества пфальцграфини Елизаветы Марии Шарлотты и герцога Георга III Лигницкого в 1660 г. в Глогау.
- <sup>34</sup> Cm.: *Brenner P.* Das Drama // Die Literatur des 17. Jahrhunderts / Hrsg. A. Meier. München, 1999. S. 569.
- 35 *Östreich G.* Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Ausgewählte Aufsätze. B., 1969. Cp.: Elias N. Űber den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Frankfurt/M., 1997.
- 36 О важности формул обращения в то время свидетельствовали так называемые Titularbücher, предписывавшие разные виды обращения к представителям разных слоев. Размышления на эту тему мы находим и у Харсдерфера в "Разговорах для дам" (Frauengespräche).

#### Т.Г. Чеснокова

#### БУРЛЕСКНАЯ ТРАГЕДИЯ ГЕНРИ ФИЛДИНГА В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ

В ИСТОРИИ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ трудно назвать период более благоприятный для развития бурлеска, чем первая треть XVIII в. Еще не утратив отпечатка эстетической новизны, бурлеск становится необходимой частью литературного процесса, успешно соединяет задачи художественной игры с задачами литературной полемики, политической и социальной сатиры. Сатира, в свою очередь, редко обходится без бурлескных приемов, наделяя образы неугодных политиков, литераторов или ходячие персонификации социальных сил чертами ироикомических персонажей и "перелицованных" трагедийных злодеев.

Востребованность бурлеска и расширение его функций, впрочем, неоднозначно сказывались на судьбе жанра. Опасность "стирания" жанровой формы, превращавшейся в привычный язык писательских склок, соседствовала с обретением ею дополнительных возможностей эстетического обновления. Разнообразию сатирических объектов бурлеска (все чаще выходивших за рамки литературной сферы) соответствовало расширение круга жанров, втянутых в бурлескную игру. Если бурлескная поэзия по традиции ограничивала себя областью эпоса и пасторали, то драматический бурлеск оказался поистине "всеядным", выступая не только в облике "перелицованной" трагедии, оперы и героической драмы, но и в виде "вывернутых наизнанку" фарса, комедии, пантомимы. При этом, демонстрируя волю к игровому нарушению сложившихся норм, сатирическая бурлескная драма отводила себе роль гротескного зеркала таких нарушений, уделяя особое внимание "пороку" смешения жанров.

В первой трети XVIII в. природа этого традиционного врага гуманистической и классицистической критики двоится: смешение жанров воспринимается одновременно как наследие "старой" традиции (от Шекспира до Драйдена) и как признак новей-

34

ших веяний. Новое, однако, не всегда легко отличить от старого: очертания молодой "мещанской" трагедии вызревают в недрах возрожденного интереса к елизаветинской драме, а первые шаги "серьезной" комедии сопровождаются ссылками на "классические" авторитеты Теренция, Корнеля-комедиографа и Мольера. Методы обоснования "чистых" — несмешанных — жанров в этих условиях также незаметно обновляются, сохраняя традиционный запас аргументов. Чисто литературные критерии правильности уступают место критериям общехудожественным, а принципы жанровой поэтики — идеям эстетики жанра. В соответствии с этим смешение жанров отождествляется уже не с отсутствием литературного навыка, а с расхождением между навыком и "объективными" требованиями жанровой формы как идеального отпечатка определенного круга явлений.

В расхожих объяснениях живучести этого "зла" также появляются новые акценты. Если, говоря о Шекспире и его современниках, можно было довольствоваться мифом об их "дикарском" невежестве, то, обращаясь к оценке новейших драматургов, приходится искать иные причины. К привычным пеням на "лень", невежество и "нелюбопытство" служителей Талии и Мельпомены добавляются полусерьезные-полушутливые намеки на эгоистический, узкокорыстный интерес, побуждающий их угождать пошлому вкусу толпы вопреки законам и "правилам" собственного искусства. Профессиональный или сугубо личный, этот интерес превращался для теоретиков в главный механизм, позволяющий "гидре Невежества" удерживать власть над Искусством и Здравым Смыслом<sup>1</sup>. Чистота жанра предстает, таким образом, неотделимой от "чистоты" воплощенной в нем художественной задачи и возводится к "истинно человеческой" способности отдавать предпочтение идеальному содержанию дела перед его практической пользой для себя и "своих". Все это открывает широкое поле для иронических параллелей между "пороками" эстетическими и социальными, между "преступлениями" драматургов против Искусства и злоупотреблениями политических деятелей (или целых сословий) против общественного блага. Между тем чем полнее бурлескная драма осваивает сатирические возможности литературной пародии,

35

тем глубже становится ее интерес к созданию последовательной, внутренне завершенной травестийной модели определенного жанрового канона, выявляющей его отступления от собственно художественной модели жанра (как идеальной формы изящной словесности).

Несмотря на то что для большинства известных бурлесков XVII в. – от "Рыцаря пламенеющего пестика" Ф. Бомонта до "Репетиции" лорда Бекингема – не составляет труда найти соответствующий жанровый прототип, на ранних этапах развития жанра данная проблематика оставалась растворенной в других предметах и задачах. В самом деле, образцом и источником повествования о подвигах подмастерья из бакалейной лавки ("The Knight of the Burning Pestle", 1607 или 1610/1611) служила героико-романическая драма начала XVII в., а приключения воинственного Дрокэнсэра (Drawcansir) в "Репетиции" ("The Rehearsal", 1671) являли собой ироническую параллель к "героическим пьесам" Уильяма Дэвенанта и Джона Драйдена. Все дело в том, однако, что авторы обеих пародий не видели или не признавали за пародируемым каноном какой-либо самостоятельной жанровой реальности – ни в теории, ни на практике. Действо о "рыцаре пламенеющего пестика" – это "испорченная" пьеса театральных актеров, задуманная как любовно-романическая комедия из жизни горожан и превратившаяся (из-за вмешательства зрителей) в гротескную героическую драму. Последняя в ироничном изображении Бомонта предстает как бы лишенной печати литературного авторства. Вернее, будучи "безродной" и безыскусной как рыхлый продукт мещанского сознания, она обретает художественную плотность и глубину в прозрачном зеркале бомонтовской иронии – в качестве ясного и до конца осознанного "отражения" подобных ей "продуктов".

Если Бомонт иронизирует над непрофессионализмом зрителей, возомнивших себя творцами и соавторами актеров и драматургов, то в "Репетиции", напротив, литературные пороки пародийной пьесы о двух королях захолустного Брентфорда и доблестном герое Дрокэнсэре предстают как отпечаток целого соцветия профессиональных и личных пороков, переплетенных в карикатурной фигуре присяжного драматурга — Бейза (Bayes).

Драма как замкнутое порождение ограниченной профессиональной среды – вот объект весьма злого сарказма в пьесе Бекингема. И в зеркале этого сарказма профессиональный маразм драматурга оказывается ничем не лучше мещанской "самодеятельности". Между тем отрицание эстетической ценности пародийносатирического объекта вновь (как и в "Рыцаре пламенеющего пестика") совмещается с отрицанием его жанровой самостоятельности.

Не будучи в полной мере творением искусства, "героическая" нелепица Бейза, по мнению Бекингема, в принципе не имеет жанра (подобно тому как пьеса о подвигах "цвета лондонских подмастерьев" не имела определенного автора). Бейз именует ее просто "пьесой" (play), не утруждая себя какими-либо более точными жанровыми определениями, и это лишь подтверждает эстетическую несостоятельность его "творчества". Для Бейза достаточно того, что "пьеса" дает ему возможность продемонстрировать максимальное количество эффектных находок, погоня за которыми, превращаясь в профессиональную манию, подчиняется своду гротескных "правил", иронически противопоставленных правилам Аристотеля и Горация. Если Гораций настаивает на "уместности" художественных эффектов ["<...> et fortasse cupressum / scis simulare: quid hoc, si fractis enatat exspes / navibus, aere dato qui pingitur?" (19–21) – "Может быть, кипарис рисовать ты умеешь? / Но для чего он, когда ты рисуешь за плату крушенье / И безнадежных пловцов?"2], то Бейз всерьез размышляет, куда ему лучше "приставить" изобретенный им диалог Грома и Молнии – к началу пьесы (в качестве пролога) или к финалу (в качестве эпилога). Но главное – "правила" Бейза, начиная с гротескной "трансверсификации" ("the rule of transversion") как механизма прикрытия плагиата<sup>3</sup> и кончая вымогательством аплодисментов угрозами ("in terrorem" [I.I]<sup>4</sup>), действуют поверх какой-либо жанровой определенности, отрицая тем самым всякую "уместность" на уровне жанра.

Если подобным образом дело обстояло с "героическим" жанром и его различными вариантами, то трагедия во времена Бекингема и Драйдена и подавно не могла составить основу сколько-нибудь последовательного бурлеска (травестия отдельных

MИРОВОЕ ДРЕВО 36 ARBOR MUNDI

приемов – иное дело). Этому препятствовала неустойчивость трагедийного канона и (в числе прочего) весьма запутанные отношения с героической драмой. Озаботившись теоретическим обоснованием "героической пьесы", Драйден поначалу отделил ее от трагедии в качестве более свободного и "возвышенного" варианта "серьезной" драматургии, соотносимого с "героической поэмой" в ариостовском духе ("Опыт о героической драме" – "Of Heroique Playes", 16725). Позже трагедийное и героическое в представлении драматурга снова сойдутся вместе, свидетельством чему станет его поздний шедевр "Дон Себастиан" (1689) – трагедия с "двусоставным" конфликтом и двойной развязкой, отвечающая на первом этапе канону героической драмы, на втором - собственно трагедии. К концу XVII - началу XVIII в. "героические" приемы окончательно вписываются в популярную жанровую модель трагедии, что в известном смысле лишь добавляет веса старой насмешке Джорджа Вилльерса Бекингема. Во всяком случае все сказанное герцогом о героической драме (как о недифференцированной в жанровом отношении "пьесе вообще") остается актуальным и в применении к новой трагедии.

Рубеж веков и первые десятилетия XVIII в., несмотря на попытки жанрового обновления, скорее усиливают общую тенденцию. Практически все "радикально смелые" новации (вроде создания "правильной" классицистической трагедии без любовной интриги или национальной трагедии в "шекспировском" духе) довольно скоро теряют аромат новизны и пополняют копилку "трагических общих мест", мгновенно и без разбору перенимаемых поставщиками массовой театральной продукции. Вина за подобную эклектику ложилась, однако, не только на литературных поденщиков, но и на самих создателей литературных "новаций", чьи теоретические постулаты нередко расходились с практикой и выдавали неосознанную зависимость "новаторов" от отвергаемых ими традиций. Так, Дж. Аддисон, вознамерившись вернуть трагедийному жанру его классическое достоинство, пожелал отказаться от героико-романической тематики ("слава героя" и "девичья любовь") и заставить зрителя проливать слезы над "упадком законов" и гибелью их защитника Катона. За это он удостоился похвалы А. Поупа<sup>7</sup>, но полностью реализовать намеченную программу и обойтись без любовной интриги автору трагедии так и не удалось: гражданские слезы Катона были удачным поводом для риторики, но никак не источником сюжетного развития. В трагедии эта функция по традиции досталась козням злодеев — Семпрония и Сифакса и заблуждениям юных героев — благородного принца Юбы и сыновей Катона, в мотивах которых переплетаются горечь неразделенной любви (или попросту эротическая фрустрация), ревность и чувство соперничества. В результате в просветительскую трагедию о республиканских добродетелях проникает целый набор романических штампов, а стоическое мужество главного героя в драматургическом отношении "паразитирует" на барочных страстях остальных персонажей. Сохранение подобной зависимости лишь укрепляет влияние сложившегося набора "трагических общих мест", без которых не может, кажется, обойтись ни одна серьезная драма.

К 1720 — 1730-м годам ситуация сложилась довольно парадоксальная. С одной стороны, бесконечное повторение одних и тех же трагических штампов делало более выпуклым их условный, почти механический характер, с другой — в самой этой механичности обнаружилась некая принудительная сила, с которой поневоле приходилось считаться как с чем-то более весомым, нежели "профессиональная" мания самолюбивой бездарности. Это расхождение само по себе создавало благоприятную почву для бурлеска, однако "нужная" форма и здесь была найдена не сразу. "Чистый" бурлеск определенного жанрового канона — идея, в общем, довольно абстрактная, а реальный бурлеск еще долго оставался погруженным в актуальную сатирическую полемику, нуждаясь в дополнительном толчке извне.

В "дофилдинговский" период, пожалуй, наиболее близким аналогом "чистой" бурлескной трагедии стал внешне малопримечательный фарс Джона Гея "Как это называется" ("The What D'Ye Call It", 1715). Гей вообще по праву считается одним из главных предшественников Филдинга в жанре драматического бурлеска. В бурлескном стиле написано большинство его произведений для сцены (включая знаменитую "Оперу нищего" – "The Beggar's Opera", 1728), а также пародийный поэтический цикл "Пастушеская неделя" ("Shepherd's Week", 1714). Специфи-

ческий талант Гея (поддержанного на избранной стезе литературными соратниками из клуба Мартина Скриблеруса – Дж. Свифтом, Дж. Арбетнотом и А. Поупом) помог ему осуществить связь между пародийно-сатирической драмой (в традициях Ф. Бомонта и Дж.В. Бекингема) и бурлескной поэзией (в духе того же Скриблеруса). В первом театральном бурлеске Гея "Могоки" ("The Mohocs", 1712), написанном на актуальную тему проделок "тайного" клуба лондонских гуляк, обыгрывалось "эпическое" звучание милтоновского стиха, а прозвища героев (Абаддон, Молох и др.) пародировали имена приспешников Сатаны из "Потерянного раз". В то же время в насмешливом посвящении "Могоков" критику Джону Деннису ("М-ру Д\*\*\*") сам "трагикомический фарс" был иронически назван "трагедией". Подобная "мешанина" пародийных жанровых определений свидетельствовала о том, что Гей не рассматривал трагедийный канон как специальный объект сатиры. Тем не менее иронические отсылки к трагедии по-своему симптоматичны, подготавливая более подробный экскурс в область трагедийного бурлеска в фарсе "Как это называется".

Обращаясь к такому характерному приему бурлескного жанра, как "сцена на сцене", Гей выводит главных персонажей "внутреннего" действия в типично "трагической" роли оклеветанного героя и страдающей героини. Их окружают высокопоставленные злодеи, корыстные интриганы, среди которых одержимая страстями "вторая героиня". В канву сюжета вплетаются: ложная весть о смерти героя, попытка самоубийства героини, парад пяти призраков и свадебный финал. Большая часть реплик написана драйденовским "героическим" двустишием, еще не полностью вытесненным из английской трагедии начала XVIII в. Реплики персонажей отсылают к текстам целого ряда трагедий – от шекспировского "Ричарда III" и "Макбета" до пьес Джона Драйдена, Натаниэля Ли, Томаса Отвея, Николаса Роу, Амброза Филипса и Джозефа Аддисона. И все же более "концентрированное", чем ранее, использование трагических штампов не делает "Как это называется" бурлескной трагедией. Названные приемы соседствуют с иными - комедийными и пасторальными, а бурлескная атака на трагедийный канон рас-

творяется в уже знакомой нам критике смешения жанров. Сам фарс назван в стиле Полония "трагико-комико-пасторальным", а пародийное "скриблерианское" предисловие последовательно защищает пьесу от возможных нападок сначала как трагедию, затем – как комедию и, наконец, как пастораль. Ирония направлена, без сомнения, против современников Гея – от творца так называемой "женской" трагедии (she-tragedy) Н. Роу до пропагандиста сентиментально-моралистической комедии "без смеха" Ричарда Стила. Новизна их жанровых идей остраняется Геем как рецидив старой болезни английской драмы - наследие "варварской" национальной традиции. Пресловутое "варварское" сознание, порождающее жанровую эклектику, воплощается, однако, не в обобщенной "авторской" фигуре, подобной фигуре Бейза, а распределяется между образами "сочинителя" (дворецкий провинциального помещика) и заказчика пьесы (сам помещик – сэр Роберт), что отчасти напоминает "смешанное" авторство "Рыцаря пламенеющего пестика".

На этих двух персонажах лежит основная ответственность за провинциальный колорит "трагико-комико-пасторального фарса", снижающий привычную драматургическую условность до уровня бурлескной пародии. Такое снижение, по видимости, отвечает "бомонтовской" концепции социально обусловленной "порчи" жанрового канона, но ирония автора меняет свое направление. Возьмем, к примеру, такой избитый трагический штамп, как явление призраков. По традиции они тревожат души злодеев – мировых судей, напоминая им о загубленных жертвах. Злодейства, однако, измерены не судьбами наций, а повседневным бытом захолустного прихода. Характер жертв вполне соответствует названному масштабу: это замученные на службе рекруты, "нерожденный младенец" и "не родившая" его (по причине сурового наказания плетьми) мать. Насмешка едва ли направлена, впрочем, против самих простолюдинов, "опошляющих" высокий пафос трагической условности. Одно дело – профанация языка романической героики описанием любви бравого Ральфа к "прекрасной даме" Сьюзен (она же "дева с грязными пальцами" – "the black thumbed maid", V.III) или подвигов "рыцаря пламенеющего пестика" на Стренде. Другое – профанация не вели-

MИРОВОЕ ДРЕВО 40 ARBOR MUNDI

ких, но реальных бед человеческих их "переводом" на шаблонный язык трагических штампов. Насмешка Гея амбивалентна: ее объектом служит не только (и не столько) неоправданное снижение высокого, сколько "искажение" обыденного применением к нему ложного языка и масштаба, превращение жизни в "трагическую" карикатуру. Углубление сатирической составляющей бурлеска в фарсе Гея сказалось также в разработке мотива несовместимости сознаний, "ответственных" за форму и содержание пьесы.

В "Рыцаре пламенеющего пестика" расхождение между профессиональным, жанровым мышлением актеров и непрофессиональным, "ломающим каноны" сознанием полуобразованного подмастерья нашло преломление в распадающейся структуре "пьесы в пьесе", где сцены Ральфа (подмастерья) за одним исключением четко отделялись от сцен Джаспера (купеческого приказчика). Реверансом в сторону лавочников был уже выбор приказчика и купеческой дочки на роли влюбленного героя и героини "оригинальной" актерской пьесы. Но в "пьесе актеров" привычная лесть в адрес публики выражена на языке специфической театральной условности (драматургического "искусства"), тогда как в сценах с Ральфом эта условность нарушена.

В "трагико-комико-пасторальном фарсе" Гея уровень владения драматургической условностью у "автора" и "заказчика" одинаков, зато интересы и цели разные. Пока сэр Роджер лезет из кожи вон, чтобы продемонстрировать своим невежественным соседям (никогда не бывавшим в театре) все возможные драматические жанры "в одной пьесе", его дворецкого грызет совсем другая забота - как обернуть эту барскую блажь на пользу собственной дочке, соблазненной помещичьим сыном Томасом. Результатом является классический "свадебный трюк" (wedding-trick), благодаря которому свадьба Китти и Томаса, сыгранная понарошку на сцене, оборачивается настоящим браком в жизни. Театральная условность выступает как приманка, на которую хитрый дворецкий ловит "простодушного" помещика. Подыгрывая мании хозяина ("Why, what's a Play without a Marriage?" – "И что это за пьеса – без свадьбы?", Final scene. 329), он беспрекословно выполняет все его "театральные" причуды, чтобы под конец резко и сознательно нарушить иллюзию. Мнимое совпадение вкусов и желаний "автора" и "заказчика", выразившееся в торжестве милой сердцу обоих "свадебной" уловки, тем самым лишний раз подчеркивает радикальное несовпадение их целей. В дальнейшем Гей, целиком уйдя в "пасторально-оперную" тематику, не будет возвращаться к мотивам своей "трагической шутки" (если не считать оживления Макхита в финале "Оперы нищего", якобы из опасения превратить "оперу" в трагедию<sup>10</sup>). Главным предметом "бурлескного" интереса для драматурга останется смешение жанров и его "объективная" почва, а также социальные коннотации взаимодействия "высокого" и "низкого" в литературе и театре. Бурлескная же разработка трагедийной условности сохранит свое значение лишь как насмешка над частным случаем консервации драматургического штампа. Тем не менее целый ряд приемов, использованных Геем в его бурлесках (в том числе создание обобщенной модели жанрового канона через нагромождение пародийных цитат из большого количества произведений, скриблерианское "теоретическое" предисловие и т. п.), найдут продолжение в бурлескных трагедиях Филдинга.

При всей зависимости от предшественников (в особенности скриблерианцев) молодой Филдинг с самого начала вносит в устойчивый метод бурлескной травестии ряд новых нюансов. Он довольно оригинален в трактовке актуальных для бурлеска метафор и аналогий, начиная с травестийной модели уподобления жизни театру и кончая параллелизмом между социальными типами и определенными амплуа драматических персонажей. Филдинг не был первым ни в ироническом отождествлении "великих людей" литературы (включая героев трагедии) с честолюбивыми политиками, ни в персонификации этой метафоры в образе премьер-министра Роберта Уолпола – постоянной мишени бурлескно-сатирических нападок Джона Гея. Однако именно Филдинг придал этим параллелям новую остроту и более сложный смысл. Если Гей из всех литературных метафор социальной жизни отдает предпочтение "пасторальной" аналогии (жизнь низов как уменьшенная копия жизни власть имущих), то Филдинг вводит последнюю в контекст традиционной театральной метафоры

MИРОВОЕ ДРЕВО 42

(театр как уменьшенная копия общества). При этом привычное направление сравнения меняется: не жизнь уподобляется театру, а театр — жизни. Театр не просто "подражает" природе (в том числе социальной природе человека), — он двойственен, подобно "естественной" жизни общества. И здесь и там есть своя "сцена" и своя "кулиса", и суть того, что "представлено" на первой, не только не совпадает, но принципиально расходится с тем, что скрыто за второй.

И в жизни, и в театре, далее, есть разные формы соотношения природы и искусства. Искусство может пониматься как нечто "ненатуральное", "представленное" в отличие от "реального". Уровнем реальности в этом случае служит "естественная" борьба интересов, самолюбий и страстей, объединяющая театр как коммерческое предприятие с обществом как стихийно сложившимся ("природным") организмом. Различие между кулисой и сценой тяготеет здесь к прямой противоположности. А "сцена" в самом прямом и вульгарном смысле "представляет" не то, что формально на ней "разыграно". Данное зрителю (или обычному наблюдателю) содержание образа включает не только то, что последний сознательно изображает (величие, совершенство, искренность, высокое искусство, трагедию), но и то, что, скрываясь за обманчивой видимостью, оставляет на ней свой неизгладимый отпечаток (эгоизм, ничтожество, лицемерие, художественная подделка, неосознанный гротеск). Частным случаем понятой таким образом аналогии между театром и жизнью служила и ироническая параллель между "великими людьми" высокой политики и их малыми подобиями в театральной среде: драматургами, всесильными менеджерами и даже актерами.

И все же в театре, как в жизни, в соответствии с этой метафорой, заложена возможность превращения ложного в истинное – зародыш "естественного" соотношения "сцены" и "кулисы". Противоположностью ложной видимости является в этом случае не скрытая за ней "низкая" реальность, но зеркальное отношение между мотивом и поступком, словом и делом, правдивостью и игрой. Если "ложный" (неискренний, неблагородный и т. п.) мотив порождает ложную видимость, то мотив "истинный" создает видимость зеркальную, или правдивую. В обще-

стве, как и в театре, это случается, если действия членов социального организма или участников театрального предприятия наполняются содержанием "всеобщего" интереса, определяемого природой (или интереса художественного, обусловленного природой самого искусства). Истинное искусство поэтому естественно (как со стороны формы, так и со стороны содержания) и прозрачно (для самого себя и для окружающего мира). Такое искусство есть более гармоничная форма связи "представленного" и "реального", поэтому в нем их "естественная" противоположность снимается.

В сатирическом бурлеске, однако, этот художественный идеал осуществляется обратным способом – от противного. "Реальное" несовпадение формы и содержания, воспроизведенное сознательно, способно стать зеркалом подобных ему несовершенств как "внутри" театральной метафоры, так и за ее пределами. У Филдинга объект сатирического изображения, его "механизм" и сама бурлескно-сатирическая "картина" связаны более тесно и более органично, чем у его предшественников: Бомонта, Бекингема и Гея. "Гротескная" литературная форма выступает в филдинговском бурлеске одновременно как проясненное отражение самой себя и как зеркало аналогичных явлений в жизни. Отсюда – дальнейшее усиление амбивалентности сатирических объектов и бурлескных приемов, обращенных одновременно "вовне" и "вовнутрь". У Филдинга, в частности, сатирические образы авторов – "великих людей" театральных подмостков – могут служить не только карикатурными подобиями литературных и политических противников драматурга, но и иметь характер иронического автопортрета (таковы, в частности, Медли в "Историческом календаре за 1736 год" - "The Historical Register for the Year 1736" и Пилладж в "Освистанной Эвридике" – "Eurydice Hiss'd", обе – 1737). Та же двойственность характеризует и трактовку драматургических приемов, тиражируемых "великими людьми" и пародируемых в пьесах Филдинга. Один из этих приемов зафиксирован в фамилии вымышленного автора – Medley (англ. 'смесь, мешанина') из "Исторического календаря" и отсылает к уже известному нам объекту бурлескной сатиры – смешению жанров.

MИРОВОЕ ДРЕВО 44

Подобно Бейзу, Медли, не стесняясь, выбалтывает суть своего метода ("<...> in the first place, my piece is not of a nature confined to any rules, as being avowedly irregular" - "Прежде всего моя пьеса не принадлежит ни к одному из принятых жанров, а следовательно – не подчиняется никаким правилам", пер. Ю. Кагарлицкого<sup>11</sup>), но в "простодушии" филдинговского автора есть двойное дно, которого был лишен персонаж "Репетиции". "Смешение" здесь не только объект, но и осознанное средство изображения - "кристаллическая" поверхность, отражающая как собственную - внутреннюю форму драматического искусства, так и формы внешнего мира. Установление фиксированной связи между бурлескной формой и социальными явлениями (одно из главных достижений Гея) входит в число условий, благодаря которым сатирическая направленность драмы на литературный объект воспринимается не как "внешнее" отношение литературной формы к этому объекту, а как ее рефлективное отношение к самой себе. Форма, наконец, подчиняется собственно эстетической задаче, выходя за пределы того "естественного" состояния, в котором художественный (а тем самым и общечеловеческий) интерес поглощался узко эгоистическими интересами и целями драматургов, актеров и менеджеров.

Смешение жанров становится, таким образом, художественно оправданным, поскольку мыслится как естественная аналогия всякого ложного отношения в искусстве и в жизни. У Филдинга это ложное отношение предстает, однако, не как случайное нарушение нормы, но как возведенная в норму фальшь. Связь литературной формы с реальностью подчеркивается с помощью актуальных намеков, но в эстетическом отношении суть дела все же не в них (или не только в них), а в том, что динамика литературных форм представляется "по природе" подобной иным – внелитературным процессам, а значит, способной им "подражать". Поэтому даже там, где актуальный "сюжет" филдинговского бурлеска редуцирован (или утрачен), взаимная отражаемость литературного и социальных процессов предполагается как данность, которая раскрывает условия бытования литературных форм, иронически отталкиваясь от условий социальной жизни. Тем самым акцент переносится со статичной картины на способ или процесс, а ложное сознание литературной формы, остраненное перекличкой с каким-нибудь внелитературным подобием, дает толчок к пробуждению истинного эстетического сознания. Именно таким "истинным" сознанием трагедийного канона и оказывается бурлескная трагедия, благоприятные условия для последовательной разработки которой складываются только теперь. И только теперь расхождение между объективной художественной несостоятельностью этого канона и закономерностью его "воспроизводства" ограниченным, эстетически "неочищенным" сознанием находит прозрачную форму для своего выражения.

Филдинг как бурлескный писатель 12 начал с типичной жанровой "смеси" ("The Author's Farce with a Puppet-Show Called The Pleasures of the Town" - «Авторский фарс с кукольным представлением под названием "Столичные потехи"», 1730–1733<sup>13</sup>), в которой трагедии отводилось место одной из множества сатирических мишеней наряду с оперой, фарсом, романом, пантомимой и т. п. Сознательное столкновение обрывков разных жанровых канонов оказалось незаменимо в жанре сатирического обозрения, иронически уравнивавшего литературные реалии с реалиями внелитературными и выворачивавшего наизнанку не отдельный стиль или жанр, но сразу все популярные жанры и стили. Это был, так сказать, бурлеск самой литературности, утратившей связь с эстетическим содержанием собственных профессиональных "инструментов". Органическим продолжением "Авторского фарса" стали впоследствии такие известные "драматические сатиры" Филдинга, как "Пасквин" (Pasquin", 1736) и "Исторический календарь" ("The Historical Register for the Year 1736"). Между тем ясность и полнота бурлескно-сатирического обобщения всей системы популярных жанров оставляла возможность самостоятельной бурлескной разработки каждого из них. И самой легкой добычей такого "прицельного" бурлеска стала, бесспорно, трагедия.

Во-первых, слияние с "героической" драмой (как аналогом эпоса) позволило использовать "против" нее весь арсенал богатой традициями ироикомической поэзии. Во-вторых, "демократизация" содержания при сохранении старых композиционно-

MИРОВОЕ ДРЕВО 46 ARBOR MUNDI

стилевых штампов обострила ощущение "смешения жанров" *внутри* трагедийного канона, облегчив тем самым разработку традиционного бурлескного мотива жанровой эклектики на материале самой трагедии. В-третьих, трагедийные штампы на этом фоне предстали как бы совершенно самостоятельными и независимыми от конкретного материала — появилась возможность выделить их "квинтэссенцию", как это будет сделано, например, по отношению к оде в филдинговском "Историческом календаре" В результате, оставшись единственным из "высоких" драматических жанров, трагедия приняла на себя весь предназначенный им бурлескно-сатирический "удар".

К сознательной разработке бурлескного трагедийного канона Филдинг-драматург обращался дважды — в пьесах "Мальчик-спальчик" и "Ковент-Гарденская трагедия" (обе написаны в начале 1730-х годов и имеют соответствующий иронический жанровый подзаголовок, характеризующий их как бурлескные трагедии). Трагедийный бурлеск положен также в основу позднего фарса "Освистанная Эвридика", однако приемы бурлескной трагедии используются в нем уже в снятом виде, как достигнутый результат, тогда как в ранних образцах данная разновидность впервые сознательно оформляется, и все внимание сосредоточено именно на этом процессе.

"Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Мальчика-с-пальчик Великого" ("The Tragedy of Tragedies; or The Life and Death of Tom Thumb the Great", 1731) считается наиболее выдающимся опытом писателя в бурлескной драматургии<sup>15</sup>. Первая часть заглавия, появившаяся лишь в печатном издании "Мальчика-спальчик" (1731), принципиально важна для определения жанровой специфики пьесы и характеризует ее как некую "метатрагедию" ("трагедию трагедий"). Объект пародии и литературный материал бурлеска – "героическая" трагедия, возникшая как результат обобщения "героических" и собственно трагедийных штампов, имевшая барочную основу, но допускавшая (даже требовавшая) применения классицистических композиционных приемов. Повторяемость образов, тем, сюжетных мотивов и элементов стиля в рамках данной жанровой модели облегчила автору задачу ее пародийного обобщения: собственно,

обобщили приемы героической трагедии уже ее эпигоны, в руках которых жанр (и без того отличавшийся высокой степенью нормативности) свелся к легко вычленяемому набору штампов. Филдингу оставалось лишь остранить эти штампы, "сделав вид", что принимает их наивно и соединив с заведомо негероическим материалом. Сотканная из огромного количества скрытых и явных цитат, "Трагедия трагедий" воспринималась поэтому не как насмешка над отдельными авторами, но как гротескный образ самого трагедийно-героического жанра.

Центральный персонаж пьесы — сказочный Мальчик-с-пальчик (или Том Там — англ. Тот Thumb) — под пером Филдинга превратился в самого доблестного полководца и отважного покорителя женских сердец при дворе короля Артура. Победив целое великанье войско и собственноручно убив два десятка королейвеликанов, герой завоевывает любовь сразу трех знатных особ: пленной великанши Глюмдальки, жены короля Артура Доллаллоллы и королевской дочери — Хункамунки. Несмотря на ревность двух королев, козни соперника — Гриззла и раздвоенность чувств самой принцессы, герой уверенно приближается к свадьбе, чтобы накануне венчания пасть жертвой ужасного чудовища — рыжей коровы, которая безжалостно проглатывает храбреца.

"Трагической" развязке предшествует штампованный трагедийный ход — явление тени отца Том Тама главе государства — Артуру ("Призрак — это душа всякой трагедии", как скажет еще один филдинговский "автор" Трэпуит — в "Пасквине", действие I, пер. Т. Рубинитейн<sup>16</sup>). "Старый Там", как и положено театральному призраку, нагоняет порядочного туману и сбивает короля с толку своими неясными предсказаниями<sup>17</sup>. Общепринятая условность при этом гротескно остраняется: "темная" речь Призрака затягивается до петухов и обрывается в самом начале своей "практической" части, что доводит монарха чуть не до умоисступления. Артуру остается лишь проклинать всех поэтов на свете, включая первого, кто выдумал длинные цепочки сравнений и вложил их в уста театральных призраков (III.III), а также сетовать на неполноту полученных сведений. В финальной "катастрофе" гибнут еще семь персонажей: от придворного Нуддля,

MUPOBOE ДРЕВО 48 ARBOR MUNDI

принесшего весть о смерти Том Тама и убитого обезумевшей Королевой, до Короля, который закалывается последним на груде царственных трупов, не забыв сравнить их с колодой рассыпанных карт<sup>18</sup>.

Практической основой бурлескного эффекта здесь служит столкновение двух художественных моделей реальности: монументально-героической и игриво-приватной. "Фатальные" страсти героев и героинь (включая безмерную скорбь великанши по двадцати убитым мужьям и страсть к их бесстрашному победителю) в новом контексте теряют свойство "продуманной иррациональности", характерной для барокко, и пародийно сближаются с "естественной скандальностью" рококо - недаром великое горе Глюмдальки вызывает оттенок зависти у прочих дам, вынужденных довольствоваться – каждая одним-единственным – супругом (I.III). "Роковая" раздвоенность Хункамунки, неспособной отдать предпочтение кому-то одному из двух своих поклонников, получает сходную мотивировку в смеси безмерного тщеславия и "естественной" похотливости: "Навек разбить мне сердце не спеши: / Для всех есть место в тайниках души. / Мне два героя посланы судьбой, / С ним обручась, вновь обручусь – с тобой" (II.X)<sup>19</sup>.

В печатном издании "Мальчика-с-пальчик" принцип "Трагедии трагедий" как метатекста осуществляется еще более последовательно, чем в сценической редакции, - за счет включения пародийного предисловия и примечаний, выворачивающих наизнанку форму ученого комментария. Пародийно-игровая установка задана здесь уже псевдонимом "издателя" – Скриблеруса Секундуса, отсылающим к гротескной манере "скриблерианцев" - литературных соратников Дж. Свифта. В той же пародийно-игровой манере предисловие переворачивает "естественный" порядок отношений между первичным (пародируемым) и вторичным (пародирующим) текстом. В результате текст "Мальчика-с-пальчик" в освещении Скриблеруса Секундуса превращается в текст "порождающий" и возводится к елизаветинским временам – эпохе библейских первоначал английской драматургии. При этом "прототипический" характер "Мальчика-с-пальчик" тут же с уверенностью "доказывается" миллионами текстовых совпадений с трагедиями английских поэтов XVII–XVIII вв. – от Шекспира до Драйдена и от Отвея до Дж. Томсона и Н. Роу.

Прием "лоскутного" цитирования был, конечно, не нов в бурлескном жанре, восходя к бурлескам Бекингема и Гея, но у Филдинга он получил новое ироническое обоснование в рамках "ученого" комментария, заменившего прежние "ключи" к пародийным текстам. Примечания к трагедии продолжают начатую в самом тексте игру, "уличая" английских драматургов за последние сто лет в плагиате у неизвестного автора "Мальчика-с-пальчик". Этим автором, по уверению Скриблеруса Секундуса, вполне мог быть и сам Шекспир, успевший для многих драматургов и критиков превратиться в некий незыблемый авторитет — не менее жесткий, чем авторитет Аристотеля.

"Шекспировские" фразы и впрямь нередко звучат из уст героев "Трагедии трагедий": "Том Там, Том Там! Зачем же ты – Том Там?" (II.III)<sup>20</sup> – вздыхает, подобно Джульетте, Хункамунка, в то время как издатель не без издевки приводит в параллель к ее словам не оригинальный (шекспировский), а подражательный текст из "Падения Кая Мария" (1679) Т. Отвея<sup>21</sup>. Придворный Нуддль отзывается о самой Хункамунке в тех же выражениях, в каких шекспировский Дон Хуан ("Много шума из ничего") чернил невинную Геро: "Твоя Хункамунка, / Хункамунка Том Тама, чья угодно Хункамунка" (II.X)22. И наконец, финал явным образом пародирует развязку шекспировского "Тита Андроника"23. При этом в большинстве случаев Филдингу важнее всего подчеркнуть серийность (а не просто "заёмность") образов и выражений, используемых авторами трагедий, и именно этой цели служит "ученый" комментарий, нагромождающий бесконечное множество "параллельных цитат" к той или иной фразе из "Мальчикас-пальчик".

В отношении стиля "Трагедия трагедий" также пародирует наиболее характерные приемы трагедийного канона, ставшие общим достоянием. В их числе: риторические вопросы, восклицания ("Над кем любви не властно божество? / О Хункамунка, Хункамунка, о!"<sup>24</sup>, II.V), синтаксический параллелизм, олицетворения, эпифора ("Шепчите, ветры, что она моя! / Тверди мне, эхо, что она моя!", I.III<sup>25</sup>), а также "россыпь" сравнений, развер-

нутые описания или просто штампованные метафоры, многие из которых иронически "материализуются" в тексте пьесы. Так, если герои трагедий XVII – начала XVIII в. нередко бывали "пьяны" скорбью, гневом, любовью, тоской, то персонажи "Мальчика-с-пальчик" (Король и Королева) на радостях готовы в буквальном смысле упиться горячительными напитками, отчасти "подражая" при этом Клавдию и Гертруде<sup>27</sup>: "Сегодня пьяным быть король желает, / И королева также пусть напьется" (I.II).

Пародирование "героического" стиля нередко достигает особого эффекта, накладываясь в "Мальчике-с-пальчик" на остранение композиционных приемов серьезной драмы. Английская трагедия XVIII в., независимо от ее стилевой принадлежности, в целом тяготела к соблюдению пресловутых "единств", а значит, дню, с которого начиналось действие, суждено было стать и днем трагической развязки, вместив в себя важнейшие фабульные события. В репликах действующих лиц это выражалось в обилии ламентаций или, напротив, восхвалений в адрес "нынешнего" дня, а на уровне символов находило отражение в каком-нибудь "выдающемся" природном явлении. Именно этот прием обыгрывается в первой сцене "Мальчика-с-пальчик", в которой придворные Дуддль и Нуддль наперебой славословят наступивший день. Заезженные фразы придворных ("Такого дня мы раньше не видали!") подчеркивают автоматический характер трагических формул, а помпезный стиль к тому же дополнительно "остраняется" банально-сниженными сравнениями и метафорами (солнце сияет, как "щеголь в праздничном кафтане", природа "оскалилась" в единой мировой "усмешке" и т. п.)<sup>28</sup>. Метод, использованный здесь Филдингом, опять-таки сродни раблезианскому "извлечению квинтэссенции", предвосхищая уже упоминавшуюся "Новогоднюю оду" из "Исторического календаря". В оде абсурд славословия будет даже умножен за счет подчеркнутого контраста между ежегодной повторяемостью праздника и одическим штампом его неповторимой уникальности: "Такого дня за все года / Отцы не знали никогда. / До дня такого, может быть, / И нашим детям не дожить" (пер. Ю. Кагарлицкого)29. Приобретая самостоятельную реальность, штамп тем самым естественным образом тяготеет к противоречию с "реальным" содержанием, и филдинговский бурлеск подчеркивает это, доводя противоречие до прямой противоположности. Естественной почвой разоблачения этой противоположности служит природное здравомыслие читателя (зрителя), к которому Филдинг обращается "в обход" сложившейся литературной привычки.

В жанровом отношении (и по времени создания) к "Мальчикус-пальчик" оказывается ближе всего "Ковент-Гарденская трагедия" Филдинга ("The Covent-Garden Tragedy", 1732). На сей раз пародия берет начало от единичного текста – трагедии Амброза Филипса "Страдающая мать" ("The Distressed Mother", 1712) переделки "Андромахи" Расина. В своем снижении "высоких" образов и тем Филдинг, однако, идет еще дальше, - перенося действие в публичный дом, где и разворачиваются события, напоминающие фабулу "Страдающей матери" и "Андромахи". Напомним, что четыре главных действующих лица трагедий Расина и Филипса – это Пирр, влюбленный в пленницу Андромаху; его невеста Гермиона; отвергнутый Гермионой Орест и сама Андромаха – вдова Гектора и "страдающая мать", готовая согласиться на брак с ненавистным Пирром ради спасения сына. Оскорбленная Пирром Гермиона обещает отдать свою руку Оресту, если тот отомстит ее неверному возлюбленному, но в финале отталкивает убийцу и кончает с собой, повергая Ореста в безумие.

Похожие страсти бушуют в заведении матушки Панчбаул ("пивной кружки") из-за щедрого клиента Лавгёрло ("любителя девочек"), изменившего девице "бешеного" нрава Стормандре ради другой красотки — Киссинды. От ярости первая готова нарушить законы своего ремесла и отдаться без всякой платы безденежному пройдохе капитану Билкему, если только последний покарает изменника Лавгёрло. Герои дерутся на дуэли, и Билкем смертельно ранит Лавгёрло. Стормандра кончает с собой, а пораженные обитатели публичного дома один за другим погружаются в сумасшествие, "заражая" друг друга бредовыми видениями и путаной речью, пока, наконец, на сцене не появляются живые и невредимые Лавгёрло и Стормандра, слухи о смерти которых оказались "сильно преувеличены". Счастливую развязку увенчивает подобие свадебного торжества: Лавгёрло берет на содержание Киссинду, а Билкем — Стормандру. К финальному торжеству

MИРОВОЕ ДРЕВО 52

присоединяется и "страдающая мать" этой пьесы – мамаша Панчбаул, чье неизбывное горе объяснялось упадком ее ремесла.

Как и в "Мальчике-с-пальчик", Филдинг последовательно пародирует стилевые штампы барочно-классицистической трагедии, а объект его пародии выходит за рамки одной только пьесы Филипса. В то же время бурлескно-травестийный элемент по сравнению с "Мальчиком-с-пальчик" приобретает новые оттенки. Так, если в более ранней пьесе "героическое" остранялось с помощью "приватного" и повседневно-бытового, то в "Ковент-Гарденской трагедии" снижается далее и само "приватное", достигая сферы быта проституток и их клиентов (прием, знакомый по пьесам Гея). Это снижение, впрочем, не самоцель (вопреки нападкам критиков, в том числе – "скриблерианцев"). "Ковент-Гарденская трагедия" – пародия на неосознанную пародию, или бурлеск неосознанного бурлеска, каковым является в данном случае "Страдающая мать". В "Страдающей матери" Филипс пытался приблизить трагическую условность к жизни, подвергнув сюжет, образы и стиль французского классициста последовательному обытовлению (точно так же он поступал и в своих пасторалях, осмеянных Дж. Геем в бурлеске "Пастушеская неделя"). В результате, однако, впечатление искусственности лишь усилилось, и бурлескный ответ на подобное "опрощение" классицистического канона оставался лишь вопросом времени. Иронические отсылки к "Страдающей матери" встречались уже в "трагической шутке" Гея "Как это называется" и во множестве других сочинений, пока, наконец, осмысленная как "квинтэссенция" определенного культурного явления, пьеса Филипса не превратилась под пером Филдинга в самостоятельную модель бурлескной трагедии.

Филдинг, однако, едва ли стал бы осмеивать пьесу 20-летней давности, если бы не актуальный повод, связанный с жизнью лондонского дна, сыгравший роль катализатора внутрилитературных процессов. Лишь отразив реальные нравы современности, бурлескная трагедия смогла одновременно показать трагедии "серьезной" ее ироническое отражение, а счастливый финал лишний раз высмеял тенденцию к развитию жанра в сторону мещанской драмы и сентиментальной комедии. В бурлеске Фил-

динга Киссинда радуется решению любовника взять ее на содержание так же, как честная сирота чувствительной драмы радуется предложению руки и сердца со стороны благородного героя, и так же (или почти так же) обещает стать ему примерной... любовницей. Лавгёрло отвечает Киссинде не менее восторженно, превознося радости распутства над тяготами семейной жизни. Все это служит, помимо прочего, ироническим автокомментарием к сюжетам и проблематике больших "семейных" комедий Филдинга, начиная с "Современного мужа" ("The Modern Husband", 1732), как раз в ту пору ставшего мишенью театральных рецензентов, и кончая "Добродушным человеком" ("The Fathers; ог, the Good-natured Man", конец 1740-х, опубл. 1778):

Киссинда. О, если так, благословен мой жребий! Взамен, клянусь, я буду самой доброй, Уступчивой и нежной из любовниц (Да и не слишком дорогой к тому же) <...> Своей рукой стирать рубашки стану, Своей рукой – чинить тебе чулки (Поскольку на чулках бывают дырки), Своей рукою застелю постель, Которую вдвоем с тобой измяли.

Лавгёрло. Когда бы жены так мужей любили! Безумцем надо быть, чтобы жениться, Когда красотку можешь содержать! (I.IX)30

Достойным завершением "Трагедии" становится подобие моральной сентенции, вложенной в уста Лавгёрло: "Примеры эти, как и те, нас учат — / Нас учат, — сам не ведаю, чему" (II. Scene, the Last) $^{31}$ . Обязательное финальное нравоучение, таким образом, обессмысливается, сводясь к "квинтэссенции" всех финальных нравоучений, но эта бессмыслица является вместе с тем вполне осмысленным намеком на "алгоритм" трагических финалов в современной Филдингу драме, а также на пустоту извлекаемой из них морали.

"Пролегомены" к "Ковент-Гарденской трагедии", как и предисловие издателя к "Мальчику-с-пальчик", выполняют самостоя-

тельную пародийно-сатирическую функцию. И если в более ранних бурлесках фигура Автора нередко заменяла собой целые тома критических комментариев, то здесь, напротив, критический комментарий вполне успешно заменяет собой сатирическую фигуру Критика. "Ковент-Гарденскую трагедию" (в соответствии с ее формальной жанровой характеристикой) автор помещенного в "Пролегоменах" критического "Письма в провинцию" судит, опираясь на псевдоаристотелевское определение жанра<sup>32</sup>, и, конечно, на каждом шагу обнаруживает в ней несоответствия "правилам". Попутно, обнаруживая глубокие познания и здравый смысл, джентльмен-критик советует автору пьесы подражать "трагедиям" Плавта и "проницательно" уличает создателя бурлеска в плагиате сюжета и образов "Страдающей матери"<sup>33</sup>.

Собственно, главный критический комментарий к пьесе – это саморазоблачение "критического" сознания, выступающего как безличный голос общих мест современной трагедии. В этом контексте понятна причина замены образа автора образом критика. Если любая новейшая трагедия есть лишь воплощение некоторого набора штампов, то подлинное авторство любого из них уже не так важно: нагромождение параллельных цитат обнажает саму бессмысленность поиска "оригинала". В известном смысле "источник", "автор", "оригинал" современной трагедии – это многократно растиражированная цитата – цитата, уже оторвавшаяся от первоисточника и ставшая общим местом (отсюда – в поиске оригинала – подмена источника подражанием, Шекспира – Отвеем, а Отвея – "Мальчиком-с-пальчик"). И если "вторичное" (штамп) подчиняет себе "первичное" ("оригинал", ставший частью жанрового канона), то сознание критика (адвоката штампованной жанровой модели) по праву вытесняет из бурлескной трагедии всякое собственно авторское сознание. "Конкретные" детали, воссоздающие в "Пролегоменах" характер и нравы критика, только подчеркивают отсутствие у него какоголибо индивидуального лица, что и позволяет щеголю-графоману стать воплощенным "сознанием" "драматических общих мест". Подлинный автор почти не комментирует этот шедевр пародийной критики, предоставляя "эразмовскому" бурлеску говорить самому за себя.

Из сказанного можем заключить, что возможность создания "чистой" бурлескной трагедии во времена Филдинга вырастала из общих принципов осмысления жанра – как формального признака литературности и как "идеальной" художественной формы определенного (обобщенного) содержания. Бурлескная же трагедия при всем ее жанровом своеобразии оказалась весьма характерной моделью для "разоблачения" любого несоответствия жанра и жанровой системы "самим себе". В этом смысле она, обретя под пером Филдинга относительную самостоятельность, вместе с тем продолжала осуществлять общие задачи бурлескного жанра как формы иронической литературной рефлексии. У Филдинга, как у его предшественников, эта рефлексия опосредована сатирическим изображением условий, порождающих литературные штампы, и в еще большей степени подкреплена параллелизмом литературных и внелитературных процессов. После "Ковент-Гарденской трагедии" Филдинг от "чистого" бурлеска вновь вернется к жанровой "смеси", но это будет лишь означать, что задачи, связанные с созданием бурлескной трагедии, им уже выполнены. Вновь дополненный бытовой, социальной и "профессиональной" сатирой, трагедийный бурлеск возродит свою актуальность в конце XVIII в., найдя итоговое обобщение в знаменитом "Критике" Р.Б. Шеридана ("The Critic, or, A Tragedy Rehearsed", 1779).

MИРОВОЕ ДРЕВО 56 S7 ARBOR MUNDI

Общеизвестна роль английских моралистов (от Шефтсбери до Адама Смита) в исследовании амбивалентной природы "частного интереса", а также значение этих исследований для эстетики века Просвещения. См., в частности: Соловьева Н.А. Англия XVIII века: Разум и чувство в художественном сознании эпохи. М., 2008. С. 4–39; Лифшиц М.А. Поэтическая справедливость: Идея эстетического воспитания в истории общественной мысли. М., 1993. С. 133–178.

<sup>2</sup> Q. Horatius Flaccus. De Arte Poetica liber. Ad Pisones // Q. Horatii Flacci opera / Ed. Sh. Bailey. Stuttgart, 1985. То же: [Электронный документ] // Encyclopaedia Gentium Boni; URL: http://www.areopage.net/index\_OLD.html (дата обращения: 02.05.2010); Гораций. Послание к Писонам об искусстве поэзии / Пер. В. Артюшкова // Хрестоматия по античной литературе: В 2 т. Римская литература / Сост. Н.Ф. Дератани, Н.А. Тимофеева. М., 1965.

- <sup>3</sup> Посредством "перевода" стиха в прозу и прозы в стих.
- 4 Цит. по: Buckingham G.V. The Rehearsal. Sheridan R.B. The Critic, or a Tragedy Rehearsed. N. Y., 1960.
- Опубликован как предисловие к героической драме "Завоевание Гранады" ("The Conquest of Granada").
- В "Репетиции" Бейз говорит о составленной им книге драматических общих мест ("my book of Drama Common-Places", I.I): Buckingham G.V. Op. cit.
- "Our author shuns by vulgar springs to move / The hero's glory, or the virgin's love; / In pitying love we but our weakness show, / And wild ambition well deserves its woe. / Here tears shall flow from a more gen'rous cause, / Such tears as patriots shed for dying laws" "Наш автор избегает волновать [сердца] низкими предметами / героической славы и девичьей любви; / сочувствуя влюбленным, мы выдаем нашу собственную слабость, / а неукротимое честолюбие заслуживает своей [печальной] участи. / На этом представлении слезы прольются по более достойному поводу / те слезы, которые проливают патриоты, видя, как гибнет власть закона" (Prologue by Mr. Pope to Addison's *Cato*). См.: *Addison J*. Cato. A Tragedy // The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays. L.; N. Y., 1975. P. 5.
- 8 Beaumont F. The Knight of the Burning Pestle // Мультиязыковой проект Ильи Франка. Beaumont\_The\_Knight\_of\_the\_Burning\_Pestle[1].rar // URL: http://www.franklang.ru/index.php?option=com\_content&task=view&id=10097 (дата обращения: 28.04.2010). Р. 120. Ср. в пер. П.В. Мелковой: "Но все ж ее любовь отверг и верность / Сюзанне грязнолапой не нарушил" (Бомонт Ф., Флетчер Дж. Пьесы: В 2 т. М., 1965. Т. 1).
- Gay J. Dramatic Works: In 2 vol. / Ed. by John Fuller. Oxford, 1983. Vol. 1. P. 204.
- "Player. Why then, Friend, this is a down-right deep Tragedy. The Catastrophe is manifestly wrong, for an Opera must end happily" (III.XVI.8–10) "Актер. Но в таком случае, друг, это уже не просто пьеса, а настоящая беспросветная трагедия. Нет, такая развязка явно неуместна: у оперы должен быть счастливый конец" (Gay J. Op. cit. Vol. 2. P. 63–64. Рус. пер. П.В. Мелковой цит. по: Английская комедия XVII–XVIII вв.: Антология. М., 1989). Эта пародийная аргументация отголосок неуспеха "трагической" оперы Гея "Диона", которая не была паже поставлена на сцене.
- 11 *Фильдинг Г.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1954. Т. 1. С. 237.
- Бурлескная драма Филдинга явилась предметом основательного анализа в работе Питера Льюиса: Lewes P. Fielding's Burlesque Drama: Its Place in the Tradition. Edinburgh, cop. 1987. VIII, 220 р. В настоящей статье, однако, бурлескная трагедия рассматривается как самостоятельная жанровая разновидность бурлеска, опирающаяся на общеэстетические установки жанра и по-своему их развивающая.
- Перевод названия приводится по изд.: Филдинг Γ. Авторский фарс с кукольным представлением под названием "Столичные потехи" / Пер. Р. Померанцевой; стихи в пер. Д. Самойлова // Филдинг Г. Фарсы. М., 1980. С. 37–107.

- "Здесь заключена, сэр, самая соль и квинтэссенция всех од, которые мне довелось прочесть за последние несколько лет", говорит Медли по поводу своей "Новогодней оды" (пер. Ю. Кагарлицкого). См.: Фильдинг Г. Избр. произведения. Т. 1. С. 239.
- Эта пьеса была рассмотрена в статье Н.Я. Дьяконовой и Г.В. Яковлевой как пародия на трагедию классицизма (Дьяконова Н.Я., Яковлева Г.В. Театр английского классицизма в зеркале литературной пародии // Драма и драматургический принцип в прозе / Под ред. Г.В. Стадникова. Л., 1991. С. 16–27). Между тем в свете сказанного о развитии английской трагедии в первой трети XVIII в. следовало бы уточнить и ее пародийный объект, и собственно жанровую природу.
- 16 *Фильдинг Г.* Избранные произведения. Т. 1. С. 176.
- 17 "Ghost. Hail! Ye black horrors of midnight's midnoon!.. etc." (III.I–III) "Призрак. Вы, полнолунной полночи кошмары!.. и т. д." (с характерной погрешностью стиля "midnight's midnoon"). Цит. по: Fielding H. The Tragedy of Tragedies; or The Life and Death of Tom Thumb the Great // The Beggar's Opera and Other Eighteenth Century Plays / Selected by J. Hamden. L.; N. Y., 1975. P. 198. (Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, перевод пьес Филдинга мой. Т. Ч.) Отрывки из этой пьесы в переводах Ю. Кагарлицкого и В. Харитонова помещены также в изд.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Театр эпохи Просвещения (XVIII век). М., 1955. Т. 2. С. 80–84; Роджерс П. Генри Филдинг. Биография / Пер. с англ. В. Харитонова. М., 1984. С. 25–26.
- 18 Queen. Not so much in a swoon, but I have still Strength to reward the messenger of ill news. (Kills NOODLE.)

Noodle. Oh! I am slain.

Cle. My lover's killed, I will revenge him so. (Kills THE QUEEN.)

Hunc. My mamma killed! Vile murderess, beware. (Kills CLEORA.)

*Doodle*. This for an old grudge, to thy heart. (*Kills* HUNCAMUNCA.)

Must. And this

I drive to thine, O Doodle! For a new one. (Kills DOODLE.)

King. Ha! Murderess vile, take that. (Kills MUSTACHA.)

And take thou this. (Kills himself, and falls.) <...>

Kings, queens and knaves throw one another down,

Till the whole pack lies scattered and o'erthrown;

So all our pack upon the floor is cast,

And all I boast is – that I fall the last. (Dies.) (III.X)

<*Королева*. Не в обмороке я – еще есть силы,

Чтоб наградить гонца дурных вестей. (Убивает Нуддля.)

Hу $\partial \partial \Lambda b$ . O, я убит!

Клеора. Возлюбленный, о горе!

Я отомщу злодейке кровожадной (Убивает Королеву.)

Хункамунка. Убили маму. – Берегись, убийца! (Убивает Клеору.)

Дуддль. Я отомщу тебе – ударом в сердце. (Убивает Хункамунку.)

*Мусташа*. За ней ступай, о Дуддль, – настал черед твой! (*Убивает Дуддля*.) *Король*. Убийца подлая, навеки смолкни! (*Убивает Мусташу*.)

Теперь и я – отправлюсь вслед за ними. (Убивает себя и падает.) <...>

Рассыпана, распалась вся колода:

Повержены валеты, королевы.

И если чем могу я похвалиться,

То только тем, что я последним пал. (Умирает.) (Fielding H. Op. cit. P. 209).

- "Oh! Be not hasty to proclaim my doom, / My ample heart for more than one has room, / A maid, like me, Heaven formed at least for two, / I married him, and now I'll marry you" (*Fielding H. Op. cit. P. 196–197*).
- <sup>20</sup> "Oh, Tom Thumb! Tom Thumb! Wherefore art thou Tom Thumb?" (Ibid. P. 186).
- <sup>21</sup> "Oh! Marius, Marius; Wherefore art thou Marius?" "О Марий, Марий! Ну, зачем ты Марий?" (Ibid).
- <sup>22</sup> "Your Huncamunca, / Tom Thumb's Huncamunca, every man's Huncamunca" (Ibid. P. 196). Ср.: "Even she; Leonato's Hero, your Hero, everymen's Hero" "Вот именно, она: дочь Леонато, ваша Геро, чья угодно Геро!" (III.II; *пер. Т.Л. Щепкиной-Куперник*). Цит. по: *Shakespeare W.* Much Ado about Nothing // Shakespeare W. The Complete Works of. Ware, 1994. P. 534; Весь Шекспир: В 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 861.
- 23 "Titus Andronicus. <...> 'Tis true, 'tis true; witness my knife's sharp point. (He stabs the EMPRESS.) / Saturninus. Die, frantic wretch, for this accursed deed! (Kills TITUS.) / Lucius. Can the son's eye behold his father bleed? / There's meed for meed, death for a deadly deed! (Kills SATURNINUS)". "Tum. <...> Bce, правда. / И острие ножа тому порукой. (Убивает Тамору.) / Сатурнин. Умри, злодей, за свой проклятый грех! (Убивает Тита.) / Луций. Сын кровь отца ужели в силах видеть? / Нет, дар за дар, за смерть возмездье смерть! (Убивает Сатурнина.)" (V.III; пер. О. Чюминой)". Цит. по.: Shakespeare W. Titus Andronicus // Shakespeare W. The Complete Works of. P. 139–165; Весь Шекспир: В 2 т. Т. 1. С. 242–243.
- <sup>24</sup> "For what's too high for love, or what's too low? / Oh! Huncamunca, Huncamunca, oh!" (*Fielding H*. Op. cit. P. 189.) Эта фраза, впрочем, является также пародией на известное выражение из "Софонисбы" Дж. Томсона (1730), сразу же породившее множество иронических парафраз. См. об этом: *Cumberland R*. Life of James Thomson // The British Drama: A Collection of the most esteemed Dramatic Productions by R. Cumberland: In 18 vol. L., 1817. Vol. XII. P. VIII.
- <sup>25</sup> "Whisper, ye winds that Huncamunca's mine! / Echoes repeat, that Huncamunca's mine!" (*Fielding H*. Op. cit. P. 180).
- 26 См. об этом подробнее: Дьяконова Н.Я., Яковлева Г.В. Указ. соч. С. 16–27, особенно с. 26.
- 27 См.: Там же. "To-day it is our pleasure to be drunk, / And this our Queen shall be as drunk as we" (*Fielding H. Op. cit. P. 176–177*).

60

мировое древо

- 28 "Doodle. Sure, such the day as this was never seen! / The sun himself, on this auspicious day, / Shines like a beau in a new birthday suit: / This down the seams embroidered, that the beams. / All nature wears one universal grin. / Noodle. This day, O Mr. Doodle, is a day / Indeed! −; A day we never saw before" (I.I). "Дуддль. Такого дня мы раньше не видали! / Как ярко в этот день сияет солнце, / Как будто щеголь в праздничном кафтане. / Лучи нарядной вышивкой играют. / И кажется, что нынче вся природа / Оскалилась в усмешке мировой. / Нуддль. То день воистину без страха и упрека, / Невиданный доселе: день из дней!"
- <sup>29</sup> *Фильдинг Г.* Избранные произведения. Т. 1. С. 239.
- 30 "Kiss. Then I am blest indeed and I will be / The kindest, gentlest, and the cheapest girl <...> / Then when a hole within thy stocking's seen, / (For stockings will have holes) I'll darn it for thee; / With my own hands I'll wash the soapened shirt / And make the bed I have unmade with thee. / Love. Do virtuous women use their husbands so, / Who but a fool would marry that can keep?.." Здесь и далее переводы цитат из "Ковент-Гарденской трагедии" выполнены по изд.: Fielding H. The Covent-Garden Tragedy // Fielding H. The Complete Works of Henry Fielding: In 16 vol. N.Y., 1902. Vol. 10. P. 101–134.
- 31 "From such examples such as of this or that / We are all taught to know I know not what".
- 32 "Tragedy is a thing of five acts, written dialoguewise, consisting of several fine similes, metaphors, and moral phrases. With here and there a speech upon liberty. <...> it must contain an action, characters, sentiments, diction, and a moral. Whatever falls short of any of these, is by no means worthy the name of a Tragedy" "Трагедия есть сочинение из пяти актов, написанное в диалогической форме (букв. "диалогоподобно". *Т. Ч.*), состоящее из нескольких изящных сравнений, метафор и моральных сентенций, разнообразно украшенное панегириками свободе. Трагедия включает действие, характеры, чувства, речь и мораль. Всякая пьеса, лишенная этих частей, недостойна имени Трагедии" (*Fielding H*. The Covent-Garden Tragedy. P. 105).
- <sup>33</sup> Ibid. P. 107–108.

#### М.Л. Андреев

#### ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО: МЕЖДУ ТРАГЕДИЕЙ И КОМЕДИЕЙ

ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО (1698–1782), самый популярный оперный драматург XVIII в.<sup>1</sup>, единодушно считался и лучшим трагическим поэтом своего времени. Для Руссо он – "единственный поэт сердца", а для Вольтера шестая сцена третьего акта "Милосердия Тита" стоит не ниже, если не выше, всего, что создано в этом жанре Грецией, и достойна лучшего, что вышло из-под пера Корнеля и Расина. Н.А. Львов (посетивший Метастазио в Вене) выразил общее мнение, когда назвал его "первым нашего века драматическим стихотворцем".

При этом жанровая природа его больших оперных либретто не очевидна, и позиция самого Метастазио в ее оценке отличается известной двойственностью. Он был все же воспитан Гравиной и вскормлен Аркадией: для его учителя и для всего круга теоретиков поэтического искусства начала XVIII в. (Муратори, Мартелло, Крешимбени, Маффеи) мелодрама (в первоначальном, неметафорическом, смысле слова - как драматическое сочинение, предназначенное для переложения на музыку) с ее отсутствием единств и порядка, с ее смешением жанров и стилей представлялась явлением незаконнорожденным и ублюдочным. Правда, такой тип мелодрамы господствовал в предыдущем столетии; за поколение до Метастазио она была в значительной мере адаптирована к классицистическим вкусам, но по-прежнему безраздельное первенство в опере этого типа и времени принадлежало певцу: красоты и возможности голоса выступали в качестве сверхзадачи, оттесняя далеко на второй план и содержание драмы, и содержание музыки<sup>2</sup>.

Историю оперы в XVIII в. часто рассматривают как историю борьбы композиторов и либреттистов (в равной мере чувствовавших себя ущемленными) за устранение этого дисбаланса. Оперные драматурги вступили в нее уже в начале века, весьма значительный вклад в повышение своего статуса внесли венеци-

анские либреттисты и особенно такие ближайшие предшественники Метастазио (в том числе и в должности императорских поэтов), как Сильвио Стампилья и Апостоло Дзено. Параллельные усилия композиторов по повышению роли музыкального начала обрели свою кульминацию в так называемой реформе Глюка, которая, по словам Вагнера, "сводилась к тому, что композитор восстал против произвола певца". Метастазио со своей стороны настаивал на первенстве драматурга со всей категоричностью, не принимая претензий на таковое ни со стороны исполнителя, ни со стороны музыканта. Об этом без всяких недомолвок сказано в известном письме к Франсуа Жану маркизу де Шастелюкс (от 29 января 1766 г.), где политические убеждения Метастазио выступают элегантной метафорой его эстетических предпочтений:

Вы хотели бы, чтобы подобно республике словесности была учреждена и республика искусств и тем самым поэзия, музыка и прочие их сестры сожительствовали дружески в полной друг от друга независимости. Признаюсь, что я не отношусь к числу республиканцев; мне невдомек, отчего лишь эта форма правления, в отличие от иных, может похваляться добродетелью как своим основанием; мне сдается, что все они подвержены тяжким недугам; меня пленяет почтенный образ высшей родительской власти; и я не знаю, чем опровергнуть ту аксиому, что простые и состоящие из меньшего числа частей механизмы и прочнее, и совершеннее. Тем не менее нет такого положения, с коим я бы не согласился, лишь бы Вам не прекословить. И вот, раз Вам так угодно, я республиканец, но Вам ведомо, что и самые ревностные республиканцы, каковыми были римляне, не сомневаясь в превосходстве власти, соединенной в одних руках, избирали в затруднительных обстоятельствах диктатора, ведомо и то, что они едва не потеряли все, когда разделили эту абсолютную власть между Фабием и Минуцием. Исполнение драмы – дело наисложнейшее, в коем соучаствуют все изящные искусства, и они, дабы обеспечить, поелику это возможно, ей успех, должны избрать меж себя диктатора. Музыка готова взять на себя эту высшую магистратуру? В добрый час, но пусть тогда она озаботится и выбором предмета, и правильным устройством фабулы (economia della favola), укажет, каковым надлежит быть действующим лицам, их характерам и положениям, измыслит декорации, засим приступит к сочинению своих кантилен и наконец прикажет поэзии снабдить их виршами. А ежели она от этого от-казывается, ибо из всего потребного для исполнения драмы располагает лишь наукой о звучании, пусть оставит диктатором ту, что владеет всеми, и по примеру одумавшегося Минуция признает, что ее дело не командовать, а подчиняться. Иначе ей не избежать именоваться если не беглой служанкой, то (дабы угодить ее почтенному защитнику) взбунтовавшейся республиканкой<sup>4</sup>.

Так или иначе Метастазио реформу Глюка–Кальцабиджи не принял, хотя Глюк, ограничивая произвол виртуоза, отнюдь не претендовал на то, чтобы и либреттиста отодвинуть на какое-то второстепенное место.

Есть, однако, и другая сторона. Метастазио - кто угодно, только не реформатор. Чтобы поставить драму на то место в опере, которого он считал ее достойной, он сделал мало и не особенно пытался что-либо сделать. Он принял и оставил оперную драматургию в целом такой же, какой она досталась ему от предыдущего поколения либреттистов, совокупными усилиями которого была обеспечена композиционная и стилевая унификация драматического текста (устранение фантастики и комизма, классицистические единства, трехактная структура, введение перипетии, поворачивающей действие к счастливой развязке, разведение функциональных нагрузок у речитатива и арии и пр.). Роль диктатора была ему не по плечу и не по нраву: свои вкусы и взгляды он никому не навязывал и высказывал их в основном в частной переписке. С композиторами не спорил и их не выбирал: в его лучшее венское десятилетие музыку ко всем премьерам писал Антонио Кальдара, которому это просто полагалось по должности. Ниспровергателей и бунтарей в музыке (как и во всех прочих сферах жизни) недолюбливал (что не мешало реформаторам писать музыку на его тексты); музыку Глюка называл "невыносимой" (una musica arcivandalica insopportabile); в оперных войнах, нередких в его время, участия не принимал; превыше всех ценил Гассе. Он хотел быть удобен для всех, а если оказывался все же не совсем удобен, то с этим справиться было легко: с текстом можно было не слишком церемониться (как поступали многие, как поступил, к примеру, Катерино Маццола, когда, переделывая "Милосердие Тита" для Моцарта, оставил от трех актов два, а от двадцати пяти арий – семь). Для композитора Метастазио представлял некоторую трудность в двух отношениях: во-первых, он был слишком большим поэтом (уже Пьер Антонио Мартелло в 1714 г. в трактате "О древней и современной трагедии" проницательно заметил, что музыканту больше с руки поэзия посредственная)5, а во-вторых, его поэзия была слишком музыкальной. Уже при жизни Метастазио и в близких к нему артистических кругах эта особенность метастазиевских текстов вызывала не только восторги; Никколо Йоммелли, с которым Метастазио связывали взаимные приязнь и восхищение ("я люблю, почитаю, обожаю Метастазио, преклонюсь перед ним и всеми его операми"), признавался, что его ставит в тупик изобилие мыслей в сочетании со скудостью слов (quel dover cavare tanti pensieri diversi [...] sempre, sempre sulle stesse parole è cosa da far girar la testa a chi l'avesse di bronzo). "Если так много поет поэт, очень мало остается на долю бедному сочинителю музыки"6. Поэт идет навстречу композитору так охотно и заходит так далеко, что в какой-то момент это из преимущества становится недостатком. Главная претензия Вагнера к Метастазио – то, что он не ставит перед композитором никаких трудноисполнимых задач. Как бы ни отстаивал Метастазио первенство своего искусства, в глазах потомков его опера явилась примером капитуляции поэзии перед музыкой.

Некоторую непоследовательность можно заметить и в отношении Метастазио к главному для него жанру. Для него не только драматический поэт выше музыканта, но и его собственная драматическая поэзия вполне независима от музыки: "Мои драмы, что показывают неоднократные опыты, встречают во всей Италии благосклонность зрителя несравненно большую, ежели играются актерами, а не поются музыкантами" (письмо к маркизу де Шастелюкс от 15 июля 1765 г.). С другой стороны, стихи он сочинял, наигрывая мелодию на клавесине, и признавался (в письме к княгине Бельмонте от 21 февраля 1750 г.), что не может написать ни одной вещи, предназначенной для переложения на музыку, не представив себе этой музыки (он и сам был недурным музыкантом: несколько своих сочинений собственноручно

MИРОВОЕ ДРЕВО 65 ARBOR MUNDI

положил на музыку, в том числе знаменитые канцонетты "Палинодия" и "Отъезд"). Такая же рассогласованность целей и установок дает о себе знать и в его специальных поэтологических трудах – "Поэтика Горация переведенная и истолкованная" (Роеtica d'Orazio tradotta e commentata), "Извлечение из Поэтического искусства Аристотеля и размышления об оном" (Estratto dell'Arte poetica d'Aristotele e considerazioni su la medesima), "Haблюдения над греческим театром" (Osservazioni sul teatro greco). Метастазио стремится доказать, что современная мелодрама является единственной законной наследницей античной трагедии, утверждая, будто в трагедии Софокла и Еврипида пелось все, а нынешние арии прямо вышли из древнегреческого хора. Вместе с тем он обосновывает право мелодрамы достаточно далеко отходить от образца, заданного греческой трагедией, и, соответственно, - ее право на существование как самостоятельной жанровой формы. Он вступает в спор и с классицистической доктриной в ее наиболее догматической редакции (с Андре Дасье, к примеру), и с авторитетом Аристотеля, и даже с самими античными трагиками, у которых его устраивает далеко не все. Ему непонятно, почему трагедия должна состоять непременно из пяти актов (если вполне хватает трех), и зачем придерживаться единства места (единство времени он готов сохранить "по возможности"), если это вредит правдоподобию, противно разуму и вступает в противоречие с примером самих греков. Он согласен с Аристотелем, что сцену не следует "заливать кровью", но недоумевает, отчего торжественное самоубийство его Катона нужно прятать за кулисами, тогда как Софоклу было позволено выставлять напоказ Филоктета с его зловонными ранами. Против катарсиса он не протестует, но не согласен, что зрителя нужно запугивать, дабы вызвать у него пресловутый страх, и что сострадание у него вызовет преступная любовь Федры или Клитемнестры. Куда лучше на него воздействуют примеры высокой добродетели и нежные и тонкие чувства ("При всем уважении, которое я питаю к этому великому философу, я не могу увериться, что трагедия не располагает иными средствами, кроме страха и жалости. Мне мнится, <...> что восхищение добродетелью, являемой в тысячах различных образов, как то в дружбе,

благодарности, любви к родине, в постоянстве перед лицом бедствий, в великодушии с врагами, <...> а также отвращение к злым влечениям сердца человеческого <...> служат действенным и похвалы достойным средством для услаждения, равно как и для доставления пользы, не обрекая при этом зрителя на то, чтобы вечно ужасаться и вечно сострадать"). Горациевскую дилемму пользы и удовольствия он разрешает, утверждая, что главная цель поэта – услаждать, но, будучи членом общества, он воспитывает, через наслаждение, любовь к добродетели, необходимую для общественного благосостояния; если поэт не способен доставить наслаждение, то он плохой поэт и никуда не годный гражданин. Метастазио одновременно и ощущает жанровое своеобразие современной мелодрамы, и борется с этим ощущением, приравнивая мелодраму к трагедии и нивелируя ее специфику тем традиционным инструментарием риторических парадигм, которым он только и может оперировать.

Метастазио написал за свою жизнь 26 либретто для полноформатной "серьезной" оперы ("прямой важной оперы", как сказал бы Державин), даже 27, если учитывать его первый опыт в данном жанре (но в "Сифаке" он переделывал чужое либретто). Весь этот корпус (не сравнимый по объему с продукцией многих других либреттистов той эпохи), несмотря на то что создавался на протяжении почти полувека, представляет собой явление в высокой степени унифицированное. Как не изменялись вкусы и пристрастия Метастазио, так не менялась и его поэтика. Героев почти всех своих драм он нашел в античных или ранневизантийских источниках (только в "Китайском герое" обратился к Дальнему Востоку и в "Руджеро" - к "Неистовому Орландо" Ариосто). Часто, однако, он брал из источника только имя, а не сюжет как таковой, и предпочитал такие истории, которые историями в полном смысле слова не являлись. Сюжет "Покинутой Дидоны" (1724) предопределен сюжетом "Энеиды" и ни в чем существенном изменен быть не может (если, конечно, следовать за Вергилием, а не за Юстином, но тогда это будет Дидона без Энея), между тем сюжет "Нитетис" (1756) предопределен в очень незначительной степени - по причине и его малой известности, и его малой разработанности. Из Геродота (III, 1-3) можно было

MИРОВОЕ ДРЕВО 66 ARBOR MUNDI

вычитать только, что Камбис потребовал себе в жены дочь египетского царя Амасиса, а тот, подозревая, что персидский царь хочет взять ее не в жены, а в наложницы, отправил к нему дочь свергнутого им Априя; что затем случилось с этой Нитетис, Геродот не говорит, да и упомянул он о ней лишь с тем, чтобы объяснить, что послужило причиной или поводом похода Камбиса на Египет. Геродот еще, правда, рассказывал и о том, как Амасис стал царем (посланный Априем против мятежников, он переметнулся на их сторону) – Камбиса и вообще отношения с Персией Метастазио полностью убрал и сохранил только кое-что из предыстории: у него, как и у Геродота, мятежники сами объявляют Амасиса царем, но у Метастазио он принимает этот титул с тайного согласия Априя (и, разумеется, устранены все несогласующиеся с этой благостной картиной детали: Амасис в ответ на приказ явиться к царю испускает ветер; у вестника, посланного к Амасису и вернувшегося ни с чем, по приказу Априя отрезают нос и уши; свергнутый Априй задушен). Дальше идет сплошной вымысел. Априй, как оказывается, перед смертью (разумеется, никакого удушения) взял с Амасиса обещание сочетать браком Нитетис (свою дочь) и Самета (сына Амасиса). Сын, между тем, уже успел распорядиться своим сердцем, полюбив пастушку, и готов идти на казнь, но не поступиться чувством. Все, однако, заканчивается ко всеобщему удовлетворению, когда обнаруживается, что пастушка и есть подмененная в младенчестве Нитетис.

Именно из подобных, едва упомянутых Геродотом, Павсанием, Гигином, Юстином, Прокопием Кесарийским имен и историй Метастазио предпочитает собирать свои драматические сюжеты. Но даже если источник не до такой степени лаконичен, Метастазио не считает себя им связанным; еще в меньшей степени он связан моральной характеристикой персонажа, данной в источнике (и периохи к Титу Ливию, и Юстин аттестуют Деметрия II Никатора весьма нелестно; в "Деметрии" Метастазио он образцовый герой). "Таковы, частью истинные, частью правдоподобные, основания, на которых зиждется настоящая драма" – обычная концовка его преамбул.

Выбирает и перерабатывает сюжеты Метастазио, имея в виду несколько почти в равной степени обязательных условий. Пер-

вое: герои не должны быть обречены на гибель. Счастливый финал – для Метастазио правило, знающее всего три исключения ("Покинутая Дидона" и "Катон в Утике", где заглавные герои кончают самоубийством, а также "Аттилий Регул", где заглавный герой, верный своему слову, возвращается в Карфаген, зная, что его там ждет смерть). Если финал традиционного и хорошо известного сюжета вызывает сомнения в плане его благополучия, то автор готов серьезно его подкорректировать. Согласно мифу, Ахилл, которого мать, зная, что ему суждено погибнуть под Троей, скрывала на Скиросе, заключил тайный брак с Деидамией (которая родила ему Пирра) и покинул ее навсегда, устремившись к подвигам и гибели. У Метастазио "Ахилл на Скиросе" (1736) завершается браком (публичным, с благословения отца Деидамии); брак не отменяет отъезда, но представлен как выход из конфликта любви и славы – все, что этот отъезд готовит с точки зрения канонической истории Ахилла (славную жизнь, но скорую гибель), предполагается не то чтобы не существующим, но как бы несущественным. Намечена даже некая перспектива триумфального возвращения (Ликомед: "Куда его влечет / призывная труба, / Пусть идет, но твоим супругом. / Пусть вернется к тебе, / Но увенчанный трофеями"), а заключительный апофеоз вообще выстраивает совершенно иную и ничем уже не омраченную перспективу, прямо указывающую на Марию Терезию и ее царственного супруга, которые окончательно примиряют любовь, славу и время.

Вторая характеристика исторического или мифологического сюжета, которая сообщает ему в глазах Метастазио драматическую привлекательность, — это его способность встраиваться в ритуал саморепрезентации высшей власти. Все драмы Метастазио после его переезда в Вену (1730) предназначались для дворцовых спектаклей, почти во всех и до и после переезда действие происходит в царских дворцах или в непосредственной к ним близости, участвуют на первых ролях монархи и разворачиваются коллизии, в той или иной мере соотнесенные с идеальным образом правителя. К выстраиванию этого образа Метастазио всегда идет более или менее от противного. Правда, заходит в поисках негативных примеров не слишком далеко. У него не

MИРОВОЕ ДРЕВО 68 ARBOR MUNDI

встретишь любимого героя "сенекианской" трагедии, весьма популярной в ренессансной трагедиографии, - коронованного злодея, готового не без удовольствия залить царские чертоги кровью, потворствуя своим низким страстям или слепо служа государственному интересу. Его монархи, проявляющие наклонность к тиранству, – не злодеи, а, скорее, бюрократы. Они строго блюдут не ими установленный порядок. Скажем, во Фракии есть закон, запрещающий принцам крови заключать браки с подданными, и есть обычай, предписывающий ежегодно приносить в жертву Аполлону невинную деву: царствующий здесь Демофонт, герой драмы, носящей его имя (1733), имел все основания быть недовольным сыном, который нарушил этот закон, и министром, который пожелал исключить свою дочь из списка выбираемых по жребию жертв. Ущербность Демофонта и ему подобных с точки зрения идеала заключается в том, что они выказывают в своей верности букве закона излишнее рвение и забывают о таком неотъемлемом атрибуте власти, как милосердие: ход действия так или иначе указывает им на наличие этого недостатка (но не позволяет совершиться непоправимому). Еще одна группа царствующих особ непосредственно вовлечена в любовную коллизию – Александр Македонский ("Александр в Индии", 1729), императоры Адриан ("Адриан в Сирии", 1732) и Тит ("Милосердие Тита", 1734), Антигон, царь Македонии, и Александр, царь Эпира ("Антигон", 1744); они любят, и эта любовь, низволя их на землю с олимпийских высот власти, пелает их уязвимыми: они не различают, кто им друг, а кто враг, и не понимают, почему друзья становятся врагами. Но они изначально стоят выше личных обид, и поэтому милосердие для них является не обретением, а данностью (Александр задолго до финала проявляет в этом плане настоящие чудеса: отпускает всех своих противников, в том числе Пора, а также прощает своего приближенного Тимагена, который является его тайным врагом, постоянно строит козни и даже замышляет его убийство). Обретают они всю полноту величия (вместе с сознанием своей миссии), когда отказываются от любви – вернее, переносят ее на другой объект (Тит: "я не желаю иной супруги, кроме Рима" – altra io non voglio sposa che Roma). Метафора супружества естественным образом сочетается с метафорой отцовства ("моими детьми да будут подвластные мне народы" – і figli miei saranno і popoli soggetti): супружеская любовь (к отчизне), отеческая любовь (к подданным) – это единственные виды любви, сочетающиеся с образом идеального монарха, и они категорически исключают для него возможность играть роль в собственной любовной истории. "Любви не место рядом с [царским] величием" (amore e maestà non vanno insieme – "Покинутая Дидона").

При этом наличие такой истории для мелодрамы Метастазио – условие обязательное, и оно составляет третью, и главную, характеристику ее сюжетной конструкции; именно через любовный сюжет драма выходит на свой основной конфликт. Мир Метастазио – это мир влюбленных героев. Один из персонажей каждой драмы, правда, от любви свободен (в "Ахилле на Скиросе" таких персонажей больше одного, но это исключение): по раскладу драматических амплуа – это, как правило, либо "благородный отец", либо наперсник. Все остальные уязвлены стрелой Амура (Юлий Цезарь, влюбленный в дочь Катона, – это казалось изящным и трогательным в век рококо и сентиментализма, и это же стало казаться смешным, когда наступил другой век). Влюбленные персонажи либо составляют параллельные пары, либо образуют треугольники: поскольку состав действующих лиц строго ограничен (не больше шести-семи), то таких пар максимум две, а треугольники (если их также два) накладываются друг на друга<sup>7</sup>. Препятствия, стоящие на пути любви, могут быть как внешними, так и внутренними (могут и сочетаться).

Одним из видов внешнего препятствия является воля отца, вступающая в противоречие с чувством сына или дочери: отец Аристеи, сикионский царь Клисфен, ненавидит афинян, а Мегакл, ее возлюбленный, – афинянин ("Олимпиада", 1733); фракийский царь желает женить своего сына на фригийской царевне, а тот уже вступил в брак по сердечной склонности ("Демофонт"); Ликомед прочит свою дочь за Теагена, а она отдала свое сердце Ахиллу ("Ахилл на Скиросе"); похожие ситуации в "Царе-пастухе" (1751; где, однако, Александр Македонский не отец Аминты, а его благодетель: он возвел его на престол Сидона и теперь из лучших чувств находит для него родовитую неве-

сту) и "Нитетис"; своеобразный вариант все той же ситуации дается в "Покинутой Дидоне", где союз Энея и Дидоны входит в противоречие с волей богов. Еще один вид внешнего препятствия – действия антагониста, прямо направленные против героя и мотивированные любовью (ревностью), ненавистью (жаждой мести) и (или) стремлением к власти. Любовь движет его поступками в "Адриане в Сирии" (Аквилий, римский трибун и советник Адриана, влюблен в его невесту, к которой император охладел, пленившись парфянской царевной, и пытается всеми способами не допустить нового сближения Адриана и Сабины); аналогичные мотивировки в "Узнанной Семирамиде" (1729); в "Триумфе Клелии" (1762) любовь мешается с властолюбием, в "Милосердии Тита" и "Аэции" (1728) – властолюбие с давней обидой; в "Артаксерксе" (1730) и "Фемистокле" (1736) козни и преступления творят чистой воды властолюбцы (у Артабана из "Артаксеркса" есть даже философия своего рода антидоблести, но вообще отрицательные герои Метастазио идеологами не являются).

К внутренним препятствиям относится противоречие любви и долга. Это может быть долг по отношению к отцу (в "Артаксерксе" Арбак обвинен в убийстве царя и не может оправдаться, потому что тогда ему придется выдать своего отца Артабана; Мандана, дочь убитого Ксеркса, любит Арбака и требует его казни, убежденная в том, что он является убийцей), по отношению к другу (в "Олимпиаде" Мегакл выступает вместо друга на олимпийских состязаниях, призом в которых является рука любимой им Аристеи; тот же конфликт в "Руджеро"), по отношению к государю (в "Адриане в Сирии" Фарнасп готов уступить возлюбленную, спасая парфянского царя и своего сюзерена, но Хосров для него не только государь, он и отец возлюбленной). Есть пьесы, в которых такого противоречия вообще не наблюдается (в "Демофонте" Тимант, а в "Нитетис" Самет пытаются силой оружия освободить своих возлюбленных, выступая против отца и государя). Есть пьесы, в которых выстраивается некоторая иерархия долженствований (в "Аттилии Регуле" для заглавного героя на первом месте – Рим и соотнесенные с родиной и государством понятия, для его сына и дочери – жизнь отца), но в любом случае конфликты редко выходят за пределы семейного круга (семейный порядок продолжает исправно служит метафорой политического).

Все элементы, существенно важные для организации действия в театре Метастазио, имеют гетерогенную жанровую типологию. Счастливый финал – это, разумеется, комедия (или трагикомедия). Конфликт с отцом, сделавшими выбор за сына, - это тоже комедия. Сложнее обстоит дело с фигурой интригана и заговорщика: она встречается во всех драматических жанрах и во всех она достаточно редкая. В комедии интригу ведет положительный герой (и персонажи, действующие в его интересах, - рабы и слуги); с такими пьесами, как "Двойная игра" Конгрива или "Школа злословия" Шеридана, в которых действием манипулирует интриган (интриган не только в оперативном, но и в моральном смысле слова), Метастазио вряд ли был знаком. Вряд ли он был знаком и с "Отелло", где имеется аналогичный моральный тип с аналогичной сюжетной функцией. Зато он прекрасно знал "Верного пастуха" Гварини, произведение, стоящее у истоков трагикомедии как жанра (не только знал, но и использовал): в нем имеется ветреная и коварная Кориска, которая, обуреваемая ревностью, чуть было не подводит дело к трагическому для ее счастливой соперницы концу. Знал он и Корнеля: ссылался на его опыт в "Извлечении из Поэтического искусства Аристотеля..." как на положительный пример свободно-разумного обращения с правилами, неоднократно прибегал к использованию его общих сюжетных мотивов ("Милосердие Тита" прямо восходит к "Цинне", в "Деметрии" заметны переклички с "Доном Санчо Арагонским") и даже отдельных фабульных ходов (чаша с ядом, фигурирующая в "Родогуне", всплывет у Метастазио в "Артаксерксе", "Узнанной Семирамиде", "Фемистокле"). У Корнеля во всех его пяти "досидовских" комедиях интригу, в противоречие со всей историей жанра, ведет персонаж по раскладу ролей "отрицательный"; ему, правда, далеко в плане "отрицательности" не только до шекспировского Яго, но даже и до шеридановского Джозефа Сэрфеса: он всего лишь ревнует к более удачливому претенденту и строит ему мелкие каверзы8. У Корнеля же в некоторых его трагедиях (особенно в трагедиях так называемой

MИРОВОЕ ДРЕВО 72 73 ARBOR MUNDI

"второй манеры") нередко можно встретить персонажей, плетущих самый настоящий заговор. Их моральная квалификация колеблется (в зависимости от мотивировок) в весьма широких пределах, но даже в самых умеренных вариантах отмечена явной амбивалентностью: Клеопатра в "Родогуне" убивает сына, Арсиноя в "Никомеде" пытается погубить пасынка (обе пекутся только о власти), Эмилия в "Цинне", мстя за отца, готовит покушение на императора, Леонтина в "Ираклии", чтобы покарать кровавого тирана, готова пожертвовать воспитанником (юношей самых высоких достоинств, чья единственная вина заключается в том, что он является сыном тирана). Похоже, что Метастазио осуществил на основе общей сюжетной функции своего рода комбинацию мотивов, разведенных у Корнеля по разным жанрам: из трагедий взял властолюбие и месть, из комедий – ревность к сопернику.

Что касается конфликта любви и долга, то он, разумеется, ведет свое происхождение из трагедии, однако отмечен у Метастазио известным своеобразием. У Корнеля трагические персонажи, пройдя через момент осознания раздвоенности долженствований и сделав выбор, остаются этому выбору непоколебимо верны. У Метастазио момент выбора нередко занимает все пространство драмы. Клеониче ("Деметрий"), дочь царя Сирии (Александра Балы), готовится после смерти отца вступить на престол и по требованию сената должна выбрать себе супруга. С давних пор она любит Альчеста, считая его простолюдином (на самом деле он – сын Деметрия Сотера, низложенного Александром Балой). Сначала героиня под угрозой отречься от трона требует от сената, чтобы ей был предоставлен свободный выбор. Когда такое решение принято, она отказывается от Альчеста, ибо не желает своим выбором оскорблять "грандов" и порочить собственную славу (La gloria mia <...> / or mi consiglia a superar me stessa – "Моя слава требует от меня преодолеть саму себя"). Но когда он собирается покинуть Селевкию, она его возвращает и готовится к решающему объяснению: Magnanimi pensieri / e di gloria e di regno ah dove siete? ("Тде вы теперь, благородные думы о славе и царстве?"). Во время этого объяснения ей удается убедить Альчеста в своей правоте (хотя поначалу он клеймил ее за невер-

ность): Regna, vivi, conserva / intatta la tua gloria. Io m'arrosisco / de' miei trasporti; e son felice a pieno, / se da un labbro sì caro / tanta virtù, tanta costanza imparo ("Царствуй, живи, сохрани незапятнанной твою славу. Мне стыдно за мои порывы, я счастлив, что из этих дорогих уст научаюсь такой доблести, такому постоянству"). Клеониче тут же начинает раскаиваться в своей верности "славе": Che giova al mondo / questa gloria tiranna? ("Что пользы от этой славы тирана?"), и останавливает Альчеста, когда он уже готовится сесть на корабль: "когда я вдали от тебя, сердце смягчается, и слава уступает любви" (la mia gloria, oh Dio! cede all'amore). Она готова уехать с ним, отказаться от трона, рисует перед ним картину пасторального счастья, но теперь уже Альчест возвращает ее к сознанию долга: слава стоит таких страданий, память о нашей любви дойдет и до грядущих веков, неотделимая от памяти о нашей доблести. Клеониче согласна: я на мгновение поколебалась, но ты возвратил меня к сознанию моего долга (Io vacillai: ma tu mi rendi, o caro, / la mia virtute) – и в доказательство твердости своих намерений просит его остаться на время выбора жениха и даже на время бракосочетания. Выбор она делает наиболее безболезненный для Альчесте – отдает руку не его прямому сопернику, а его воспитателю Феничио, но в этот момент поспевают критские войска, и Феничио наконец может открыть истинное имя своего воспитанника. Феничио подводит итог (эта история показывает, что любовь и славу можно примирить между собой), а заключительный хор этот итог уточняет: когда "нежное чувство проникает в благородное сердце, то оно становится товарищем, а не соперником добродетели".

Не всегда колебания персонажей выражены так рельефно и не всегда они вообще есть, но в целом к этому типу героя автор испытывал явную склонность. Быть может, в ее основе лежит что-то вроде психологического сродства (Метастазио сам заявлял, что Адриан, рассказывающий о своих душевных метаниях, — его собственный автопортрет), но так или иначе герои, не способные принять окончательное решение или идущие к нему непрямым путем, получаются у Метастазио куда более художественно убедительными, чем персонажи, непоколебимо верные своей идее и своему выбору (наподобие, к примеру, Аттилия

MUPOBOE ДРЕВО 74 75 ARBOR MUNDI

Регула), и объясняется это причинами вполне объективного свойства: первые удачнее вторых адаптируются к сюжетному порядку метастазиевой мелодрамы. В лучших ее образцах (к которым единодушно причисляются мелодрамы, созданные в первое венское десятилетие) борьбе решений с идеальной точностью соответствует борьба аффектов, "колебания сердца" В конечном итоге трагедийная дилемма, встающая перед героем, выбор между двумя императивами, который ему надлежит сделать, приводит парадоксальным образом к созданию своего рода сквозного характера ("нерешительный"), который мог бы стать предметом изображения в какой-нибудь классицистической комедии мольеровского типа. Здесь мы встречаемся с тем же эффектом жанрового симбиоза, который возникает и по отношению к фигуре заговорщика (хотя механизмы в этих случаях действуют различные).

Некоторую наклонность к использованию отдельных комических приемов Метастазио замечал за собой сам. В одном из писем (16 декабря 1765 г.) он говорит об этом прямо и ссылается для объяснения этого обстоятельства на необходимость учитывать привычки публики, воспитанные в ней мелодрамой прежнего образца, больше напоминающей "Киклопа" Еврипида или "Амфитриона" Плавта; к "суровости" трагедии (al severo della tragedia) приходилось зрителя приучать постепенно, делая ему время от времени уступки и разбавляя эту суровость ситуациями если не прямо комическими, то по крайней мере праздничными и весельми (Quindi conveniva somministrargli qualche situazione, se non comica affatto e scurrile, almeno festiva e ridente). Правда, уточняет автор, такие уступки он делал лишь в начальных своих опытах (наверное, имеется в виду нечто подобное сцене из "Покинутой Дидоны", в которой заглавная героиня пытается пробудить у Энея ревность, кокетничая с Ярбой).

Прошло около ста лет, прежде чем на жанровую неоднородность в театре Метастазио обратили внимание критики, которые, однако, полагали, что драматург по складу своего дарования просто не выдерживает чистоты трагедийного жанрового ряда. По словам Де Санктиса, "если мы углубимся в этот героический мир, то мы увидим, с какой легкостью он соскальзывает к коми-

ческому и как <...> эта героическая жизнь на самом деле проникнута той заурядностью, которая может вобрать в себя вульгарность и шутовство современного общества". И далее критик перечисляет эпизоды "Адриана в Сирии", в которых персонажи дурачат друг друга, оказываются в неловких ситуациях, противоречат сами себе. "Все это по существу комично, но здесь нет ни комического намерения, ни комического развития" 10.

Дело все же не в сознательных или невольных уступках комическому, которые допускает автор, не в отдельных поворотах сюжета, эпизодах, ситуациях – сама организация драмы у Метастазио ориентирована на эксплуатацию существенных структурных элементов комедии. Конечно, не всякая трагедия заканчивается гибелью протагонистов, но такого универсального happy-end'a, как у Метастазио, никакая трагедия не допускает: больше чем в половине его либретто все охваченные любовью персонажи (даже соперничающие между собой) образуют в финале счастливые пары, а антагонисты (в подавляющем большинстве его пьес) раскаиваются или отделываются не слишком суровым наказанием (даже Артабан в "Артаксерксе", убивший царя и посягавший на жизнь его преемника, всего лишь изгнан). Эта всеобъемлющая финальная гармонизация (для трагедии в принципе не характерная) достигается в значительном числе случаев посредством такого приема, как "узнавание", причем взятого именно в его комедийном изводе (что предполагает реинтеграцию в утраченную социальную среду): типичный пример – "Нитетис", где заглавную героиню, царскую дочь, все считают простой пастушкой. Главной силой, производящей возмущение в изначальном порядке, является у Метастазио (опять же как в комедии) любовь – трагедия любовью также не пренебрегает, но в трагедийной интерпретации любовь либо направляется на недопустимый объект, либо входит в сложное сочетание с другими страстями и другими идейными мотивировками. У Метастазио этого не происходит (что особенно очевидно при сравнении его пьесы с прямым драматическим источником - "Милосердия Тита" с "Цинной", например)11. Наконец, в целом ряде его либретто коллизия выстраивается вокруг момента смены или передачи власти: если комедия в целом инсценирует процесс родового об-

MИРОВОЕ ДРЕВО 76 ARBOR MUNDI

новления, то можно считать, что мелодрама Метастазио, где, как мы помним, семейный порядок включает в себя политический ("меня пленяет почтенный образ высшей родительской власти"), эксплицирует эту магистральную тему комедии.

Главное отличие трагедии от комедии – разная степень свободы и применительно к персонажу, и применительно к сюжету. Свобода комедийного героя строго ограничивается его драматической функцией, свобода комедийного сюжета – универсальным жанровым схематизмом. Допустимо предположить, что комедийные включения в театре Метастазио объясняются, на самом глубинном уровне, сопоставимостью комедии и мелодрамы (в том ее виде, в каком она сложилась уже до Метастазио) именно в плане доступного им резерва вариативности. В случае мелодрамы, правда, ограничения диктуются не жанровой традицией (как в случае комедии), а театральной практикой, но от этого они не становятся менее жесткими. Театральная практика предписывает драматургу число действующи лиц (по числу певцов в труппе – как правило, не больше шести) вместе с их музыкальными и отчасти драматическими амплуа, структуру драматических эпизодов и порядок их смены, распределение драматических заданий между речитативом и арией, даже количество и характер музыкально-поэтических номеров. По классификации Стендаля, "первое сопрано, примадонна и тенор <...> должны спеть по пяти арий: страстную (aria patetica), блестящую (di bravura), арию, выдержанную в ровных тонах (aria parlante), арию полухарактерную и, наконец, арию жизнерадостную (aria brillante)"12. К этим общим для всех оперных драматургов ограничениям прибавляются и дополнительные, связанные с особенностями конкретной труппы и конкретной постановочной практики. На них Метастазио жаловался в письме к Фаринелли (18 февраля 1752 г.):

Греческие и римские материи мне неподведомственны, ибо эти нимфы [придворные актрисы] не должны показывать свои целомудренные ноги; приходится обращаться к восточным историям, дабы принятые у этих народов длиннополые одеяния скрывали неприличные места моих актрис, выступающих в мужских партиях. Борьбу порока и добродетели мне

также невозможно вводить в мои драмы, ибо никто в труппе не желает брать на себя роль злодея. Мне не дозволяется использовать больше пяти персонажей <...> Время представления, число перемен сцены, арий и чуть ли не стихов – все это ограничено.

Конечно, либретто Метастазио в комедию не превращается, но глубинное с ней сродство успешно разрушает его внешнюю трагедийность. Время Метастазио в драматургии – это время усиленных попыток снять оппозицию высокого и низкого драматического жанра, снять одновременно с двух сторон: низводя трагические сюжеты в демократическую социальную среду (мещанская драма) и облагораживая комедию патетикой и столкновением идей ("слезная комедия"). К этим попыткам Метастазио не причастен (хотя наблюдал за ними не без сочувствия: не отрицал, например, право на существование слезной комедии), но двигается в том же направлении – к созданию среднего жанра. Правда, сам он этого движения у себя не видит или не желает видеть, и вместе с ним не видят и его современники. И не только современники: оно не ясно различимо даже на большой исторической дистанции и при опоре на такой средний жанр, конституция которого не сводится к соположению или пусть даже синтезу структурных элементов, сохраняющих память о своей жанровой гетерогенности. С этих позиций, достигнутых к концу XIX в., мелодрама Метастазио представляется не особым жанром, а чем-то вроде недовоплощенной и дискредитированной трагедии, а то, чем она особенно пленяла в век рококо и сентиментализма, изящество, рафинированность, рациональная прозрачность и упорядоченность – кажется, как Де Санктису, "непроизвольным комизмом".

79

За век с небольшим на его либретто было написано около 900 опер (и около ста опер на текст одного "Артаксеркса"). К либретто Метастазио обращались все выдающиеся композиторы XVIII в., работавшие в жанре оперной музыки: и итальянские (А. Вивальди, Н. Порпора, Л. Винчи, Дж. Перголези, Д. Скар-

- латти, Н. Йомелли, Б. Галуппи, Н. Пиччинни, Дж. Паизьелло, Д. Чимароза), и немецкие (Гендель, Глюк, Гайдн, Й.-К. Бах, Моцарт).
- 2 Во всем, что касается собственно музыкального контекста деятельности Метастазио, теперь имеется возможность отослать читателя к недавно появившемуся фундаментальному исследованию (Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. М., 1998; Ч. 2: Эпоха Метастазио. М., 2004), вторая часть которого включает в том числе специальный разбор структуры и поэтики метатастазиевой мелодрамы (не со всеми положениями которого мы, однако, можем согласиться).
- <sup>3</sup> Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 275.
- <sup>4</sup> Произведения Метастазио цит. по: Tutte le opere / A cura di B. Brunelli. Milano, 1947–1954. Vol. 1–5.
- Folena G. L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento. Torino, 1983. P. 319–320.
- <sup>6</sup> Цит. по: Storia della letteratura italiana / Dir. da E. Malato. Roma, 1998. Vol. VI. P. 293.
- 7 Сюжетные схемы оперной драматургии Метастазио подробно разбираются во второй книге П.В. Луцкера и И.П. Сусидко (с. 244–263).
- 8 Ср.: Андреев М.Л. Испанская комедия во французском изводе: Корнель // Мировое древо. 2009. № 15. С. 37–38.
- 9 Binni W. L'Arcadia e il Metastasio. Firenze, 1963. P. 270.
- $^{10}$  Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М., 1964. Т. 2. С. 435–436.
- <sup>11</sup> Cp.: *Joly J.* Dagli Elisi all'Inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850. Firenze, 1990. P. 91–93.
- 12 *Стендаль*. Письма о Метастазио // Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 8. С. 230–231.

# ПЕРЕВОДЫ

## ИОСИФ И АСЕНЕТ

## Н.В. Брагинская

## НЕСКОЛЬКО ВВОДНЫХ СЛОВ К АПОКРИФУ "ИОСИФ И АСЕНЕТ"

Среди иудеев, живших в эллинистическом Египте, библейская история Иосифа Прекрасного была популярна. Это не только очень яркая новелла, это история об иудее, который после череды страданий и испытаний его верности Богу достиг высокого положения при дворе египетского царя и смог в голодные годы дать приют и спасение Израилю. Он мог быть героем для диаспоры. О жизни этого патриарха писали по-гречески Артапан и Филон, а безымянные переводчики переводили на греческий безымянных авторов "Истории Иосифа", "Молитвы Иосифа", "Завещания Иосифа" и других произведений.

Одно из написанных по-гречески, но на основе более ранней семитской традиции<sup>1</sup> сочинений, условно именуемое "Иосиф и Асенет" (далее – ИА), разворачивает в целую повесть несколько стихов Книги Бытия (41:45, 50, 52; 46:20), в которых скупо сообщается, что Иосиф женился на дочери гелиопольского жреца Пентефрея, и та родила Ефрема и Манассию.

Другие сочинения, где история брака Иосифа была бы в центре, если и были написаны, до нас не дошли. Но нам известно, что существовали — возможно, устные — истории об Асенет, согласно которым она была дочерью хозяина Иосифа Потифара (Пентефрей — одна из греческих передач того же имени). Такая история максимально драматизировала брак Иосифа: он женился на дочери той самой женщины, которая пыталась его соблазнить, а потерпев неудачу, — оклеветать и казнить руками мужа<sup>2</sup>.

Следы истории Асенет, отличной от нашей, обнаруживаются в греческих, сирийских и арамейских источниках начиная с III в. н. э.<sup>3</sup> и могут быть прослежены далее в истории Юсуфа и Зулейки, где Зулейка объединяет в себе черты коварной жены Потифара и раскаявшейся и обратившейся в истинную веру красавицы Асенет.

Но апокриф, о котором идет сейчас речь, – сочинение совершенно иного плана, и драматизм такого рода ему чужд. Пентефрей здесь – это, так сказать, "однофамилец", а безымянная мать Асенет в повести никак не участвует, вернее, она совершает всего одно действие: подымается в покой дочери и ведет ее вниз, чтобы та приветствовала посетившего дом Иосифа.

Напряжение нашей повести в другом. По-видимому, женитьба патриарха Иосифа на язычнице, не просто предосудительная, но непосредственно запрещенная Авраамом и Иаковом (Быт 24:3; 28:6), требовала объяснения, причем объяснения, которое решало бы проблему, важную для диаспоры с точки зрения религиозного закона, — проблему брака с иноплеменными женщинами. История любви и обращения египтянки в веру Иосифа как раз и предлагает решение этой проблемы.

Это было не единственное возможное решение, другое также засвидетельствовано в еврейской традиции: Асенет отождествляется с дочерью Дины, сестры Иосифа. Чудесно спасенного младенца удочеряет египетский жрец, но ее еврейское происхождение обнаруживается, когда Дина, пришедшая в Египет вместе со всем Израилем, находит памятные вещицы своего младенца. Таким образом, Асенет оказывается женой Иосифа в соответствии с требованием Закона, и драматическое обращение просто не нужно<sup>4</sup>.

Вероятнее всего повесть написана в Египте для грекоязычных евреев диаспоры, хотя нельзя исключить и другого города восточного Средиземноморья, где была достаточно крупная еврейская община.

Посвященная любви и браку Иосифа история вышла похожей на любовный роман: развернутое описание божественной красоты героев – ничего подобного нет в библейской традиции, – упоминание состязания лучших юношей за право стать женихом живущей в неприступной башне красавицы-мужененавистницы,

затем любовь с "первого взгляда", описание сначала надменного отвержения любви, а затем любовной болезни; знатный соперник, коварные козни и счастливое под конец воссоединение супругов и т. д. Все эти и другие романные черты присутствовали в ветхозаветном апокрифе, когда известные нам греческие любовные романы, скорее всего, еще не были написаны. Поэтому датировка ИА и вопрос о том, какое сочинение было первым любовным романом по-гречески, а следовательно, и проблема происхождения романа оказались связаны.

ИА описывали как назидательную притчу (wisdom tale), роман-поучение (sapiential novel), аллегорический роман, "роман с ключом", роман, в котором находят свое выражение египетская астрология или мистика Меркавы или Чертогов, и т. д.

И все-таки, хотя об ИА нередко говорится как о романе, это роман sui generis. Сакральные элементы занимают в нем авансцену, что же касается элемента любовного, то о нем можно сказать двояко: что он отодвинут на задний план и подчинен сакральному или что он-то и священен, поскольку брак Иосифа и Асенет происходит и на человеческом уровне, и одновременно на космическом и символическом и имеет непосредственное отношение к спасению мира.

Несмотря на удивительную цельность и небольшой размер, ИА – произведение многосоставное. В нем есть и типично сказочная экспозиция, большие поэтические псалмы и изощренно риторически и поэтически построенные молитвы, короткие драматические диалоги, детальные описания облика и одеяния главных героев, а также башни, чертогов и сада, стилизация библейского исторического повествования, интриги и погони и уникальная апокалиптическая сцена.

Откровение в этой сцене происходит во время мистериального посвящения, в котором участвуют два "разряда" чудесных пчел, репрезентирующих, видимо, ангелов и/или священников. Во всей мировой литературе нет этому подобия.

И другая черта этой сцены удивительна: откровения всегда рассказываются от имени того, кому они были даны, здесь же автор оказывается как бы свидетелем того, чего никто не мог видеть, – посвящения в мистерию и откровения посвящаемому.

85

Только здесь, за исключением Откровения Иоанна, спасение человечества наступило в настоящем, и, в отличие от всех апо-калипсисов, здесь нет описания "массовой" гибели грешников или их окончательного осуждения. Единственный целиком отрицательный герой повести — сын фараона — гибнет, но гибнет помилованный и прощенный.

ИА отличается от большинства апокрифов великодушным светлым настроением и особого рода литературным совершенством: свежестью и цельностью при многообразной и разветвленной опоре на библейскую традицию.

В контексте еврейской литературы египетской диаспоры ИА предстает одним из сочинений иосифического цикла, в ряду так называемых мидрашистских "переписываний Библии" (rewritten Bible) и иудео-эллинистической апокалиптики. В этом контексте история любви является элементом случайным.

Если же рассматривать ИА на фоне эллинистической повествовательной прозы восточного Средиземноморья, особенно в сопоставлении с греческим романом, то ИА вписывается в этот ряд, и неясным остается только вопрос о том, кто объект, а кто субъект влияния.

В решение этого вопроса обычно вмешиваются неявные установки, а именно представление о превосходстве той или иной культуры, которую соответственно и признают "влиятельной".

Обычно влиятельной признается античная литература. Последние 30 лет — от С. Уест до П. Эйхирни-Кролл — ИА считают периферийным греческим романом<sup>5</sup>, построенным из античного материала мотивов, сюжета, приемов, образов. Комментарий К. Бурхарда указывает на целый ряд параллелей ИА и античных романов: 67 отсылок к "Метаморфозам" Апулея,  $40 - \kappa$  "Херею и Каллирое" Харитона,  $25 - \kappa$  "Габрокому и Антии" Ксенофонта Эфесского<sup>6</sup>.

Но и прежде произведения этих подсчетов Харитон и Апулей обратили на себя наше внимание тем, что ИА имеет с этими романами не схожие мотивы, а более крупные общие характеристики<sup>7</sup>.

"Иосиф и Асенет" – это единственная в библейской и околобиблейской литературе историческая повесть, которая целиком

посвящена всем этапам отношений идеальной пары от заочного отвержения до любви с первого взгляда, испытаний и брака; "Херей и Каллироя" – это единственный сохранившийся греческий любовный роман, имитирующий историческую повесть. Каждый в своем контексте, ИА и "Херей и Каллироя" исключительны по разным основаниям, но в результате только эти два произведения являются одновременно историческими и любовными "романами"8.

С "Метаморфозами" ИА объединяет другая и тоже исключительная черта: это романы обращения. Роман Апулея не является любовным в целом, но устройство его, как известно, двусоставно, и в центре находится любовный роман, в котором Психея проходит через преисподнюю и в котором совпадают любовь и обретение бессмертия, любовь к супругу и любовь к божеству. Это, конечно, история Купидона и Психеи.

Как ИА, так и "Метаморфозы" двуплановы. Роман Апулея содержит в себе сказку о браке Души-Психеи с богом любви, которая должна что-то объяснить нам в замысле всего романа и преображения Луция. В истории патриарха и прекрасной египтянки также в центре помещена сцена посвящения героини в мистерии Всевышнего и откровение о будущем мира и роли Асенет как Града убежища для всех обратившихся. Это второй – космический план событий, происходящих с героями.

Но о чем говорит это сходство?

Мы сопоставили параллельные места ИА и романов с Септуагинтой и обнаружили, что сходства ИА с романами меркнут перед очевидной опорой ИА на библейскую традицию в тех самых местах, которые ученые выделили для сопоставления с романами. Разумеется, доказать влияние ИА на Харитона или Апулея — задача далеко не тривиальная, но и обосновать влияние античного романа просто ссылками на некие сходства уже не получается: нужно, чтобы они были "сильнее", чем естественная опора ИА на Библию. ИА нисколько не нуждается для объяснения своего литературного состава и образности в Апулее и Харитоне, а в фольклорной и библейской традиции нуждается.

Переклички ИА с романами Харитона и Апулея можно также признать случайными, а можно предположить влияние ИА на Ха-

ритона и Апулея, но предположить обратное влияние, на наш взгляд, мешает сам характер сопоставляемых элементов, вернее – системный характер их различий. В одном случае все первичное, исходное, "серьезное", жизненное, сакральное и даже ритуальное, в другом – тот же образ, прием, сюжетный ход имеет характер искусного, литературного, художественного, психологического.

Приведем один пример. В ИА во время посвящения Асенет, как пчелиную матку ("царицу"), облепляют вылетевшие из сота чудесные белые пчелы в золотых коронах с пестрыми крыльями, а про Каллирою говорится, что, когда она вышла из храма, люди обступили ее и потянулись на ней, словно рой пчел за своей "царицей". И естественней предположить выветривание чуждой религиозности ради литературной занимательности и изящного образа, чем насыщение "беллетристики" сакральным содержанием.

Как уже было сказано, датировка, происхождение, жанр и сам состав текста вызывали и вызывают дискуссии. Одни ученые считают оригинальной краткую версию, которая затем была распространена $^9$ , другие — длинную, которая затем была сокращена $^{10}$ . В настоящее время большинство согласно, что "Иосиф и Асенет" — это иудео-эллинистическое произведение, созданное в столетия вокруг рубежа эр, причем самая ранняя датировка, которую упоминают все чаще, — середина  $\Pi$  в. до н. э. $^{11}$ , а самая поздняя из современных —  $\Pi$ 0 или даже  $\Pi$ 1 в. н. э. $^{12}$ 2

Критическое издание ИА на основании многочисленных греческих рукописей и древних переводов почти четыре десятилетия подготавливал Кристоф Бурхард<sup>13</sup>. Поскольку наиболее раннюю традицию доносят древние переводы, Бурхард в некоторых случаях включает в греческий текст фрагменты фраз, сохраненных иногда лишь по-латыни, по-сирийски или по-армянски, в обратном переводе.

Настоящий перевод выполнен по последнему изданию Бурхарда с сохранением его членения текста на стихи и главы ради удобства ссылок, но с собственным делением на абзацы.

Кроме того, в статье "Был ли крест на пчелином соте?" авторы реконструируют некоторые чрезвычайно важные фрагменты текста иначе, чем Бурхард, разумеется, используя при этом бо-

гатую информацию о переводных версиях, содержащуюся в его издании и изданиях древних переводов. Перевод соответствующих фрагментов (16.1-11 и 16.16х-17), относящихся к самой загадочной сцене с сотом и пчелами, следует реконструкции авторов статьи, а не тексту, изданному Бурхардом. В тех немногих случаях, когда мы, избирая иное чтение, отступаем от текста Бурхарда, используются квадратные скобки. Угловые скобки использованы в тех (всего трех) случаях, когда в перевод на основании параллельных контекстов включены дополнительные слова.

Еще на заре изучения апокрифа академик В.М. Истрин издал краткую греческую версию и ее славянский перевод<sup>14</sup>. В 1987 г. в сборнике "От берегов Босфора до берегов Евфрата" С.С. Аверинцев опубликовал перевод краткой "версии Филоненко" 15. Существует также перевод "Иосиф и Асенет" на русский язык с древней армянской версии 16.

Русский перевод "длинной" версии, более чем на треть превышающей объем краткой, предлагается читателю впервые. Он является результатом деятельности семинара в РГГУ в 2003–2004 гг., в котором учтены многочисленные замечания участников семинара 2008–2009 гг., особенно А.Ю. Виноградова, соавтора публикуемой ниже статьи "Был ли крест на медовом соте?", сложившейся по результатам работы второго семинара в 2009 г. В свою очередь, для авторов статьи большое значение имели работы соавтора перевода М.С. Касьян о символике пчел и меда в "Иосиф и Асенет". Участники семинара продолжают подготавливать детальный комментарий, в процессе этой работы были опубликованы статьи, к которым мы здесь отсылаем для более подробного знакомства с проблемами изучения "Иосиф и Асенет".

О существовании устной или/и письменной древнееврейской (или арамейской) традиции, предшествующей созданному по-гречески сочинению, говорят обнаруженные различными учеными непереводимые парономасии, о которых речь пойдет ниже.

- 2 Отождествляют жреца и вельможу Test. Jos. 18.3 и Jub. 39.11; раввинистические источники чаще их различают: *Aptowitzer V.* Asenath, the Wife of Joseph: A Haggadic Literary-Historical Study // Hebrew Union College Annual. 1924. N I. P. 262. О существовании такой драматической истории в еврейской традиции свидетельствует Ориген: "Кто-нибудь подумает, что это [отец Асенет] не тот, кто купил Иосифа. Но совсем не так понимают это евреи, они на основании потаенной книги [ἐξ ἀποκρύφου] утверждают, что хозяин и тесть одно лицо. Они говорят, что Асенет предъявила обвинение своей матери в присутствии своего отца, заявив, что это та подстроила ловушку для Иосифа, а не он для нее. Поэтому он выдал ее за Иосифа, чтобы доказать египтянам, что тот не совершил никакого преступления против его дома" (*Orig*. Selecta in Genesim. PG 12. 136. 9–20); ср. Mid. Agada I. 97 (ed. S. Buber); *Aptowitzer V.* Op. cit. P. 258.
- <sup>3</sup> *Aptowitzer V.* Op. cit. P. 239–260.
- <sup>4</sup> Ibid. P. 243–256.
- West S. Joseph and Aseneth: a Neglected Greek Romance // The Classical Quarterly 24. 1974. P. 70–81; Ahearne-Kroll P.D. Joseph and Aseneth and Jewish Identity in Graeco-Roman Egypt. PhD University of Chicago. 2005.
- 6 См. индекс источников в изд.: Burchard Ch. Joseph und Aseneth // Unterweisung in erzählender Form / Hrsg. W.G. Kümmel (Jüdische Schriften aus hellenistischrömischer Zeit 2). Gütersloh, 1983.
- 7 Брагинская Н.В. "Иосиф и Асенет": "мидраш" до мидраша и "роман" до романа. Часть 2 // Вестник древней истории. 2007. № 1. С. 32–75; Braginskaya Nina. Position of "Joseph and Aseneth" in Greek literary history: the case of the 'first novel'. Доклад на конференции по античному роману в 2008 г. в Лиссабоне (International Conference on the Ancient Novel-2008), в печати.
- 8 Вероятно, также так называемый "Роман о Нине и Семирамиде", к сожалению, дошедший только во фрагментах.
- <sup>9</sup> Так называемая "версия Филоненко": *Philonenko M*. Joseph et Aséneth: Introduction, Texte critique, Traduction, et Notes (Studia Post Biblica). Leiden, 1968.
- 10 Так называемая "версия Бурхарда": Joseph und Aseneth / Hrsg. von Ch. Burchard mit Unterstützung von C. Burfeind und U.B. Fink. Leiden, 2003.
- Bohak G. Joseph and Aseneth and the Jewish Temple in Heliopolis (Early Judaism and Its Literature 10). Atlanta, 1996.
- Kraemer R.Sh. When Aseneth Met Joseph. A Late Antique Tale of the Biblical Patriarch and his Egyptian Wife Reconsidered. Oxford, 1998.
- 13 Joseph und Aseneth / Hrsg. von Ch. Burchard.
- 14 Истрин В.М. Апокриф об Иосифе и Асенефе // Древности: Труды Славянской комиссии Императорского Московского археологического общества. М., 1898. Т. III. С. 146–99.
- 15 См. также: Аверинцев С.С. Многоценная жемчужина. Литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в І тысячелетии н. э. / Пер. с сирийского и греч., сост., предисл. и коммент. С.С. Аверинцева. М., 1994. С. 97–128.

- 16 Повесть об Иосифе и Асенефе; перевод, выполненный с наиболее полной армянской рукописи Н.О. Эминым и Г. Халатьянцем // Книга Еноха: Апокрифы. СПб., 2008. С. 285–312 (дополненное переиздание из кн.: Эмин Н.О. Переводы и статьи по духовной армянской литературе. М., 1898).
- Шмаина-Великанова А.И. Повесть об Иосифе и Асенет как Пасхальная Аггапа пля прозелитов. Поклап на Песятой ежегопной межлунаролной конференции по иудаике 28-30 января 2003 г.; Касьян М.С. Пища богов и Божия трапеза (Мед и пчелы в апокрифе "Иосиф и Асенет") // Балканские чтения 7. В поисках ориентального на Балканах; от античности по современности. 24–26 марта 2003 г. Тезисы и материалы. М., 2003. С. 42-45; Она же. Божественные пчелы – gens aeterna // Индоевропейское языкознание и классическая филология – VIII. Материалы чтений, посвященных памяти проф. И.М. Тронского. 21-23 июня 2004 г. СПб., 2004. С. 323-336; Она же. Пчелы для Асенет - жрецы, священники или ангелы? (к трактовке образа пчел и меда в Средиземноморской культуре) // Кентавр / Centaurus. Studia classica et medievalia. М., 2005. № 2. С. 71-90; Брагинская Н.В. Что если "Иосиф и Асенет" первый греческий любовный роман? // Балканские чтения 7. С. 34–41; *Она же*. Narrative as a By-Product of Exegesis // The Narrative in the Light of Comparative Studies: [Le récit dans la perspective des études comparatives] / Ed. Z. Mitosek, J. Mueller. Warszawa, 2005. P. 155–169; Она же. Полемика вокруг храма Онии и исправление пророчества: Исайя, 19:18 // Индоевропейское языкознание и классическая филология – IX. Материалы чтений, посвященных памяти проф. И.М. Тронского, 20–22 июня 2005 г. / Отв. ред. Н.Н. Казанский. СПб., 2005. С. 32–38; *Она* же. "Иосиф и Асенет": "мидраш" до мидраша и "роман" до романа. Часть 1 // Вестник древней истории. 2005. № 3. С. 73–96; Она же. "Иосиф и Асенет": "мидраш" до мидраша и "роман" до романа. Часть 2. С. 32–75; Она же. Обычное и странное в инициации Асенет // Переходы. Перемены. Превращения. Балканские чтения 10. Тезисы и материалы. 31 марта – 2 апреля 2009 г. М., 2009. С 34–38; Михайлова Т.А. Перемена облачения в "Повести об Иосифе и Асенеф" // Antiquitas Iuventae II / Сб. научных трудов студентов и аспирантов / Под. ред. Е.В. Смыкова, А.В. Мосолкина. Саратов, 2006. С. 96–110; Она же. Проблема датировки ветхозаветного апокрифа "Иосиф и Асенеф" // Antiquitas Iuventae III. Саратов, 2007. С. 241-251; Она же. "Иосиф и Асенеф" и "Книга Иудифи": проблема датировки // От Библии до постмодерна. Статьи по истории еврейской культуры. М., 2009. С. 221–233; и др.

### ИОСИФ И АСЕНЕТ

1.

- 1. Вот что было: в первый из семи годов изобилия, в пятый день второго месяца послал фараон Иосифа обойти всю землю египетскую. 2. И достиг Иосиф пределов гелиопольских в восемнадцатый день четвертого месяца первого года и собирал в том краю хлеб, словно песок морской.
- 3. И был в том городе муж, сатрап фараонов, поставленный начальником над всеми сатрапами и вельможами фараоновыми. И был очень богат сей муж, умен и добродетелен. И советником фараоновым был он, ибо превосходил разумением всех вельмож фараоновых. Звали мужа того Пентефрей, жрец гелиопольский.
- 4. И была у него дочь, дева восемнадцати лет, высокая и стройная, и всех дев земли затмевала она красотою. 5. Ничем не походила она на дев египетских, а во всем похожа была на дочерей еврейских: величавой была, как Сарра, цветущей, как Ревекка, и прекрасной, как Рахиль. И звали ее Асенет.
- 6. И молва о ее красе прошла по всему Египту и достигла края земли. И все сыновья вельмож, сыновья сатрапов и сыновья всех царей молодцы и храбрецы все сватались к ней. И было между ними сильное за Асенет соперничество, и готовы они были воевать за нее друг с другом.
- 7. И услышал о ней первородный сын фараонов и умолял отца своего ее дать ему в жены. Так говорил фараону сын его первородный: "Отец, дай мне в жены Асенет, дочь Пентефрея, жреца гелиопольского". 8. И отвечал ему фараон, отец его: "Зачем ты ищешь жену ниже себя? Не ты ли царь всей земли египетской? 9. Вот дочь моавитского царя Иоакима, разве не обручена она тебе? И царевна она, и красавица. Ее бери себе в жены".

2.

1. А Асенет любого мужа ни во что не ставила и презирала и со всеми заносчива была и высокомерна. И ни единый муж никогда не видел ее, ибо возле дома Пентефреева стояла башня, большая и очень высокая. И наверху той башни был чертог с десятью покоями.

- 2. И был первый покой красив и просторен: пол был выложен камнем порфиром, а стены облицованы многоцветными камнями драгоценными, а потолок в покое том был из золота. 3. И в самом чертоге том по стенам расставлены были боги египетские, золотые и серебряные, без счета. И Асенет почитала их всех и боялась и всякий день приносила им жертвы.
- 4. А во втором покое хранились наряды и ларцы Асенет. И было там много золота, серебра, златотканых одежд, редких камней драгоценных, изысканного тонкого полотна и всего, что служило украшением ее девичества.
- 5. И был третий покой кладовой Асенет: там хранились плоды земные.
- 6. А остальные семь покоев были отведены семи девам по одному у каждой. И служили девы Асенет, и все были ей ровесницы, рожденные в одну ночь с Асенет, и она любила их всей душой. И прекрасны они были, как звезды небесные, и ни муж ни один, ни отрок никогда не говорил с ними.
- 7. И было три окна в большой комнате Асенет, где пестовали ее девичество. И одно окно, первое, очень большое, выходило во двор на восток. А второе выходило на юг, а третье выходило на север на людную улицу.
- 8. И ложе золотое стояло в покое изголовьем к востоку. И было ложе застлано пурпурным покрывалом, златотканым и расшитым нитями яхонтовыми, пурпурными и виссонными. 9. И на том ложе одна Асенет почивала, и никакой муж, и жена никакая, кроме одной Асенет, никогда на него не садились.
- 10. И широкий двор окружал дом, а кругом двора из больших квадратных камней стена была возведена высочайшая. 11. И во двор вели четверо обитых железом ворот, и каждые ворота охраняли по восемнадцать сильных молодых вооруженных мужей. И росли во дворе вдоль стены прекрасные деревья, все плодоносные и разнообразные. И плоды их поспели, ибо настала пора сбора урожая. 12. И с правой стороны во дворе был обильный источник проточной воды. И под источником большой пруд, наполнявшийся водой из того источника. Оттуда начинался ручей, который протекал посреди двора и поил в том дворе все деревья.

- 1. Вот что было в первый из семи годов изобилия, в восемнадцатый день четвертого месяца: достиг Иосиф пределов гелиопольских и собирал в том краю хлеб годов изобилия. 2. И когда приблизился Иосиф к этому городу, он послал вперед себя к Пентефрею жрецу двенадцать мужей с таковыми словами: "Распрягу у тебя лошадей: время полдень, пора трапезы, и жар солнечный силен, потому отдохну под сенью твоего дома".
- 3. И услышал это Пентефрей, обрадовался радостью весьма великой и сказал: "Благословен Господь Бог Иосифа, ибо господин мой Иосиф счел меня достойным своего посещения". 4. И позвал Пентефрей своего домоправителя и сказал ему: "Поспеши прибрать дом мой и приготовь пир, ибо Иосиф, воин Божий, едет к нам сегодня".
- 5. И услышала Асенет, что ее отец и мать возвратились из наследственного своего имения, обрадовалась и сказала: "Пойду увижу отца моего и мать мою, ведь они возвратились из имения нашего". А было время сбора урожая.
- 6. И поспешила Асенет в покой, где были наряды ее, и облачилась в ризу из виссона, шитую яхонтовыми и золотыми нитями, подпоясалась золотым поясом, браслеты надела на руки и ноги свои, золотые анаксириды на ноги, и шею свою окружила дорогим украшением, и весь наряд ее был усыпан всевозможными камнями драгоценными, имена же богов египетских были вырезаны повсюду на браслетах и камнях, и головы всех идолов на них были запечатлены. И возложила она тиару на голову, венцом охватила виски и легким платом покрыла голову.

4.

- 1. И тотчас спустилась она из горницы вниз по лестнице, пришла к отцу своему и матери, приветствовала их и поцеловала. И обрадовались великой радостью Пентефрей и жена его дочери своей Асенет, ибо увидели ее убранной, как невеста бога.
- 2. Они выложили все плоды земли, что привезли из своего наследственного имения, и дали дочери своей. И обрадовалась Асенет всякому добру: плодам и гроздьям, финикам и персикам, гранатам и смоквам, ибо все они были свежие и приятные на вкус.

- 3. И сказал Пентефрей дочери своей Асенет: "Дитя мое". Она же отвечала: "Вот я, господин". 4. Он сказал ей: "Итак, сядь меж нами, а я скажу тебе свое слово". 5. И села Асенет между отцом и матерью. И взял Пентефрей, отец ее, правой рукой своею правую руку дочери, поцеловал ее и сказал ей: "Дитя мое, Асенет". 6. Она отвечала: "Вот я, господин. Пусть же говорит со мной господин мой и отец мой".
- 7. Пентефрей, отец ее, сказал ей: "Иосиф, воин Божий, приходит к нам сегодня. И сам он правитель всей земли египетской, и царь фараон поставил его царем всей страны, и всей он страны хлебодавец и спасает ее от грозящего голода. Иосиф муж благочестивый, целомудренный и девственный, как ты ныне. Иосиф муж сильный в мудрости и знании, дух Божий на нем и благодать Господа с ним. 8. Так вот, послушай, дитя мое, я отдам тебя ему в жены, и ты будешь ему невестой, а он станет тебе женихом на вечные времена".
- 9. Когда Асенет услышала от отца своего эти слова, воспылала она великим гневом, и обильный пот багровый выступил на лице ее. И взглянула на отца исподлобья глазами своими: "Зачем господин мой и отец мой говорит такие слова, будто хочет отдать меня, словно пленницу, мужу иноземному, беженцу и рабу? 10. Не он ли сын пастуха из земли Ханаанской? и не он ли застигнут был на ложе со своей госпожой, и господин его вверг его в узилище мрака, а фараон вывел его из узилища, ибо он истолковал ему сон, как толкуют сны старухи египетские? 11. Нет! Я выйду замуж за сына царского, первородного, ибо это он царь всей земли египетской".
- 12. Выслушав это, Пентефрей остерегся говорить боле своей дочери Асенет об Иосифе, ибо отвечала она ему дерзко, заносчиво и гневно.

5.

1. Вбежал юноша из челяди Пентефрея и говорит: "Вот, Иосиф уже стоит у ворот двора нашего". 2. Асенет убежала от лица отца и матери своей, когда услышала, что сказали об Иосифе, поднялась в горницу, вошла в свой покой и стала у большого окна, смотрящего на восток, чтобы увидеть, как Иосиф входит в

мировое древо 94

95

ARBOR MUNDI

дом ее отца. 3. Пентефрей с женой и со всеми домочадцами своими вышел навстречу Иосифу.

- 4. И отворили ворота во двор, выходящие на восток, и въехал Иосиф, стоя на второй колеснице фараоновой: в нее было запряжено четыре белых, как снег, златосбруйных коня, и вся колесница изукрашена чистым золотом. 5. А Иосиф был облачен в особый белый хитон, риза у него была пурпурная, златотканого виссона, на голове его был золотой венец, кругом венца двенадцать отборных камней, а поверх двенадцати камней двенадцать золотых лучей. Левой рукою держал он жезл царский, правой пред собой простирал ветвь оливы: на ней было множество плодов, а плоды были полны елея.
- 6. Иосиф въехал во двор, и ворота во двор за ним заперли. Всякий муж чужой и жена чужая остались вне двора, ибо стражи ворот затворили и заперли створы и всех чужих выгнали вон. 7. Пентефрей с женой и со всеми домочадцами своими, кроме дочери, подошел, и поклонились они Иосифу лицом до земли. Иосиф сошел с колесницы своей и правой рукой приветствовал их.

#### **6.**

- 1. И увидела Асенет Иосифа на колеснице и крепко опечалилась: сокрушилась душа ее, колени ее подкосились, все тело ее задрожало, и устрашилась она страхом великим. Застонала Асенет и сказала в сердце своем:
  - 2. Что делать мне теперь, несчастной?

Не мои ли слова:

"Иосиф придет, пастуший сын из земли Ханаанской"?

И вот оно солнце с небес

само на колеснице своей

приближается к нам

и уже взошло в жилище наше

и освещает его,

словно землю - свет дневный.

3. А я, безумная и дерзкая, его презирала

и хулу на него изрекала,

и не ведала я, что Иосиф – сын Божий.

4. Кто из людей на земле породит красоту такую? Есть ли чрево жены, чтобы свет подобный выносить? И несчастная я, и безумная: пред отцом моим хулу на него изрекала. 5. И куда же теперь мне бежать и укрыться от лика его? Чтоб не увидел меня Иосиф, сын Божий, ибо я хулу на него изрекала? 6. И куда убегу я и где я сокроюсь, когда видит он все потаенное и ничему от него не укрыться, ибо свет великий в нем сущий? 7. Милостив буди ко мне ныне, Господи, Боже Иосифа: ибо в неведении я хулу на него возводила, 8. и пусть отдаст меня отец мой Иосифу в служанки и рабыни, и пребуду рабыней его на вечные времена.

#### 7.

- 1. И вошел Иосиф в дом Пентефрея и сел на престол. Ноги ему омыли и стол перед ним накрыли особо, потому что Иосиф не ел вместе с египтянами, так как это была мерзость для него.
- 2. Подняв глаза свои, Иосиф увидел выглядывающую из окна Асенет и так сказал Пентефрею и всем его домочадцам: "Кто эта жена, что стала у окна в горнице? Пусть покинет дом сей!" Ведь всякий раз опасался Иосиф: "Как бы и эта мне не досадила". 3. В самом деле досаждали Иосифу все жены и дочери вельмож и сатрапов всей земли египетской, желая возлечь с ним, и, видя его, все жены и дочери египтян уязвлены бывали его красотою. 4. А Иосиф их презирал, и посланцев, которых жены к нему отправляли с золотом, серебром и многоценными подношениями, Иосиф отсылал прочь с угрозами и поношениями, ибо так говорил Иосиф: "Не погрешу я ни пред Господом Богом отца моего Израиля, ни пред лицом отца моего Иакова". 5. Лицо Иакова, отца

MUPOBOE ДРЕВО 96 ARBOR MUNDI

его, всегда стояло перед глазами Иосифа, и помнил он заповеди отца своего, ибо говорил Иаков сыну своему Иосифу и всем сыновьям своим: "Храните себя крепко, дети мои, от общения с женами чужеземными, ибо общение с ними – гибель и разрушение". 6. Вот почему Иосиф сказал: "Пусть покинет жена эта дом сей".

- 7. Пентефрей сказал ему: "Господин, та, которую ты увидел стоящей в горнице, не чужая женщина, а наша дочь, дева, отвергающая всякого мужа, и ни один другой муж никогда не видел ее, вот только ты один сегодня. Если хочешь, она придет и приветствует тебя, ведь наша дочь тебе как сестра".
- 8. Иосиф обрадовался радостью весьма великой словам Пентефрея: "Дева она, отвергающая всякого мужа". И сказал себе Иосиф: "Если она дева, отвергающая всякого мужа, то никак не может мне досадить". И сказал Иосиф Пентефрею и всем домочадцам его: "Если она ваша дочь и она дева, пусть придет, ибо она сестра мне, и люблю ее с этого дня как сестру свою".

### 8.

- 1. И взошла мать Асенет в горницу, привела ее и поставила пред Иосифом, и сказал Пентефрей своей дочери Асенет: "Приветствуй брата твоего, ибо и он девствен, как ты ныне, и всякую жену чужую он отвергает, как и ты всякого мужа чужого".
- 2. И сказала Асенет Иосифу: "Здравствуй, господин мой, благословен ты у Бога Всевышнего". 3. И сказал Иосиф Асенет: "Благословит тебя Господь Бог, который все оживотворил". 4. И сказал Пентефрей дочери своей Асенет: "Подойди и поцелуй брата своего". 5. И как подошла Асенет поцеловать Иосифа, вытянул он руку свою правую и уставил ей в грудь, меж двух грудей ее, и были груди ее уже налитые, как спелые яблоки. И сказал Иосиф: "Не подобает мужу благочестивому, кто устами своими благословляет Бога Живого и ест благословенный хлеб жизни, и пьет благословенную чашу бессмертия, и помазывается благословенным помазанием нетления, целовать жену чужеземную, которая устами своими благословляет идолов мертвых и глухих и ест со стола их хлеб удушения, и пьет от возлияния их чашу коварства, и помазывается помазанием погибели. 6. Нет, муж благочестивый будет целовать свою матерь и сестру, мате-

рью его рожденную, и сестру из племени его и из рода его, и жену, делящую с ним ложе, — их всех, кто благословляет устами своими Бога Живого. 7. Так и жене благочестивой не подобает целовать мужа чужеземного, ибо это мерзость пред Господом Богом".

- 8. И как услыхала Асенет такие слова Иосифа, омрачилась весьма, и опечалилась сильно, и вздохнула, и стояла, уставя на Иосифа глаза, широко раскрытые, и слезы наполнили глаза ее. И увидел ее Иосиф и пожалел ее весьма, и сам омрачился, потому что добр был Иосиф, и жалостлив, и богобоязнен.
- 9. И поднял он руку свою правую, и возложил на голову ее, и сказал:

Господь Бог отца моего Израиля, Всевышний, могучий Иакова, Кто все оживотворил и воззвал из тьмы к свету, и от заблуждения к истине, и от смерти к жизни, Ты, Господи, благослови эту деву и обнови ее духом Твоим, и вылепи ее заново рукою Твоею сокрытою, и заново оживотвори ее жизнью Твоею, и дай ей вкусить хлеба жизни Твоей, и дай ей испить чашу благословения Твоего, и причисли ее к народу Твоему, прежде сотворения мира избранному Тобой, и дай войти ей в <место> упокоения, уготованного Тобой для избранных Твоих, и дай ей жить вечной жизнью Твоей на вечное время.

9.

1. И от благословения Иосифа возрадовалась Асенет радостью весьма великой и поспешила к себе в горницу и упала, задыхаясь, на ложе свое, ибо разом охватили ее радость и горе, и страх великий, и трепет, и пот лил с нее градом, как услышала она все слова Иосифа, сказанные ей во имя Бога Всевышнего.

MUPOBOE ДРЕВО 98 ARBOR MUNDI

- 2. И заплакала она громким и горьким плачем и отвратилась от богов своих, коих почитала, и мерзостны сделались ей все идолы, и стала она ждать вечера.
- 3. А Иосиф ел и пил и так сказал слугам своим: "Запрягите коней в колесницы". Ибо он говорил: "Я отправлюсь в путь и обойду кругом всю землю". 4. И сказал Иосифу Пентефрей: "Пусть здесь заночует сегодня господин мой, а утром отправится в путь свой". 5. И сказал Иосиф: "Нет, сегодня же я отправлюсь, потому что это день, в который Бог начал создавать все творения Свои, а на восьмой день, когда тот же день возвратится, и я тоже возвращусь к вам и останусь тут на ночь".

1. И отправился Иосиф в путь свой, а Пентефрей и вся его родня отправились в свой надел наследственный.

И одна осталась Асенет с семью девами, и тосковала она, и плакала до захода солнца. И хлеба она не ела и воды не пила. И настала ночь, и все уснули в доме, а она одна бодрствовала и думу думала, и плакала, и часто била себя рукой в грудь, и страхом страшилась великим, и дрожью крупной дрожала. 2. И встала Асенет с ложа своего, и тихо спустилась по лестнице из горницы, и, подойдя к воротам, вошла туда, где спала привратница со своими детьми. И поскорее сорвала Асенет с проема кожаную занавесь, и наполнила ее золой из очага, и отнесла наверх в горницу, и опустила ее на пол. 3. И заперла дверь накрепко, и заложила засов железный, и застонала стенанием громким с плачем горестным.

4. И услыхала стенание ее дева, с которой Асенет выросла вместе и которую любила больше всех дев, и всполошилась, и разбудила шесть других дев. И вот пришли они к двери Асенет и нашли дверь запертой. 5. И услышали они стенание и плач Асенет и сказали ей: "Что с тобой, госпожа? Отчего ты горюешь и что за беда с тобой приключилась? Отопри нам, и мы посмотрим, что с тобой". 6. И не открыла Асенет двери, но изнутри сказала им: "Сильно болит у меня голова, и покоюсь я на ложе своем, а встать и открыть вам нет сил у меня, ибо все члены мои ослабели. 7. Но пусть каждая из вас отправляется в свой покой и спать

ложится, а меня оставьте одну". 8. И отошли девы – каждая в свой покой.

И встала Асенет, и тихо отперла дверь, и пошла во второй чертог свой, где стояли сундуки с ее нарядами, и открыла ларец свой, и достала хитон черный и мрачный. И был это хитон плача ее, когда умер брат ее меньший: это его надевала Асенет и оплакивала брата своего. 9. И взяла она свой хитон черный и отнесла в опочивальню, и снова дверь заперла накрепко, и заложила засов наискось.

- 10. И тотчас сбросила Асенет свою ризу царскую из виссона златотканого и надела черный хитон плача, и распустила пояс свой золотой, и препоясалась веревкой, и сняла с головы высокий убор свой, и венец, и браслеты с рук и ног своих и на пол все положила. 11. И взяла она свою ризу прекрасную, и пояс золотой, и убор высокий, и венец, все бросила из окна, выходящего на север, для бедных.
- 12. И схватила Асенет всех богов своих, какие были у нее в чертоге, золотых и серебряных, а было их не счесть, разбила на мелкие кусочки и бросила всех идолов египетских из выходящего на север окна горницы своей нищим и попрошайкам.
- 13. И взяла Асенет свою царскую снедь, яства тучные, и рыб, и мясо телячье, и все богам ее жертвенные приношения, и сосуды с вином для возлияния богам и бросила все из окна, выходящего на север, все бросила псам приблудным. Ибо сказала себе самой Асенет: "Да не отведают псы мои ни от снеди моей, ни от идоложертвенного, но пусть пожрут все это псы приблудные".
- 14. И после взяла Асенет шкуру с золою и высыпала золу на пол. И взяла шкуру вместо власяницы и обернула вокруг стана своего. И убранные волосы на голове своей она распустила и золою посыпала голову свою. 15. Она разбросала золу по полу и обеими руками стала часто ударять себя в грудь, и заплакала горько, и пала на золу, и плакала плачем громким и горьким со стенаниями и рыданиями всю ночь до утренней зари. 16. И встала утром Асенет и посмотрела вот, много на полу грязи из слез ее и золы. И снова упала Асенет ниц на золу и лежала весь день до вечера и до захода солнца. 17. И так делала Асенет семь дней и хлеба не ела и воды не пила все эти семь дней покаяния своего.

MUPOBOE ДРЕВО 100 ARBOR MUNDI

1. И вот на восьмой день на заре уже птицы защебетали, и собаки залаяли на прохожих, и чуть приподняла голову свою Асенет от пола и золы, где она лежала, ибо была она измождена весьма и члены ее ослабели от семидневного голода. И стала она на колени свои, и оперлась рукой своей об пол, и чуть приподнялась от земли, а голова ее оставалась поникшей, и волосы на голове ее свисали растрепанные и все в золе. И сплела Асенет руки свои палец с пальцем, и качала головой своей из стороны в сторону, и не переставая била себя в грудь руками своими, и уронила голову свою в колени, и было лицо ее залито слезами, и застонала стенаньем громким, и волосы рвала она на голове своей, и посыпала золой свою голову. И изнемогла Асенет и пала духом, и силы оставили ее. И она оборотилась к стене и села под окном, выходящим на восток. 2. И тогда голову свою она опустила в колени свои, а пальцы рук своих сплела на правом колене, уста же ее были сомкнуты: не размыкала она их семь дней и семь ночей покаяния своего.

3. И так сказала она в сердце своем, не размыкая уст:

Что делать мне, окаянной?

и куда идти?

к кому прибегнуть?

И что сказать?

мне, девице и сироте,

одинокой.

оставленной

и отвергнутой?

4. Ибо все отвергли меня,

и с ними отец мой и матерь моя,

ибо и сама я отвергла богов их,

и уничтожила их, и бросила их

людям на попрание.

5. И оттого отвергли меня

отец мой,

и матерь моя,

и вся родня моя,

и сказали они:

"Не дочь нам Асенет, потому что богов наших уничтожила".

6. И отвергают меня все люди,

ибо и сама я отвергала всякого мужа и всех, кто сватается ко мне.

А теперь, в этом покаянии моем, все отвергли меня

и, видя такое утеснение мое,

торжествуют.

7. Господь же Бог могучего Иосифа, Всевышний,

отвергает всех,

кто поклоняется идолам,

ибо Бог есть ревнитель,

и Он страшен для всех,

кто богам чужим поклоняется.

8. Оттого и меня Он отверг,

ибо и я поклонялась идолам

мертвым и глухим,

и благословляла их,

и (9) ела от жертв, им приносимых,

и уста мои осквернены их трапезой,

и не дерзаю я призвать Господа Бога Небесного,

Всевышнего, Мощного, Бога могучего Иосифа,

ибо уста мои осквернены идоложертвенным.

10. Но слыхала я, как многие говорили,

что Бог евреев есть Бог истинный,

и Бог живой,

и Бог милосердный,

сострадающий,

долготерпеливый,

полный милости и всепрощения,

и не ведет Он счета грехам окаянного,

и когда утеснен человек,

не изобличает беззакония утесненного.

11. А потому дерзну и я

и обращусь к Нему,

и прибегну к Нему,

и исповедаюсь Ему во всех прегрешениях своих,

и изолью перед лицом Его мольбу свою.

12. Кто знает, быть может, узрит Он покаяние мое,

и сжалится надо мною?

Вдруг узрит Он вот это одиночество мое

и умилосердится ко мне?

13. Или узрит Он сиротство мое

и заступится за меня?

Ибо отец Он сирых,

и заступник гонимых,

и теснимых опора.

- 14. Дерзну я и воззову к Нему.
- 15. И поднялась Асенет от стены, где она сидела, и оборотилась к окну, выходящему на восток, и стала на колени, и простерла руки свои к небу, но убоялась разомкнуть уста свои и именовать Бога именем Его. И снова оборотилась она к стене и села, и то и дело ударяла рукою по голове и по груди своей, и так сказала в сердце своем, не размыкая уст:
  - 16. Несчастная я, сирая и одинокая,

уста мои осквернены идоложертвенным

и благословеньями богам египетским.

17. А ныне, залитой вот этими слезами моими

и золою осыпанной,

в грязи покаяния моего,

как отворить мне уста ко Всевышнему

и как назвать Его святое страшное имя,

чтобы не прогневить мне Господа,

ибо среди беззаконий моих воззвала я к Его святому имени?

18. Что делать мне теперь, несчастной?

И все же дерзну я

и отворю уста мои к Нему,

и призову имя Его.

И если во гневе Господь поразит меня,

то Сам исцелит меня,

и когда накажет меня бичеванием Своим,

тогда в милости Своей Сам и призрит на меня.

И если я прогневила Его прегрешениями своими,

то Он и примирится со мной и отпустит мне всякое прегрешение.

Так что дерзну я отворить уста мои к Нему.

19. И снова поднялась Асенет от стены, у которой сидела, и выпрямилась, стоя на коленях, и простерла руки свои к востоку, и возвела очи свои к небу, и отворила уста свои к Господу и сказала:

#### 12.

1. Господи, Бог веков,

Ты создал все и оживотворил,

Ты даровал дыхание жизни всякому созданью Твоему,

Ты незримое вынес на свет,

2. Ты сотворил сущее и видимое из невидимого и не сущего,

Ты высоко поднял небо, основав его как твердь

на спинах ветров,

Ты основал землю на водах,

Ты камни огромные водрузил на водную бездну,

и не потонут эти камни,

подобно листьям дуба, они на поверхности вод,

и камни эти – живые,

и внемлют голосу Твоему, Господи,

и блюдут заповеди Твои,

что Ты им заповедал,

и законов Твоих никогда не преступают,

но до конца исполняют волю Твою.

Ибо Ты, Господи, рек – и ожили они,

ибо слово Твое, Господи, есть жизнь всех созданий Твоих.

3. К Тебе прибегаю, Господи,

и к Тебе взываю я, Господи,

Тебе изливаю мольбу мою,

Тебе исповедаю прегрешения мои

и Тебе открою беззакония мои.

4. Пощади меня, Господи,

ибо согрешила я весьма пред Тобою,

закон попрала и благочестие

и речи подлые и непотребные пред Тобой говорила.

5. Я осквернила уста мои идоложертвенным

и трапезой богов египетских,

согрешила я, Господи,

пред Тобою, весьма согрешила в неведеньи

и почитала я идолов

мертвых и глухих.

И ныне недостойна я отворить уста свои к Тебе, Господи!

Вот я – Асенет, дочь жреца Пентефрея, дева и царица,

некогда кичливая и надменная

и в богатстве своем над всеми людьми вознесенная,

а ныне – сирая одинокая и всеми людьми оставленная.

6. К Тебе прибегаю, Господи,

и Тебе приношу мольбу мою,

и к Тебе взываю.

7. Защити меня прежде, чем гонители мои схватят меня.

8. Ибо как дитя неразумное

в страхе бежит к отцу своему,

и отец, протянув руки,

подхватывает его с земли и прижимает к груди своей,

а дитя обвивает руками шею отца

и дух переводит от страха

и замирает на груди отца своего, а отец же смеется испугу дитяти,

так и Ты, Господи,

протяни руки Свои ко мне,

словно отец чадолюбивый,

и восхить меня от земли.

9. Ибо се лев лютый и древний преследует меня:

это он – отец богов египетских,

а дети его – боги идолопоклонников.

И отвергла я их,

ибо они – дети льва,

и я отбросила всех их прочь и уничтожила.

10. И лев, отец их, в гневе гонится за мной,

(11) но Ты, Господи, защити меня от рук его

и из пасти его вырви меня,

чтобы не похитил меня этот лев,

и не растерзал меня,

и не вверг меня в пламя огненное,

а огонь не вверг бы меня в вихри,

а вихри не окутали бы меня мраком и не извергли

в пучину морскую,

и не проглотило бы меня чудище великое, от века сущее, и не погибла бы я на вечное время.

12. Защити меня, Господи, прежде чем все это настигнет меня. Защити меня, Господи,

одинокую и беззащитную,

ибо отец мой и мать моя отреклись от меня и сказали:

"Не дочь нам Асенет",

потому что погубила и уничтожила я богов их и отвергла их.

13. И ныне я сирота одинокая,

и нет у меня иной надежды,

кроме как на Тебя, Господи,

и нет иного убежища,

кроме милости Твоей, Господи,

ибо Ты – отец сирых,

и заступник гонимых,

и теснимых опора.

14. Помилуй меня, Господи,

и сбереги меня, деву чистую,

покинутую и осиротевшую,

ибо Ты, Господи, - отец сладостный,

благой и всепрощающий.

15. Какой отец сладостней Тебя, Господи?

И кто так скор на милость,

как Ты, Господи?

И кто столь долготерпелив к прегрешениям нашим,

как Ты, Господи?

Ведь вот все [дары] отца моего Пентефрея,

какие он дал мне в наследство,

прейдут и исчезнут,

А [дары] Твоего наследства, Господи,

нетленны и вечны.

## **13.**

1. Призри, Господи, на покаяние мое и помилуй меня,

воззри на сиротство мое

и пожалей меня в утеснении моем.

Вот, смотри: я бежала ото всех

и к Тебе прибегла, Господи:

Ты один – человеколюбец.

2. Вот все блага земли я оставила

и к Тебе прибегла, Господи,

во власянице этой и пепле,

нагая, сирота, всеми покинутая.

3. Вот сняла я ризу царскую из виссона,

тканую золотом по яхонту,

и черный хитон плача надела.

4. Вот свой пояс золотой я распустила

и прочь от себя отбросила,

препоясалась веревкою и власяницею.

5. Вот высокий убор и венец с головы своей скинула

и золою ее я осыпала.

6. Вот пол в опочивальне моей.

камнями выстланный.

разноцветными и пурпурными;

прежде миром он окроплялся

и пеленами светлыми отирался,

днесь слезами моими окропляется

и пеплом устилается

в поругание.

7. Вот, Господи мой,

от слез моих и золы

много грязи в опочивальне моей,

словно на улице на проезжей.

8. Вот, Господи,

трапезу мою царскую и яства мои

псам я приблудным бросила.

9. Вот и сама я семь дней и семь ночей постилась

и хлеба не ела, и воды не пила,

и уста мои стали сухи, словно кожа тимпана,

и язык мой – словно рог,

и губы – словно края черепка,

и лицо мое поникло,

и очи мои от слез долгих безобразно распухли,

и все силы меня оставили.

11. Вот про богов про всех, каких в неведении своем почитала я прежде,

узнала я ныне, что были они идолами,

мертвыми и глухими,

и я дала людям попирать их ногами,

и тех, что были из серебра и золота, растащили воры.

12. И к Тебе прибегаю, Господь Бог мой:

[10] Ты избавь меня от многих моих заблуждений

(13) и прости меня,

ибо я согрешила пред Тобою в неведении:

я — дева,

и неопытна,

и сбилась с пути,

и хулу изрекла я на господина моего Иосифа,

потому что не ведала я, несчастная, что он сын Твой,

и сказали мне, мол, Иосиф – сын пастуший из земли

Ханаанской.

И поверила им я, несчастная,

и сбилась с пути,

и презирала его,

и речи о нем вела подлые -

и не знала, что он сын Твой.

14. Кто же из смертных родит красоту такую,

и такую мудрость,

и доблесть такую,

и силу,

как у прекрасного Иосифа?

15. Господи, вверяю его Тебе,

ибо люблю его больше жизни своей.

Храни его в мудрой Твоей милости.

И дай Ты ему меня, Господи,

в служанки и рабыни.

И я постелю ложе ему,

и омою ноги его,

и стану прислуживать ему,

и сделаюсь ему рабыней, и останусь ею на вечное время.

1. И едва закончила Асенет исповедываться Господу, как вдруг утренняя звезда выросла в небе на востоке. И увидела ее Асенет, и возрадовалась, и молвила: "И впрямь услышал Господь Бог мою молитву! Ведь звезда эта взошла вестником и глашатаем света великого дня". 2. И опять глянула Асенет и видит: небо у звезды раскололось, и воссиял свет великий и несказанный. 3. И узрела его Асенет и пала ниц на золу.

И Человек сошел к ней с неба и стал в головах Асенет. 4. И позвал он ее, и произнес:

"Асенет, Асенет!"

5. И сказала она:

"Кто звал меня? Ведь дверь опочивальни моей заперта, а башня высокая. Так как же вошел он в покои мои?"

6. И снова позвал ее Человек и произнес:

"Асенет, Асенет!"

7. И она:

"Вот я, господин! Кто ты, скажи мне?"

8. И Человек сказал:

"Я князь дома Господня и вождь всего воинства Всевышнего. Поднимись и выпрямись, и я скажу тебе, что сказать должен".

- 9. И подняла Асенет голову и увидела: муж во всем подобный Иосифу, в одеянии длинном, в венке и с жезлом царским, только лик его подобен молнии, и очи блистают, как солнце, и власы на главе его словно пламя огня в горящем светильнике, а руки и ноги как железо, в огне раскаленное, и от рук и от ног его летят искры.
- 10. И увидела Асенет и пала ниц к ногам его на землю. И устрашилася Асенет страхом великим и задрожала она всем телом. 11. И сказал ей Человек:

"Мужайся, Асенет, и не страшись, но поднимись и стань на ноги, а я скажу тебе, что сказать должен". 12. И Асенет поднялась и стала на ноги. И сказал ей Человек: "Ступай без страха во второй покой твой и черный хитон плача сбрось, и власяницу сними со стана твоего, и отряси с головы твоей эту золу, и умой лицо твое и руки твои водою живою, и надень ризу льняную новую, ненадеванную и нарядную, и препояшь стан твой новым

двойным поясом девичества твоего. 13. И приди ко мне, и я скажу тебе, что сказать должен".

14. И поспешила Асенет войти в другой покой свой, где были сундуки с нарядами ее, и открыла ларец свой, и взяла ризу льняную, новую, нарядную и ненадеванную, и сняла черный хитон плача, и сбросила власяницу со стана своего, и надела ризу свою льняную, нарядную, ненадеванную, и препоясалась двойным поясом девичества своего: один пояс на стане ее, другой пояс на груди ее. 15. И отрясла золу с головы своей, и умыла руки свои и лицо свое водою живою. И взяла она покрывало льняное, ненадеванное и нарядное, и покрыла голову свою.

#### **15.**

1. И вошла она к Человеку в покой свой первый, и стала пред лицом Человека, и он сказал ей: "Отбрось-ка покрывало с головы своей, да и зачем оно тебе? Ведь ты сейчас дева чистая, и голова твоя подобна голове юного мужа". 2. И Асенет отбросила покрывало с головы своей.

И сказал ей Человек:

«Мужайся, Асенет, дева чистая!

3. Се услышал я все слова исповеди твоей

и молитвы твоей.

Се узрел я и покаяние твое

и муки твоих семидневных лишений.

Се из слез твоих и этой золы

много брения в покое твоем.

4. Мужайся, Асенет, дева чистая!

Се имя твое вписано в Книгу Живых на небесах;

в начале Книги первым из всех

вписано имя твое перстом моим

и не изгладится вовеки.

5. Се будешь отныне ты

заново обновлена,

заново вылеплена,

заново оживотворена,

и будешь есть благословенный хлеб жизни,

и пить благословенную чашу бессмертия,

и помазываться благословенным помазанием нетления.

6. Мужайся, Асенет, дева чистая!

Се ныне дал я тебя в невесты Иосифу,

и он станет женихом твоим на вечное время.

7. И больше не будешь ты зваться именем "Асенет",

но будет имя тебе "Град убежища",

потому что многие племена,

ко Господу Богу Всевышнему <обратившиеся>,

в тебе найдут убежище,

и многие народы,

Господу Богу покорившиеся,

под крылами твоими укроются,

и кто во имя Обращения

прилепился ко Господу Богу Всевышнему,

те в стенах твоих спасены будут.

Ибо Обращение — это Дщерь Всевышнего на небесах, прекрасная и весьма добродетельная. И это она всякий час просит Бога Всевышнего за тебя и за всех, кто обращается во имя Бога Всевышнего, ибо он — Отец Обращения. И это она — хранительница всех дев, и любит вас весьма, и за вас просит всякий час Всевышнего, и уготовано всем, кто обращается, на небесах место упокоения, и обновит она заново всех, кто обратился, и это она будет им служительница на вечное время.

- 8. А еще Обращение это дева весьма прекрасная, чистая и вечно смеющаяся, и к тому же добрая и кроткая. Вот за это Отец Всевышний любит ее, и все ангелы ее почитают. И я тоже люблю ее сильно, потому что она сестра мне. И как она любит вас, пев. так и я вас люблю.
- 9. И вот ухожу я к Иосифу и скажу ему о тебе все, что сказать должен. И придет к тебе Иосиф сегодня, и увидит тебя, и возрадуется о тебе, и полюбит тебя, и станет женихом твоим, и ты станешь невестою его на вечное время.
- 10. Послушай же теперь, Асенет, дева чистая: облачись в ризу брачную, древнюю, которую первой положили в покое твоем изначально, и надень весь убор свой брачный, и укрась себя как добрую невесту, и ступай навстречу Иосифу. Ведь скоро сам он явится к тебе ныне и узрит тебя и возрадуется».

11. И когда кончил Человек говорить эти речи, обрадовалась Асенет великой радостью всем речам его, и пала к ногам его ниц на землю, и сказала ему: 12. "Благословен Господь Бог твой Всевышний, который послал тебя спасти меня из мрака и вытащить меня со дна бездны, и благословенно имя твое вовек! 12х. Скажи мне имя твое, господин, чтобы мне хвалить и славить тебя вечно".

И Человек сказал ей: "Зачем спрашиваешь об имени моем, Асенет? Имя мое на небесах вписано в Книгу Всевышнего перстом Божиим в начале Книги прежде всех имен, потому что я – князь дома Всевышнего. А все имена, что вписаны в Книгу Всевышнего, неизреченны, и не дано людям в этом мире ни произносить их, ни слышать, ибо имена те велики и дивны и хвалы достойны весьма".

13. И сказала Асенет: "Если есть у меня милость пред лицом твоим, и чтобы знала я, что исполнишь ты все сказанное мне тобою, дай молвить слово служанке твоей пред лицом твоим". 14. И ответил ей Человек: "Молви!" И Асенет протянула руку свою правую и коснулась колен его, и сказала ему: "Прошу тебя, господин, присядь ненадолго на это ложе, ведь ложе это чисто и чуждо скверны, и ни муж, ни жена никогда не касались его. А я придвину стол к тебе и принесу для тебя хлеба, и ты вкусишь его, и принесу для тебя из моей кладовой вина старого и доброго, от которого благоухание до неба восходит, и ты отведаешь его. А после отправишься в путь свой". 15. И Человек сказал ей: "Ступай скорее и неси не мешкая".

#### **16.**

1. И поспешила Асенет, и поставила перед Человеком новый стол, и пошла принести ему хлеб.

И сказал он ей: "Принеси мне и сот пчелиный". 2. И остановилась Асенет и опечалилась, потому как не было в ее кладовой [медового сота]. 3. И сказал ей Человек: "Отчего стоишь ты?" 4. И Асенет ответила: "Пошлю слугу в предместье, потому что наше поле наследия здесь неподалеку, и он быстро принесет оттуда сот [медовый], и предложу тебе его, господин". 5. И сказал ей Человек: "Ступай и войди в свою кладовую и найдешь сот пчелиный лежащим на столе. Возьми его и принеси сюда".

MИРОВОЕ ДРЕВО 112 113 ARBOR MUNDI

6. И ответила Асенет: "Господин, нет сота [медового] в моей кладовой". 7. И молвил Человек: "Ступай и найдешь его". 8. И вошла Асенет в свою кладовую и нашла сот пчелиный, лежащий на столе. И был сот большим и белым, будто снег, и полным меда. И был мед этот, как роса небесная, и дыхание его, как дыхание жизни. 9. И удивилась Асенет и сказала самой себе: "Не вышел ли этот сот из уст Человека, потому что дыхание сота — как дыхание уст его?" 10. И взяла Асенет сей сот, и принесла Человеку, и положила на стол, который приготовила пред ним.

И сказал ей Человек: «Что же ты говорила "нет сота пчелиного в кладовой моей"? Ибо вот, ты принесла пчелиный сот чудесный». 11. И испугалась Асенет и молвила: "Господин, не было никогда у меня в кладовой сота медового, но ты рек – и он явился. Не вышел ли он из уст твоих, потому что дыхание его – как дыхание уст твоих".

- 12. И улыбнулся Человек уму Асенет, (13) и подозвал ее к себе, и простер свою правую руку, и положил ее на голову Асенет, и встряхнул рукой голову ее. И испугалась Асенет руки Человека, потому что от нее сыпались искры, как от кипящего железа. И смотрела Асенет, не отводя глаз от руки Человека.
- 14. И увидел это Человек, и улыбнулся, и сказал: "Блаженна ты, Асенет, ибо открылась тебе неизреченная тайна Всевышнего, и блаженны все прилепившиеся к Господу Богу <во имя> Обращения, ибо они едят от этого сота. Так как сот этот дух жизни, и сделан он пчелами рая радости из росы роз жизни, что в раю Божием. И все ангелы Божии едят от этого сота, и все избранные Бога, и все сыны Всевышнего, ибо это сот жизни, и всякий, кто ест от него, не умрет вовеки".
- 15. И простер Человек свою правую руку, и отломил малую часть от сота, и ел сам, а остаток ее вложил рукой своей в уста Асенет и сказал ей: "Ешь". И она ела.

16. И молвил Человек Асенет:

"Се, вкусила ты хлеб жизни,

и испила чашу бессмертия,

и помазана ты помазанием нетления.

Виждь, отныне плоть твоя процветет,

как цвет жизни от земли Всевышнего,

и кости твои утучнятся,

как кедры рая радости Божия,

и силы неиссякаемые окружат тебя,

и молодость твоя старости не узрит,

и красота твоя вовек не прейдет.

И для всех прибегающих во имя Господа Бога царя веков ты будешь как город-мать, стеной окруженная".

16х. И простер Человек свою правую руку и коснулся сота там, где отломил, и восстановился сот, и наполнился, и тотчас стал целым, каким был прежде.

17. И вновь простер Человек свою правую руку и наложил свой перст [указательный] на край сота, обращенный на восток, и потянул [на себя, и положил перст] на край, обращенный на запад, и след перста его был как кровь. И во второй раз простер он свою руку и положил свой перст на край сота, обращенный на север, и потянул на [себя, и положил перст на] край, обращенный на юг, и след перста его был как кровь.

17х. А Асенет стояла слева от него и видела все, что делал Человек. И сказал Человек соту: "Сюда!" 17у. И поднялись пчелы от ячеек сота, а ячеек были тьмы и тьмы несчетные и тысячи тысяч. 18. И пчелы были белые, как снег, а крылья их – как пурпур, и как яхонт, и как багрец, и как вышитый златом покров из виссона, и золотые диадемы были на головах их. Жала у них были остры, но они никому не причиняли вреда. 19. И облепили все эти пчелы Асенет с ног до головы. А были и иные пчелы, крупные и необычные, словно царицы их, и поднялись они из надлома на соте, и стали роиться вокруг лица Асенет, и сотворили во рту и на устах ее сот, подобный соту, лежавшему перед Человеком. 20. И все пчелы ели сот, бывший на устах Асенет.

И молвил Человек пчелам: "Отправляйтесь в место ваше". 21. И все пчелы поднялись и улетели и удалились в небеса. 22. А те, которые хотели повредить Асенет, упали наземь и умерли. И протянул Человек жезл свой к умершим пчелам и сказал им: "И вы поднимитесь и удалитесь в место ваше". 23. И поднялись умершие пчелы, и отлетели в прилегавший к дому Асенет двор, и сели на плодоносных деревьях.

MИРОВОЕ ДРЕВО 114 115 ARBOR MUNDI

- 1. И сказал Человек Асенет: "Видела слово сие?" И она ответила: "Да, господин, я видела всё это". 2. И продолжил он: "Так исполнятся все слова, что говорил я тебе сегодня".
- 3. И в третий раз простер Человек десницу и коснулся надлома на соте, и тут же из стола вырвалось пламя и поглотило сот, а столу не повредило. 4. И изошло от горящего сота благоухание великое и наполнило покои.

И обратилась Асенет к Человеку: "Господин, есть у меня семь дев, служащих мне, которые воспитаны вместе со мной и родились в одну ночь со мною; и люблю я их, как своих сестер. Потому позову я их, и ты благословишь их, как и меня благословил". 5. И сказал Человек: "Зови". 6. И позвала Асенет семь дев, и предстали они пред Человеком. И благословил их Человек и молвил: "Благословит вас Господь Бог Всевышний. И будете вы семью столпами Града убежища, и все жители из числа избранных Града сего упокоятся в вас на вечное время".

- 7. И сказал Человек Асенет: "Убери этот стол". 8. И повернулась Асенет убрать стол, и тотчас скрылся от глаз ее Человек. И видела Асенет, как колесница с четверкой лошадей унеслась в небо на восток. И была колесница будто пламя огня, а лошади будто молния. И Человек стоял на той колеснице.
- 9. И сказала Асенет: "Безумная я и дерзкая, говорила я без почтения и думала, что с небес пришел в покои мои Человек, но не знала я: это Бог пришел ко мне. И вот, ныне он идет назад в небеса, в место свое". 10. И молвила она самой себе: "Будь милостив, Господи, к рабе Твоей и пощади служанку Твою, потому что по неведению говорила я все слова мои дерзко пред Тобою".

#### 18.

- 1. И когда еще говорила она себе так, вбежал юноша из слуг Пентефрея и говорит: "Вот, Иосиф, воин Божий, едет к нам сегодня. Ибо гонец его стал у ворот двора нашего".
- 2. И поспешила Асенет, и позвала дядьку своего, распорядителя в обители ее, и сказала ему: "Поторопись и приведи дом в порядок, и приготовь славный ужин, потому что Иосиф, воин

Божий, едет к нам сегодня". 3. И встретил ее дядька и видит: лицо ее поникло от скорбей, и плача, и голода семидневного. И опечалился он и заплакал, и взял ее правую руку и поцеловал ее, и промолвил: "Что с тобой, дитя мое, что так поникло лицо твое?" 4. И сказала ему Асенет: "Голова моя болела весьма, и сон не коснулся очей моих, — вот отчего поникло лицо мое". 5. И ушел дядька ее, и убрал дом, и приготовил трапезу.

И вспомнила Асенет Человека и наставления его, и поспешила, и вошла во вторую свою комнату, где были ларцы с ее нарядами, и открыла большой сундук, и достала свои лучшие одежды брачные, блистающие подобно молнии, и надела их. 6. И препоясалась поясом золотым и царским из драгоценных камней. И надела на руки свои золотые браслеты, а на ноги — золотые шаровары, и на шею свою — ожерелье великолепное, в котором роскошных драгоценных камней было без числа, и золотой венок возложила себе на голову, а на венке над челом ее был крупный камень яхонт, а вокруг большого камня были еще шесть драгоценных камней. И покрыла свою голову покрывалом, как невеста, и скипетр взяла в руку свою.

7. И вспомнила Асенет слова дядьки своего, как говорил он ей: "Поникло лицо твое". И вздохнула она тяжко, и весьма опечалилась, и сказала: "Горе мне несчастной! Поникло лицо мое. Увидит меня Иосиф и презрит". 8. И оборотилась она к совоспитаннице своей: "Принеси мне чистой воды из источника, и умою лицо свое". 9. И та принесла ей чистой воды из источника и налила ее в чашу.

И склонилась Асенет умыть лицо свое и в воде увидела его, и было оно, как солнце, а глаза ее – как восходящая денница, щеки ее – как поля Всевышнего, а румянец на щеках – как кровь сына человеческого, губы ее – как роза жизни, начавшая распускаться, а зубы ее – как воины, выстроенные к битве, волосы главы ее – как виноградная лоза рая Божия, обильная плодами своими, а шея ее – как кипарис прекрасный, груди же ее – как горы Бога Всевышнего. 10. И как увидела себя в воде Асенет, изумилась увиденному, и возрадовалась великой радостью, и не умыла лица своего, сказавши: "Не смыть бы мне красоту эту великую".

11. И вошел дядька ее сказать, что все готово, как было велено. И едва увидел Асенет, затрепетал, замер не в силах слова вы-

MИРОВОЕ ДРЕВО 116 117 ARBOR MUNDI

молвить, и устрашился страхом великим, и бросился в ноги к ней, и сказал: "Что это, госпожа моя? и что это за красота столь великая и дивная? Или Господь Бог небесный выбрал тебя в невесты первородному сыну Своему Иосифу?"

#### 19.

- 1. И когда они еще это говорили, вошел юный раб и сказал Асенет: "Вот, Иосиф стоит у ворот двора нашего". 2. И поспешила Асенет, и спустилась по лестнице из верхних покоев вместе с семью девами навстречу Иосифу, и встала перед домом. 3. И вошел Иосиф во двор, и закрыли ворота, и оставили снаружи всех посторонних.
- 4. И вышла Асенет из дома навстречу Иосифу, и увидел ее Иосиф, и удивился красоте ее, и сказал ей: "Возвести мне скорее, кто ты". 5. И она отвечала ему: «Я раба твоя Асенет, всех идолов моих я выбросила, и нет их больше. И пришел ко мне ныне Человек с неба и дал мне хлеб жизни и я ела, и дал мне чашу благословения и я пила, и сказал мне: "Отдал я тебя ныне в невесты Иосифу, и он будет тебе женихом на вечное время". Также сказал он мне: "А имя твое будет не Асенет, а Град убежища, и Господь Бог на вечное время воцарится над многими народами, ибо многие народы найдут в тебе убежище у Господа Бога Всевышнего". 6. И еще сказал он мне: "Приду я и к Иосифу и скажу в уши его слова мои о тебе". 7. И ныне тебе ведомо, господин мой, приходил ли к тебе Человек сей, и сказал ли тебе обо мне».
- 8. И сказал Иосиф Асенет: "Благословенна ты от Бога Всевышнего и благословенно имя твое вовек, ибо Господь Бог утвердил стены твои в вышних и стены твои адамантовые, стены жизни, потому что сыны Бога Живого вселились в Град убежища твой, и Господь Бог будет царствовать над ними во веки веков. 9. Ибо Человек сей приходил ныне ко мне и говорил мне о тебе, как ты сказала. А теперь иди ко мне, дева непорочная, зачем стоишь поодаль?"
- 10. И протянул Иосиф руки свои и, сделав знак глазами, подозвал Асенет. Протянула и Асенет руки свои, и подбежала к Иосифу, и припала к груди его, и обнял ее Иосиф, а она Иоси-

фа, и радостно приникли они друг к другу, и в обоих ожил дух их. 11. И поцеловал Иосиф Асенет – и дал ей дух жизни, и поцеловал второй раз – и дал ей дух мудрости, и поцеловал в третий раз – и дал дух истины.

#### 20.

1. И обняли друг друга крепко и соединились узами рук своих.

И сказала Асенет Иосифу: "Что ж, господин мой, войди в дом наш, потому что убрала я дом наш и приготовила богатое пиршество". 2. И взяла его правую руку, и ввела его в дом свой, и усадила его на престол отца своего Пентефрея. И принесла она воды, чтобы омыть ноги его. 3. И сказал Иосиф: "Пусть придет одна из дев и омоет ноги мои". 4. И ответила ему Асенет: "Нет, господин. Ибо отныне ты господин мой, а я раба твоя. Зачем говоришь, чтобы другая дева омыла ноги твои? Ведь ноги твои — мои ноги, руки твои — мои руки, душа твоя — моя душа, и да не омоет твоих ног другая!" 5. И упросила его и омыла ноги его. И смотрел Иосиф на руки ее, и были они, как руки жизни, а пальцы ее — легки, как пальцы скорописца. И после этого взял Иосиф правую руку ее и поцеловал, а Асенет поцеловала его главу и села одесную Иосифа.

6. И пришли отец и мать ее и все родственники ее с поля наследия. И увидели они Асенет — будто свет явился, и была красота ее, как красота небесная. И увидели ее сидящей вместе с Иосифом и одетой в брачные одежды. 7. И изумились красе ее, и возрадовались, и воздали славу Богу, животворящему мертвых. 8. И после сего ели, и пили, и веселились.

И сказал Пентефрей Иосифу: "Завтра я позову всех вельмож и сатрапов со всей земли египетской и устрою вам свадьбу, и возьмешь дочь мою Асенет в жены". 9. И ответил Иосиф: "Завтра я пойду к царю фараону — потому что он мне как отец и поставил меня правителем всей земли египетской — и скажу об Асенет в уши его, и он даст мне ее в жены". 10. И сказал ему Пентефрей: "Ступай с миром".

MИРОВОЕ ДРЕВО 118 119 ARBOR MUNDI

- 1. И остался Иосиф в тот день у Пентефрея и не спал с Асенет, ибо сказал Иосиф: "Не подобает мужу благочестивому спать с женой прежде брака".
- 2. И встал Иосиф утром, и отправился к фараону, и сказал тому: "Дай мне в жены Асенет, дочь Пентефрея, жреца Гелиополя". 3. И возрадовался фараон радостью великой и ответил Иосифу: "Не она ли была обещана тебе от века? Да будет женой твоей отныне и на вечное время". 4. И послал фараон позвать Пентефрея, и пришел тот, и привел он Асенет, и подвел ее к фараону. И увидел ее фараон, и изумился красе ее, и сказал: "Благословит тебя, дитя, Господь Бог Иосифа, и пребудет краса твоя вовек, ибо по праву избрана ты Господом Богом Иосифа в невесты Иосифу, ибо он первородный сын Божий, а ты наречешься дщерью Всевышнего и невестой Иосифа отныне и до века".
- 5. И взял фараон Иосифа и Асенет и возложил на головы им золотые венцы, что от начала и искони были в доме его; и поставил фараон Асенет справа от Иосифа (6) и положил руки свои на головы их, так что правая его рука была на голове Асенет, и сказал: "Благословит вас Господь Бог Всевышний, и умножит вас, и возвеличит, и прославит вас вовек". 7. И повернул их фараон лицом друг к другу и сблизил уста их и губы их, и поцеловали они друг друга.
- 8. И устроил после этого фараон свадьбу, и великое пиршество, и богатое на семь дней застолье. И созвал всех князей земли египетской и всех царей народов и возвестил всей земле египетской, говоря: "Всякий, кто будет заниматься делами своими в семь дней свадьбы Иосифа и Асенет, смертью умрет".
- 9. Вот что было: после этого Иосиф вошел к Асенет, и зачала она от Иосифа и родила Манассию и Ефрема, брата его, в доме Иосифа.
- 10. И восславила тогда Асенет Господа Бога и возблагодарила молитвой за все благодеяния, которых удостоилась от Господа:
  - 11. «Согрешила, Господи, согрешила пред Тобою, много согрешила
  - я, Асенет, дочь Пентефрея, жреца гелиопольского, начальника всех.

12. Согрешила, Господи, согрешила пред Тобою, много согрешила.

Я жила в довольстве в доме отца моего и была девой горделивой и надменной.

13 Согрешила, Господи, согрешила пред Тобою, много согрешила.

И богов чужих почитала, коим несть числа, и от жертв их хлеб ела.

14 Согрешила, Господи, согрешила пред Тобою, много согрешила.

Ела хлеб удушения,

Пила чашу коварства от стола погибели.

15. Согрешила, Господи, согрешила пред Тобою, много согрешила. И не знала Господа Бога небесного, не уповала на Бога жизни Всевышнего.

16. Согрешила, Господи, согрешила пред Тобою, много согрешила.

Уповала на богатство славы своей и на красоту свою и была горделивой и надменной.

17. Согрешила, Господи, согрешила пред Тобою, много согрешила.

И ни единого мужа на земле ни во что я не ставила, и никто в глазах моих ничего не стоил.

18. Согрешила, Господи, согрешила пред Тобою, много согрешила.

И всех сватавшихся ко мне я отвергла,

Ни во что не ставила их и презирала их.

19. Согрешила, Господи, согрешила пред Тобою, много согрешила.

И говорила дерзкое в безумии,

и сказала, что "нет на свете мужа,

могущего разрешить пояс девственности моей".

20. Согрешила, Господи, согрешила пред Тобою, много согрешила.

"Но я стану невестой великого царского сына первородного".

21. Согрешила, Господи, согрешила

MUPOBOE ДРЕВО 120 ARBOR MUNDI

пред Тобою, много согрешила,
Покуда не пришел Иосиф воин Божий.
Он низверг меня в могуществе моем
и смирил меня в надменности моей,
и красотой своей пленил меня,
и мудростью своей уловил меня,
будто рыбу на крючок,
и духом своим прельстил меня,
будто приманкой жизни,
и силой своей укрепил меня,
и привел меня к Богу веков и к князю дома Всевышнего,
и дал мне есть хлеб жизни и пить чашу мудрости,
и стала я невестой ему во веки веков».

#### 22.

- 1. Вот что было: прошли семь лет изобилия и наступили семь лет голода. 2. И услышал Иаков об Иосифе, сыне своем, и со всем домом своим пошел Израиль в Египет на второй год голода, во второй месяц, в двадцать первый день месяца, и поселился в земле Гесем.
- 3. И сказала Асенет Иосифу: "Я отправлюсь в дорогу, чтобы увидеть отца твоего, ибо отец твой, Израиль, и мне отец и бог". 4. И сказал ей Иосиф: "Пойдем со мной, и увидишь ты отца моего". 5. И пошли Иосиф и Асенет в землю Гесем к Иакову. И вышли им навстречу братья Иосифа и поклонились пред ними лицом до земли.
- 6. И вошли они к Иакову. Израиль же сидел на ложе своем, и был он старец прекрасный в года свои. 7. И увидела его Асенет и поразилась красоте его, ибо обликом был он прекрасен весьма и старость его была, как юность мужа во цвете лет, и голова его была вся бела, как снег, а волосы главы его были густы и весьма упруги как у эфиопа, и борода его белая спускалась на грудь его, и глаза его были веселы и блестящи, и были мышцы его, и плечи его, и руки его, как у ангела, а бедра его, и голени его, и ноги его как у исполина. И как раз таков был Иаков, каков человек, который с Богом померился силой. 8. И увидела его Асенет, и обомлела, и поклонилась ему лицом до земли.

И сказал Иаков Иосифу: "Это – невестка моя, жена твоя? Да будет благословенна она у Бога Всевышнего". 9. И подозвал ее Иаков, и благословил ее, и поцеловал ее. И протянула Асенет руки свои, и обняла шею Иакова, и приникла к отцу [его] как возвратившийся с войны домой приникает к отцу своему, и поцеловала его. 10. И после ели они и пили.

И отправились Иосиф и Асенет в дом свой. 11. И сопровождали их Симеон и Левий, братья Иосифа, сыновья только Лии, а сыновья Зелфы и Валлы, служанок Лии и Рахили, не сопровождали их, ибо зависть питали к ним и вражду. 12. И был Левий по правую руку от Асенет, а Иосиф – по левую. 13. И держала Асенет Левия за руку. И сильно полюбила Асенет Левия, более всех братьев Иосифа, потому что имел он прилежание к Господу, был муж мудрый и пророк Всевышнего, и зоркими были глаза его, и видел он письмена, начертанные на небе перстом Божиим, и знал он неизреченное Бога Всевышнего и втайне открыл это Асенет, ибо и сам Левий полюбил Асенет весьма и видел место ее упокоения в вышних и стены ее, как стены нерушимые вечные, и основания ее, основанные на глыбах седьмого неба.

#### 23.

- 1. Вот что было: сын фараонов первородный увидел со стены Иосифа и Асенет, когда шли они мимо. И увидев красоту Асенет, уязвлен он был, угнетен весьма и раздосадован. И сказал он: "Этому не бывать!"
- 2. И послал сын фараонов гонцов и призвал к себе Симеона и Левия. И пришли мужи сии к нему и встали пред лицом его. И сказал им сын фараонов первородный: "Я знаю верно, что вы превосходите силой всех людей на земле, и вот этими вашими руками повергнут был город Сикемитов, и вот этими двумя мечами изрублены тридцать тысяч воинов. 3. И потому ныне я приму вас как товарищей, и дам вам много золота и серебра, и слуг, и служанок, и дома, и угодья обширные, если только, из сострадания ко мне, исполните, что я скажу, ибо сильно оскорбил меня брат ваш Иосиф: он взял Асенет, жену мою, от начала мне обрученную. 4. И давайте теперь нападем и сразимся с Иосифом, братом вашим, и я убью его мечом моим и возьму Асенет в жены, а вы

MИРОВОЕ ДРЕВО 122 123 ARBOR MUNDI

станете мне братьями и друзьями верными. 5. Только сделайте по слову моему. Если же вы не решитесь исполнить сказанное и пренебрежете волей моей, то вот — меч мой готов на вас!" 6. И сказав так, обнажил меч свой и показал им.

Услышав такие речи, весьма омрачились мужи Симеон и Левий, ибо как тиранн говорил с ними сын фараонов. 7. А был Симеон муж воинственный и отважный и хотел он схватиться за рукоять меча своего и, выхватив его из ножен, поразить сына фараонова за то худое, что тот говорил им.

- 8. И понял Левий, что замыслил Симеон в сердце своем, потому что Левий имел дар пророческий и ясно видел его намерение в глазах его и читал начертанное в сердцах человеческих. И наступил Левий ногой своей на правую ногу Симеона, и надавил на нее, и подал знак ему оставить гнев свой. 9. И тихо сказал Симеону Левий: "Что ты так гневаешься на этого человека? Мы мужи благочестивые, и нам не подобает воздавать злом за зло".
- 10. И сказал Левий сыну фараонову открыто, ясно глядя на него, и не было в нем гнева, но в кротости сердца сказал ему: "Что такое говоришь ты, господин наш, как понимать твои речи? Ведь мы мужи благочестивые, и отец наш любим Богом Всевышним, и Иосиф, брат наш, – как сын Божий первородный. 11. И как же нам свершить такое злое дело и согрешить пред Богом нашим, и пред отцом нашим, Израилем, и пред братом нашим, Иосифом?! 12. А теперь послушай, что я скажу. Не подобает мужу благочестивому причинять кому-либо какой-либо вред. А если кто-нибудь захочет причинить вред мужу благочестивому, то не отвечает ему сей муж благочестивый, ибо нет меча в руках его. 13. Ты же впредь остерегись говорить о брате нашем Иосифе слова, подобные этим. Если же пребудешь неизменен в злом своем намерении, то смотри: вот в десницах наших мечи наши обнажены пред тобою!" 14. И Симеон и Левий извлекли из ножен мечи свои и сказали: "Ну, видишь ли ты мечи наши? Этими двумя мечами Господь Бог покарал Сикемитов за оскорбление, которым оскорбили они сынов Израилевых, потому что Сихем, сын Емморов, обесчестил сестру нашу Дину".
- 15. И увидел сын фараонов мечи их обнаженные, и устрашился весьма, и задрожал всем телом своим, ибо сверкали мечи

их, как пламя огня, и померк свет в очах сына фараонова, и пал он на землю ниц к ногам их. 16. И протянул Левий руку свою правую, и подхватил его, и сказал: "Встань и не бойся. Только впредь берегись заводить дурные речи о брате нашем Иосифе". И удалились Симеон и Левий от лица сына фараонова.

#### 24.

- 1. И был сын фараонов полон страха и горя, потому что боялся братьев Иосифа, Симеона и Левия, и терзался из-за красоты Асенет, и мучался страшной непереносимой мукой.
- 2. И присоветовали ему слуги его так: "Смотри, сыновья Валлы и Зелфы, служанок Лии и Рахили, жен Иакова, враждебны Иосифу и Асенет и завидуют им, и послушны будут они тебе в желании твоем".
- 3. И послал сын фараонов гонцов призвать их к себе. И пришли они к нему в первый час ночи и встали пред лицом его. И сказал им сын фараонов: "Хочу говорить с вами, ибо вы мужи и воины". 4. И отвечали ему Дан и Гад, старшие из братьев: "Пусть же говорит господин наш слугам своим, что хочет он, и выслушают слуги твои, и сделаем мы по желанию твоему". 5. И весьма возрадовался сын фараонов радостью великой и сказал слугам своим: "Станьте поодаль, потому что слово мое к мужам этим тайное". 6. И все отошли в сторону.
- 7. И обманул их сын фараонов такими речами: «Вот, пред вами благословение или смерть. Выбирайте же благословение, а не смерть, поскольку вы мужи и воины и не умрете, как женщины: будьте же мужественны и отомстите врагам нашим. 8. Ибо слышал я, как Иосиф, брат ваш, говорил о вас фараону, отцу моему: "Дан, и Гад, и Неффалим, и Асир сыновья служанок отца моего, и не братья они мне. И дождусь я смерти отца моего и истреблю их с лица земли и весь род их, да не имеют они доли в наследии нашем, ибо они сыновья служанок. 9. Они продали меня Измаильтянам, я же отплачу им за все зло и насилие, какое причинили мне они, вот только умрет отец мой". 10. И одобрил его фараон, отец мой, и сказал ему: "Хорошо ты сказал, дитя мое. Так что возьми у меня мужей сильных в битве и готовься отплатить им за то, что они тебе сделали, и я буду тебе в помощь"».

MИРОВОЕ ДРЕВО 124 125 ARBOR MUNDI

- 11. И как только услышали мужи слова сына фараонова, в смятение пришли они, и опечалились, и сказали сыну фараонову: "К тебе прибегаем, господин, помоги нам!"
- 12. И сказал им сын фараонов: "Я помогу вам, если и вы сделаете по слову моему". 13. И они сказали: "Да, мы будем тебе слугами. Веди нас, и мы сделаем по желанию твоему". 14. И сказал им сын фараонов: "Этой ночью я убью отца своего, фараона, потому что отец мой фараон, будто отец Иосифу, и сказал, что поможет ему против вас. А вы убейте Иосифа, и я возьму Асенет в жены, вы же будете братья мне и сонаследники всего, что есть у меня. Только сделайте, как я сказал".
- 15. И сказали ему Дан и Гад: «Отныне мы будем слугами твоими и сделаем все, что ты велишь нам. Мы слышали сегодня, как Иосиф говорил Асенет: "Отправляйся завтра в поле наследия нашего, потому что пришло время жатвы". И дал он ей в сопровождение шесть сотен мужей сильных в битве и пятьдесят гонцов. 16. Слушай же теперь, что мы скажем тебе, господину нашему». 17. И они сказали ему всё втайне от прочих: "Дай нам мужей [сильных в битве]". 18. И дал им сын фараонов по пять сотен мужей и поставил четырех братьев над ними начальниками и предводителями.
- 19. И сказали ему Дан и Гад: "Отныне мы будем слугами твоими и сделаем все, что ты велишь нам. Мы отправимся в путь ночью и устроим засаду в старице, и укроемся в зарослях тростниковых. А ты возьми с собою пятьдесят мужей, конных лучников, и ступай вперед дальше. И придет Асенет и попадет нам в руки. И мы перебьем мужей, которые с ней будут. Тогда вперед помчится Асенет на своей повозке и попадет прямо в твои руки, и сделаешь с ней все, что пожелает душа твоя. А после мы убыем Иосифа, скорбящего об Асенет, и детей его убьем на глазах его".

И услыхав таковые слова, возрадовался сын фараонов. И отправил их в путь и с ними две тысячи мужей вооруженных. 20. И пришли они к старице, и укрылись в зарослях тростниковых, и разделились они на четыре отряда. Они расположились в старице: передовая часть впереди по пятьсот человек по обеим сторонам дороги, а оставшиеся засели в зарослях тростника на этой

стороне старицы по пятьсот человек по обеим сторонам дороги. И ровная и широкая дорога пролегала между ними.

#### 25.

- 1. И в эту ночь встал сын фараонов и пошел в покои отца своего, чтобы отца своего заколоть мечом. И стража отца его преградила ему путь к отцу его, говоря: "Что прикажешь, господин?" 2. И сказал им сын фараонов: "Я желаю видеть отца моего, потому что отправляюсь я срезать виноград мой, новосаженный". 3. И сказали ему стражники: «Головная боль мучает отца твоего, и не спал он всю ночь и только сейчас задремал немного. И сказал он нам: "Пусть не беспокоит меня никто, даже мой сын первородный"».
- 4. И услыхав такое, поспешил удалиться сын фараонов и, взяв с собой пятьдесят мужей, конных лучников, отправился в путь, чтобы по уговору своему с Даном и Гадом опередить их.
- 5. И сказали братья младшие, Неффалим и Асир, братьям своим: "Зачем снова злоумышляете против отца нашего, Израиля, и против брата нашего, Иосифа? Хранит его Господь, как зеницу ока. Разве вы уже не продали его однажды, а ныне он царь всей земли Египетской, и спаситель, и хлебодарец? 6. И теперь, если вновь попытаетесь строить против него козни, то воззовет он к Всевышнему, и Тот пошлет огонь с неба, и пожрет он вас, и ангелы Божии будут сражаться за него против вас". 7. И разгневались на них старшие братья их, Дан и Гад, и сказали: "Так что же? умирать нам, как будто мы женщины? Не бывать этому!" 8. И вышли они навстречу Иосифу и Асенет.

#### **26.**

1. А Асенет встала утром и сказала Иосифу: "Отправлюсь я, как было уговорено, на поле наследия нашего. Но душа моя трепещет, что ты будешь вдали от меня". 2. И сказал ей Иосиф: "Мужайся и не страшись, поезжай, ибо Господь – с тобою, и от любого зла Он сохранит тебя, как зеницу ока. 3. Поэтому и я отправлюсь в хлебодарню мою и буду раздавать всем хлеб, да не опустеет вся земля пред лицом Господа". 4. И отправилась Асенет в путь свой, а Иосиф отправился в хлебодарню свою.

MИРОВОЕ ДРЕВО 126 ARBOR MUNDI

- 5. И достигла Асенет места, где пролегала старица, и шесть сотен мужей сопровождали ее; и вдруг выскочили из засады те, кто там засел, и завязали бой с людьми Асенет, и рубили их пастями мечей, и перебили всех гонцов ее, а Асенет помчалась вперед на своей повозке.
- 6. И все это Левий, сын Лии, будучи пророком, узнал духом и возвестил братьям своим, сынам Лии, что Асенет в беде. И взял каждый меч и возложил на бедро свое, и взяли все щиты и возложили на плечи свои, и [взяли] копья свои в десницы и помчались они вдогонку Асенет.
- 7. И неслась вперед Асенет, как вдруг сын фараонов очутился перед нею, и с ним пятьдесят всадников. 8. И увидела его Асенет, и испугалась, и пришла в смятение, и задрожала всем телом. И призвала она имя Господа Бога своего.

- 1. А Вениамин сидел слева, рядом с Асенет, на краю повозки ее. И был Вениамин юношей восемнадцати лет рослый, и сильный, и статный, и была у него красота несказанная и сила, как у молодого льва, и весьма боялся он Господа. 2. И соскочил Вениамин с повозки, и поднял круглый камень из старицы, и сжал его крепко рукой свой, и метнул в сына фараонова, и поразил его в левый висок, и тяжело ранил его. 3. И упал сын фараонов с коня своего на землю полумертвый. 4. И вскочил Вениамин, и забрался на валун, и сказал возничему Асенет: "Принеси мне камней из старицы". 5. И дал ему тот пятьдесят камней. И метал Вениамин пятьдесят камней и поразил пятьдесят мужей, бывших с сыном фараоновым. И все эти камни вонзались им в виски.
- 6. А сыны Лии, Рувим и Симеон, Левий и Иуда, Исахар и Завулон, мчались следом за мужами, сидевшими в засаде, и напали на них внезапно и порубили их всех, и шестеро положили две тысячи.
- 7. И побежали от лица их братья их, сыновья Валлы и Зелфы, и так говорили: "Смерть грозит нам от братьев наших, и сын фараонов убит рукой юноши Вениамина, и все, кто был с ним, пали от руки одного юноши Вениамина. 8. Давайте же теперь убьем Асенет и Вениамина, и бежим в эти заросли тростника".

9. И бросились они на Асенет, обнажив мечи свои окровавленные. 10. И увидела их Асенет, и испугалась весьма, и сказала:

Господи, Боже мой,

Ты возвратил меня к жизни

и избавил меня от идолов и тления смертного,

Ты сказал мне: вовек будет жить душа твоя.

Избавь меня от рук этих злых людей.

11. И услышал Господь Бог голос Асенет, и тотчас выпали мечи из рук их на землю и в прах рассыпались.

#### 28.

- 1. И увидели сыны Валлы и Зелфы такое великое дело, и весьма устрашились, и сказали: "Господь сражается против нас на стороне Асенет". 2. И пали они ниц на землю, и простерлись перед Асенет, и сказали: "Помилуй нас, рабов твоих, ибо ты госпожа наша и царица. 3. Причинили мы зло тебе и брату нашему, Иосифу, и Господь воздал нам по делам нашим. 4. А теперь мы, рабы твои, просим тебя, помилуй нас и избавь нас от рук братьев наших, ибо ныне они мстители за насилие над тобою, и мечи их против нас направлены. 5. И знаем мы, что братья наши мужи благочестивые и никому злом за зло не воздающие. 6. А потому, госпожа, у них на глазах яви милость к рабам твоим".
- 7. И сказала Асенет: "Мужайтесь и братьев ваших не бойтесь, потому что они мужи благочестивые, боящиеся Бога и чтущие всякого человека. Но ступайте в те заросли тростниковые, пока я не склоню их к милости к вам и не успокою гнев их, ибо вы покусились на великое против них злодеяние. Так что мужайтесь и не бойтесь, ибо Господь будет у нас судьею". 8. И убежали в заросли тростниковые Дан и Гад и братья их.

И вот, налетели им вслед сыны Лии, мчащиеся словно молодые олени. 9. И спустилась Асенет с повозки, на которой она спасалась, и со слезами сжала руки их, и они, пав на землю, простерлись перед ней, и вскричали криком великим, и бросились искали братьев своих, сыновей отца своего, чтобы убить их.

10. И сказала им Асенет: "Я прошу вас: пощадите братьев своих и не воздавайте им злом за зло, ибо Господь был мне щитом от них, и Он сокрушил мечи их в руках их, и вот, растеклись

MUPOBOE ДРЕВО 128 129 ARBOR MUNDI

они по земле, как воск от огня. И довольно с них того, что Господь за нас против них сражается. 11. И вы пощадите их, ибо братья они ваши и кровь отца вашего, Израиля".

- 12. И сказал ей Симеон: "Зачем госпожа наша заступается за врагов своих? 13. Нет, мы изрубим их мечами нашими, потому что они первыми замыслили зло против нас и отца нашего, Израиля, и во второй уже раз против брата нашего Иосифа, а теперь и против тебя госпожа и царица наша".
- 14. И протянула Асенет правую руку свою, и коснулась бороды Симеона, и поцеловала его, и сказала: "Нет, брат, ты никогда не отплатишь злом за зло ближнему своему. Ты оставишь Господу воздать за дерзость их. И они братья ваши, и потомство отца вашего, Израиля, и далеко бежали они от лица вашего. Имейте же к ним снисхождение".
- 15. И подошел к ней Левий, и поцеловал руку ее правую, и понял он, что хочет она спасти этих мужей от гнева братьев их, чтобы их не убили. 16. А те были совсем рядом, в зарослях тростниковых. 17. И знал это Левий, брат их, и не рассказал братьям своим. Ведь он боялся, как бы в гневе своем они их не поубивали.

#### 29.

- 1. А сын фараонов приподнялся с земли, и попытался встать, и выплевывал кровь изо рта своего, потому что кровь с виска натекла ему в рот. 2. И подбежал к нему Вениамин, и схватил меч его, и вытащил его из ножен, потому что не было у Вениамина меча на бедре его, и хотел в грудь поразить сына фараонова.
- 3. Но подбежал к нему Левий и сдержал руку его и сказал: "Нет, брат, ты никогда этого не сделаешь, потому что мы мужи благочестивые, и не подобает мужу благочестивому ни злом за зло воздавать, ни павшего попирать, ни врага своего добивать. 4. А теперь верни свой меч на его место и помоги мне, и мы излечим сына фараонова от раны его, и если он останется жив, то будет после этого нам другом, и отец его, фараон, будет нам как отец".
- 5. И поднял Левий сына фараонова с земли, и омыл кровь с лица его, и повязку наложил на рану его, и усадил на коня его, и доставил к отцу его, фараону, и поведал фараону обо всем, что

<здесь> рассказано. 6. И встал фараон с престола своего, и поклонился Левию до земли, и благословил его.

- 7. А на третий день умер сын фараонов от раны, которую нанес ему камнем юноша Вениамин. 8. И фараон горько плакал по сыне своем первородном, и от печали занемог, и умер фараон ста девяти лет, и оставил венец свой Иосифу.
- 9. И царствовал Иосиф в Египте сорок восемь лет, а после передал Иосиф венец младшему сыну фараона, который грудным младенцем был, когда фараон умер. И был Иосиф как отец сыну фараона младшему в земле Египетской во все дни жизни его.
- 1 Стих 10 по нумерации в издании Рисслера (Riessler P. Joseph und Aseneth: Eine altjüdische Erzählung // Theologische Quartalschrift. 1922. N 103. S. 1–22, 145–183). Издание Бурхарда преемства ради сохраняет пагинацию немецкого перевода-предшественника, но вносит в нее необходимые с точки зрения издателя коррективы. Так, Бурхард исключает стих 10, указывая на почти точное повторение его в в конце ст. 13.12 и начале ст. 13.13.

Перевод с древнегреческого Н.В. Брагинской, М.С. Касьян, В.В. Пислякова, А.И. Шмаиной-Великановой

## Н.В. Брагинская, А.Ю. Виноградов, А.И. Шмаина-Великанова

## БЫЛ ЛИ КРЕСТ НА МЕДОВОМ СОТЕ?1

## 1. "Иосиф и Асенет" и Новый Завет

"Иосиф и Асенет" (далее – ИА) – апокриф, сохраненный только христианской традицией, которая в том или ином смысле считала это произведение "своим". Его переписывали, переводили на языки средневекового христианского мира [сирийский, эфиопский (перевод не сохранился), армянский, латинский, славянский, среднеанглийский, румынский, новогреческий]<sup>2</sup>, а в армянской традиции включали, наряду с другими апокрифами, в состав Библии<sup>3</sup>, его влияние можно с той или иной степенью уверенности обнаружить в ряде ранневизантийских житий<sup>4</sup>. Что же касается содержания произведения, то естественное для Средних веков символическое прочтение священного текста затронуло и этот апокриф.

Анонимный автор письма, предпосланного сирийскому переводу-парафразу, просит Моисея из Аггелы (Ингилы) о разъяснении смысла этой истории. Сама история была ему ясна, но не была ясна "теория", иными словами христианское толкование рассказа о женитьбе Иосифа на дочери египетского жреца. Сохранилось начало этого толкования — в ответном письме, согласно которому речь идет о воплощении Бога-Слова, причем Иосиф — это тело, а Асенет — душа<sup>5</sup>.

Винсент де Бове включил краткое латинское переложение этой истории в свой *Speculum historiale* (1260), к латинскому переводу восходит и французская повесть XIV в. Ystoire de Joseph et Aseneth и поэма на среднеанглийском Storie of Asneth, где Аснет явно выступает ветхозаветным прообразом Девы Марии<sup>6</sup>. О богатейшем наследии повести в христианской культуре подробно написал ведущий исследователь этого памятника и составитель его критического издания Кристоф Бурхард, и нам достаточно здесь отослать к его работе<sup>7</sup>.

Научный интерес к ИА возник достаточно поздно. Когда первое издание греческой рукописи увидело свет в конце XIX в., его автор П. Батиффоль не сомневался в том, что ИА – это сочинение христианина, жившего в V в.<sup>8</sup> Такую точку зрения поддержал Э.В. Брукс, переводивший издание Батиффоля на английский. Он видел в упоминании "хлеба жизни", "чаши бессмертия" и "помазания нетления" указание на Евхаристию и Миропомазание, а в превознесении девственности и прощения – ценности, почтения к которым, по его мнению, нельзя ожидать от иудейского сочинения<sup>9</sup>.

Такое мнение встречается повсеместно в позднейшей научной литературе, хотя сам Батиффоль со временем усомнился в однозначности своих выводов<sup>10</sup>. Впрочем, и Батиффоль, и другие исследователи предполагали, что в основе христианского сочинения лежит некая еврейская легенда.

Хотя догадки о еврейском происхождении апокрифа высказывались уже в рецензиях на издание Батиффоля<sup>11</sup>, поворотом в вопросе о происхождении стали работы Рисслера<sup>12</sup> и Аптовицера<sup>13</sup>, которые утверждали, что текст переводной, постулируя существование утраченного еврейского оригинала. Рисслер при этом опирался на наличие в тексте большого числа калек с еврейских выражений. Этот аргумент не имеет, однако, достаточной силы, так как для грекоязычной литературы еврейской диаспоры язык Септуагинты, содержащий подобные кальки, являлся естественным литературным языком, а кальки, таким образом, – литературной нормой<sup>14</sup>.

Иное дело — Аптовицер, который обнаружил языковую "игру", точнее, введенный в самое сердце повести сакральный "каламбур", исчезнувший в греческом тексте и понятный только при обратном переводе на древнееврейский (или арамейский). Наречение Асенет в центральной мистериальной сцене новым именем — "Град убежища" по-древнееврейски или по-арамейски должно было бы звучать как переименование Асенет — ило (Разрушенная, или Руина), но не собственного имени, а нарицательного, причем с определенным артиклем, т. е. Ха-асенет — в Хасе́нет. Иными словами, Ха-Асене́т — в Тяосіп (Защищающая), а с определенным артименована в Хасе́нет последеленным артиклем, т. е.

тиклем – в Ха-Хасенет, החסנת, что значит Убежище. В семитском оригинале переименование выглядело очень изящно – как замена двух слов с близким звучанием, но резко противопоставленным значением: hAceнeт=Разрушение переименована в (ha)Хасенет=Убежище<sup>15</sup>. После Аптовицера и другие исследователи увидели в ИА не замеченную прежде игру слов, понятную лишь из древнееврейского языка: игра на омоформости множ. числа для "слова́" –  $\partial варим$  и "пчелы" —  $\partial ворим$  и др. 16 Тем не менее не найдено даже фрагментов на древнееврейском или арамейском, которые бы отвечали греческому тексту апокрифа, хотя другие истории об Асенет на этих языках существовали. В еврейской и арамейской традиции нет и свидетельств знакомства с такой трактовкой истории Асенет, как в греческом апокрифе, и, наконец, целый ряд выражений и сложных греческих слов апокрифа не могли бы появиться в результате перевода<sup>17</sup>. Иными словами, имеющаяся в нашем распоряжении греческая повесть, во-первых, была написана по-гречески, во-вторых, ее содержанию не находится близкого соответствия в еврейской традиции на древнееврейском или арамейском.

В последние десятилетия развилось начатое Г.Д. Килпатриком и Й. Иеремиасом в изучение ИА как источника, важного для понимания иудейских корней христианства. Бурхард датирует памятник периодом от второй половины – конца II в. до н. э. до конца I в. н. э. — начала II в. н. э. При этой принятой как общее мнение датировке ИА может и предшествовать возникновению христианских текстов, и возникнуть одновременно, и находиться под их влиянием. Многие авторы возвращаются поэтому к теме христианского в ИА, и движимы они при этом некоторыми действительно необычными для нехристианских сочинений свойствами этого текста 19.

Что же делало христианским сочинение о женитьбе еврейского патриарха Иосифа на дочери египетского жреца? Дело в том, что в нем встречаются такие образы, такие мысли и такие положения, которые убеждали многих исследователей, что если апокриф и не был изначально написан христианами, то он был отредактирован христианским автором или в него были внесены соответствующие вставки.

Прежде всего это некоторые выражения, знакомые более всего по новозаветным книгам, которые кажутся поэтому цитатами из Нового Завета (далее — НЗ): хлеб жизни (Ин  $6:48^{20}$ ), чаша благословения (1 Kop  $10:16^{21}$ ), книга жизни (Фил 4:3, Откр 3:5, 13:18, 17:18, 20:12 и 15, 21:7, 22:19),  $\partial$ ap  $\partial$ yxa (Деян 2:38, 10:35),  $\partial$ yx мудрости (Ефес 1:17, ср. 1 Kop 12:8),  $\partial$ yx истины (Ин 15:26; 16:13),  $\partial$ yx жизни (Откр 11:11, Рим 8:2).

Естественно, такого рода отдельные выражения предлагали объяснить либо христианским происхождением памятника, либо "христианской интерполяцией" "22. Действительно, иудейские апокрифы, которые сохранялись и переписывались по-гречески или на других языках средневекового христианства, подвергались такого рода благочестивой редактуре, как сознательной и "грубой", так и бессознательной и "тонкой" Однако наличие названных выражений в новозаветных книгах не является свидетельством того, что они и появились впервые именно в этих текстах. Ведь у них у всех есть прототипы в Септуагинте (далее – LXX).

Таков хлеб неба<sup>24</sup>, хлеб ангелов<sup>25</sup>, хлеб печали<sup>26</sup>, хлеб беззакония<sup>27</sup>, хлеб притеснения<sup>28</sup>, хлеб оплакивания<sup>29</sup>, хлеб слез<sup>30</sup>. В LXX встречаются аналогичные чаше благословения выражения чаша спасения<sup>31</sup>, чаша десницы Господней<sup>32</sup>, чаша опустошения<sup>33</sup>, чаша падения<sup>34</sup>. Дух мудрости (или премудрости) имеет параллель в Книге пророка Исайи (11:2), Исходе (31:3; 35:31); во Второзаконии (34:9) и Исходе (28:3) в оригинале тоже руах хохма, но в LXX хохма передается не словом офы́а, а другими греческими синонимами (αἰσθήσεως, συνέσεως). Дух жизни открывает Библию в Бытии (6:17, 7:15; 22) и встречается еще неоднократно, а Книга Жизни из Откровения находит соответствие в Книге Живых (Псалмы 69:28; LXX – 68:29).

Несколько сложнее обстоит дело с выражением *дар чего-ли- бо*. В 19.11. Иосиф трижды целует Асенет и дарует ей дух жизни, дух мудрости и дух истины. Эти духовные *дары* заставляют вспомнить о выражениях НЗ, тем более что в другом месте Асенет противопоставляет тленные дары своего земного отца нетленным дарам Господа, но текст в этом месте небесспорен<sup>35</sup>.

В принципе такая конструкция, где второе слово обозначает характеристику дара, известна в Ветхом Завете (далее – ВЗ): дар

начатков (Лев 2:12), дар жертвенный (Лев 2:13), дар серебра (Суд 5:19), дар Бога (дар Божий) (Эккл 3:13 и 5:18) и не переданные в LXX (а греческая Библия для нас в данном случае важней еврейской) дары неба, дары бездны и дары земли (Втор 33:13; 16). Однако в ВЗ такие дары более редки и более "материальны" в сравнении с НЗ, где вкусившие их "делаются сопричастниками Духа Святого": это не только дар Духа (Святого), но и сочетания с абстрактными существительными: дар праведности (Рим 5:17), дар благодати (Эфес 3:7), дар от научения [Прем 7:14 (ἐх παιδείας)], дар небесный (Евр 6:4).

Таким образом, примеры или модели названных выражений как для ИА, так и для НЗ содержатся в LXX. Выражения *хлеб* жизни, чаша благословения и дух истины имеют точные соответствия только в НЗ, хотя последнее из них можно считать синонимом в ряду духов мудрости, разума, знания, совета (Ис 11:2). Добавим к этому, что Книга Живых не точно соответствует Книге Жизни и что в Откровении это повторяющийся и важный, как и в ИА, мотив, а в ВЗ – единичное выражение.

Впрочем, уникальные схождения между ИА и НЗ могут объясняться общей идейной средой так называемой межзаветной литературы. Так, продуктивность модели чаша чего-то показывает противоположное чаше благословения выражение чаша смерти в "Завещании Авраама" (1.10; 16.38; 16.42). Для хлеба возможны эпитеты небесный, ангельский и др., для дара – правды и истины<sup>36</sup>. Дух мудрости есть в Первой книге Еноха (49:3; 61:11), дух жизни – в Первой книге Еноха (61.7), "Завещании Рувима" (2.4), Четвертой книге Ездры (3:5), "Завещании Авраама" (18.11), а "уникальный" для НЗ дух истины – в кумранском памятнике "Устав общины" (1QS 3.19; 4.2; 4.21) и в "Завещании Иуды" (20.1; 20.5). Это не случайно. Вероятно, дух истины в ИА – отражение засвидетельствованного в межзаветной литературе представления о двух духах, сопровождающих человека: духе правды и духе лжи (см. "Завещание XII патриархов" Иуда, 20, и "Устав общины" 1QS 3.18-19 и др.).

Возвращаясь к соответствиям ИА с НЗ, следует отметить, что они совсем не единичные, но вопрос о природе подобных схождений остается открытым. Предположения тут могут быть самые разные (особенно при проблематичности датировки па-

мятника), а объяснение должно прийти от более глубокого изучения настоящего памятника в целом.

Особенное внимание исследователей НЗ привлекло выражение "первородный сын Божий", как дважды именуется Иосиф (18.1 и 21.4), в сравнении с Посланием к римлянам (8:29), где это выражение применено к Иисусу.

Но если отдельные выражения могут быть так или иначе объясняться ad hoc, то сходство с новозаветными книгами гораздо глубже наличия/отсутствия тех или иных выражений, которые действительно можно интерполировать. Невозможно другое: "интерполировать" в ИА дух доброй надежды на всеобщее спасение и воцарение Бога над обновленным человечеством, невозможно не заметить терпимости и открытости, готовности прощать врагов. Даже Дева Метаноя, олицетворение Раскаяния-Обращения, небесный двойник Асенет, вечно смеется, а не вечно плачет. Близкой этическим требованиям христианства представляется заповедь "не воздавать злом за зло", которая настойчиво повторяется во второй части повести: "муж богобоязненный не отвечает злом на зло" (23.9; 28.5, 10, 14; 29.3)<sup>37</sup>.

К этому можно добавить целый ряд сложных понятий и представлений, характерных для христианства, таких как тождество обращения и нового сотворения человека (8.9; 15.5, 7), как представление об уже наступившем "эсхатоне" или, выражаясь антиномически, уже наставшем будущем, потому что хотя Асенет уже преображена в Град убежища, но народы, обратившиеся к Богу, найдут в ней упокоение, и спасение осуществляется во времени как процесс. Спасение уготовано всем, кто обратится к Господу, при этом высказывается ясная убежденность, что язычники именно так и поступят и будут спасены. Если христиане спасаются "во Христе" (это означает, собственно, что они спасаются посредством Христа, через Него), то в ИА язычники спасаются "в Асенет" (15.738). При этом народы спасаются не только метафорически "посредством Асенет" или "при помощи Асенет", но и буквально "в ее стенах", потому что обращение Асенет к истинному Богу сопровождается преображением ее, так сказать, природы. Она остается человеком, выходит замуж, рожает сыновей, но и становится Дщерью Всевышнего (21.7). Ее

MИРОВОЕ ДРЕВО 136 137 ARBOR MUNDI

преображенный человеческий облик описывается в терминах "космических", но видящие ее люди потрясены обликом все-таки девы, чья красота, как в Песни Песней, описывается в экспрессивных и не вполне антропоморфных образах (см. 18.9-11 и 20.6-7)<sup>39</sup>. А вот ее второй облик – Города с адамантовыми стенами на седьмом небе, который видит пророчески зоркими глазами Левий, хотя при этом держит Асенет-женщину за руку (22.13), – порывает с человеческим радикальней. Образы, в которых описывается дева Асенет, только "подозрительны" с точки зрения антропоморфизма, облик же Асенет-Города уже явственно не антропоморфный<sup>40</sup>. Библейский образ женщины-города<sup>41</sup> разделился на женщину и город, существующих параллельно в двух планах – земном и небесном, в настоящем и в уже наставшем будущем. Еще одна особенность апокалипсиса в ИА, по-видимому, и вовсе уникальна: это едва ли не единственное откровение, которое не рисует на фоне спасения праведников гибели и уничтожения нечестивцев и врагов.

Правда, в ИА описывается загадочная попытка, вернее, только намерение, части удивительных пчел, пестрящих цветами облачения священников<sup>42</sup>, напасть на Асенет, и эти пчелы сначала падают мертвыми, затем они воскресают и отправляются не на небо, как другие, а в прекрасный сад героини<sup>43</sup>. Кого бы ни символизировали эти пчелы, каких бы грешников они ни представляли, их прощение следует за их наказанием без промедления и мало похоже на страшные картины всеобщей гибели и страданий, которые и сделали прилагательное "апокалиптический" синонимом слов "ужасный", "катастрофический", "несущий погибель".

Наконец, исполненная надежд на всеобщее счастье в Царстве Божием повесть содержит, по мнению многих ее интерпретаторов, сцену, напоминающую об Евхаристии. Это центральная сцена мистерии, во время которой Асенет вкушает от медового сота, на котором небесный вестник рисует пальцем кровавый крест и который именуется "хлеб жизни", как называет себя и Иисус.

Совместное с Человеком вкушение хлеба жизни было понято первыми исследователями ИА как Евхаристия, а медовый сот был уподоблен Христу как жертве<sup>44</sup>.

## 2. Чудесный сот: что он такое и что с ним происходит?

От этого первоначального представления исследователи НЗ отказались уже в середине прошлого века. Выше мы говорили о Килпатрике и Йеремиасе, они усматривали в медовом соте и триаде хлеба-чаши-умащения символ особой, "чистой", пищи евреев, а в священной, и при этом повседневной, пище — символ религии общей для евреев и резко отличной от прочих, образец жизни more Iudaico<sup>45</sup>. Этой интерпретации следует в общих чертах и Р. Чеснат<sup>46</sup>. Однако мы полагаем, что, хотя в ИА несомненно описывается обращение в веру Израиля, не следует объяснять медовую трапезу Асенет через повседневную практику евреев. Происходящее с Асенет преображение — это не "просто" обращение и присоединение к народу Израиля. В ИА содержится не литературное описание факта обыденной жизни, но символическое изображение образца для этой жизни.

Дискуссия о значении медового сота строилась преимущественно на попытках назвать то сообщество или ту ситуацию, при которой эта триада, или мед, или то и другое получали бы осмысленный контекст. Например, мед – это пища, вкушаемая при мистериальной инициации<sup>47</sup>. Образы апокрифа мыслятся в этом случае отражающими реальную практику инициации: замену медом хлеба, вина и умащения 48. Но о такой практике ничего не известно, поэтому объяснение идет по кругу. Делались попытки объяснить появление медового сота древней практикой вскармливания медом новорожденных: поскольку обращение Асенет представлено как новое рождение, то и мед указывает на Асенет как новорожденную. Пища новорожденных и священная пища новопосвященных действительно уравнивались, и мед тут может выступать на равных правах с молоком<sup>49</sup>. Эти и другие соображения о семантике меда верны и справедливы, но, так сказать, не специфичны. Мед считался пищей богов или поэтов, он дает жизнь и сохраняет от тления, связан с даром слова, является даром небес или делается пчелами из росы – все это представления общие для культур Средиземноморья<sup>50</sup>. И роль подобной семантики меда в превращении Асенет в бессмертное существо несомненна.

В своем обзоре различных попыток связать сот с терапевтами и ессеями и гипотетическими мистериальными культами эллинистического периода Б. Линдарс приходит к мысли, что обнаружить какие-либо реальные практики в описаниях ИА невозможно<sup>51</sup>. Происходящее, разумеется, представлено в образах мистериального посвящения, но даже использование такого образного языка не говорит о существовании подобной мистерии как о реальной практике, хотя несомненно свидетельствует о том, что у автора ИА были какие-то представления о мистериях и что он не был им враждебен.

Аналогично поступает Линдарс и с параллелями с НЗ. Сравнивая ИА с новозаветными текстами, он приходит к выводу, что в иудейском апокрифе присутствуют образы, "похожие" на образы Евхаристии. Это не означает, однако, что первоначальная Евхаристия была подобна мистериальной сцене в ИА. Сходство говорит о единстве образного и символического тезауруса эллинистических иудеев и ранних христиан, которые могут существовать параллельно.

Из трактовок медового сота, выдвинутых за последние два десятилетия, стоит указать на две: предельно конкретную $^{52}$  и предельно символическую $^{53}$ .

Первая, принадлежащая Г. Бохаку, строится прежде всего на том, что сотов  $\partial ea$ : тот, что лежал в кладовой, и тот, что построен на устах Асенет. Поскольку, как убедительно показывает автор, необычайная окраска пчел явным образом отсылает к цветам храмовых тканей или одеяний священников, то в соте, населенном пчелами-священниками, и в соте, который они строят, он видит два храма – Иерусалимский и Онии. Это логически ведет Бохака к нескольким сомнительным допущениям. Первое состоит в том, что сгорающий сот изображает грядущую гибель Иерусалимского храма, которую пророчат ониаты, второе – что сот на устах Асенет изображает храм Онии. Между тем сгорание сота не производит впечатления ни наказания, ни катастрофы, не говоря уже о том, что отношение ониатов к Иерусалиму, как кажется, исключает столь нелояльное пророчество. Кроме того, сот на устах Асенет, если это храм Онии, должен так навсегда и остаться у нее на устах. Наконец, если обещание, что Асенет станет Градом убежищем, служит пророчеством о поселении евреев в гелиопольском номе, то по отношению ко времени действия повести — это далекое будущее. Однако апокалиптика в ИА не устремлена в будущее, все, что сказано, уже свершилось (16.16; 18.9, 11; 19.4-8). Хотя гипотеза о создании ИА в общине ониатов имеет много привлекательных сторон (см. наш P.S. Sitz im Leben?), толкование того, что происходит с сотом, является, на наш взгляд, наиболее уязвимой ее частью.

А.Э. Портье-Янг основывается в своем толковании на символах, содержащихся в Септуагинте, и толкует апокриф, исходя из разумного предположения, что образный тезаурус автора ИА строится на Библии. Хорошо известен библейский образ обетованной земли как земли, текущей молоком и медом. В Исходе (8:3) и далее эта земля символизирует место спасения для избранных, заключивших Завет с Богом, у Иеремии ее даруют тем, кто, как и Асенет, оставил чужих богов ради единого Бога (Иер 11:2-10). Помимо этого, образ Асенет в нашем памятнике сближается с обетованной землей, уделом избранных. И кроме того, в Библии говорится о земле, текущей молоком и медом, как о земле наследия, наследственном уделе (см., например, Числ 16:14, Сир 48:6). И когда Асенет хочет послать слугу за медом на поле своего наследия, эти образы встречаются: вот где мед – на поле наследия Асенет (16.4). В покаянном псалме (12.15) Асенет снова упоминает наследие отца, но как тленное наследие в отличие о вечного наследия Бога. Поэтому мед, дающий вечную жизнь, оказывается не в имении на поле наследия, он чудесным образом появляется в кладовой Асенет (=сокровищнице храма). В отличие от праотцев, Асенет получает не землю, текущую молоком и медом, а через вкушение меда вечную жизнь Града убежища. Быть Градом убежища на седьмом небе – это больше, чем быть обетованной землей.

Портье-Янг считает, что Асенет берет на себя "материнские" функции божества, функции защитницы, воспитательницы, т. е. Премудрости. Она именуется  $\mu\eta\tau\varrho\acute{o}\pio\lambda\iota\varsigma$ , городом-матерью для всех, кто прибегнет к Богу<sup>54</sup>. Словосочетание "град убежища" известно как термин для шести городов, где могли укрыться от кровной мести совершившие невольное убийство (Числ 35:11-14).

Новое имя Асенет, Град убежища, переосмысляет эту библейскую реалию: Асенет воплощает божественное прощение. В Библии сладость, которую символизирует мед, характеризует божественные веления и божественную мудрость<sup>55</sup>. Но когда Асенет в своем обращении к Богу прославляет сладость Бога, она очевидным образом понимает мудрость как милость: "Помилуй меня, Господи, / и сбереги меня, деву чистую, / покинутую и осиротевшую, / ибо Ты, Господи, – отец сладостный, / благой и всепрощающий. / Какой отец сладостней Тебя, Господи? / И кто так скор на милость, / как Ты, Господи? (12.14-15).

Разным группам пчел, о которых шла речь выше, отвечают во второй части ИА братья, пытавшиеся похитить Асенет для сына фараона, и братья, ее защищавшие и противостоявшие сыну фараона. Братья-отступники потерпели поражение и были прощены. Символически все вместе братья Иосифа представляют Израиль или даже всех людей вообще как братьев, разделенных на доблестных и грешных, но раскаявшихся и прощенных. Именно Асенет прощает напавших на нее братьев и заступается за них, когда они раскаиваются в содеянном.

Толкование Портье-Янг представляется нам более удачным, прежде всего потому, что оно не требует никаких дополнительных гипотез, не привлекает недостаточно известных реалий, не предполагает исторически конкретных событий, для этого толкования достаточно того источника, который несомненно был в распоряжении автора ИА и есть в нашем — Ветхого Завета.

Но все-таки многого недостает как в одном, так и в другом из этих толкований. Ведь с сотом Человек что-то делает, и его действия пальцем ориентированы по сторонам света. То ли с востока на запад и с севера на юг он проводит по соту пальцем, и от пальца остается кровавый след, то ли он тянет линию на себя последовательно с востока и севера. Но где он тогда стоит?

М. Филоненко $^{56}$ , как и другие, считал, что божественный вестник рисует на соте кровавый крест; осторожный Бурхард сомневался, но ничего другого не предложил $^{57}$ .

Ни Бохак, ни Портье-Янг не пытаются дать интерпретацию кровавому кресту, который появляется на таинственным медовом соте. Крест – столь характерный христианский символ, что

никто не мог его не заметить, и для первых исследователей ИА крест очевидно свидетельствовал о христианском характере произведения.

Наш собственный анализ символики медового сота мы намерены вести в дальнейшем, не только интерпретируя отдельные элементы сцены с сотом, но и все действия, которые Человек производит с ним, начиная от просьбы принести сот и включая начертание на соте загадочного кровавого креста. Ведь при всей универсальности и центральности символа крестной муки такой крест на медовом соте и для христианской традиции и уникален, и загадочен.

Мы начнем с рукописной традиции, потому что в данном месте повести существуют серьезные разночтения и потому что "крест", как мы надеемся показать, возник в тексте в результате одного из возможных вариантов реконструкции: достраивание непонятных движений Человека до изображения креста (прямо не названного) на медовом соте было доведено до наибольшей связности в одном из выполненных христианами переводов, а именно в армянском. Поэтому, прежде чем делать выводы о смысле креста, начертанном на соте, нужно попытаться установить, есть ли самый этот крест в тексте.

Главным достижением автора критического издания "Иосиф и Асенет" Бурхарда является то, что на основе анализа всех рукописей оригинала и всех переводов ИА он выявил сложнейшую историю рукописной традиции, ставившую в тупик и приводившую к ложным выводам почти всех предшествующих исследователей. Достаточно рано текст памятника разошелся на две ветви, одну из которых составляют армянский и так называемый второй латинский перевод (ArmL2), а вторую – остальные версии (причем предпочтенная Филоненко "краткая" редакция текста оказалась лишь одной из семей этой второй ветви - ВО-Slaw)<sup>58</sup>. На основе сопоставления двух этих ветвей Бурхард и реконструировал первый по-настоящему критически выверенный текст ИА. Однако в некоторых случаях оказалось, что различные версии памятника сильно расходятся или вообще опускают отдельные фрагменты, так что реконструкция оригинала становится затруднительной и зависит во многом от личного вы-

MИРОВОЕ ДРЕВО 142 ARBOR MUNDI

бора издателя. К таким случаям относится и рассматриваемый нами ниже фрагмент.

В кульминационный момент явления деве Асенет некоего божественного Человека, архистратига небесных воинств, он, возвратив целость чудесному соту, от которого перед тем отломил кусок, производит над ним новое, загадочное действие. Бурхард, признаваясь в сложности реконструкции, представляет текст этого эпизода следующим образом:

16.17. Καὶ <πάλιν> ἐξέτεινε ὁ ἄνθρωπος τὴν χεῖρα αὐτοῦ <τὴν δεξιὰν> καὶ ἐπέθηκε τὸν δάκτυλον αὐτοῦ εἰς τὸ ἄκρον τοῦ κηρίου <τὸ βλέπον> κατὰ ἀνατολὰς <καὶ εἴλκυσεν ἐπὶ τὸ ἄκρον τὸ βλέπον κατὰ δυσμάς,> καὶ ἡ ὁδὸς τοῦ δακτύλου αὐτοῦ ἐγένετο ὡς αἶμα. 16.18. Καὶ ἐξέτεινε τὸ δεύτερον τὴν χεῖρα αὐτοῦ καὶ ἔθηκε τὸν δάκτυλον αὐτοῦ ἐπὶ τὸ ἄκρον τοῦ κηρίου <τὸ βλέπον> πρὸς βορρᾶν <καὶ εἴλκυσεν ἐπὶ τὸ ἄκρον τὸ βλέπον πρὸς μεσεμβρίαν,> καὶ ἡ ὁδὸς τοῦ δακτύλου <αὐτοῦ> ἐγένετο ὡς αἷμα.

"И [вновь] простер Человек свою [правую] руку и наложил перст свой на край сота, [обращенный] на восток, [и потянул до края, обращенного на запад,] и след перста его стал как кровь. И второй раз простер он руку и положил перст свой на край сота, [обращенный] на север, [и потянул до края, обращенного на юг,] и след перста [его] стал как кровь".

В скобках Бурхард дает те слова, которые не сохранились в греческих версиях текста и восстанавливаются по древним переводам. Этот эпизод в том или ином виде сохранился в GSyr-Arm435&L1d. Главное расхождение между этими версиями заключается в понимании действий Человека после того, как он положил свой палец на край сота.

Бурхард трижды восстановил τὸ βλέπον "обращенный". Хотя в описании ориентации кра́я сота слово "обращенный" засвидетельствовано только в BD, его следы обнаруживаются тем не менее и в Slaw, Arm, L1 и, опосредованно, в Syr (et tetigit eum visibiliter a *latere* eius orientali – "и коснулся его так, что это заметно, с его восточной стороны").

После того как Человек положил палец на край сота, следует действие, ключевое во всем эпизоде. Это действие греческая семья d опускает, а ArmL1GSyr описывают, но настолько по-разному, что Бурхард отмечает это место круксом.

Сам он следует чтению Arm, которое, в присущей этому ученому острожной манере, переводит на немецкий следующим образом: und zog (führte?) zur Seite (zum Rand?), die/der blickte nach Westen. Это чтение можно понимать двояко: либо Человек провел пальцем по соту с востока на запад, либо после восточного края он перенес палец к западному. В пользу первого говорит принятое Бурхардом чтение то δεύτε (во второй раз") при описании следующего аналогичного действия Человека на северном и восточном краю сота. Однако можно понимать это выражение и как введение второй оси, северног, после первой, восток—запад (то же относится и к вероятному двукратному повторению слов "и след его пальца стал как кровь"), и обратить внимание на его замену в 435 & Syr на iterum или rursus — снова, опять.

Второму пониманию (перенос пальца от одного края к другому) вроде бы противоречит также реконструированный Бурхардом (на первый взгляд вполне обоснованно) глагол "потянул, потащил" —  $\varepsilon$ їλх $\upsilon$ о $\varepsilon$  $\upsilon$  (traxit Syr, retraxit L1). Однако анализ других версий текста заставляет усомниться в первом понимании, согласно которому Человек проводит пальцем по соту с востока на запад, а потом с севера на юг, образуя тем самым на нем крест.

Дело в том, что L1 и Syr описывают данный акт как два действия. Соответственно:

L1: retraxit digitum suum ad se ipsum et induxit super extremum favi quod prospicit ad оссаѕит ("потянул свой палец к себе и возложил на край сота, обращенный на запад");

Syr: et traxit ad se portionem eius. Et rursus iterum extendit manum suam dextram et tetigit digito suo latus favi occidentale; et, dum admovet eam ad se ("и потянул к себе его часть. И снова протянул свою правую руку и коснулся своим пальцем западного края сота; и затем передвинул ее [правую руку] к себе").

И если L1 еще можно понять в том смысле, что восточный край сота был наиболее удален от Человека, и он провел от него пальцем по направлению к себе, чтобы достигнуть западного края, то Syr, в совпадающих частях текстуально очень близкий L1, однозначно говорит о прикосновении к восточному и западному краям как об отдельных действиях. Таким образом, выясняется, что только такое понимание приемлемо для всех трех версий, если только мы не хотим а priori полностью исключить из рассмотрения Syr, формально древнейший свидетель текста (ок. 500 г. н. э.).

Итак, если Человек все же не проводит пальцем от края до края сота, то куда же он его тянет? Syr поясняет это: et traxit ad se portionem eius, т. е. он подтягивает к себе часть сота. Такое действие можно увидеть и в L1, и даже в Arm, если считать, что два действия – прикосновение и притягивание – контаминированы здесь в одно.

Кроме того, тут ничего не говорится о *пути пальца*. Таким образом, после перекрестного допроса этих версий мы можем высказать предположение, что края сота *оттягивают* или *вытягивают*, т. е. меняют форму сота из податливого воска. К вероятной цели такого действия мы обратимся ниже. Здесь мы только обратим внимание на то, что в результате этих манипуляций сот был, видимо, "поврежден", на нем появилась  $\pi \lambda \eta \gamma \dot{\eta}$ , т. е. *разрыв*, *надлом*, откуда вылетели особые крупные пчелы-царицы и к которому прикоснулся Человек, чтобы сот исчез в огне (16.19 и 17.3 см. Syr 16.19: е sectionibus quae fractae erant a viro ab ipso favo); см. текстологический аппарат к этим стихам.

Описание второго действия Человека после того, как он положил палец на северный край сота, тоже не дает однозначного ответа на вопрос о способе этого действия. Если Syr сохраняет здесь нарративную структуру предшествующего эпизода (двукратно повторяющееся "протянул руку – положил палец на край – притянул к себе – проступила кровь"), то оба латинских перевода (а d снова опускает весь пассаж) упрощают свою предыдущую схему: притягивание пальцем опускается, и действие приближается к схеме, которая регулярно повторяется в Arm. Глаголы, которые использованы в этом случае<sup>59</sup>, не дают возможности восстановить картину происходящего, но выражение immisit digitum suum super partem... аd meridiem ("возложил свой палец на часть к югу") в L1 ясно указывает на отдельное прикосновение пальцем к финальной точке, что говорит скорее о родстве L1 со схемой Syr.

Таким образом, оказываются возможны две реконструкции интересующего нас фрагмента.

Одна, вышеприведенная, была предложена с осторожностью Бурхардом и опирается в основе своей на чтения семьи ArmL2, предполагая бо́льшую краткость описания. Именно эта реконструкция создает движение пальца Человека от восточного края сота к западному и от северного – к южному. Все рукописные отличия от нее Бурхард вынужден объяснять позднейшими интерполяциями.

Между тем схождения не зависимых друг от друга Syr и L1 в описании движения пальцем "на себя" и отдельного прикосновения пальцем к южному краю и Syr и G – в описании подтягивания вещества сота придется относить в этом случае к интерполяции в протографе второй семьи, отличной от ArmL2. Однако на уровне сопоставления семей решающих или вообще сколькото убедительных аргументов в пользу предпочтения в этом случае версии ArmL2 другой ветви выдвинуто не было.

Вторая реконструкция, предлагаемая нами также с осторожностью, подразумевает иной порядок действий, яснее всего выраженный в Syr. Схема действий в ней выглядеть может приблизительно так:

"И [вновь] простер Человек свою [правую] руку и наложил свой перст на край сота, [обращенный] на восток, [и потянул на себя, и положил перст на край, обращенный на запад]. И положил перст свой на край сота, [обращенный] на север, [и положил перст на край, обращенный на юг]".

Открытым остается вопрос о частоте использования формулы "и потянул на себя", приводимой в Syr четыре раза, а в других версиях – один, равно как и формул "и протянул свою руку", которую Syr использует четырежды, а остальные версии – дважды, и "и след перста его стал как кровь", употребляемую так же, но пропущенную в Syr после касания первого, восточного, края. При расширенной реконструкции отличия других версий объясняются типичным для рукописной традиции пропуском вводимого через "и" члена последовательности "и потянул на себя" в Arm L2 и, возможно, повторением некоторых членов в Syr (формул "и протянул свою руку", "и потянул на себя", "и след его пальца стал как кровь").

Признавая четырехкратные повторы, которые сохранились только в древнейшей традиции Syr, мы тем самым имплицитно предполагаем, что описываемых действия имеют ритуальный характер. Именно такие действия включают многократные повторения одних и тех же или сходных манипуляций, часто ориентированных по сторонам света, и именно их описание не может опускать повторы, не повредив всему делу. Но переписчик, который ритуала не знает, действий этих не понимает, легко пропустит повторяющиеся описания.

Конечно, для образа кровавой черты большое значение имело выражение  $\dot{\eta}$   $\dot{o}\dot{o}\dot{o}\dot{o}$  το $\dot{v}$   $\dot{o}\dot{v}$  δακτ $\dot{v}\dot{v}$ ου – nymb nepcma. Нам представляется, что nymb пальца может быть и длинным, как черта, но и коротким, как след (ср. "тормозной путь"). Если провести мокрым или, скажем, окровавленным пальцем по чему-либо, то оставленный пальцем след будет иметь некоторую протяженность – от сантиметра до бесконечности – и в первом случае легко может быть назван cnedom. Интересно, что такую интерпретацию поддерживают независимые традиции, а именно Syr, где слово nymb не фигурирует, но прикосновение оказывается sa-

метным (et tetigit eum visibiliter a latere eius orientali), т. е. оставляет след, и L2435&, где просто говорится о следе: след перста стал как кровь (vestigium digiti factum est velit sanguis).

В предлагаемой ниже реконструкции мы называем палец *указательным*, следуя при этом чтению двух независимых рукописей – В и Arm; почему мы приняли это чтение, станет ясно позднее.

Таким образом, данный эпизод может быть реконструирован несколько иначе. В фигурных скобках в переводе и в греческом тексте мы помещаем наши дополнительные по отношению к тексту Бурхарда реконструкции с опорой на его же критический аппарат.

Καὶ <πάλιν> ὁ ἄνθοωπος ἐξέτεινε τὴν χεῖρα αὐτοῦ <τὴν δεξιὰν> καὶ ἐπέθηκε τὸν δάκτυλον αὐτοῦ (τὸν λιχανὸν) εἰς τὸ ἄκρον τοῦ κηρίου <τὸ βλέπον> κατὰ νατολὰς <καὶ εἴλκυσε (πρὸς αὐτὸν καὶ ἐπέθηκε τὸν δάκτυλον) ἐπὶ τὸ ἄκρον τὸ βλέπον κατὰ δυσμάς>, καὶ ἡ ὁδὸς τοῦ δακτύλου αὐτοῦ ἐγένετο ὡς αἰμα. Καὶ ἐξέτεινε τὸ δεύτερον τὴν χεῖρα αὐτοῦ καὶ ἔθηκε τὸν δάκτυλον αὐτοῦ ἐπὶ τὸ ἄκρον τοῦ κηρίου <τὸ βλέπον> πρὸς βορρᾶν <καὶ εἴλκυσε (πρὸς αὐτὸν καὶ ἐπέθηκε τὸν δάκτυλον) ἐπὶ τὸ ἄκρον τὸ βλέπον πρὸς μεσεμβρίαν,> καὶ ἡ ὁδὸς τοῦ δακτύλου <αὐτοῦ> ἐγένετο ὡς αἰμα.

"И [вновь] простер Человек свою [правую] руку и наложил свой перст {указательный} на край сота, [обращенный] на восток, [и потянул {на себя и положил перст} на край, обращенный на запад,] и след перста его был как кровь. И во второй раз простер он свою руку и положил свой перст на край сота, [обращенный] на север, [и потянул на {себя и положил перст на} край, обращенный на юг,] и след перста его был как кровь".

Креста при этой реконструкции не существует, а странные манипуляции Человека, остававшиеся непонятными переписчикам и переводчикам и потому совершенно растворившиеся и редуцированные при многочисленных передачах, получают объяснение при анализе смысла настоящего эпизода, к которому мы и приступаем.

#### 3. Медовый сот и храмовое жертвоприношение

Мы знаем теперь, что Человек не рисовал кровавый крест, но что он делал? Прежде всего надо понять, что такое этот медовый сот.

Начнем обсуждение деталей сцены с медовым сотом с того, на чем он лежит, — с "нового стола". Мы полагаем, что акцент на его новизне имеет культовый смысл и говорит о том, что это не обычный стол, но жертвенник.

В центральной сцене Асенет предлагает придвинуть стол и принести из кладовой для гостя хлеба и вина "старого и доброго, от которого благоухание до неба восходит" (15.14). Уже в этих словах угощение, благоухание которого восходит к небу, напоминает о жертве. От начала Ветхого до Нового Завета проходит мотив теоксении: человек предлагает Богу (божественному посланнику) принять его угощение, называя его "хлебом" и часто упоминая вино, и всегда речь идет о благоухании, что означает: угощение представлено как жертвоприношение, поскольку воскурения традиционно сопровождают культовое действие<sup>60</sup>.

Итак, Асенет отправляется в кладовую и приносит оттуда "новый стол": "и поспешила Асенет, и поставила новый стол перед Человеком, и пошла принести ему хлеб" (16.1).

Можно было бы рассматривать эту деталь как бытовую: желая угостить небесного Человека, Асенет все хочет сделать самым лучшим образом и достает из кладовой новый стол. Рукописная традиция и здесь не единодушна. Новогреческая версия заменяет "новый" на "самый красивый", следуя, видимо, как раз такой мысли о предоставлении гостю всего самого лучшего; несколько греческих рукописей (APW) и Arm называют стол "пустым", однако здесь мы имеем дело с типичным византийским омофоном:  $\varkappa\alpha$ ιν $\dot{\eta}\nu - \varkappa\epsilon\nu\dot{\eta}\nu$ .

Совершенно иначе выглядит "новый стол" в контексте религиозном. И дело не только в том, что кладовая – это не склад мебели. Новый стол предложения или новый жертвенник – актуальнейшая проблема, перед которой оказались евреи после того, как отвоевали Иерусалимский храм, оскверненный в период Антиоховых гонений. Золотой стол предложения, на который

возлагали жертвенные хлебы, был похищен, на жертвеннике устроен алтарь Зевса или водружена статуя языческого божества и приносились языческие жертвы (1 Макк 1:20-24, 29-35, 54, 59; 2 Макк 5:15 сл., 21, 6:1-7; Иосиф Флавий, Иудейские древности 12. 5. 4. 249 сл.). Оскверненный жертвенник разобрали и камни его сложили в особом месте до тех времен, когда явится пророк и скажет, что делать со святыми, но оскверненными камнями (1 Макк 4:43-46, 2 Макк 10:1-2). Вместо оскверненного жертвенника выстроили новый, новой была сделана и вся священная храмовая утварь, включая стол предложения (хой έποίησαν σκεύη ἄγια καινά) (см. 1 Макк 4:47-49, 2 Макк 10:3-6). Когда все было готово, в течение восьми дней евреи справляли Освящение жертвенника (1 Макк 4:56, 2 Макк 1:18, 2:16), которое по-гречески именуется έγκαινισμός (τοῦ θυσιαστηρίου), т. е. буквально "Обновление (жертвенника)". Это и было праздником, закрепившимся в традиции как Ханука.

Однако легитимность нового жертвенника была под вопросом. Жертвенники Первого Храма и Храма Ездры освящались появлением на них божественного огня. Чтобы новый жертвенник получил ту же святость, что была у прежнего, требовалось знамение, огненное чудо. При Освящении Храма Соломона огонь сошел с неба и пожрал жертву (2 Пар 7:1-3). В Письме, приложенном к 2 Маккавейской книге, содержится история о том, как небесный огонь из Первого Храма был сохранен на время плена в колодце и "воскрешен" из "густой воды" (нефти) при жертвоприношении после плена на новом жертвеннике (2 Макк 1:18-22, 31-33). Если же говорить о более поздней ханукальной традиции, то и в ней память о торжестве обновления предстает как чудо неиссякаемого масла для светильников. Легенда выполнила ту же роль, что и история о схождении на жертвенник небесного огня<sup>61</sup>.

Между тем в ИА желанное самовозгорание происходит! Огонь вырывается из стола и поглощает сот полностью, жертва принята, в воздухе разлилось благоухание (17.3-4). Бог дает согласие на почитание его на этом жертвеннике. Таким образом, в конце мистериальной сцены происходит всесожжение (см., например, Лев 1:3-9, 6:9-15), причем такое, какое необходимо для

MИРОВОЕ ДРЕВО 150 ARBOR MUNDI

установления культа – с самовозгоранием жертвы: "И в третий раз простер Человек десницу и коснулся надлома на соте, и тут же из стола вырвалось пламя и поглотило сот, а столу не повредило" (17.3). Примечательно и указание на то, что огонь не повредил столу, оно также отсылает к древней иудейской традиции, сохраненной в Мишне (Мишна, Авот 5:5).

Одновременно происходит и жертва воскурения, в следующем стихе сказано: "И изошло от горящего сота благоухание великое и наполнило покои" (17.4). Впрочем, благоухание сопровождает всякую жертву (см. выше примеч. 60).

Жертве всесожжения, т. е. полному посвящению жертвы Господу, противоречит, однако, то, что от жертвы вкушают и жрец, которому уподоблен Человек, и приноситель жертвы, коему уподоблена Асенет: ведь это она приносит сот из своей кладовой и стоит слева $^{62}$ , как, по комментарию к Книге Левит, должен стоять тот, кто жертву не закалывает $^{63}$ .

Как же разрешается противоречие между всесожжением и участием в жертвенной трапезе не только Человека, но и Асенет?

"И простер Человек свою правую руку и коснулся сота там, где отломил, и восстановился сот, и наполнился, и тотчас стал целым, каким был прежде" (16.16х). Таким образом, после трапезы сот оказывается снова целым, и когда он сгорает, то пламя поглощает его полностью.

Человек сам ест от сота, как "все ангелы Божии... все избранные Бога, и все сыны Всевышнего" (16.14). И это уже другое жертвоприношение, во время которого священник ест от жертвы и тем самым как бы участвует в трапезе с Богом. Священники имеют право прикасаться и есть от кровавых очистительных жертв за грех, и от повинных и хлебных (Лев 3; 4:1-12; 6:26; 2.1-13).

Человек также вкладывает мед и в уста Асенет. Вместе со священником в жертвенной трапезе участвует только тот, кто приносит жертву благодарности, так называемую "мирную жертву" (ср. мирная жертва в Лев. 7:11-17). Значит, перед нами и мирная жертва тоже.

Манипуляции, которые Человек совершает над сотом, в том виде, который был нами выше реконструирован, соотносятся с

названной выше очистительной жертвой за грех, которая многократно описывается в Книге Левит. Это описание и является ключевым для понимания действий Человека: священник обмакивает указательный палец в кровь жертвы и прикасается пальцем к четырем рогам жертвенника (Лев 4:6-7, 17-18, 25, 30, 34; 8:15; Исх 29:12; Иез. 45:19 и др.).

Πε 4:25 καὶ ἐπθήσει ὁ ἰερεὺς ἀπὸ τοῦ αἴματος τοῦ τῆς άμαρτίας τῷ δακτύλῳ ἐπὶ τὰ κέρατα τοῦ θυσιαστηρίου τῶν ὁλοκαυτωμάτων· καὶ τὸ πᾶν αἶμα αὐτοῦ ἐκχεεῖ παρὰ τὴν βάσιν τοῦ θυσιαστηρίου τῶν ὁλοκαυτωμάτων.

Лев 4:25 ...и возьмет священник перстом своим крови от жертвы за грех и возложит на роги жертвенника всесожжения, а остальную кровь его выльет к подножию жертвенника всесожжения...

Лев 4:6-7 ...и омочит священник перст свой в кровь (καὶ βάψει ό ἱερεὺς τὸν δάκτυλον εἰς τὸ αἶμα) и покропит кровью семь раз пред Господом пред завесою святилища; и возложит священник крови [тельца] пред Господом на роги жертвенника благовонных курений (καὶ ἐπιθήσει ὁ ἱερεὺς ἀπὸ τοῦ αἴματος τοῦ μόσχου ἐπὶ τὰ κέρατα τοῦ θυσιαστηρίου τῶν θυμιαμάτων), который в скинии собрания, а остальную кровь тельца выльет к подножию жертвенника всесожжений, который у входа скинии собрания...

Πε<br/>
Βε 4:18 καὶ ἀπὸ τοῦ αϊματος ἐπιθήσει ὁ ἰερεὺς ἐπὶ τὰ κέρατα τοῦ θυσιαστηρίου

...и возложит крови на роги жертвенника...

Теперь нам пригодятся и свидетельства двух рукописей об указательном пальце Человека. Дело в том, что священник делает все это указательным пальцем, и если основываться на ритуальной практике евреев, то верным будет именно такое чтение.

В тексте ИА сказано, что от пальца Человека след был  $\kappa a\kappa$   $\kappa pobb$ . Не сказано, что это была действительно кровь<sup>64</sup>. Тем самым действия Человека — это  $\kappa a\kappa$   $\delta \omega$  действия священника, приносящего очистительную жертву.

Теперь мы поняли, что такое возлагать палец на края или стороны сота, ориентированные по сторонам света, и почему след от пальца был как кровь. Как известно, у жертвенника Иерусалимского храма были так называемые "рога". Еврейским читателям ИА, видевшим богослужение, не составляло труда узнать помазание кровью рогов жертвенника в действиях Человека с сотом.

Облик Иерусалимского жертвенника сохраняла устная традиция, но к этому добавилась находка в Беер-Шеве жертвенника VIII в. до н. э. очень хорошей сохранности, которая избавляет от необходимости гадать, какими могли быть эти "рога" (см. рис.). Жертвенник имеет четыре больших грубых, необработанных камня, заостренные кверху и стоящие по четырем углам. Представление о жертве, равной миру, древнее и широко распространенное, но и в явной форме раввинистическая традиция связывала эти рога с четырьмя сторонами света: жертва приносится за весь мир<sup>66</sup>.

Заметим, что в L2435& палец Человека прикасается к summitatem favi или Он отводит его ad summum favi, что допустимо понимать как возвышающуюся часть. Конечно, жертвенник ориентирован по сторонам света, и не "рогами", а "сторонами": восточная сторона жертвенника Иерусалимского храма обращена ко входу на восток. При этом рога, расположенные по краям прямоугольного жертвенника, смотрят на северо-восток и северозапад, юго-восток и юго-запад. Представить себе пространственно действия Человека не так просто.

Конечно, ничто не мешает мысленно положить *сот-жертву* на *новый стол-жертвенник*, ориентированный по сторонам света своими сторонами, не параллельно сторонам жертвенника, а так, что углы (а сот имеет четыре тò ἄνξον – *края*, *вершины*, *мыса* или *угла*) будут обращены на восток, запад, север и юг. Но, быть может, более реалистично было бы полагать, что автор повести не слишком задумывался над разницей востока и северовостока и перед дилеммой точного мышления – какой из двух углов восточной стороны прямоугольника считать восточным – не пасовал, потому что не замечал ее вовсе.

Из жертвоприношений Иерусалимского храма остался только один вид, о котором еще не было речи. Это хлебы предложения,



Украшенный рогами алтарь из Беер-Шевы, VIII в. до н. э.

хлебная жертва. Мы полагаем, что еще одна часть таинственных действий Человека с сотом объясняется сопоставлением с изготовлением хлебов предложения.

Когда Человек тянет на себя края/углы сота, ориентированные по сторонам света, он придает соту форму жертвенника с "задранными" вверх углами или рогами. Подтягивая к себе углы сота, он формирует или даже формует таким образом из медового сота модель жертвенника так же, как некогда в далекой древности сам жертвенник моделировался по образу жертв – тельцов с рогами (так называемые букрании).

MИРОВОЕ ДРЕВО 154 155 ARBOR MUNDI

Мы полагаем, что форма сота с загнутыми углами отвечала форме хлебов предложения, составлявших хлебную бескровную жертву, которая предшествовала жертве всесожжения (эти хлебы ели только священники и только в Храме).

Какой формы были 12 хлебов предложения, в ВЗ не сказано, мы знаем об этом из той традиции, которая была зафиксирована в Мишне (Менахот 11:4-5). А она сообщает, что хлебы предложения имели роги<sup>67</sup>: два малых имели роги в четыре пальца, и десять больших — роги в семь пальцев. Описывается и то, как эти роги делались. Тесто кладут по ширине стола предложения и загибают края по две ладони с одной стороны и по две ладони с другой. Хотя не до конца ясно, имеет ли формирование рогов на хлебах отношение к загибанию ладоней, можно, тем не менее, сопоставить действия Человека и действия такого пекаря. Много позже Раши в комментарии к Исходу (25:29) высказывает мнение, что у хлебов предложения были "углы", аналогичные, видимо, рогам жертвенника, а название хлебов лехем ха-паним (букв. "хлеб лиц") интерпретирует как лехем ха-пиним — "хлеб углов".

Так что в каком-то смысле медовый сот изображает и хлеб предложения тоже, тем более что он именуется *сотом жизни* (16.14) и отождествляется затем с *хлебом жизни* (16.16, об этом см. ниже).

# 4. Com u Topa

Мы видим, что с медовым сотом поступают так, как если бы лежащий на *новом столе* в башне-храме Асенет сот напоминал одновременно и о "кровавой" очистительной жертве за грех, от которой ест священник (кодеш), и о жертве всесожжения (кодеш кодашим), и о мирной жертве, и о благоуханной жертве воскурения, и о хлебной жертве. Наконец, жрец по функции – Человек представляет Бога, и Асенет разделяет трапезу с тем, кого сама затем называет Богом ("это Бог пришел ко мне", 17.9): теоксения и жертвоприношение оказываются слиты, так же как в Книге Судей (13:15-23). Помимо уже названных видов жертвоприношений, автор, возможно, намекает также на посвящение Аарона и его сыновей (Лев 8:23-24), на освящение первого жертвенника

в Скинии (Лев 8:15) и в особенности на очищение жертвенника в День Очищения, Йом Киппур (Лев 16:18). Во всех этих случаях совершается помазание углов жертвенника кровью. На эти последние сближения нам указала Н.М. Киреева.

Набору ассоциаций с различными жертвами описанного в LXX культа отвечает и то, что медовый сот не равен самому себе. Это не "просто мед", речь не идет о какой-то реальной субстанции. Медовый сот в ИА обладает всеми свойствами пищи волшебной: его вкушают небесные существа<sup>68</sup>, он не убывает (см. о его "восстановлении" 16.16х), он дает бессмертие (см. предыдущее примечание) и преображает вкусившего его<sup>69</sup>, он чудесным образом появляется (Человек велит принести его из кладовой, где, по мнению Асенет, нет никакого сота, 16.1-10) и чудесным образом исчезает (17.3).

Когда Иосиф благословлял Асенет и просил Бога дать ей вкусить хлеб жизни и пить чашу благословения (8.11), можно было думать, что это вещи, так сказать, "отдельные", что речь идет о присоединении египтянки к народу Израиля, после чего она сможет разделить хлеб и вино с евреями<sup>70</sup>. Так можно было думать и тогда, когда Человек обещал Асенет, что она будет есть хлеб, пить чашу и умащаться умащением, которые дают жизнь, бессмертие и нетление (15.5). Но когда она уже вкусила пищу ангелов, то оказалось, что и хлеб, и чаша, и умащение – все это только разные имена медового сота, и, вкусив его, она приобщилась всему сразу: «И молвил Человек Асенет: "Се, вкусила ты хлеб жизни, и испила чашу бессмертия, и помазана ты помазанием нетления"» (16.16)<sup>71</sup>.

Такая "универсальность" более всего напоминает манну, о которой в Премудрости Соломона сказано, что она имела вкус, который подходил каждому человеку (16:20). И облик сота ("И был сот большим и белым, будто снег, и полным меда. И был мед этот как, роса небесная<sup>72</sup>, и дыхание его, как дыхание жизни", 16.8), чего не могли не видеть все исследователи, оказывается подобен облику манны Исхода<sup>73</sup>. Манна — белая, имеет вкус лепешки с медом<sup>74</sup> и похожа на иней или снег<sup>75</sup>. Как и чудесный сот, манна является "пищей ангелов" и "хлебом небесным"<sup>76</sup>. Заметим, что манна стала пищей евреев в пустыне в ситуации

исхода из Египта, но и Асенет тоже "покидает" языческий "Египет", присоединяясь к народу Израиля.

Но манну не приносят в жертву – более того, и *всякий мед* Тора запрещает "сожигать в жертву Господу"<sup>77</sup>.

У нас остается, однако, еще одна возможность понять "субстанцию", вкушаемую Человеком и Асенет. Скажем так: она не вполне материальна.

В этой связи обращает на себя внимание то, как Асенет говорит о своей молитве: σοὶ προσφέρω τὴν δέησίν μου ("Тебе приношу мольбу мою", 12.6). Глагол προσφέρω – приносить – в активном залоге встречается в LXX многократно и почти исключительно в одном контексте: приносить жертву. Это может быть тук, хлеб, кровь и вообще все дары Господу<sup>78</sup>. О мольбе изредка говорится, что ее изливают [Пс 102:1 (101:1 LXX), 142:2 (141:3 LXX)], мольба сопровождает жертву, но не замещает ее. Есть только один текст, который говорит о "принесении мольбы", – это так называемое Послание к Евреям.

Когда речь заходит о Гефсиманском молении Иисуса, Послание говорит так: "Он во дни плоти Своей с сильным воплем и со слезами принес молитвы и моления (δεήσεις τε καὶ ἰκετηρίας) могущему спасти Его от смерти" (5:7). Послание к Евреям содержит в себе, как известно, богословие жертвы, поэтому мы не думаем, что соединение термина для жертвоприношения с молитвой в данном случае случайно. Ниже мы возвратимся к важнейшему различию жертвы в ИА и Послании к Евреям, но пока нам важно отметить и сходство применения к словам молитвы термина для жертвоприношения, и исключительность этой метафоры.

Впрочем, спиритуализация богослужения в эту эпоху начинает сказываться в разных локусах, культурах и традициях. В отличие от ониатов, устроивших противостоящий Иерусалимскому реальный храм в Египте, кумраниты считали самих себя, свою общину духовным храмом. Этот духовный храм состоял из людей и назывался "святилище людей" (4QMidrEschata III 6-7). Молитва и хвала функционировали здесь как жертвоприношение.

Прежде всего в сцене из ИА важно, что сот исходит из уст Человека. Он создан словом? Или, может быть, словом и является? Ведь это слова исходят из уст. Причем и, так сказать,

"письменные", поскольку мыслятся все равно произносимыми. Когда Бог наставляет Иисуса Навина, он говорит ему: "Да не отходит сия книга закона от уст твоих; но поучайся в ней день и ночь, дабы в точности исполнять все, что в ней написано" (Ис. Нав 1:8). Не от глаз не должна отходить или отстоять книга, как сказал бы современный человек, но от уст. Тора должна постоянно читаться вслух.

Метафора вкушения знания существует поныне. В Библии она выглядит очень конкретно: Бог говорит Иезекиилю: "сын человеческий! напитай чрево твое и наполни внутренность твою этим свитком, который Я даю тебе; и я съел, и было в устах моих сладко, как мед" (3:3); ср. также: "И взял я книжку из руки Ангела и съел ее; и она в устах моих была сладка, как мед; когда же съел ее, то горько стало во чреве моем" (Откр 10:10).

Мед – известная Библии метафора речи: "приятная речь – сотовый мед" (Притч 16:24), "Как сладки гортани моей слова Твои! лучше меда устам моим" (119:103, в LXX 118:103: "лучше меда и сота для уст моих") и др. В Послании к Евреям говорится о "вкушении" дара небесного и θεοῦ ξήμα, слова, глагола или повеления Бога (6:4-5).

Мед как образ речи, речи поэтической, вообще поэзии, конечно, не ограничен ВЗ, но присущ многим народам и является своего рода универсалией<sup>79</sup>. Особенность библейской метафоры состоит в том, что она распространяется на письменный, а не только на устный текст. Кроме уже названных контекстов, можно указать на прославление Премудрости в Книге Премудрости Иисуса сына Сирахова (24:21-27). Премудрость приглашает насыщаться мудростью, которая слаще "сота меда" (22); премудрость – это книги Завета Бога Всевышнего и Закон Моисея.

В постбиблейской иудейской традиции манна приравнивалась к Торе и Премудрости<sup>80</sup>, и обе они дают жизнь<sup>81</sup>. Теперь мы снова возвратимся к соту на устах Асенет, чтобы сопоставить его с Притчами. Соображения Портье-Янг о том, что сладость сота – это символ божественного прощения, заботы и любви, мы хотели бы дополнить параллелью с Притчами (31:26)<sup>82</sup>. На наш взгляд, она проясняет то, что пчелы строят сот именно на устах Асенет. В Притчах речь идет о премудрой жене, являющей со-

бою воплощение "космической" Премудрости: "Когда откроет уста, там мудрость, и на языке ее – учение хеседа"85. Итак, добродетельная или доблестная жена открывает уста "с мудростью", и у нее на языке (или во рту) находится торат-хесед (תורת־חסד) – Тора хеседа, или "учение милости". Мы полагаем, что автор ИА имел этот образ перед своим внутренним взором. Тора как учение и хесед как милость – то и другое устойчиво передается метафорой меда, ну а мед на устах говорит о Торе и о хеседе Торы.

Таким образом, мы приходим к мысли, что сот, как лежащий на столе, так и оказавшийся на устах Асенет, символизирует Тору, но вместе с тем и "умную жертву", жертву не только бескровную, но и бестелесную, жертву слов<sup>83</sup>.

Мы полагаем также, что о жертве слов говорит выражение "сот пчелы". Фрагмент 16.1-11 переведен нами выше согласно еще одной нашей реконструкции, которую мы обосновываем в отдельной статье $^{84}$ . Здесь мы кратко повторим свои соображения и выводы.

В упомянутом отрывке в нашем переводе чередуются выражения "сот медовый" и "сот пчелиный". Рукописная традиция, как и традиция древних переводов этого места, чрезвычайно разноречива. Филоненко избрал для всех случаев сот меда, Бурхард предпочел lectio difficilior, сот пчелы, сохранив сот меда только в 16.1185. Мы полагаем, что выбор одного из двух чтений не верен, что в тексте греческого оригинала должны были чередоваться оба выражения и что чередование это осмысленно. О соте пчелы (пчел) говорил Человек, а о соте меда — Асенет. Когда Человек просил принести сот пчел, Асенет отвечала, что у нее нет в кладовой сота медового, хотела послать за сотом меда в имение, но Человек настаивал, чтобы она шла в кладовую и обрела бы там сот пчелиный. Асенет увидела в кладовой удивительный белоснежный и благоуханный сот, она догадалась, что он изошел из уст Человека, сотворен словом.

Между тем *пчелы* и *слова* по-еврейски – омоформы, во множ. числе то и другое выглядит без огласовки как dbrm. Когда после эпизода с чудесными пчелами в золотых венцах, которые вылетают из сота, строят второй сот на устах Асенет, падают мертвыми, воскресают, часть уходит на небеса, часть в сад Асенет, —

когда после всех этих событий Человек говорит Асенет погречески: "Видела слова сии?"(17.1), то здесь, как считает М. Шнейдер, по-древнееврейски (арамейски) одновременно звучит и другой вопрос: "Видела этих пчел?" Мы предполагаем, что эта игра присутствует и в способе называния сота попеременно сотом пчел и сотом меда. Человек предлагает Асенет принести Тору из кладовой святилища, а она собирается послать за медом в имение.

В случае чередования вместо монотонного девятикратного повторения на протяжении небольшого отрезка текста одного и того же выражения — "сот меда/пчелы", которое встречается в этой форме чрезвычайно редко и в классической литературе, и в LXX (а в межзаветной литературе не встречается даже слово *сот*), плюс и еще восемь раз — *сот* просто или *сот жизни*, — вместо всего этого топтания на месте мы получаем сакральную игру слов, сакральную парономасию, которой и в целом отмечен апокриф, и тогда понимаем, что этот диалог изображает особый этап посвятительного ритуала, на котором мисту открывается значение особых слов и имен.

Переписчики и переводчики, "непосвященные", не придавая никакого значения разным способам именования сота в соседних предложениях, пользовались ими как полными синонимами и по своему усмотрению заменяли все на одно из них или произвольно их чередовали или даже сочетали (favus vel mellis, vel apis). От непонятой сакральной парономасии в тексте осталось только слепое пятно крайнего разнобоя рукописной традиции<sup>87</sup>.

В НЗ, и, как кажется, только в нем, также встречается это словосочетание – *сот пчелы*. В описании трапезы воскресшего Иисуса с учениками с*от пчелы* (ἀπὸ μελισσίου κηρίου или κηρίου), сохраненный в Textus receptus и скорее всего напрасно убранный из Евангелия от Луки (24:42) издателями критического текста, по нашему мнению, как и в ИА, символизирует священное Слово, Дух жизни, которым Иисус наделяет учеников.

После того как Иисус разделяет трапезу из рыбы и меда, уже в следующем стихе он напоминает о том, что надлежит исполниться всему, написанному о нем в законе, в пророках и псалмах, а еще в следующем Иисус "отверз им ум к уразумению Писаний"

(см. 24:44-45)<sup>88</sup>. Мы полагаем, что переход от вкушения меда к постижению Писания такой же, как в апокрифе ИА, где героиня посвящается в мистерии Всевышнего, это та же образность и, возможно, та же игра на омонимии еврейского dbrm, которую мы предположили.

Во всяком случае, Афанасий Великий (или тот, кто писал под его именем) толковал это место сходным образом. Он задается вопросом, почему в Евангелии от Луки речь идет не о меде, а о соте пчелы. "Ведь бывает же сот без меда и мед без сота?" Ответ его состоит в том, что мед символизирует сладость Святого Духа, изливающийся на апостолов и всех верных, а восковой сот символизирует печать, которая дается крещением<sup>89</sup>. Таким образом, он также понимает трапезу с *сотом пчелы* как посвящение и наделение учеников Святым Духом.

Почему, однако, жертва в мистериальной сцене ИА оказывается "неортодоксальной" – мед, который запрещено сжигать, но который воспламеняется, – а кроме того, многосоставной и противоречивой? По-видимому, ответ на этот вопрос следует искать в характере самого сочинения. Оно не "еретическое", не гетеродоксальное, а символическое. Описываемые действия приносящего жертву содержат аллюзии на разные жертвоприношения, но ни на какое реальное. И сама жертва отличается от какой-либо известной жертвы, совмещая в себе хлеб, вино, умащение, манну и мед – учение Торы.

Никакому жертвоприношению на земле и никакому вкушению ритуальной пищи на свете не отвечает то, что происходит в башне Асенет. Перед нами небесное, ангельское жертвоприношение, его смысловая, символическая насыщенность такова, что оно не вмещается в какие-либо культовые рамки, но превосходит их, как мессианская трапеза превосходит всякий пир.

Мессианская трапеза, или эсхатологическая, или апокалиптическая<sup>91</sup>, — это совместная трапеза человека и Бога (и Мессии). Насколько можно судить, впервые представление о "пире Мессии, народа и Бога" встречается в Кумранском "Тексте двух колонок" (иное название — "Дополнение к Уставу", 1QSa 2:11-21). Идея мессианской трапезы основывается на пророчестве Исайи (25:6): "И сделает Господь Саваоф на горе сей для всех народов

трапезу из тучных яств, трапезу из чистых вин, из тука костей и самых чистых вин"92. У эсхатологической трапезы спасенного человечества есть предшествия в Исходе, когда принявшие десять заповедей старейшины народа приглашены Богом на пир (Исх 24:9-11); пир, который для всего мира задает Премудрость (Притч 9:2); еврейские толкователи Библии понимали как прообраз мессианской трапезы и сцену из Книги Руфь (2:14), где израильский князь Вооз сажает рядом с собой моавитянку Руфь и угощает ее из своих рук<sup>93</sup>. Так поступает и Человек: «И простер Человек свою правую руку, и отломил малую часть от сота, и ел сам, а остаток ее вложил рукой своей в уста Асенет и сказал ей: "Ешь". И она ела» (16.15). Эта сцена представляется перевернутым подобием той, в которой Ева угощает Адама от запретного древа: "и взяла плодов его и ела; и дала также мужу своему, и он ел" (Быт 3:6)94. Противопоставленная грехопадению сцена должна замкнуть круг истории.

Мессианской трапезой предстают все совместные с Иисусом трапезы, но особенно те, которых апостолы удостоились после воскресения Иисуса, во время одной вкушали хлеб, во время другой – печеную рыбу и "сотовый мед" (Лк 24:30 и 42)<sup>95</sup>. Медовый сот в тексте Евангелия – это, как и в ИА, сот пчелы, а печеную рыбу иногда считают уже эсхатологической пищей, частично восходящей к идее о мессианском пире, на котором будет подана не просто рыба, а сам Левиафан, которым можно накормить всех или всех праведных в обновленном мире (2 Барух 29:1-4; 1 Енох 60:7-10, 24 и др.).

Когда апостолы узнали Иисуса "в преломлении хлеба", он стал невидим для них (Лк 24:31). И Асенет тоже понимает, что с ней был Бог, когда ее сотрапезник исчезает, уходит "назад в небеса, в место свое" (17.9), и так ангелы, с которыми люди хотели разделить трапезу, взлетают с дымом и исчезают.

Приношение медового сота – жертва уже спасенного мира, совместная трапеза преображенного человека с Богом.

В Послании к Евреям также перечислены различные виды жертв, по-видимому, все, какие должны приноситься по закону священниками, а именно мирные жертвы (θυσίας), хлебные (προσφοράς), всесожжения (ὁλοκαυτώματα), жертвы за грех

MUPOBOE ДРЕВО 162 ARBOR MUNDI

(περὶ ἀμαρτίας). Эти жертвы — одни и те же, ежедневно и многократно приносимые священниками, никогда не могут истребить грехов. Все они, многочисленные и разнообразные, противопоставлены *одной жертве* — жертве самого себя, которая их заменяет и отменяет (Евр 9:28: οὕτως καὶ ὁ Χριστός, ἄπαξ προσενεχθεὶς εἰς τὸ πολλῶν ἀνενεγκεῖν ἀμαρτίας; "так и Христос, единожды принеся Себя в жертву, чтобы понести грехи многих..."). Христос страдал и, скончавшись (καὶ τελειωθείς), стал для всех людей причиною спасения (5:8-9); принеся одну жертву за чужие грехи, навсегда "воссел одесную Бога" (10:12).

Перевод τελειωθείς вызывает большие трудности. Обычно, исходя из значения глагола, страдательное аористное причастие передается как достигший совершенства или приведенный к совершенству (совершившись в Син.). Слова того же корня передают семантику достижения завершения, конца и последнего конца смерти, для  $\tau$  теλευ $\tau$ άω — умирать является самым обычным значением. Вульгата и Vetus Latina передают эту форму одинаково: consummatus est, что также может быть понято как "был умерщвлен" 6. Но и семантика осуществления здесь также может присутствовать. Иисус становится жертвой, жертва должна быть совершенной,  $\tau$  е. не иметь изъянов, и потому Иисус описывается и по аналогии с такой жертвой как совершенная, законченная жертва именно потому, что он отменяет все жертвы, соединяя их в себе.

Разница сверхжертвы в Послании к евреям и сверхжертвы в ИА тем более выпукла и очевидна, что и там и здесь присутствует идея замены всех разновидностей жертвоприношения, которым посвящены Книга Левит и многие стихи других книг Пятикнижия, одной жертвой, но жертвы эти разные: кровавая в одном случае и совершенно иная – в другом.

В ИА жертва не только не кровавая, она даже даровая, не добывается трудом (евреи не занимались пчеловодством, только бортничеством). Тора ("сот слов") тоже дар с неба. Медовый сот создан словами, он вышел из уст Бога, дан по милости. Жертва не кровавая, а как бы кровавая. И крови недаром нет на этом соте. Идеи искупительной, а потому кровавой жертвы во искупление народа, людей в целом, ожидания крестной муки и воскресе-

ния нет в этом сочинении. Асенет совершает покаяние, и она прощена, хотя описано это в "сильных выражениях" смерти язычника и рождения Дщери Всевышнего. В ее лице прощен и принят всякий, кто обратился к истинному Богу. И все будет хорошо. Автору неизвестна мысль о неизбежности крестной муки, а на медовом соте нет символа креста.

Помимо решения проблемы креста в иудео-эллинистическом произведении, наш анализ позволит увидеть в сцене с сотом сложную символическую систему, а не набор отдельных элементов каждый со своей этиологией или референцией, как это было до сих пор.

Таким образом, из многих загадок ИА по крайней мере одна загадка разгадана, и отсутствие креста отвечает настроению сочинения и семантике сакральной трапезы обращения. Идя от реконструкции запутанной текстовой традиции, мы приблизились к пониманию того, чем столь близкое христианству сочинение все-таки решительно от него отличается. Вот этим: на нем нет креста.

#### P.S. Sitz im Leben?<sup>97</sup>

Теперь мы выскажем наши предположения о возможном Sitz im Leben символической повести "Иосиф и Асенет". Мы следуем в этом гипотезе Г. Бохака и полагаем, что ИА представляет собою апологию иудейских поселений в Гелиопольском номе<sup>98</sup>, хотя смысл и значение этой повести не ограничиваются ее апологетической залачей.

В еврейском поселении в Египте заброшенное египетское святилище было превращено в Храм Богу Израиля<sup>99</sup>, там служил бежавший к Птолемею VI от убийц своего отца-первосвященника и от осквернителей Храма во время гонений Антиоха Эпифана сын Онии III – Ония IV<sup>100</sup>. Как в Иерусалиме после осквернения Храма столкнулись с необходимостью получить знамение – согласие на возобновление жертвоприношений, так и в Египте, где языческий храм был "перепрофилирован", была нужда в освящении Храма свыше. Поэтому рассказ о том, как Бог приходит в очищенный от статуй богов и жертв идолам Храм-баш-

ню, о пламени, вырвавшемся из стола и поглотившем жертву, становится в один ряд с упомянутыми выше рассказами о божественном присутствии в Храме Соломона и нисхождении огня на жертвенник, о преемстве огня Первого и Второго Храма или о самовозгорании ханукальных свеч.

Мы полагаем также, что надежда на воцарение Бога над Градом убежища в недалеком будущем и без предшествующей этому искупительной жертвы могла возникнуть у автора ИА как апологета общины храма Онии. В Пятой Сивиллиной книге, созданной в Египте уже после разрушения и Иерусалимского, и Гелиопольского храмов, Сивилла предсказывает возведение в Египте великого храма Богу, куда понесет жертвы "созданный Богом народ". Этому народу Бог даровал "жить нетленно" (502-503)<sup>101</sup>. Как бы ни понимать это выражение, оно относится к необычайной надежде, "надежде, полной бессмертия", как говорит автор Премудрости Соломона (3:4). Далее Сивилла сообщает о бедствиях, которые обрушатся на эту землю за то, что "не уберегли то, что Бог дал в залог" (510-511). Эти упреки относятся уже ко времени после разрушения египетского храма Онии.

В период, когда община, избежавшая ужасов гражданской войны и преследований Антиоха, была полна неслыханных надежд и не просто на собственное благополучие, но на высочайшую свою миссию по спасению человечества, в этот период и могла быть создана повесть об Иосифе и Асенет. Как известно, Ония и его соратники отправились в Египет не просто, спасая свою жизнь, но, по словам Иосифа Флавия, во исполнение пророчества Исайи<sup>102</sup>, в котором под Ассирией разумели Сирию, а под Ханаанским языком – арамейский. Вот это пророчество, вдохновившее Онию и, возможно, автора ИА:

Ис 19:18-25: "В тот день пять городов в земле Египетской будут говорить языком Ханаанским и клясться Господом Саваофом; один назовется городом *солнца*. В тот день жертвенник Господу будет посреди земли Египетской, и памятник Господу – у пределов ее. И будет он знамением и свидетельством о Господе Саваофе в земле Египетской, потому что они воззовут к Господу по причине притеснителей, и Он пошлет им спасителя и заступника, и избавит их. И Господь

явит Себя в Египте; и Египтяне в тот день познают Господа и принесут жертвы и дары, и дадут обеты Господу, и исполнят. И поразит Господь Египет; поразит и исцелит; они обратятся к Господу, и Он услышит их, и исцелит их. В тот день из Египта в Ассирию будет большая дорога, и будет приходить Ассур в Египет, и Египтяне — в Ассирию; и Египтяне вместе с Ассириянами будут служить Господу. В тот день Израиль будет третьим с Египтом и Ассириею; благословение будет посреди земли, которую благословит Господь Саваоф, говоря: благословен народ Мой — Египтяне, и дело рук Моих — Ассирияне, и наследие Мое — Израиль".

Город Солнца — Гелиополь, но рукописная традиция и древние переводы в этом месте сильно разнятся. В LXX название города представляет собою транслитерацию еврейского слова: πόλις-ασεδεκ (полис-ха-цадек), что в переводе с "греко-еврейского" означает "город праведности" 103. Мы не можем сказать, кто внес в текст LXX такое эсхатологическое название, и существовало ли уже это чтение в LXX, когда Ония решил последовать пророчеству Исайи. Но сами названия города, куда он отправился, выстраиваются в некий связный текст. Египетское название Гелиополя — Он — созвучно имени Онии 104; Гелиополь, город Солнца, по-гречески обладает утопическими коннотациями, город праведности по "греко-еврейски" отсылает к древней части пророчества Исайи [Ис 1:26, LXX: κληθήση Πόλις δικαιοσύνης, μητρόπολις πιστὴ Σων — "ты будешь зваться город праведности, столица (город-мать) верная Сион"].

Обращал ли внимание Ония на эту совокупность имен-символов, мы не знаем, но исторические факты таковы: Ония отправился в Гелиополь, чтобы создать там город праведности в противоположность раздираемому гражданской смутой Иерусалиму, а египетский O $\mu$ , т. е. Гелиополь, в греческих источниках стал смешивается с городом O $\mu$ ии.

Первый этап мироустроительного плана, во исполнение которого Ония бежал в Египет, осуществился очень удачно. Птолемей VI выделил землю для поселения $^{105}$  и в своих собственных видах был благосклонен к Онии, как и его преемники — к сыновьям Онии, которые занимали высокое положение при дворе и

были военачальниками египетских царей  $^{106}$ . Удалось отстроить и богато украсить Храм $^{107}$ , где богослужение совершал законный первосвященник и сын первосвященника.

Об иудейской общине в земле Онии, видимо, в силу направленной damnatio memoriae, известно мало, хотя она просуществовала достаточно долго – с середины II в. до н. э. по 73 г. н. э. <sup>108</sup>. Для всей египетской диаспоры естественным идеалом и образцом служил Иосиф Прекрасный – визирь фараона, первый его советник, второй человек в Египте, который смог оказаться спасителем, мессией для Израиля: когда настали семь тощих годов, он приютил Израиль в Египте, дал ему место для поселения, для убежища. Тем естественней предположить такое же к нему отношение у ониатов. Вся история Иосифа и Асенет получает прообразовательный смысл по отношению к созданию храма и общины в "земле Онии", недаром столько раз упоминается в повести наследственный надел, клерономия, Асенет. Упоминая клерономию как приданое, полученное Иосифом за Асенет, ониаты должны были иметь в виду исконность своих владений в Египте.

Иосиф Прекрасный в ИА – царственный победитель, а в другой традиции, в "Завещании XII патриархов", в Кумране и раввинистических сочинениях Иосиф – невинный страдалец и жертва, от которого не остается ни царства, ни потомства<sup>109</sup>, тогда как Иуда – царь, и Давид – его потомок 110. В ИА Иосиф, напротив, – Мессия и царь Египта долгие 48 лет. В этой связи можно было бы обратить внимание на скромное место Иуды среди сыновей Иакова в повествовании ИА. По Книге Бытия этот предок Давида, среди потомков которого растворились впоследствии все колена, получает от Иакова первородство вопреки старшинству (49:8-12). Но в ИА он упоминается всего однажды при перечислении сыновей Лии, причем не на почтенном первом месте, а на том, какое ему причитается по порядку рождения: "Рувим и Симеон, Левий и Иуда, Исахар и Завулон" (27.6). Автор ИА словно не знает стихов Книги Бытия, где Иуда получает от Иакова первородство, воинское и царское достоинство. И от колен Израиля после плена осталось практически только Иудино (помимо, разумеется, священнического колена Левия).

В Иерусалиме середины II в. величайший герой носит имя Иуда, это Иуда Маккавей – победитель, защитник, восстановивший независимость Иудеи. Маккавейские книги насыщены реминисценциями, которые должны представить Иуду новым Давидом, основателем царской династии, подчеркнуть в нем царское достоинство. Иосиф из ИА не противопоставлен Иуде, но он его как бы не замечает, потому что занимает ту же позицию на символической доске, он – избавитель Израиля и царь Египта. Иосифа страдальца, прообраза и предка Страдающего Мессии, нет в символическом арсенале автора повести по той же причине, по которой на соте нет креста. А есть лишь четыре стороны сотасвета, символизирующие космический масштаб описываемого события.

Апология схизматического храма перестала быть актуальна для читателей вместе с окончанием истории гелиопольского анклава в 73 г. н. э., а повесть продолжали читать и переписывать ради нее самой.

- 1 Сокращенный примерно вдвое вариант этой работы опубликован в сб.: Четыре стороны сота // Gaudeamus igitur: Сб. статей к 60-летию А.В. Подосинова / Под ред. Т.М. Джаксон, И.Г. Коноваловой, Т.В. Цецхладзе. М., 2010. С. 71–88.
- Joseph und Aseneth / Hrsg. von Ch. Burchard mit Unterstützung von C. Burfeind und U.B. Fink. Leiden, 2003. S. 1–9; *Burchard Ch.* Joseph and Aseneth: A New Translation and Introduction // The Old Testament Pseudepigrapha / Ed. J.H. Charleworth. N. Y., 1985. Vol. 2. P. 178–179.
- Burchard Ch. Joseph and Aseneth. S. 197; Burchard Ch. Der j\u00fcdische Asenethroman und seine Nachwirkung. Von Egeria zu Anna Katharina Emmerick oder von Moses aus Aggel zu Karl Ker\u00e9nyi // Aufstieg und Niedergang der R\u00fcmischen Welt. 1987. II. 20. S. 581–588; Joseph und Aseneth / Hrsg. von Ch. Burchard... S. 11.
- <sup>4</sup> Это "девы в башне" жития и мученичества Ирины, Варвары и Христины; Батиффоль считал их повлиявшими на ИА (*Batiffol P*. Le Livre de la Prière d'Aseneth // Studia Patristica: Études d'ancienne littérature chrétienne. P., 1889–1890. I–II. P. 25), но в настоящее время, за одним исключением (*Kraemer R.Sh.* When Aseneth Met Joseph: A Late Antique Tale of the Biblical Patriarch and his Egyptian Wife Reconsidered. Oxford, 1998. P. 235–239), господствует представление об обратном влиянии (*Philonenko M.* Joseph et Aséneth: Introduction, Texte critique, Traduction, et Notes. Leiden, 1968. P. 110–117; *Burchard Ch.* Gesammelte

Studien zu Joseph und Aseneth (Studia in Veteris Testamenti Pseudepigrapha 13). Leiden, 1996. S. 336–337); Esbroeck M. van. Review of Kraemer, Ross Shepard. When Aseneth Met Joseph. A Late Antique Tale of the Biblical Patriarch and his Egyptian Wife Reconsidered (Oxford, 1998) // Христианский Восток. II (VIII). М., 2001. С. 452–454. Нами было высказано также предположение о влиянии ИА на "Житие и мученичество Галактиона и Эпистимы", см.: Аноним Миусский. "Талактион и Епистима" и "Картина" Кебета: Житие как scriptio superior сократического диалога // Индоевропейское языкознание и классическая филология – Х. Материалы чтений, посвященных памяти проф. И.М. Тронского, 19–21 июня 2006 г. / Рос. акад. наук, Ин-т лингвист. исслед. СПб., 2006. С. 194.

- 5 См.: Burchard Ch. Der jüdische Asenethroman und seine Nachwirkung. P. 574–576. Первый издатель полного греческого текста и автор исследования П. Батиффоль считал, что Иосиф изображает Христа, а Асенет Церковь (Batiffol P. Op. cit. P. 29).
- 6 The Storie of Asneth / Ed. A.P. Russell. Kalamazoo, 1991. Этой поэме посвящена диссертация, которая уделяет известное внимание и греческому источнику: Reid H.A. 'this was here procreation': The Storie of Asneth and spiritual marriage in the Middle Ages [MA, University of Victoria (Canada), 2003].
- <sup>7</sup> Burchard Ch. Der jüdische Asenethroman und seine Nachwirkung. S. 543–667.
- <sup>8</sup> *Batiffol P.* Op. cit. P. 1–115.
- 9 Brooks E.W. Joseph and Asenath // Translations of Early Documents, 2. L., 1918.
- Batiffol P. Review of Apocrypha Anecdota II (Texts and Studies, 5,1) by M.R. James // Revue biblique. 1898. N 7. P. 302–304.
- 11 Cm.: Chesnutt R.D. From Death to Life: Conversion in Joseph and Aseneth // Journal for the Study of the Pseudepigrapha. Supplement Series, 16. Sheffield, 1995. P. 26.
- 12 Riessler P. Joseph und Aseneth: Eine altjüdische Erzählung // Theologische Quartalschrift, 1922, N 103, S. 1–22, 145–183.
- Aptowitzer V. Asenath, the Wife of Joseph: A Haggadic Literary-Historical Study // Hebrew Union College Annual. 1924. N I. P. 239–306.
- Delling G. Einwirkungen der Sprache der Septuaginta in "Joseph und Aseneth" // Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic and Roman Period. 1978. N 9. P. 29–56.
- 15 Aptowitzer V. Op. cit. P. 280–281; Брагинская Н.В. Полемика вокруг храма Онии и исправление пророчества: Исайя, 19:18 // Индоевропейское языкознание и классическая филология IX: материалы чтения, посвящ. памяти проф. И.М. Тронского, 20–22 июня 2005 г. / Отв. ред. Н.Н. Казанский. СПб., 2005. С. 32–38.
- Эти слова неотличимы на письме без огласовок. А.И. Шмаина-Великанова обнаружила еще несколько возможных этимологизаций имени героини, которые воплотились в сюжете существующей повести. Соответствующая работа пока не напечатана.

- 17 Burchard Ch. Joseph and Aseneth. P. 181.
- 18 Kilpatrick G.D. Living issues in biblical scholarship: the Last Supper // Expository Times. 1952–1953. N 64. P. 4–8; Jeremias J. The Last Supper // Ibid. P. 91–92; см. обзор работ, использующих ИА для изучения раннего христианства: Chesnutt R.D. Op. cit. P. 56–61.
- 19 См. обзор точек зрения на религиозный характер ИА: Chesnutt R.D. Op. cit. P. 20–64 и более поздние реплики: Collins J.J. Joseph and Aseneth: Jewish or Christian // Journal for the Study of the Pseudepigrapha. 2005. 14. 2. P. 97–112; P.C. Кремер (Kraemer R.Sh. Op. cit.) отрицает существование еврейского апокрифа полностью, считая ИА христианским произведением, которое каким-то образом аккумулировало еврейские влияния; снова возвращаются к представлению о раннехристианском происхождении ИА М. Пенн и К. Якубовичи-Болдисор (Penn M. Identity, Transformation and Authorial Identification in Joseph and Aseneth // JSP. 2002. Vol. 13. 2. P. 171; Iacubovici-Boldisor C. Die urchristliche Mysterienkulte. Münster, 1997. S. 117–124).

Можно думать, что известную роль в определении традиции, к которой принадлежит ИА, играет и та традиция, к которой относит себя исследователь культурно или профессионально. Представителей новозаветной науки больше интересует те аспекты апокрифа, которые позволяют лучше понять новозаветные тексты, классики заняты вопросом жанра, сопоставлением с античным романом, израильские ученые или ученые с первым традиционным еврейским образованием видят ту погруженность ИА в еврейскую традицию, которая до последнего времени проходила мимо внимания европейских ученых.

- $^{20}$  'Εγώ εἰμι ὁ ἄρτος τῆς ζωῆς Я есмь хлеб жизни.
- 21 Το ποτήριον τής εὐλογίας ο εὐλογοῦμεν, οὐχὶ κοινωνία ἐστὶν τοῦ αἴματος τοῦ Χριστοῦ; τὸν ἄρτον ον κλῶμεν, οὐχὶ κοινωνία τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ ἐστιν Чаша благословения, которую благословляем, не есть ли приобщение Крови Христовой? Хлеб, который преломляем, не есть ли приобщение Тела Христова?
- 22 Holtz T. Christliche Interpolationen in Joseph und Aseneth // Geschichte und Theologie des Urchristentums. Gesammelte Aufsätze / Ed. E. Reinmuth and Ch. Wolff. Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 57. Tübingen, 1991. S. 55–71.
- 23 См. целиком посвященный "христианизации" древних еврейских сочинений выпуск журнала: Journal for the Study of Judaism. 2001. 32.4 (ed. J.W. van Henten, B. Schaller).
- <sup>24</sup> Пс 78:24 (LXX 77:24).
- <sup>25</sup> Пс 78:25 (LXX 77:24).
- <sup>26</sup> Пс 127:2 (LXX 126:2).
- <sup>27</sup> Притч 4:17.
- <sup>29</sup> Oc 9:4.
- <sup>30</sup> Пс 80: 5 (LXX 79:6).

- <sup>31</sup> Пс 116:13 (LXX 115:4).
- 32 Авв 2:16.
- 33 Иез 23:33.
- <sup>34</sup> Ис 51:17, ср. 51:22.
- 35 В покаянном псалме Асенет противопоставляет преходящие и тленные дары земного ее отца Пентефрея и нетленные и вечные дары наследия Господа (12.15). Мы полагаем, что речь тут идет о дарах, хотя такое чтение Бурхард помещает в аппарат, оставляя в тексте не вполне понятные "дома" отца и "дома наследия" Господа. Чтение "дары" поддерживает Syr и отдельные рукописи L2 (в частности, 436), а также поздняя, но сохранившая много древних чтений G (Joseph und Aseneth / Hrsg. von Ch. Burchard... S. 165).
- <sup>36</sup> Cm.: La Bible. Ecrits intertestamentaires / Ed. d'A. Dupont-Sommer et M. Philonenko. P., 1987. P. 1864, 1882 (Bibliothèque de la Pléiade, 337).
- <sup>37</sup> Ср. Письмо Аристея 227, *Zerbe G.M.* Non-Retaliation in Early Jewish and New Testament Texts: Ethical Themes in Social Contexts. Sheffield, 1993; *Bolyki J.* "Never reply evil with evil": Ethical interaction between the Joseph Story, the Novel Joseph and Aseneth, the New Testament and the Apocryphal Acts // Jerusalem, Alexandria, Rome. Studies in Ancient Cultural Interaction in Honour of A. Hilhorst / Eds. F.G. Martínez and G.P. Luttikhuizen. Supplementum to the Journal for the study of Judaism 82. Leiden; Boston, 2003. P. 41–53.
- 38 15.7: "Многие племена, ко Господу Богу Всевышнему «обратившиеся», в тебе найдут убежище, и многие народы, Господу Богу покорившиеся, под крылами твоими укроются, и кто во имя Обращения прилепился ко Господу Богу Всевышнему, те в стенах твоих спасены будут". Здесь и далее используется перевод Н.В. Брагинской, М.С. Касьян, В.В. Пислякова и А.И. Шмаиной-Великановой, который публикуется выше.
- 39 18.9-10: «И склонилась Асенет умыть лицо свое и в воде увидела его, и было оно, как солнце, а глаза ее как восходящая денница, щеки ее как поля Всевышнего, а румянец на щеках как кровь сына человеческого, губы ее как роза жизни, начавшая распускаться, а зубы ее как воины, выстроенные к битве, волосы главы ее как виноградная лоза рая Божия, обильная плодами своими, а шея ее как кипарис прекрасный, груди же ее как горы Бога Всевышнего. И как увидела себя в воде Асенет, изумилась увиденному, и возрадовалась великой радостью, и не умыла лица своего, сказавши: "Не смыть бы мне красоту эту великую"».
- 40 Ср. превращение женщины в город в апокалипсисе 4 Ездры 10:25: "и вот лицо ее внезапно просияло, как молния, и облик ее затрепетал... и она вдруг издала громкий наводящий ужас вопль, так что земля содрогнулась от звука ее голоса, и вот она больше не казалась мне женщиной, но возводился город и на великих основаниях проявлялось место его".
- 41 Франк-Каменецкий И.Г. Женщина-город в библейской эсхатологии // С.Ф. Ольденбургу к 50-летию научной деятельности. Сб. статей. Л., 1934. С. 535–548; Humphrey E.M. The Ladies and the Cities: Transformation and Apocalyptic Identi-

- ty in Joseph and Aseneth, 4 Ezra, the Apocalypse and the Shepherd of Hermas (Journal for the Study of the Pseudepigrapha Supplement Series 17. Sheffield, 1995).
- <sup>42</sup> Bohak G. Joseph and Aseneth and the Jewish Temple in Heliopolis (Early Judaism and Its Literature 10). Atlanta, 1996. P. 8–15.
- <sup>43</sup> Cm. 16.22-23.
- 44 Batiffol P. Le Livre de la Prière d'Aseneth. P. 29; Brooks E.W. Op. cit. P. xv.
- 45 Бурхард излагает их точку зрения и присоединяется к ней в ранней работе: Burchard Ch. Untersuchungen zu Joseph und Aseneth: Überlieferung-Ortbestimmung. Tübingen, 1965. S. 129–130. Затем взгляды Бурхарда претерпели некоторое изменение, вместо акцента на обычной пище он заговорил о роли благословения хлеба, вина и масла: Burchard Ch. The Importance of Joseph and Aseneth for the Study of the New Testament: A general survey and a fresh look at the Lord's supper // Burchard Ch. & Burfeind C. Gesammelte Studien zu Joseph und Aseneth (Studia in veteris testamenti pseudepigrapha 13). Leiden, 1996. S. 270–280.
- 46 См. эти взгляды в кратком изложении: *Portier-Young A.E.* Sweet Mercy Metropolis: Interpreting Aseneth's Honeycomb // Journal for the Study of the Pseudepigrapha. 2005. 14.2. P. 146–147.
- 47 *Philonenko M*. Op. cit. P. 89–98.
- 48 См. критику: Burchard Ch. Untersuchungen... S. 121–126; Chesnutt R.D. Op. cit.
- 49 Hubbard M. Honey for Aseneth: Interpreting a Religious Symbol // Journal for the Study of the Pseudepigrapha. 1997. N 16. P. 97–110.
- 50 См.: *Касьян М.С.* Пчелы для Асенет жрецы, священники или ангелы? (К трактовке образа пчел и меда в Средиземноморской культуре) // Кентавр. 2005. № 2. С. 75–76; *Portier-Young A.E.* Op. cit. P. 142–143.
- 51 Lindars B. Joseph and Asenath and the Eucharist // Scripture: Meaning and Method / Ed. B.P. Thompson, Hull, 1987. S. 181–199.
- <sup>52</sup> Bohak G. Op. cit. P. 81–82.
- 53 *Portier-Young A.E.* Op. cit. P. 133–157.
- 54 Ср. Ис 1:26: κληθήση Πόλις δικαιοσύνης, μητρόπολις πιστή Σιων "буду звать тебя город праведности, город-мать, верная Сион".
- 55 Ср. Пс 19 (18 LXX):9-10 (Суды Господни истина, все праведны; они вожделеннее золота и даже множества золота чистого, слаще меда и капель сота); Пс 119 (118):103 (Как сладки гортани моей слова Твои! лучше меда устам моим); Премудрость приравнивает мед к мудрости для души (Прем 24:13-14).
- 56 Philonenko M. Op. cit. P. 188.
- 57 Joseph und Aseneth / Hrsg. von Ch. Burchard... S. 260.
- 58 См.: Ibid. S. 9–34; обозначения рукописей и версий ИА по изданию Бурхарда см.: Ibid. S. 2–8.
- 59 К тем, что уже были использованы, в 435& добавлен reduxit.
- 60 Быт 8:20-21 (Ной), 18:4-6 (Авраам), Суд 6:17-24 (Гидеон), Суд 13:19-21 (Маной), Исх 29:18 и далее в Книге Левит и Второзаконии постоянно повторяется выражение о жертве как приятном благоухании.

- 61 См. описание ханукального чуда в барайте к Мегиллат Та'анит и детали в Шаб. 21b и ТВ: Шаб. 21–23 и в Антиоховом свитке, произведении конца I начала II в. н. э., излагающем эпизоды Маккавейского восстания и истории династии Хасмонеев.
- 62 16.17х: "А Асенет стояла слева от него и видела все, что делал Человек".
- 63 См.: Левит Рабба на Лев 7:30.
- 64 О том, что крови быть и не должно, мы скажем ниже.
- Aharoni Y. The Horned Altar of Beer-sheba // Biblical Archeologist. 1974. V. 37. P. 2–6; Yadin Y. Beer-sheba: The High Place Destroyed by King Josiah // Bulletin of the American Schools of Oriental Research. 1976. V. 222. P. 5–17.
- 66 См., например: Мидраш Рабба Двенадцать пророков на Захарию 1:8, а также 6:1-3.
- 67 Известно, что хлебы и булки, приносимые в жертву, иногда имеют форму животных как замещающие кровавое жертвоприношение, в быту они сохраняются как пряники в виде зверей или булки "жаворонки".
- 68 16.14: "И все ангелы Божии едят от этого сота, и все избранные Бога, и все сыны Всевышнего, ибо это сот жизни и всякий, кто ест от него, не умрет вовеки".
- 69 16.16: "отныне плоть твоя процветет, как цвет жизни от земли Всевышнего, и кости твои утучнятся, как кедры рая радости Божия, и силы неиссякаемые окружат тебя, и молодость твоя старости не узрит, и красота твоя вовек не прейдет". Это говорится рядом с пророчеством о превращении Асенет в Град убежища.
- Впрочем, когда Иосиф называет себя "мужем благочестивым", тем, кто "ест хлеб жизни, пьет чашу бессмертия и умащается умащением нетления" (8.5), то он описывает принадлежность к народу Израиля не просто через именование чистой пищи, но символически, ведь умащение/помазание не является повседневным бытовым актом.
- 71 Как сообщает авторитетная библейская энциклопедия Anchor Bible Dictionary (s.v. Messianic Banquet), многие исследователи расценивают отсылки к хлебу, чаше (вину), умащению (маслу) и меду как отсылки к реальной ритуальной пище, "but the data are complex and subject to varying interpretations" (ср.: Burchard Ch. Joseph and Aseneth. P. 211–212, note i; Idem. The Importance of Joseph and Aseneth for the Study of the New Testament: A General Survey and a Fresh Look at the Lord's Supper // New Testament Studies. 1987. Vol. 33. P. 113).
- 72 Манна выпадает с росой: Числ 11:9, а сот делают пчелы рая из росы: ИА 16.14; ср выражение "небесная роса" (Быт 27:28 и 39).
- 73 Aptowitzer V. Op. cit. P. 282–283; Burchard Ch. Untersuchungen zu Joseph und Aseneth. S. 130; Philonenko M. Initiation et mystère dans Joseph et Aséneth // Initiation: Contributions to the Theme of the Study-Conference of the International Association for the History of Religions Held at Strasburg, September 17<sup>th</sup> to 22<sup>nd</sup> 1964 / Ed. C.J. Bleeker, Leiden, 1965, P. 152–153 и пр.
- 74 Исх 16:31.

- 75 Исх 16:14; Прем 19:20.
- 76 Пс 77:24-25; 104:40 LXX, Прем 16:20.
- 77 Лев 2:11: Πάσαν θυσίαν, ην αν προσφέρητε κυρίω, οὐ ποιήσετε ζυμωτόν πάσαν γὰρ ζύμην καὶ πάν μέλι, οὐ προσοίσετε ἀπ' αὐτοῦ καρπώσαι κυρίω "Никакого приношения хлебного, которое приносите Господу, не делайте квасного, ибо ни квасного, ни меду не должны вы сожигать в жертву Господу". Правда, в ИА священник меда не сжигает, пламя вырывается из сота и само поглощает сот. Отношение к меду часто бывает "двойственным", как и ко многим священным вещам. Мед священная пища, даровая, небесная, но и запретная. Так и в Апостольских постановлениях есть одновременно и упоминание причащения медом, и запрет приносить мед в жертву, что, возможно, косвенно говорит о бытовании такого обычая.
- 78 Более сложное метафорическое значение этого глагола в Евангелии от Иоанна (16:2): "Наступает время, когда всякий, убивающий вас, будет думать, что он тем служит Богу", букв. "приносит службу Богу" λατοείαν προσφέρειν τῶ θεῶ.
- 79 *Касьян М.С.* Пчелы для Асенет... С. 75–76.
- 80 Borgen P. Bread from Heaven: An Exegetical Study of the Concept Manna in the Gospel of John and the Writings of Philo. Leiden, 1965. P. 2, 14–15, 101–102, 114, 118–120, 139–140, 147–150.
- 81 Sandelin K.-G. A Wisdom Meal in the Romance of Joseph and Aseneth // Wisdom as Nourisher: A Study of an Old Testament Theme, its Development Within Early Judaism and its Impact on Early Christianity / Ed. K.-G. Sandelin. Ebo, 1986. P. 152–157.
- 82 В LXX этот стих переведен дважды с вариациями (31:25, 28).
- 83 После разрушения Храма вся религиозная жизнь иудаизма сосредоточивается на двух предположительно представленных в нашем тексте аспектах: на трапезе (шире повседневной жизни) и изучении Торы. Изучение того, как происходило жертвоприношение, заменяет само жертвоприношение, а сакральность домашней трапезы возводится в ранг храмового служения. В идеях и образах автора ИА можно усмотреть раннее предшествие подобных мыслей, как возникали они задолго до Мишны и у кумранитов. Хотя кумраниты намерены были восстановить в Иерусалиме правильные жертвоприношения по правильному календарю, тем не менее их практика бескровных жертв и жизни по Торе как богослужения предвосхищала идеи позднейшего иудаизма и имеет точки соприкосновения с образом жертвы, представленным в ИА.
- 84 См.: *Брагинская Н.В.* О чем говорили небесный вестник и Асенет? // Дар и крест. Памяти Н.Л. Трауберг. СПб., 2010. С. 253–282.
- 85 Burchard Ch. Joseph und Aseneth // Unterweisung in erzählender Form / Ed. by W.G. Kümmel. Gütersloh, 1983. S. 679; выражение "сот меда" Бурхард находит более обычным, хотя норма эта скорее всего взята из современных языков, поскольку в греческих источниках "сот меда" тоже не слишком популярное выражение и встречается всего несколько раз у византийских писателей

- (см., например: Gr. Nys. De tridui inter mortem et resurrectionem domini nostri Jesu 9.306.4; Jo. Chrys. Synopsis scripturae sacrae 56.339.46; Psell. Poemata 23.226; Jo. Zonaras Epitome historiarum 1.87.3; 1.74.12; Severianus, In Genesim 56.521.49). Бурхард избирает "сот пчелы" как более трудное, тем самым предпочтительное и более древнее чтение, так что даже предлагает замену "сота меда" на "сот пчелы" и в том единственном случае, когда он сам, отступив перед согласием традиции, сохранил в реплике именно Асенет чтение "сот меда".
- Соответствующий доклад был сделан М. Шнейдером на конференции Сефера в Москве (*Шнейдер М*. Инициация и небесный мед в Повести об Иосифе и Асенеф // Двенадцатая ежегодная международная конференция по иудаике 1–3 февраля 2005 г.).
- 87 См.: Joseph und Aseneth / Hrsg. von Ch. Burchard... S. 202–207. По мнению Бурхарда, "сот пчелы" в целом подтверждают EFWL2(671)cArm, а "сот меда" G(Syr)LIRumdPhila. Разнобой традиции обычно объясняется синонимичностью выражений и близостью написания μελιτος / μελισσης.
- 88 Связь просветления, физического или умственного, с медом засвидетельствована в единственном упоминании в Библии о вкушении меда в прямом, а не метафорическом смысле: Ионафан, истощенный голодом, полакомился диким медом, "и просветлели глаза его" (1 Сам = 1 Цар 14:27).
- 89 Афанасий Великий, Речи и толкования притч Святого Евангелия 28.728.16-30.
- 90 Мы не стали углубляться в полемику ученых о том, является ли этот мед манной или просто медом или пищей инициируемого и т. д. Однозначное определение символического объекта есть contradictio in adjecto. В статье, специально посвященой "меду для Асенет", автор, соглашаясь на отсылку к манне, связывает пищу Асенет с тем, что мед был пищей новорожденных, а новообращенный понимался, причем в мистериальном контексте, как новорожденный (*Hubbard M*. Ор. cit. P. 97–110). Мы видим здесь еще одну попытку определить символ, аккумулирующий разные смыслы, как-нибудь однозначно.
- Отм. об этих названиях в статье Messianic Banquet в Anchor Bible Dictionnary..., где в частности обсуждаемая сцена приведена в пример мессианской трапезы.
- 92 Об этом пире всех народов с праотцами иудеев говорит Иисус в Евангелии от Матфея (8:11): "Товорю же вам, что многие придут с востока и запада и возлягут с Авраамом, Исааком и Иаковом в Царстве Небесном".
- 93 Рут Рабба XXX і 1. См. также: *Neusner J*. The Mother of the Messiah: Book of Ruth. Harrisburg PA, 1993. P. 89–96.
- 94 Cp.: Kraemer R. When Aseneth Met Joseph. P. 41, 65–66.
- 95 Как уже было сказано выше (примеч. 91), упоминание меда наряду с рыбой засвидетельствовано в надежной и древней традиции, независимых источниках и древних переводах; современные переводы частью следуют одной, частью другой традиции.
- 96 Так латинский перевод передает и последние слова Иисуса в Евангелии от Иоанна (19:30): Τετέλεσται consummatum est, в переводах, как правило: "Свершилось!" Но в обыленной речи это может значить: "Все кончено".

- 97 Двое из соавторов настоящей статьи Н.В. Брагинская и А.И. Шмаина-Великанова разделяют изложенные ниже гипотезы.
- 98 См.: *Bohak G.* Ор. cit.: см. также: *Брагинская Н.В.* "Иосиф и Асенет": "милраш" до мидраша и "роман" до романа // Вестник древней истории. 2005. № 3. С. 73-96; Она же. "Иосиф и Асенет": "мидраш" до мидраша и "роман" до романа. Часть 2 // Вестник превней истории. 2007. № 1. С. 32–75. Отнесение общины к Леонтополю, не крупному известному городу, а некоему другому Леонтополю в Гелиопольском номе, распространено в научной литературе, так же как и смешение невеломого Гелиопольского Леонтополя с большим и прославленным Леонтополем (совр. Телль эль-Мукдам). Леонтополь как место, где обосновался Ония, "взят" из подложного письма Птолемея, приведенного у Иосифа Флавия (Иудейские древности 13. 3. 2. 70), во других местах у Флавия фигурирует только Гелиополь и Гелиопольский ном. Искажение могло возникнуть в этом месте текста даже как ошибка не автора, а переписчика при написании без словораздела и с артиклем: ΗΛΕΟΝΤΟΠΟΛΙΣ вместо  $H\Lambda IO\Pi O\Lambda I\Sigma$ . Тем удивительней, что и самая свежая книга о храме Онии говорит о Леонтополе: Capponi L. Il tempio di Leontopoli in Egitto: Identità politica e religiosa dei Giudei di Onia (c. 150 a.C-73 d.C.) (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia Pisa 118). 2007. О локализации храма Онии возле Гелиополя, который после персидского завоевания находился в упадке, см.: *Bohak G*. Op. cit. P. 27–30.
- 99 Иосиф Флавий, Иудейские древности 13.3.1.67.
- $^{100}$  Иосиф Флавий, Иудейская война 1. 1. 1. 32-33, Иудейские древности 12. 9. 7. 286-288, 20. 10. 1. 236; Иероним, Комментарий на Дан 3.11.14.
- 101 Издатели исправили греческий текст, сочтя подобную надежду нелепой: "нетленный Бог поселил" так выглядит текст в изданиях Оракулов со времен Геффкена и Виламовица. Стоит заметить, что авторы русского перевода не пошли за этими исправлениями: "Те, кому вечную жизнь Господь на земле уготовил", см.: Книги Сивилл / Пер. с древнегреч. М. Витковской и В. Витковского, М., 1996. С. 92.
- 102 Иосиф Флавий, Иудейские древности 13. 3. 1. 64; 68; 2. 71, Иудейская война 7. 10. 3. 432.
- 103 О еще одном, масоретском, чтении данного места "город разрушения" и возможных связях полемики различных толков книжников при помощи переделки текста пророчества и истории о переименовании Асенет-Руины в hАсенет-Крепость см. статью: Брагинская Н.В. Полемика вокруг храма Онии...
- 104 В "Географии" Птолемея (4. 5. 53) сказано, что в Гелиопольском номе столицей является город Гелиоса, или Онии. То есть географ, а за ним и другие авторы путают египетский город Он (Гелиополь) и город Онии.
- 105 Иосиф Флавий, Иудейская война 7. 10. 3. 430.
- 106 Иосиф Флавий, Иудейские древности 13. 10. 4. 285-7; Против Апиона 2. 49.
- <sup>107</sup> Иосиф Флавий, Иудейская война 7. 10. 3. 430.

- 108 Иосиф Флавий, Иудейская война, VII. 10. 2. 421: "видя неизменную склонность иудеев к мятежу и опасаясь, как бы не собрались они снова все вместе и не привлекли еще и других на свою сторону, приказал Лупу разрушить храм иудеев в общине Онии" (пер. А. В∂овиченко).
- 109 Завещание XII патриархов, Иосиф, 19. 12: "Моего же царства, которое в вас, не станет, словно сторожки в саду, что уничтожается по прошествии лета". Ср. о Мессии "сын Иосифа" (страдающем Мессии) ТВ Санх 986, Пси. Р. 1626. См. также, например: Sholem G. The Messianic Idea in Judaism Shoken N. Y., 1971. Ch. 1: "Understand Jewish Messianism".
- <sup>110</sup> Завещание XII патриархов, Иссахар 5.7.

# СЕКВЕНЦИИ АДАМА СЕН-ВИКТОРСКОГО

# М.Р. Ненарокова

# СЕКВЕНЦИИ АДАМА СЕН-ВИКТОРСКОГО КАК ЧАСТЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ ВИКТОРИНЦЕВ

ИМЯ АДАМА СЕН-ВИКТОРСКОГО, весьма талантливого поэта и композитора XII в., связано с созданием так называемой правильной секвенции, исполняющейся в центральной части латинской миссы. Сияние его славы оказалось, однако, так велико, что оно скрыло жизнь человека по имени Адам от людских глаз. Имя поэта редко появлялось в текстах его современников, хотя секвенции Адама исполнялись постоянно. В анонимной сен-викторской хронике конца XII в. он был назван учеником второго настоятеля монастыря Гильдуина (ум. 1155 г.) 1. Рикард Сен-Викторский (ум. 1175 г.), знаменитый мистик, принадлежавший к третьему поколению ученых викторинцев, цитируя одну из секвенций Адама, назвал его "выдающимся поэтом", хотя и не упомянул его имени<sup>2</sup>. XIII век оставил нам свидетельство о чуде, записанное доминиканцем Фомой из Кантимпрэ: «...досточтимый наставник Адам, каноник [монастыря] Сен-Виктор в Париже, в то время как он диктовал секвенцию "Salve, Mater Salvatoris", произнес следующий стих песнопения, а именно: "Salve, Mater Pietatis, / Et totius Trinitatis / Nobile Triclinium". Преславная Дева, явившись ему, и словно бы благодаря за хвалу и почесть, пока он размышлял, приветствуя его, склонила голову в глубочайшем смирении»<sup>3</sup>. Однако уже в XIV в. викторинец Гийом из Сен-Ло, желая написать биографию Адама, вынужден был прибегнуть к вымыслу<sup>4</sup>. Единственным

179 ARBOR MUNDI

фактом, приведенным Гийомом, который совпадает со свидетельством безымянного хрониста, является обучение Адама Гильдуином. Долгое время дату смерти Адама относили к концу XII в., основываясь именно на тексте Гийома из Сен-Ло.

Впервые о том, кто же такой был Адам, в конце XIX в. высказал предположение Ф. Боннар, автор до сих пор не устаревшей истории монастыря Сен-Виктор. Он писал, что Адам Сен-Викторский и некий Адам Прецентор Парижа — одно и то же лицо<sup>5</sup>. Исследования парижских грамот, некрологов и сборников секвенций XII в., выполненные М. Фасслер, подтвердили эту гипотезу и помогли восстановить некоторые факты из жизни поэта<sup>6</sup>.

Адам происходил из состоятельной семьи. Известны имена его родителей – Беатрис и Гунтхер. После их смерти Адам оставил собственность "ради [поминовения] душ [Гунтхера] и Беатрис" и собору Нотр-Дам, и монастырю Сен-Виктор как от своего имени, так и от имени родителей<sup>8</sup>. К 1107 г., когда была найдена первая грамота, подписанная именем Адама, он уже был прецентором, т. е. регентом, главой певческой школы, собора Нотр-Дам. С 1108 по 1134 г. Адам продолжал подписывать соборные грамоты. По мнению Ф. Боннара, Адам был ключевой фигурой событий начала 30-х годов, полностью изменивших отношения между собором Нотр-Дам и монастырем Сен-Виктор. Стефан Гарландский, канцлер короля Людовика VI и архидиакон собора Нотр-Дам, попытался сосредоточить в своих руках власть, равную власти епископа или превосходящую ее. Одним из главных противников Стефана Гарландского был Стефан из Санлис (Senlis), епископ Парижский и покровитель монастыря Сен-Виктор. Стефан из Санлис обеспечил для монастыря пребенду, собственность, приносившую доходы и предоставлявшую определенные привилегии, и предложил ее Адаму. В течение 20 лет Адам занимал высокое положение среди соборного духовенства, будучи фактически вторым лицом после настоятеля Нотр-Дам. Хотя его прозвище "precentor" – регент, глава хора – не указывает с определенностью на то, что Адам был композитором, однако тесная связь музыки и текста в некоторых секвенциях подтверждает, что он был автором не только слов, но и мелодии<sup>9</sup>. Как регент Адам вполне мог быть одаренным музыкантом и возглавлять школу певчих, но в его обязанности могла входить и административная деятельность (составление грамот, ведение дел соборного священства), и обучение более старших студентов<sup>10</sup>. При этом его связи с монастырем Сен-Виктор не прерывались. Доходы от пребенды Адам передал монастырю, и этот его поступок вызвал яростное негодование его непосредственного начальства. История с дарением закончилась убийством приора монастыря Фомы Сен-Викторского. Трудно сказать, когда Адам покинул собор и переселился в монастырь. В двух монастырских грамотах (30–40-е годы) появляется его имя, но новый прецентор собора, Альберт, подписывает грамоту только в 1146 г. Из-за трагических последствий, вызванных дарением Адама, можно предположить, что он переехал в монастырь после передачи туда своих доходов в 1133 г. и скончался там же в конце 40-х годов. Адам был знаком с Гуго Сен-Викторским и, вероятно, учился вместе с ним у Гильдуина<sup>11</sup>. Этим может объясняться его привязанность к монастырю Сен-Виктор.

Монастырь Сен-Виктор играл немалую роль в том, что Париж в XII в. стал одним из главных центров образования и культуры в Европе. Начало монастырю положила небольшая община, которую, как рассказывает Роберт из Ториньи, возглавил Виллельм из Шампо, "архидиакон Паризийский, муж весьма образованный и благочестивый, приняв образ жизни каноника с некими своими учениками"12. Свидетельство Роберта подтверждается и письмом некоего студента, прибывшего в Париж из Германии, ученика Виллельма (1109 г.): "Он, хотя был архидиаконом и почти первым [лицом] у короля, оставив все, чем владел, в прошлую Пасху отправился в некую весьма бедную церковку, чтобы служить Одному лишь Богу"13. Таким образом, датой основания монастыря может считаться 1108 г., когда Виллельм и его ученики поселились на левом берегу Сены вне стен Парижа у маленькой церковки св. мч. Виктора и при покровительстве и помощи королевского дома начали строительство обители. Кроме того, что Виллельм занимал очень высокий государственный и церковный пост, он был в свое время наиболее известным парижским наставником и возглавлял школу при соборе Нотр-Дам.

MИРОВОЕ ДРЕВО 180 ARBOR MUNDI

Одним из его учеников был Петр Абеляр, приехавший в Париж около 1098 г. и в течение последующих 15-ти лет пытавшийся вытеснить Виллельма и занять его место среди парижских наставников<sup>14</sup>. Трудно сказать, что побудило Виллельма оставить высокие посты и королевский двор. Однако, решив основать монастырь, он не оставил преподавания. Письмо упомянутого выше немецкого студента свидетельствует о том, что школа Виллельма переместилась в Сен-Виктор вместе с наставником. Прошел всего год: "И уже столь великое усердие царит как в Божественных, так и в человеческих знаниях, и я не видел и не слышал, чтобы в мое время таковое усердие было где-либо на земле"15. Виллельм быстро получил епископство, и настоятелем Сен-Виктора стал его ученик и единомышленник Гильдуин, при котором сен-викторская школа оформилась окончательно и приобрела европейскую славу. По словам Роберта из Ториньи, "в его настоятельство многие благородные клирики, наученные мирским и Божественным наукам, сходились, чтобы пребывать в этом месте"16. Среди них, по свидетельству анонимного хрониста монастыря, был и Адам. Соучеником Адама был "Гуго Лотарингский, [прославившийся] и знанием наук, и смиренным благочестием" 17, будущий наставник школы, чьи труды оказали огромное влияние на средневековую богословскую мысль.

Гуго, позже известный не по месту своего рождения, а по монастырю Сен-Виктор, где он вел монашескую жизнь и преподавал до своей кончины (20-е годы XII в. — 1141/2)<sup>18</sup>, отразил образовательную программу школы в своей книге "Дидаскаликон, или Об усердии к чтению". В свое время Абеляр обвинял Виллельма де Шампо в том, что он нарушает обет отречения от мира, допуская в монастырскую школу не только братию, но и студентов из мира<sup>19</sup>. Однако Правило св. Августина, принятое в монастыре Сен-Виктор, допускало такую открытость. Как следует из трактатов, написанных августинцами, и из их комментариев к Правилу, главная цель создания "ордена каноников-[августинцев]" состояла в том, чтобы "укоренить жизнь людей в кафолической вере, научить их согласно законам и нравственности Отцов"<sup>20</sup>. Каноники должны были "отличаться тем же, что они проповедуют другим"<sup>21</sup>, поэтому в их произведениях часто

встречается выражение "docere/instruere verbo et exemplo" – "учить/наставлять словом и примером"<sup>22</sup>. Так, в "Объяснении правила св. Августина" у Гуго Сен-Викторского читаем, что старшим братиям должно заботиться об "улучшении и исправлении"<sup>23</sup> остальных, что клирики, имеющие более высокий сан и положение в Церкви, должны "охраня[ть] хорошо упорядоченное, исправля[ть] заблуждения, словом и примером воспитыва[ть] жизнь и обычаи подчиненных"<sup>24</sup>. В уже упомянутом "Дидаскаликоне" Гуго выражал мысль, что образование, как светское, так и богословское, является необходимой ступенью для восстановления в человеке образа Божия, затемненного грехопадением: "...все искусства побуждают к тому, стремятся к тому, чтобы в нас возобновилось подобие Божие..."<sup>25</sup>

Однако состав приходящих в монастыри в XII в. изменился. Монашеская община перестала быть более или менее однородной. Все больше людей принимало постриг в зрелом возрасте. Более старшим членам общины требовалось найти способы помочь новым насельникам, имеющим опыт мирской жизни, войти в новую для них среду, объяснить им, что такое монашеская жизнь и какова ее цель, сообщить им средства достижения этой цели<sup>26</sup>. Не все новопришедшие были одинаково образованны. Как кажется, для многих религиозное образование начиналось во время церковных служб, и тут Адамовы секвенции оказывались чрезвычайно полезными, поскольку в них основы христианского вероучения преподавались слушателям при помощи ярких, запоминающихся образов, сжато, но ясно.

Часть миссы, в которой исполнялись секвенции, между апостольским и евангельским чтениями, обеспечивала этим песнопениям внимание присутствующих на службе. Со времен раннего христианства между чтением отрывков из Апостольских посланий и Евангелия исполнялись два песнопения: градуал, гимн, написанный на тему псалмов и менявшийся день ото дня, и "Аллилуиа" (др.-евр. "хвалите Господа"). "Аллилуиа" имело диалогическую форму. Уже в период раннего Средневековья это песнопение исполнялось следующим образом: солист пел "Аллилуиа", хор повторял его, но последнее "а" тянулось долго и отличалось особенно красивой, замысловатой мелодией ("Jubi-

MИРОВОЕ ДРЕВО 182 ARBOR MUNDI

lus"). Затем солист пел подобранные к случаю стихи из Псалтири ("Versus Alleluiaticus"), а хор после каждого стиха отвечал ему сочетанием "Аллилуиа" и "Jubilus" 27. В IX в. о значении "Jubilus" в богослужении Амаларий Мецский, выдающийся литургист Каролингской эпохи, писал так: "Это радостное песнопение, которое певцы называют секвенцией, приводит наш ум в такое состояние, когда не нужно произносить слова, но одной лишь мыслью один ум являет другому, что он содержит в себе"28. Известно, что около 851 г. к мелодии, на которую пелась последняя гласная "Аллилуиа", впервые стали прибавлять текст. Первый сборник секвенций, имеющий литературные достоинства, был составлен сен-галленским монахом Ноткером Заикой (ум. 912 г.)29. По своей структуре ранняя или так называемая каноническая секвенция состоит из начальной строфы, стоящей сама по себе, за которой следует серия пар строф, завершаемая второй самостоятельной строфой (А//ВВ//СС//DD//...//Х). Отличительная черта этой поэтической формы состоит в том, что любая строфа, взятая сама по себе, является просто отрывком прозаического текста, напечатанного строками, отражающими фразовую структуру музыки, на которую он - текст положен<sup>30</sup>, причем один слог текста соответствовал одной ноте мелодии. В XII в. проза уступает место правильному в метрическом отношении стиху. Многие секвенции представляют собой серию совершенно одинаковых по форме зарифмованных трохеических строф из 4, 6, 8 строк из 8 слогов и своеобразного припева из 7 слогов (например, ааbccb)<sup>31</sup>. Долгое время секвенция не входила в неизменяемый текст миссы, но в середине Х в. секвенции начали собирать в циклы из 60-70 текстов, которые стали систематически соотноситься с определенными событиями церковного года $^{32}$ .

Повторяющиеся от недели к неделе, из года в год тексты в доступной форме несли в себе основы христианского вероучения, которые усваивались легче, потому что запоминанию помогала музыка. Традиция запоминания важных текстов, положенных на музыку, существовала еще в античности. Так, в Древней Греции был распространен особый песенный жанр — "ном" ("закон"). В трактате III в. до н. э., приписывавшемся Аристотелю, говори-

лось, что "люди, прежде чем научиться грамоте, пели свои законы, чтобы не забывать [их]"33. У терапевтов, одной из иудейских сект, предваривших христианство, было в обычае пение стихотворного катехизиса<sup>34</sup>. Согласно св. Василию Великому, произведения которого были известны в западной Европе уже в раннее Средневековье, "Святой Дух соединил благозвучие мелодии с учением так, чтобы мы неумышленно впитывали благо, [содержащееся] в словах, через мягкость и непринужденность услышанного, точно так, как искусные врачи часто смазывают чашу медом, давая привередливому [больному] выпить некое горькое лекарство. Так Он придумал для нас эти гармонические мелодии псалмов, чтобы те, кто является детьми по своему фактическому возрасту, а также те, кто неопытен по поведению, думая, что всего лишь поют, в действительности воспитывали свои души. Ибо никто из этого множества равнодушных людей, покидая церковь, не удержит в памяти высказываний апостолов и пророков, но именно тексты псалмов поют они дома и распространяют на базарной площади"35. Та же мысль выражена и Боэцием в его трактате "О музыкальном установлении": "...никакая дорога к душе не открыта больше для наставлений, чем та, которая [доступна] слуху"36. Поскольку музыку как часть квадривиума в XII в. изучали именно по Боэцию<sup>37</sup>, можно с уверенностью сказать, что Адам сознательно писал свои секвенции не только как хвалу Богу, но и как средство воспитания слушателей.

Как уже говорилось выше, в монастыри приходили взрослые люди с определенным жизненным опытом, полученным в миру. Согласно средневековым христианским представлениям, именно религиозная музыка помогала человеку бороться со страстями, создавала некую преграду между ним и суетным миром, который он покинул. Боэций писал: "Если правдоподобно, что от миролюбивого состояния души можно разойтись до дикости и гнева, то нет сомнения в том, что более благопристойная мелодия могла бы смирить гнев расстроенного рассудка или чрезмерное желание"38.

Считается, что средневековая религиозная музыка должна была быть "аэмоциональной" <sup>39</sup>, чтобы не отвлекать слушателей от проникновения в смысловую глубину текста. По сравнению с

MИРОВОЕ ДРЕВО 184 185 ARBOR MUNDI

музыкой Нового времени (XVI–XIX вв.) она действительно не вызывает сильных душевных переживаний, но тем не менее ее нельзя назвать совсем лишенной чувства. Еще античность знала связь различных регистров звучания с определенной эмоциональной окраской: "...низкий регистр воспринимался как олицетворение спокойного, естественного и величественного состояния, а верхний, наоборот, как воплощение напряженности и возбужденности" 40. Возможно, средневековая музыка унаследовала это знание от античной. Так, соотношение музыки и текста в Адамовой секвенции на праздник св. мч. Лаврентия "Prunis datum" 41 — "Отданного горящим углям..." — позволяет предположить, что музыкальное сопровождение текста должно было рождать некий отклик в душах слушателей.

Словесную ткань секвенции "Prunis datum" - "Отданного горящим углям..." - можно разделить на несколько частей, соотносимых с изменениями музыкальной ткани. Первая часть включает в себя три строфы по 6 строк, содержащие призыв славить мученика и буквальное и метафорическое описание его подвига. Это экспозиция, призванная привлечь внимание слушателей к происходящему и сформировать у них общее представление о причинах прославления святого. Если опираться на последовательность нот, называвшихся в средневековой дисциплине о музыке "полной совершенной системой" (интервал от ля малой октавы до ля II октавы) $^{42}$ , то мелодия первой части секвенции укладывается в тетрахорды средних (интервал от ми I октавы до ля I октавы) и разделенных (интервал от си I октавы до ми II октавы) с заходом в тетрахорд нижних (интервал от ля малой октавы до ми I октавы). Согласно упоминавшемуся выше античному восприятию регистров, в начальной части секвенции должно создаваться ощущение величавости, спокойствия и, возможно, уверенности в своей правоте. Четвертая и пятая строфы секвенции представляют собой описание мученичества святого, причем текст обращен не к слушателям, христианам, присутствующим на праздничном богослужении, а к одному из действующих лиц секвенции – мучителю Децию. Певец/хор и слушатели объединяются в противостоянии силам зла. Мелодия охватывает верхнюю часть тетрахорда разделенных (интервал от си I октавы до

ми II октавы) и нижнюю часть тетрахорда верхних (интервал от ми II октавы до ля II октавы). Повышение тона отвечает эмоциональному напряжению, связанному с изображением мук св. Лаврентия. В шестой и седьмой строфах говорится о Нетварном Свете: человек не может уверовать, "Si non eum radiaret / Luminis praesentia" - "Если его не осияет / Присутствие Света". Мелодия остается в рамках тетрахордов разделенных и верхних, за исключением одного музыкального отрывка, где тон понижается (тетрахорд средних; интервал от ми I октавы до ля I октавы). В словесной ткани секвенции понижение тона соответствует отрывкам "nox obscurum" – "темная/мрачная ночь" (1-я строка 6 строфы) и "lumen daret" – "свет/зрение дал" (4-я строка 6 строфы). Хотя на первый взгляд эти два отрывка текста противоположны по значению, полностью 4-я строка 6 строфы читается так: "Neque caecis lumen daret" - "И слепым не дал света/зрения", т. е. речь идет об отсутствии света, о тьме. Восьмой строфе, где высказывается мысль о бесстрашии перед лицом смерти тех, кто хочет жить со Христом, соответствует эмоциональное напряжение нижней части тетрахорда верхних (интервал от ми II октавы до ля II октавы). В девятой строфе тон поднимается еще выше, к верхней части тетрахорда верхних (интервал от ми II октавы до ля II октавы). Девятая строфа содержит метафору, восходящую к книге Иисуса сына Сирахова (Сир 27:5, "Сосуды горшечника испытывает печь, а праведных людей – искушение мучений"43). Возрастающее эмоциональное напряжение в музыкальной ткани секвенции и соотносимая с ним развернутая метафора акцентируют наиболее важное для запоминания место секвенции: "Словно сосуды горшечников / Испытывает горнило и их / Вещество делает прочным; Так и огонь его [Лаврентия], обожженного, / Словно глиняный сосуд, сделавшегося крепким, / Соединил [со Христом] чрез стойкость" (9-я строфа). На протяжении десятой, одиннадцатой и двенадцатой строф эмоциональная напряженность мелодии постепенно ослабевает. Происходит понижение тона до тетрахорда средних (интервал от ми I октавы до ля I октавы). В словесной ткани секвенции это текст, снова адресованный певцом/хором и слушателями к "нечестивому мучителю" Децию. Он представ-

MUPOBOE ДРЕВО 186 ARBOR MUNDI

ляет собой проповедь, объясняющую богословский смысл подвига св. Лаврентия (уничтожение ветхого и возрождение нового человека, уподобленное изготовлению горчицы). Последняя, тринадцатая, строфа является молитвенным обращением к святому с просьбой о помощи и заступничестве. Часть мелодии, соответствующая первому полустишию строфы, где содержится похвала святому, в основном охватывает тетрахорды разделенных (интервал от си I октавы до ми II октавы) и верхних (интервал от ми II октавы до ля II октавы), в то время как второе полустишие, содержащее прошения, поется на мелодию, охватывающую тетрахорд средних (интервал от ми I октавы до ля I октавы). От эмоционального напряжения мелодия вновь переходит к величавости, спокойствию и, как следствие, твердому упованию на помощь святого.

Как музыкальная, так и словесная ткань секвенции воспринимается на слух и, согласно учению самого известного из викторинцев — Гуго Сен-Викторского, воздействуя на воображение слушателя, формирует его память, а в конечном итоге воспитывает душу запомнившимися образами. Ибо "очищенный и обобщенный" "чувственный образ вещи" посредством слуха перемещается в мозг слушателя и там превращается в воображение 45. По мнению Гуго, "воображение, из передней части головы переходя в среднюю, касается самого́ разумного вещества души и возбуждает различение, сделавшись настолько уже очищенным и тонким, что непосредственно соединяется с самим духом, сохраняя, однако, телесную природу и свойство" "6. "Чрез воображение умственных представлений" формируется память и появляется знание.

Во время церковной службы присутствующие приобщаются к вечности, и приобщение это происходит через чувства, в основном через зрение и слух. В течение богослужебного круга перед глазами присутствующих проходит вся история человечества — от сотворения мира до событий недавнего прошлого, настоящего и будущего. Во время церковных служб вечность становится реальностью, в которой принимает участие каждый присутствующий в храме. Центральным событием каждой литургии является евхаристический канон — символическое вос-

создание евангельской Тайной вечери. В создании словесных образов Адаму помогает риторика, по словам Гуго Сен-Викторского, "наука, которая пригодна для убеждения" 48. Из всей сокровищницы риторического наследия Адам выбирает художественные средства, помогающие слушателям увидеть события прошлого мысленным взором. Подход Адама к материалу позволяет предполагать, что поэт разделял точку зрения Гуго Сен-Викторского на качество приобретаемых знаний: "...когда мы говорим о каком-нибудь искусстве, особенно если мы преподаем, все следует сводить к краткому изложению, чтобы облегчить понимание; <...> объяснение должно быть кратким и ясным, чтобы мы не смутили читателя более, чем просветили, весьма приумножая не относящиеся к делу соображения..."49 Действительно, изображая происходящее или излагая христианские догматы, Адам отбирает только наиболее значимые детали для раскрытия их смысла, создавая яркие, легко запоминающиеся образы.

Поскольку богослужение связано со Священной историей, с одной стороны, и с вечностью – с другой, возникает необходимость донести до слушателей наиболее важные богословские идеи, последовательность событий из жизни Христа, Пресвятой Богородицы, святых и связанные с этими событиями понятия времени и пространства.

В Адамовых секвенциях нет указания на даты церковного календаря, но для средневековых слушателей его поэзии праздничные дни связывались в первую очередь с именами чтимых святых или событиями Священной истории. Слыша в первой строфе секвенции знакомое имя, присутствующие на богослужении могли примерно представить себе место дня в протяженности литургического года, тем более что дни памяти святых были непереходящими праздниками. Так, секвенция "De sancto Martino Turonensi" начинается с призыва "Сиону", т. е. Церкви, радоваться, ибо это день, "Qua Martinus / Compar apostolis, / Mundum vincans, / Iunctus caelicolis / Coronatur" 50 — "В который Мартин, / Равный апостолам, / Победивший мир, / Присоединенный к небожителям, / Увенчивается". Иногда первое полустишие содержит в себе характеристику дня: "Ecce, dies praeoptata, / Dies

MИРОВОЕ ДРЕВО 188 ARBOR MUNDI

felix, dies grata, / Dies digna gaudio" – "Се, день предпочтенный, / День блаженный, день приятный, / День, достойный радости", тогда как имя святого появляется во втором полустишии первой строфы ("De sancto Vincentio Caesaraugustono"): "Nos hanc diem veneremur / Et pugnantem admiremur / Christum in Vincentio"<sup>51</sup> – "Мы в этот день почитаем / И сражающемуся дивимся / Христу в Винценте". Сходным образом начинается и секвенция "De s. Leodegario Augustodunensi"52. Иногда Адам дает название праздника в первом полустишии секвенции: "Gratulemur in hac die, / In qua sanctae fit Mariae / Celebris assumptio" - "Возрадуемся в этот день, / В который было [Пре]святой Марии / Славное Успение", а во втором полустишии сообщается, какое именно событие в этот день вспоминает Церковь: "Dies ista, dies grata, / Qua de terra est translata / In caelum cum gaudio"53 – "Этот вот день, день приятный, / В который от земли Она перенесена / На Небо с радостью" ("In Assumptione Beatae Mariae Virginis"). При этом в сознании слушателей название праздника, выраженное многозначным словом "assumptio", навсегда будет связано с его простым и понятным объяснением. О Рождестве Христовом также достаточно только упоминания: "In natale Salvatoris / Angelorum nostra choris / Succinat condicio..."54 – "В Рождество Спасителя / Ангелов хорам наше / Творение вторит..." В секвенции "In Resurrectione Domini" ("Sexta passus feria") одновременно называются и день Распятия Христа, и день Его Воскресения, причем переход от скорби к радости происходит в первом полустишии первой строфы, и далее скорбь уже не упоминается: "Sexta passus feria / Die Christus tertia / Resurrexit"55 – "В пятницу умерший, / В третий день Христос / Воскрес". Здесь точное указание на время связано с осуществлением пророчества Христа о Самом Себе (Ин 2:19-21). Это пророчество, как следует из Посланий св. ап. Павла, является основанием христианской веры (І Кор. 15:12-22), которое должно запоминаться сразу. Обычно в Адамовых секвенциях говорится о дне праздника, когда исполняется песнопение, поэтому слова "hodie" - "сегодня", "[dies] hodiernus" -"[день] сегодняшний" встречаются у него довольно часто. Тем более сильное впечатление производит слово "heri" – "вчера", с которого начинаются оба полустишия первой строфы секвенции

"De s. Stephano protomartyre": "*Heri* mundus exsultavit / Et exultans celebravit / Christi natalitia; / *Heri* chorus angelorum / Prosecutus est caelorum / Regem cum laetitia" <sup>56</sup> – "*Вчера* мир ликовал / И, ликуя, праздновал / День Христова Рождества; / *Вчера* хор ангелов / Сопровождал Небес[ного] / Царя с радостью". Вчерашняя радость делает еще более ощутимой сегодняшнюю трагедию.

В одной из пасхальных секвенций — "In Resurrectione Domini" ("Mundi renovatio")<sup>57</sup> — праздник не ограничивается одним днем или пасхальной неделей. Пасха становится "обновлением мира" ("mundi renovatio"), весной, ибо "Resurgenti Domino / Conresurgunt omnia" — "С Воскресающим Господом / Воскресает все". Хотя изображение пробуждающейся природы является метафорой, однако оно довольно реалистично: "Caelum fit serenius, / Et mare tranquillius, / Spirat aura mitius, / Vallis nostra floruit" — "Небо становится более ясным, / И море более спокойным, / Веет ветерок более кротко, / Юдоль наша расцвела".

Некоторые события Священной истории происходили не только в определенное время, но и в определенном месте, как, например, Преображение. В секвенции "In Transfiguratione Domini": "Christus ergo, Deus fortis / <...> / Transformatus / In Thabor culmine / Glorificat hodie"58 - "Следовательно, Христос, Бог Крепкий, / <...> / Преобра[зившийся] / На вершине Фавора, / Славит[ся] сегодня". Мир, как место действия, у Адама одушевлен: он "gaudet" 59 – "радуется" ["In Nativitate Domini" (In natale Salvatoris)], "hilarescit" 60 – "веселится" ("De sancto Petro"), "exsul[tat]"61 - "ликует" ("De s. Stephano protomartyre") вместе с присутствующими на праздничном богослужении, причем зримо выражает свою радость. Так, в день Рождества Христова "Caeli rorant, nubes pluunt, / Montes stillant, colles fluunt"62 – "Heбeca источают росу, облака источают дождь, / Горы сочатся, холмы струятся [влагой]" ["In Nativitate Domini" (Iubilemus Salvatori)]. Мир содержит в себе "cuncta"63 – "все" ["In Pentecoste" ("Oui procedis ab utroque")]: "Caelum, terram, maria"64 – "небо, землю, моря" ["In Assumptione Beatae Mariae Virginis" ("Ave, virgo singularis")]. Однако мир может сужаться до "храма сердца" ("templum cordis"65), символизирующего собой Иерусалимский Храм, куда некогда был принесен Младенец Христос ("In Purificatione

MUPOBOE ДРЕВО 190 ARBOR MUNDI

Beatae Mariae Virginis"). Причастность каждого слушателя к происходящему становилась еще более ощутимой, ибо поэт обращается ко всем: "Templum cordis adornemus"<sup>66</sup> – "Украсим храм сердца".

В пространстве секвенций небо и земля четко определены [например, "summa" – "горняя" и "ima" – "дольная" в секвенции "In Resurrectione Domini"67 ("Salve, dies, dierum gloria")], и их разность преодолевается и "concordia" 68 – "согласие" ("In Circumcisione Domini") восстанавливается во время праздника: "Pax de caelo nuntiatur, / Terra caelo foederatur, / Angelis ecclesia"69 – "Mup с неба объявляется, / Земля с небом заключает союз, / С ангелами – Церковь" ["In Nativitate Domini" ("Iubilemus Salvatori")]. Слушатели также не остаются в стороне, они, пусть и в воображении, оказываются свидетелями происходящего. На пасхальной службе их глазам представляется мир, устремленный от дольных в горняя, воскресающий вместе со Христом: "Resurrexit / liber ab inferis / Restaurator / humani generis / Ovem suam / reportans umeris / Ad superna"70 – "Восстал / свободный из преисподней / Восстановитель человеческого рода, / Овцу Свою унося / В Горняя" ["In Resurrectione Domini"71 ("Salve, dies, dierum gloria")]. И сами они слышат призыв вознести "puras mentes / Ad caelum"72 – "чистые умы / К небу" ("De s. Michaele et Angelis"). Обращенность героев секвенций, а с ними и слушателей, к Небу не остается без ответа. Так, в секвенции "De s. Stephaпо protomartyre" 73 11 строф из 20-ти содержат слова Святого Духа, произносимые с небес и достигающие земли, слуха св. первомученика Стефана.

Пространство Адамовой поэзии теоцентрично. Особенно явно это видно в секвенциях рождественского цикла, например "In Circumcisione Domini" Перед внутренним взором слушателей возникает вертеп, где Богомладенец "in praesepi reclinatur" — "лежит в яслях", а над вертепом сияет "caelesti[s] praeconi[um]" — "небесный вестник", Звезда Рождества. На небе ликуют ангелы, на земле Христу поклоняются пастухи, к Нему также "reges currunt Orientis" — "поспешают цари Востока". Возникающая картина полна света, звуков и движения. Большая часть секвенций, написанная Адамом на праздники святых, содержит названия

стран, местностей, городов, где они прославились своими подвигами. Так, присутствующие на богослужении могли ощущать себя мысленно в Палестине "secus mare Galileae" — "у моря Галилейского" и в Ахайе ("De sancto Andrea"), в [Малой] Азии — ("De sancto Iohanne Evangelista"), в Галлии, в краю пиктавов — париже в Массилии под двумя названиями Паризий и Лютеция, в Массилии (Марсель). Страны становятся символами народов, их населяющих, и получают их отличительные черты: могущественный и гордый Рим ("Roma potens") склоняется перед святым, в то время как ученая Греция ("docta Graecia") познает Божественные Тайны ("De sancto Paulo" в ).

Невидимый мир имеет свои очертания. Мы узнаем о существовании преисподней ("infernum"81) и слышим "gehennalem gemitum"82 – "гееннские стоны". Гораздо более подробно Адам описывает горний мир. Там царит Пресвятая Богородица, "in supremo sita poli"83 – "находящаяся на вершине неба" [De Beata Maria Virgine. ("Salve, mater salvatoris")], "super choros exaltata / Angelorum"84 – "вознесенная над хорами / Ангелов" ["In Assumptione Beatae Mariae Virginis" ("Gratulemur in hac die")]. Там постоянно звучат ангельские хоры<sup>85</sup>, все исполнено радости и ликования. Рай описывается как Небесный Град: "Quam felix illa civitas, / In qua iugis sollemnitas, / Et quam iucunda curia, / Que curae prorsus nescia!"86 – "Сколь блажен этот град, / В котором непрестанное торжество, / И сколь приятен чертог, / Которая совершенно не знает заботы!" ("De omnibus sanctis"). Именно к созерцанию этого Града и в конце концов к пребыванию в Нем этот образ должен был побуждать слушателей.

Одним из художественных средств, призванных сократить расстояние между слушателем и предметом повествования, является апострофа – переключение внимания говорящего с физически присутствующих и обращение к отсутствующему лицу – чрезвычайно эмоциональный риторический прием<sup>87</sup>. Апострофа весьма часто встречается в Адамовых секвенциях, так как цель литургической поэзии состоит не только в прославлении, но и в молитвенном обращении к Богу и святым. Обычно апострофа находится в заключительной части секвенции. Например, одна из пасхальных секвенций, "In Resurrectione Domini" ("Zyma vetus

MИРОВОЕ ДРЕВО 192 ARBOR MUNDI

expurgetur"), завершается следующим обращением ко Христу, в котором певец/хор говорит и от имени слушателей:

19. Iesu victor, Iesu vita, Iesu vitae via trita, Cuius morte mors sopita, Ad paschalem nos invita Mensam cum fiducia. 19. Иисусе Победитель, Иисусе Жизнь, Иисусе Путь жизни проторенный, Чьею Смертью смерть обессилена, На пасхальную пригласи нас Трапезу с упованием.

20. Vive panis, vivax unda,Vera vitis et fecunda,Tu nos pasce, tu nos munda,Ut a morte nos secundaTua salvet gratia.

20. Живой Хлеб, Животворная Вода, Истинная и Плодоносная Лоза, Ты нас напитай, Ты нас очисти, Чтобы от смерти нас благоприятствующая Твоя благодать спасла.

Сходными молениями завершаются и многие секвенции, написанные на праздники святых. Так, обращаясь к св. ап. Андрею, молящиеся просят его перенести их "Ab hac valle tenebrarum... ad illum lumen clarum" в "Из этой долины мрака... в тот Ясный Свет [Божий]" ("De sancto Andrea"), а к св. ап. Иоанну Богослову, особенно известному своей непорочной жизнью, обращаются так: "Fac nos sequi sanctitatem, / Fac per mentis puritatem / Contemplari Trinitatem / Unam in substantia" — "Сделай так, чтобы мы стремились к святости, / Сделай так, чтобы мы посредством чистоты ума / Созерцали Троицу / Единую в Существе" ("De sancto Іоһаппе Evangelista"). Особым случаем апострофы, по мнению П.С. Диля помочь им так же, как он помогал им раньше ("De sancto Martino Turonensi" 2).

12. O Martine, 12. O Мартине,

Fac nunc, quod gesseras, Сделай ныне, как делал,

Deo preces Богу молитвы Pro nobis offeras, За нас предложи,

Esto memor, Помни,

quam nunquam deseras, Который никогда не покидаешь,

Tuae gentis. Свой народ.

На употреблении апострофы построена уже упоминавшаяся секвенция "Prunis datum" – "Отданного горящим углям...", которая рассказывает о мученичестве св. Лаврентия. Седьмая строфа начинается с обращения к Децию: "Deci, vide..." 93 – "Деций, смотри...", в то время как 22-я строфа завершается обращением к нему же: "...о minister impie" 94 – "О нечестивый служитель". Певец/хор, объединившись вместе со слушателями, разъясняет гонителю христианства смысл подвига святого.

У Адама встречается и просопопея – в античной риторике прием, приписывающий лицу или предмету действие или состояние, обычно им не свойственное. Этот прием, согласно Г. Лаусбергу, требует усиленной работы воображения<sup>95</sup>. Адам пользуется этим приемом, когда ему необходимо изобразить происходящее на границе видимого и невидимого миров: он наделяет речью не предметы, а Господа и ангелов, и таким способом соединяет вечность и повседневность. Так, когда св. Леодегарий, претерпев мучения, вводится в Небесное Царство, «Caelestis militia / Cantat cum laetitia: / "Deo laus et gloria!"» 96 – «Небесное воинство / Поет с радостью: "Богу хвала и слава!"» ("De s. Leodegario Augustodunensi"). В секвенции на праздник Преображения описывается происходящее на горе Фавор: облако окутывает апостолов, и они – а вместе с ними и присутствующие на богослужении – слышат голос Бога Отца: "Hic est Meus Filius" 97 – "Сей есть Мой Сын" ("In Transfiguratione Domini"). Просопопея является главным риторическим приемом в секвенции "De s. Stephano protomartyre". Пятая строфа секвенции описывает враждебность окружающих св. Стефана людей, которые ведут себя, как "ferae"98 – "дикие звери": они "Lucis adversarii" – "противники Света", "viperarum filii" – "сыны змей" 99. Враги мученика, отвергая Истину, лишаются дара слова. Изображая их речь, Адам пользуется глаголом "fremo" - "шуметь, бушевать", но и "реветь" подобно льву, "ржать, фыркать", как лошадь, "выть", как волк. Среди какофонии звуков, которые нужно представить слушателю, раздается речь Святого Духа, обращенная к св. Стефану (строфы 6-10, 13-14). Начало этой неожиданной речи содержит цепочку глаголов в повелительном наклонении: "Agoniza, nulli cede, / ... Persevera... / Insta... / Confuta..."100 – "Борись, никому

MИРОВОЕ ДРЕВО 194 195 ARBOR MUNDI

не уступай, / ... Будь стоек... / Стой [против]... / Опровергай...". Это побуждение к действию слушатель может отнести и на свой счет. Здесь же присутствует и элемент драматизации: речь Святого Духа прерывается двумя строфами (строфы 11-12), которые могут восприниматься как авторская ремарка в пьесе. В них описываются действия святого в момент, когда он слышит обращенный к нему голос: он поднимает глаза к небу и "penetrat intuitu... caelestia, / Videns Dei gloriam" проникает взглядом... в горняя, / Видя славу Божию". После этого речь свыше возобновляется.

Как небольшая пьеса воспринимается и часть секвенции "In Assumptione Beatae Mariae Virginis" ("Ave, virgo singularis"). Обращаясь к Пресвятой Богородице, поэт восхваляет Ее как Матерь Создателя Вселенной, после чего следует некая беседа певца/хора со всем сотворенным миром – с людьми, в данном случае с присутствующими на праздничной службе, но также и с природой:

5. Cuius? Eius, – quid dicemus? 5. [Матерь] Кого? – Того, – что скажем?

Quibus verbis explicemus Какими словами объясним Nomen tanti numinis? Имя Столь Великого Божества?

6. Eius quippe magnitudo,6. Его также величие,Virtus, honor, pulchritudoСила, честь, красота

Cor excedit hominis. He вмещаются в сердце человеческое.

7. Res mutando dic, natura, 7. Вещества изменяя, скажи, природа,

Dic, ubi sunt tua iura? Скажи, где твои законы? Virgo parit filium... 102 Дева рождает Сына...

Риторические вопросы, наподобие того, с которым поэт обращается к природе, нечасты в поэзии Адама. Гораздо чаще встречаются риторические восклицания. Некоторые секвенции начинаются с эмоционального обращения к слушателям, например: "Ecce, dies triumphalis! / Gaude, turma spiritalis / Spiritali gaudio..." Вот, день триумфа! / Радуйся, духовная дружина, / Духовной радостью...". В секвенции "De sancto Paulo" ритори-

ческое восклицание стоит в центральной ее части, призывая слушателей осознать, сколь велик был апостол, и тем самым подготавливая их к рассказу о его чудесах: "Vas sacratum, vas divinum, / Vas propinans dulce vinum / Doctrinalis gratiae!" 104 — "Сосуд священный, сосуд чудесный, / Сосуд, доставляющий сладкое вино / Благодати учения!" Иногда риторическое восклицание помещается в заключительной части секвенции: "Mira floris pulchritudo, / Quem commendat plenitudo / Septiformis gratiae!" 105 — "Удивительная красота Цветка, / Который украшает полнота / Седьмовидной благодати!" [In Nativitate Domini ("Iubilemus salvatori")]. Это риторическое восклицание играет роль связки между основной частью секвенции и ее заключением — молитвой.

Адам часто обращается к повторам как к риторическому приему и к его разновидности – анафоре 106, т. е. повторению начальных частей строк. Вся секвенция "De sancto Martino Turonensi"107 построена на анафоре: строфы со второй по десятую начинаются строками: "Hic Martinus...", две последние строфы представляют собой молитву к святому, в начале каждой из них стоит обращение: "О Martine...". Анафора встречается и в секвенции "De sancto Petro", где она помогает изобразить чувства, охватившие императора Нерона после победы св. ап. Петра над Симоном Marom: "Nero frendet furibundus, / Nero plangit impium, / Nero, cuius aegre mundus / Ferebat imperium" 108 – "Hepoн бушует, яростный, / Нерон оплакивает нечестивца, / Нерон, чью мир с неохотой / нес власть". Повторяющиеся слова иногда входят в словосочетания, образующие градацию по нарастанию. Так, о св. первомученике Стефане говорится: "Clarus fide, clarus vita, / Clarus et miraculis" 109 – "Славный верой, славный жизнью, / Славный и чудесами". Повтор и градация помогают слушателям запомнить, что глубокая и искренняя вера приводит к праведной жизни и вознаграждается способностью творить чудеса.

Наиболее таинственными и труднообъяснимыми событиями Священной истории являются Благовещение и Рождество Иисуса Христа. Следуя святоотеческой традиции, Адам описывает все обстоятельства, предшествующие этим событиям, иносказательно, и в этом ему помогает группа метафор, восходящих к

MUPOBOE ДРЕВО 196 197 ARBOR MUNDI

ветхозаветным текстам: "...жезл Аронов... расцвел, пустил почки, дал цвет и принес миндали" (Числ 17:8) и "И произойдет отрасль от корня Иессеева, и ветвь произрастет от корня его" (Исайа 11:1). Особенность употребления метафор у Адама состоит в том, что за метафорой сразу же следует ее объяснение, с тем чтобы мысль поэта была понята правильно, чтобы у слушателей не возникло соблазна истолковать услышанное иначе, чем предполагал автор. В секвенции "De Nativitate Domini" ("Splendor patris et figura") пересказывается приведенная выше цитата из Книги Чисел, и тут же дается ее толкование: "Frondem, florem, писет sicca / Virga profert et pudica / Virgo Dei filium..." 110 – "Листву, Цветок, Орех сухая / Ветвь приносит, и Целомудренная / Дева — Сына Божия...". Пресвятая Богородица метафорически изображается как Ветвь, принесшая Чудесный Цветок, почти во всех посвященных Ей секвенциях 111.

Интересно метафорическое изображение Христа как миндального ореха, восходящее к той же цитате из Книги Чисел. Впервые этот образ встречается в проповеди "De mysterio Trinitatis et Incarnationis", приписывавшейся Блаж. Августину: "Nux enim trinam habet in suo corpore substantiae unionem, corium, testam et nucleum. In corio caro, in testa ossa, in nucleo interior anima comparatur" Ибо орех имеет в своем теле тройной союз вещества, кожицу, скорлупу и ядро. Под видом кожицы рассматривается плоть, под видом скорлупы – кости, под видом ядра – внутренняя душа". У Адама эта цитата пересказана следующим образом:

Nux est Christus:Орех есть Христос:cortex nucisОболочка Ореха

Сігса сагнет роепа стисія, Вокруг Плоти – мука крестная,

Testa corpus osseum,Скорлупа – тело костное,Carne tecta deitasПлотью покрытое Божество,

Et Christi suavitas И Христа приятность

Signatur per *nucleum*<sup>113</sup>. Означается чрез ядро [Opexa].

Хотя в богословской литературе этот образ встречается очень редко (кроме упомянутого случая, еще у двух церковных

писателей — у Салония Вьеннского и Петра Дамиани $^{114}$ ), обращение к нему Адама понятно: в монастыре, жившем по Правилу Блаж. Августина, внимательное чтение наследия этого Отца Церкви было совершенно естественно.

Секвенция "In Assumptione Beatae Mariae Virginis" ("Ave, virgo singularis") построена на употреблении контекстной метафоры, отправной точкой которой является образ Пресвятой Богородицы "Stella maris" - "Звезда моря". Эта метафора встречается и в других богородичных секвенциях 115, но здесь она начинает цепь метафор, изображающих человеческую жизнь как бурное море. Создается реалистическая картина бури на моpe: "Saevit mare, fremunt venti, / Fluctus surgunt turbulenti, / Navis currit... Post abyssos nunc ad caelum / Furens unda fert phaselum, / Nutat malus, fluit velum / Nautae cessat opera"116 – "Бушует море, ревут ветры, / Волны вздымаются бурные, / Корабль бежит... / После бездн ныне к небу / Ярящийся вал несет легкое судно, / Сотрясается мачта, падает парус, / Моряка прекращает труды". Только перечисление опасностей, которые ожидают мореплавателя, позволяет понять, что эта картина в высшей степени условна: "...serenes voluptatis, / Draco, canes cum piratis" 117 – "...Сирены сладострастья, / Дракон, псы с пиратами...". Метафорическое изображение земной жизни завершается обращением ко Христу быть Кормчим, управлять кораблем земной жизни и даровать мирную гавань молящимся.

Как кажется, совокупность художественных средств, использованных Адамом, должна была влиять на воображение слушателей, особенно тех, кого можно было бы назвать "некнижными", не привыкшими получать знания посредством самостоятельного чтения. Образы, знакомые по прежней, мирской жизни, облегчали запоминание и усвоение глубоких богословских истин. Усиленная работа воображения позволяла слушателям Адамовых секвенций чувствовать себя свидетелями событий, вспоминаемых на богослужении. При этом не только накапливались знания, но и воспитывались чувства.

В то время как более образованные люди могли искать ответы на сложные вопросы богословия в книгах и проверять свои знания в школьных диспутах, "простецы", слушая секвенции

MUPOBOE ДРЕВО 198 ARBOR MUNDI

Адама, также не оставались во тьме невежества. Для них, как и для их ученых братий, становилось доступным воспитание "внутреннего человека", души, и восстановление в себе "подобия Божия".

- <sup>1</sup> Fassler M.E. Who Was Adam of St. Victor? The Evidence of the Sequence Manuscripts // Journal of American Musicological Society. V. 37. 1984:2. P. 264.
- <sup>2</sup> Ibid. P. 235.
- <sup>3</sup> Ibid. P. 233n.
- <sup>4</sup> Ibid. P. 235.
- <sup>5</sup> Ibid. P. 264.
- <sup>6</sup> Ibid. P. 265.
- <sup>7</sup> Ibid. P. 264n.
- <sup>8</sup> Ibid. P. 264.
- <sup>9</sup> Ibid. P. 267.
- 10 Ibid. P. 267n.
   11 Ibid. P. 266–267.
- Roberti de Torinneo. Tractatus de Immutatione Ordinis Monachorum. PL, v. 202, col. 1313.
- Southern R.W. The Schools of Paris and the School of Chartres // Renaissance and Renewal in the Twelfth Century / Ed. R.L. Benson and G. Constable. Oxford, 1982, P. 124.
- <sup>14</sup> Ibid. P. 121–122.
- <sup>15</sup> Ibid. P. 124.
- Roberti de Torinneo. Tractatus de Immutatione Ordinis Monachorum. PL, v. 202, col. 1313.
- <sup>17</sup> Ibid.
- 18 Zwieten J.W.M. van. Scientific and Spiritual Culture in Hugh of St. Victor // Centres of Learning. Learning and Location in Pre-Modern Europe and the Near East / Ed. J.W. Drijvers & A.A. MacDonald. Leiden; N. Y., 1995. P. 177.
- 19 Liere F.A. van. The School of St. Victor in Perspective // Medieval Perspectives. 1996. № 9. P. 211.
- 20 Bynum C.W. The Spirituality of Regular Canons in the Twelfth Century: A New Approach // Medievalia et Humanistica. Studies in Medieval and Renaissance Culture. 1973. New Series. № 4. P. 8–9.
- <sup>21</sup> Ibid. P. 8–9.
- <sup>22</sup> Ibid. P. 8.
- <sup>23</sup> Hugo de S. Victore, Expositio in Regulam Beati Augustini, PL, v. 176, col. 881.

200

- <sup>24</sup> Ibid. Col. 920.
- <sup>25</sup> Hugo de S. Victore. Didascalicon. PL, v. 176, col. 715.
- 26 I. van 't Spijker. Learning by Experience: Twelfth-Century Monastic Ideas // Centres of Learning. Learning and Location in Pre-Modern Europe and the Near East. P. 198.
- Norberg D. An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification / Transl. G.C. Roti & J. de La Chapelle Skubly. Washington (USA), 2004. P. 158.
- <sup>28</sup> Ibid. P. 158.
- <sup>29</sup> Ibid. P. 159.
- 30 Diehl P.S. The Medieval European Religious Lyric. An Ars Poetica. Berkeley, 1985. P. 83.
- <sup>31</sup> Ibid. P. 88–89.
- <sup>32</sup> Ibid. P. 84.
- <sup>33</sup> *Герцман Е.В.* Гимн у истоков Нового Завета. М., 1996. С. 77.
- <sup>34</sup> Там же. С. 77.
- 35 Там же. С. 241.
- 36 Боэций. О музыкальном установлении. Кн. 1, гл. 1 // *Герцман Е.В.* Музыкальная Боэциана. СПб., 1995. С. 300.
- 37 Там же. С. 10.
- $^{38}\;$  Боэций. О музыкальном установлении. Кн. 1, гл. 1 // *Герцман Е.В.* Музыкальная Боэциана. С. 303.
- 39 Герцман Е.В. Гимн у истоков Нового Завета. С. 108.
- 40 Гериман Е.В. Музыкальная Боэциана. С. 112.
- 41 Музыка этой секвенции в современной расшифровке, сопровождаемая текстом, приводится в статье М. Фасслер: Fassler M.E. Op. cit. P. 259–260. Текст секвенции пересказывается по изд.: Analecta hymnica medii aevi / Hrsg. von Clemens Blume und G.M. Dreves. Leipzig; N. Y., 1886–1961 (далее в тексте AH). V. 55: Thesauri hymnologici prosarium. P. 245–246. Автор сердечно благодарит Г.Н. Назарову за музыковедческую консультацию.
- 42 *Герцман Е.В.* Музыкальная Боэциана. С. 170–171.
- 43 Цитата приводится в переводе автора статьи.
- Hugo de S. Victore. De Unione Corporis et Spiritus, PL, v. 177, col. 287.
- <sup>45</sup> Ibid. Col. 287.
- 46 Ibid.
- 47 Hugo de S. Victore. Commentariorium in Hierarchiam Coelestem S. Dionysii Areopagitae. PL, v. 175, col. 119.
- Hugo de S. Victore. Didascalicon. PL, v. 176, col. 764–765.
- <sup>49</sup> Hugo von Sanct Victor. Didascalicon. De Studio Legendi / Ed. T. Offergeld. Freiburg, 1997. P. 238.
- <sup>50</sup> AH 55. P. 278.
- <sup>51</sup> AH 55, P. 377.
- <sup>52</sup> AH 55, P. 249.
- <sup>53</sup> AH 54, P. 325.
- <sup>54</sup> AH 54. P. 150.

- <sup>55</sup> AH 54. P. 223.
- <sup>56</sup> AH 55. P. 341.
- <sup>57</sup> AH 54. P. 224–225.
- <sup>58</sup> AH 54. P. 163.
- <sup>59</sup> AH 54. P. 150.
- <sup>60</sup> AH 55. P. 313.
- 61 AH 55. P. 341.
- <sup>62</sup> AH 54. P. 152.
- 63 AH 54. P. 241.
- 64 AH 54. P. 326.
- <sup>65</sup> AH 54. P. 307.
- <sup>66</sup> AH 54. P. 307.
- 67 AH 54. P. 222.
- <sup>68</sup> AH 54. P. 160.
- <sup>69</sup> AH 54. P. 152.
- <sup>70</sup> AH 54. P. 222.
- <sup>71</sup> AH 54. P. 222.
- <sup>72</sup> AH 55. P. 289.
- <sup>73</sup> AH 55. P. 341–342.
- <sup>74</sup> AH 54. P. 160.
- <sup>75</sup> AH 55. P. 68.
- <sup>76</sup> AH 55. P. 216.
- <sup>77</sup> AH 55. P. 249.
- <sup>78</sup> AH 55. P. 130.
- <sup>79</sup> AH 55. P. 374.
- <sup>80</sup> AH 55. P. 308.
- 81 AH 54. P. 222.
- 82 AH 55. P. 308.
- 83 AH 54. P. 384.
- <sup>84</sup> AH 54. P. 325.
- 85 AH 54. P. 160, 222, 325; AH 55. P. 45, 89.
- <sup>86</sup> AH 55. P. 45.
- 87 Lausberg H. Handbook of Literary Rhetoric / Ed. D.E. Orton, R.D. Anderson. Leiden; Brill, 1998. P. 338.
- <sup>88</sup> AH 54. P. 228.
- <sup>89</sup> AH 55. P. 68.
- <sup>90</sup> AH 55. P. 216.
- 91 Diehl P.S. The Medieval European Religious Lyric. P. 139.
- <sup>92</sup> AH 55. P. 278.
- <sup>93</sup> AH 55. P. 246.
- <sup>94</sup> AH 55. P. 246
- 95 *Lausberg H.* Op. cit. P. 370.
- <sup>96</sup> AH 55, P. 249.

- <sup>97</sup> AH 54. P. 163.
- <sup>98</sup> AH 55. P. 341.
- <sup>99</sup> AH 55. P. 341.
- <sup>100</sup> AH 55. P. 341.
- <sup>101</sup> AH 55. P. 341.
- <sup>102</sup> AH 54, P. 327.
- <sup>103</sup> AH 55. P. 374.
- <sup>104</sup> AH 55. P. 309.
- <sup>105</sup> AH 54. P. 153.
- <sup>106</sup> *Lausberg H.* Op. cit. P. 281.
- <sup>107</sup> AH 55. P. 278.
- <sup>108</sup> AH 55. P. 314.
- <sup>109</sup> AH 55. P. 341.
- <sup>110</sup> AH 54, p.154.
- 111 Секвенции Рождественского цикла AH 54. P. 150, 153, 160, 161; секвенции на Успение – Р. 323, 325; хвалебная песнь "De Beata Maria Virgine" ("Salve, mater Salvatoris") - P. 383.
- <sup>112</sup> PL, v. 39, col. 2198.
- <sup>113</sup> AH 54. P. 154.
- <sup>114</sup> PL, v. 53, col. 1010; v. 144, col. 760.
- <sup>115</sup> AH 54. P. 150, 307, 386.
- <sup>116</sup> AH 54. P. 323.
- <sup>117</sup> AH 54. P. 323.

### АДАМ СЕН-ВИКТОРСКИЙ

Имя весьма талантливого поэта и композитора Адама Сен-Викторского (ум. в 40-х годах XII в.) связано с возникновением одного из типов церковных песнопений - "правильной" секвенции, исполняющейся в центральной части латинской миссы. Адам прожил значительную часть своей жизни в парижском монастыре Сен-Виктор, славившемся своей богословской школой. Особенностью викторинского богословия было внимание к молитве, созерцанию и духовным упражнениям. Викторинцы стремились передать знание о Боге как "книжникам", так и "простецам", которых, вероятно, было большинство. Более образованные христиане могли обратиться и обращались к сочинениям признанных богословов, но и гораздо более широкая аудитория, состоявшая из людей малограмотных и некнижных, также не должна была оставаться непросвещенной. Секвенции Адама можно назвать проповедями в стихах. Они в простой и доступной форме передают идеи, содержащиеся в трактатах его современников - Гонория Августодунского и особенно Гуго Сен-Викторского, единомышленника и соученика Адама по монастырской школе.

#### Рождество1

1.
В вышних песнь разносится,
В честь Царя веселие<sup>2</sup>.
Ныне достигается
Всех стихий согласие

2. Рождество Христа встречать — Долг по праву радостный. С Ним сошла к нам благодать Новой жизни праведной.

Он Адамову природу
 Принял, но не принял грех<sup>3</sup>.
 Он Ходатай<sup>4</sup> за народы,
 Жертва чистая за всех.

4.
Свет излившее светило
Не теряет ясности.
Девство Дева сохранила,
Выбрав жребий Матери.

5. Камень Он Нерукосечный<sup>5</sup>, И Родившийся, и Вечный, Отрасль рода царского<sup>6</sup>, Слово Воплощенное, Девою Рожденное, Свет для мира грешного.

6. Пусть пустыня процветет, Пусть чащоба воспоет, Ныне радость к нам идет. Ветвь от корня всечестного Нам Цветок явила Новый<sup>7</sup> – Речь о том Закон ведет.

7.
Корень сей есть Дом Давидов,
Ветвь-Марию породил он,
Чистый Образ святости.
Цвет есть Отрок, в мир рожденный,
Правильно с цветком сравненный
Из-за дивной сладости.

8. Бедной пеленой повитый, В яслях Он лежит сокрытый, Чудной возвещен звездой. В горних ангелы поют, В дольних пастыри идут. Их скрывает мрак ночной.

9. Здесь хвалы немолчный гром Над Рожденным Девою, Благовестье и псалом Возвещают дивное.

10.
В светлых ангелы доспехах,
Пастухи в овечьих шкурах
Поклоняются Христу.
Вот спешат волхвы с Востока
Через горы и потоки,
Видя яркую звезду.

11.
Отрок, смерти не причастный,
Вечный, тленью не подвластный,
Нас из этой жизни страстной
Ты со властью изведи.
После жизни этой смертной,
Или смерти ежедневной,
Нам бессмертья дар бесценный
Милосердно возврати.

#### Пасха8

1. День настал торжественный, Мрак рассеян гибельный, Смерти одоление. Чем беда мучительней, Тем победа радостней, Праздник Воскресения. Тьма бежит от Истины, Долгий век — от юности, Скорбь — от утешения.

2. Чтите Пасху Новую, Тело, чти Главу свою<sup>9</sup>, Тело – мы<sup>10</sup>, Христос – Глава<sup>11</sup>. Пасха Новая Христос<sup>12</sup> На Кресте страдал за нас, Не оставив Божества.

3. Нам Самсон предвозвестил, Тот, что льва рукой убил<sup>13</sup>, Что Христос освободил Нас от древнего врага. Как Давид овец спасал, Льва с медведем побеждал<sup>14</sup>, Так Господь нас всех собрал, Сокрушив отца греха.

4. Смерть Самсона филистимлян Погубила<sup>15</sup>; он явил нам Победителя Царя. Солнце Правды<sup>16</sup>, Свет избранных

MUPOBOE ДРЕВО 206

Согревает земнородных, Даже смертью жизнь даря.

5. Гроздь Лозы<sup>17</sup> Нетленной Жизни Сходит в недра юной Церкви С Живоносного Креста. От грехов приняв свободу, Днесь спешат вкусить народы Благодатного вина.

6. Багряница поношенья Стала царским облаченьем. Стало вретище порфирой, Плоть страданье победила.

7. Не увидеть вечной жизни Тем, кто Бога предал смерти. Злого Каина проклятье Их отметило печатью.

8.
Осужденный и презренный,
В знак Победы вознесенный,
Ныне Камень сей Избранный
Во главе угла стоит<sup>18</sup>.
Человеков очищает
От греха Он и спасает,
Двери Рая отворяет,
Все народы единит.

9. Главе – восхваление, Телу – единение! Аминь.

#### Пасха 19

1. Сияет Свет Божественный<sup>20</sup>, Свет чудный, Свет торжественный, Свет света, мира, радости, Свет беспечальной вечности.

2. Сей день с начал творения Христова Воскресения Честь принял, став приятнейшим, Для мира благодатнейшим.

3. В надежде вечной радости Ликуют чада святости; С Главою Тело сходными Равняется заслугами.

4. Бурлит народом Божий храм, Летят молитвы к Небесам, Достоин Праздник всечестной Всеобщей похвалы святой.

5. Христова Пасха Светлая, Победа досточестная, В иносказаньях некогда Отцам была обещана.

6. Завеса Храма раздралась<sup>21</sup> – Жизнь в Благодати началась. Так Сущность устранила сень, И яркий свет рассеял тень.

7. Так агнец всесожжения<sup>22</sup>, Козел для отпущения, Встарь очищавший от греха<sup>23</sup>, Предобразуют нам Христа.

8. Своею смертью на Кресте Он спас от смертных нас сетей. Добычу редкую ловя, Ад обездолил сам себя.

9. Греха не знающий Господь Пришел, чтоб Зверя побороть, И в третий день процвел, как цвет. Мы знаем ныне: "Смерти нет!"

10. Христова смерть чудесная, Смерть, смерти не подвластная, Ты нас Христом животвори, Дар вечной Жизни подари!

### Пасха<sup>24</sup>

Здравствуй, Праздник, Слава всех праздников<sup>25</sup>, День, открывший небо для грешников, День счастливый, радость для ангелов, Божья Пасха!
 Ныне Свет просветил невидящих<sup>26</sup>, Ад лишился узами связанных<sup>27</sup>, Смерти зев не удержит праведных. Днесь – Победа.

2.
Суд Царя содержал под клятвою Всех, кто немощен добродетелью, Чтоб восполнить грех благодатию, Жизнь исправить.
Сила Божья мудрым решением Заменила гнев милосердием, Чтобы гибнущий мир спасением Вновь восставить.

3. Древний враг, отец прегрешения Рад тяжелым нашим мучениям, Зная: нет нигде облегчения Грешным душам. В мир, погрязший в скорби и горести, Бог Отец по великой милости Как лекарство<sup>28</sup> от горькой участи Сына дал нам.

Хищник жадный, чудище адово,
 Видя Плоть Христову, прожорливо
 Проглотил и пойман затейливо
 Жалом Крестным<sup>29</sup>.
 Нас Христос вернул к первозданности
 Возрождением райской святости,
 Утешительной Пасхой радости,
 Днем Воскресным.

 Он восстал свободным из Тартара,
 Вывел род людской из узилища,
 На плечах Он агнца на пастбища Рая вынес<sup>30</sup>.
 Мир настал для людей и Ангелов,
 Войско выросло Божьих ратников.

MUPOBOE ДРЕВО 210 ARBOR MUNDI

Песнь споем Царю грозных воинов, Богу Сыну.

6. Церкви, на Небе Торжествующей, Вторит голос Церкви Воюющей, "Аллилуиа!" поют ликующе Хоры верных. Смерти власть и сила повержены, Над врагом победа одержана, В дольних весть о мире возвещена, Слава в горних! Аминь.

### О Пресвятой Богородице31

1.
Слава Матери Христовой,
Честь Сосуду Всечестному,
Благодати полному.
Сей Сосуд Уготова́нный,
Богом до времен избранный,
Дан Им миру грешному.

2.
Слава Рождшей Божье Слово!
Ты Цветок<sup>32</sup> среди густого
Терния колючего<sup>33</sup>.
Это мы терновник колкий,
Терпим мы грехов иголки,
Ты ж не ведаешь греха.

3. Ты Источник вод Хрустальных В райских кущах беспечальных. Ты корицу, касию,

Мирру, ладан и бальзам, Как небесный фимиам, Превосходишь сладостью<sup>34</sup>.

4. Девства Честь, Тебе хвала, Род людской Ты приняла У Креста под Свой покров. Роза воздержания, Лилия терпения<sup>35</sup>, Сад, исполненный плодов!

5. Ты Долина Тихая, Нива Неора́нная, Бога породившая, Цвет полей, чистейшая Среди прочих Лилия<sup>36</sup>, Спаса воскормившая.

6.
Ты Небесное Селенье<sup>37</sup>,
Ты Душистое Куренье<sup>38</sup>,
Сладость нам струящее,
Простотою, красотою,
Чистотою, добротою
Всех превосходящая.

7.
Ты Царя Престол Нетленный,
Нет другого во Вселенной,
Чтоб равняться мог с Тобой.
Кость белеющая – девство<sup>39</sup>,
Золото – любви богатство<sup>40</sup>
Знаменуют здесь собой.

MИРОВОЕ ДРЕВО 212 213 ARBOR MUNDI

8.
Как Владычице Державной,
Нет Тебе средь женщин равной,
Затворенные Врата,
Цвет Неувядающий,
Кладезь Напояющий,
Несекомая Гора.

9. Солнце ярче, чем луна, А луна светлее звезд. Дева-Матерь превзошла Светом небеса небес.

10. Свет неубывающий – Девы целомудрие, Огнь неугасающий – К людям милосердие.

11.
Честь Тебе, Благая Матерь,
Троицы Святой обитель,
Ложе Трисиянное<sup>41</sup>.
Воплощенью Бога-Слова
Послужившая особо,
Славою венчанная.

12.
О Звезда морей, Мария,
Ты на тяготы земные,
На страдания людские
Зришь с небесной высоты.
Не забудь о нас, бессильных,
Подчини нас воле Сына,
От грехов коварной тины
Нас навек освободи.

13.

Если мы Тобой хранимы,
В битве мы непобедимы,
Из сраженья невредимы
Мы вернемся в край родимый
С благодарным пением.
Иисусе Милосердный,
Нас, рабов Марии верных,
Сохрани от всякой скверны,
Озари нас Невечерним
Светом Воскресения. Аминь.

### Обретение Св. Креста<sup>42</sup>

Крест восхвалим мы Господень,
 Вместе радуясь сегодня
 Одолению греха,
 Ибо Крест – Победы знамя,
 Он в сраженьях рядом с нами
 Значит гибель для врага.

2.
Песнь Победы
Рвется к небу!
Верь, достоин
Крест Господень
Звуков восхваления.
Слово с делом неразлучно,
Если жизнь словам созвучна,
Сладко единение.

3. Богу мы хвалу возносим, Вечной жизни дар мы просим

MИРОВОЕ ДРЕВО 214 215 ARBOR MUNDI

У подножия Креста. Мир поет одним напевом: "Честь Тебе, Спасенья Древо, Славься, Знаменье Христа!"

4. Нам доселе неизвестный, Новый Сей Алтарь чудесный Кровью Агнца обагрен. На Кресте грехи людей Кровью выкупил Своей<sup>43</sup>, Навсегла очистил Он!

Крест есть Лестница<sup>44</sup> к подножью Светлого престола Божья,
 На пути надмирные.
 Крест есть образ всей Вселенной,
 На четыре разделенной
 Области обширные<sup>45</sup>.

6.
Образ Древа Всечестного
В песнях восхвалять не ново,
Так гласит Писание.
Это посох Моисеев<sup>46</sup>,
Что из каменных расселин
Вод исторг плескание.

7. Блага в доме не бывает, Если крест не начертает Над порогом человек: Смерть промчится стороной, Не погибнет сын родной, В мире проведет он век<sup>47</sup>.

8. Бедная вдова в Сарепте Для огня искала щепки И спасенье обрела. Чашку масла, горсть муки, Что не знают убыли, Сила Древа ей дала<sup>48</sup>.

9.
Ведь в Писанье
Прячет тайна
Образ Крестный,
Но известны
Ныне чудеса Креста.
Царь-воитель —
Победитель,
Враг стремится
Быстро скрыться,
Крест увидев, навсегда<sup>49</sup>.

10.
Видит Рим: речные волны
Поглощают неуклонно
Корабли Максентия<sup>50</sup>.
Перс разбит, бежит фракиец,
Лишь надеется на милость
Грозного Ираклия<sup>51</sup>.

11.

Крест нам силы прибавляет,
Крест победой одаряет,
От болезней защищает,
Изгоняет демонов.
Подает свободу пленным,
Обновляет жизнь Вселенной,
В Царство вечности нетленной
Возвращает грешников.

MUPOBOE ДРЕВО 216 217 ARBOR MUNDI

12.
Честь Тебе, Победы Древо<sup>52</sup>, Плод спасительного сева! Нет подобного такого
Ни цветами, ни листвой<sup>53</sup>. Врачевство от всех болезней Одинаково полезно
И здоровым, и болезным;
Все спасаются Тобой.

13.
Славе Крестной предстоящих Нас, Христе, услышь молящих. Путь прошедшим этой жизни, Дай достигнуть нам Отчизны, Во дворцы Твои войти<sup>54</sup>. Если муки суждены нам, Будут пусть неощутимы. В День Суда нам за мученья Щедро даруй утешенье Бесконечной радости. Аминь.

# На освящение храма<sup>55</sup>

Храм построен Соломоном,
 Чтоб явить благой союз нам Иисуса с Церковью<sup>56</sup>.
 Храма Он сего Правитель,
 Основанье и Строитель Вышней благодатию.

2. Храм – квадратное строенье<sup>57</sup>, Мрамор белый в основанье Прочно укрепляется. Цвет являет добродетель, Коей алтаря служитель Верный отличается<sup>58</sup>.

3. Храм высокий И широкий, Меру ты длины готовь. Знай значенье Измеренья: Вера, Чаянье, Любовь<sup>59</sup>.

Если есть в тебе желанье
 Численное измеренье
 Храма этого узнать,
 Ввысь он, вширь, в длину задуман
 В шестьдесят локтей, чтоб мог он
 Символ Троицы являть<sup>61</sup>.

6.

Дым кадильный Благовонный, Ладан чистый, Воск душистый, Мирра, нард и касия Чести, славы Добрых нравов,

MUPOBOE ДРЕВО 218 219 ARBOR MUNDI

Песнопений И молений Cуть обозначения $^{62}$ .

## 7.

Утварь храма
Вся из злата,
Что в горниле
Очищали
Силой жаркого огня<sup>63</sup>;
Так учитель
И служитель
Храма должен
Быть очищен
Силой Духа Божия.

## 8.

## 9.

Иудеи и Языки Храм построили великий, Так и Церковь строится<sup>65</sup>. Бог Христос, Владыка Вышний, Камень Церкви Неподвижный<sup>66</sup> Пусть во веки славится! Аминь.

# Секвенция св. Агнете 67

1.
С миром стойки в состязанье, Вспомним, братия, страданье Юной девы праведной.
Се, цветок красы нетленной, Богу с детства посвященный, Чистотой прославленный.

2. Благородная Агнета<sup>68</sup> До тринадцатого лета В доме отчем прожила. Красотой ее плененный, Сын патриция влюбленный В жены взять ее желал.

3. Веры живительной Сила чудесная, Скромности девичьей Стойкость безмерная.

4. Божье веление Ей открывается, В слабом создании Миру является.

 Страстью мучимый влюбленный На одре лежит недвижный, Узнает о сем отец.
 По велению отцову Доктора спешат к больному, При дверях его конец.

6.
Волей мучителя
Дева невинная
Без одеяния
На люди выгнана.
Ей, не оставленной
Богом Спасителем,
Кротких Хранителем,
Волосы пышные,
Тело укрывшие,
Сделались мантией.

7.
В ослепленьи грешной страсти
К ней юнец спешит, чтоб смерти
Иго страшное подъять.
Вопль патриций испускает,
Рим стенаньем оглашает:
Тяжко сына потерять!

8.
Глупого юнца Агнета
Воскрешает, и в ответ ей
Злобная толпа гудит.
На костер влекут девицу,
Огнь пылает, дым клубится,
Но Агнете не вредит<sup>69</sup>.

9.
Богу с верой помолившись,
К палачу оборотившись,
Горьких мук не убоявшись,
Смерть Агнета приняла.
Днесь, Агнета, одесную
Агнца ты стоишь, ликуя,
Божьей милости взыскуя,
В радость ты родным была.

10.
Чтоб они не горевали,
Над усопшей не рыдали,
Вместе с Агнцем в свете славы
Ты пришла к ним величаво
Ночью, в час двенадцатый.
Помоги нам удержаться
Близ Спасающего Агнца,
Воле Чьей ты подчинилась,
Силой Чьею исцелилась
Чрез тебя Констанция<sup>70</sup>.

11.
Чистоты сосуд избранный,
Райский цвет благоуханный<sup>71</sup>,
Хорам ангельским желанный,
Труд несешь ты непрестанный,
Облегчая нашу боль.
Злат венец – тебе награда,
Мы твоей молитвой рады
В горние ступить ограды.
К жителям в Небесном Граде
Нам причислиться позволь.
Аминь.

# Эпитафия самому себе72

Древний наследуя грех, повредивший природу Адама, Вечно в изгнании жить должен любой человек. Чем же гордиться ему, если зачат он в пагубной страсти, В муках рожден и живет, в муках покинет сей мир? Бренны земные блага, честь ничтожна, и все преходяще, Средь суеты ничего су́етней нету людей. Радости жизни земной пусть утеху минутную дарят, Прейдет все, да, пробежит, да, все погибнет в цвету.

MUPOBOE ДРЕВО 222 ARBOR MUNDI

Умерший – пища червей, червь становится прахом. О, горе! Так обращается в прах гордая слава людей.

Здесь я в могиле лежу, назывался я прежде Адамом, Ныне молитвы одной, как подаянья, прошу.

Каюсь, я много грешил. Согрешившего, братья, простите, Отче, грехи отпусти, Господи, будь милосерд.

- 1 "In excelsis canitur". И в монастыре Сен-Виктор, и в соборе Нотр-Дам эту секвенцию исполняли на рождественской службе.
- <sup>2</sup> "И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение" (Лк 2:13-14). "В Вифлееме рожден Хлеб Небесный, чтобы восстановить ослабевший мир, и помещенный в ясли, означал, что Он Пища чистых животных. Ангелы, пришедшие с блистанием света, провозгласили Ему в вышних мир на земле, и пастухи, спешащие к яслям, по данному им знамению, нашли Его завернутым в бедные пелены. Звезда, сияющая свыше золотым светом, побудила волхвов отправиться в путь и лучом своего блеска привела новых почитателей Бога к новой колыбели" (Hugo de S. Victore. De vanitate mundi. PL, v. 176, col. 734).
- 3 Христос "искушен во всем, кроме греха" (Евр 4:15).
- 4 "Й появился между Богом и людьми посредник для Бога и людей Богочеловек, Бог, приближающийся к людям чрез тяготу, Человек, не отступающий от Бога чрез праведность" (Hugo de S. Victore. Homiliae in Ecclesiasten. PL, v. 175, col. 181). "Ибо стоит между нами [и Богом], то есть примиряет [нас] с Богом" (Hugo de S. Victore. Quaestiones in Epistolas Pauli. PL, v. 175, col. 560).
- 5 "камень...оторвался от горы без содействия рук" (Дан 2:34).
- <sup>6</sup> "Искупитель наш, Который воплотился в доме Давидовом" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Miscellanea. PL, v. 177, col. 683].
- 7 "Жезл Ааронов, из дома Левиина, расцвел, пустил почки, дал цвет и принес миндали" (Чисел 17:8); "И произойдет отрасль от корня Иессеева, и ветвь произрастет от корня его" (Ис 11:1).
- 8 "Ecce dies celebris". Эта секвенция пелась на Светлой неделе в монастыре Сен-Виктор в Светлый понедельник, в соборе Нотр-Дам – в Светлую среду, в Соборе свв. апп. Петра и Павла (св. Женевьевы) – в Светлый вторник.
- 9 "Христос глава Церкви" (Еф 5:23).
- $^{10}$  "мы многие составляем одно тело во Христе" (Рим 12:5).
- 11 "Разве вы не знаете, что тела ваши суть члены Христовы?" (1 Кор 6:15).
- 12 "Пасха наша, Христос, заклан за нас" (1 Кор 5:7).

- "И пошел Самсон с отцом своим и с матерью своею в Фимнафу, и когда подходили к виноградникам Фимнафским, вот, молодой лев, рыкая, идет навстречу ему. И сошел на него Дух Господень, и он растерзал льва как козленка; а в руке у него ничего не было" (Судей 14:5-6). "Самсон означает Христа. Чрез ангела возвещено рождение Самсона, и чрез ангела возвещено рождение Спасителя. Самсон убил льва, и Христос умертвил диавола. Самсон из львиных челюстей извлек мед, и Христос из челюстей диавола исторг род человеческий. Воск сердце; мед дух. Самсон взял в жены женщину из чужого народа, и Христос [принял] Церковь Языков. Самсон поверг [врагов]-чужестранцев, и Христос поверг духовных и плотских недругов. Самсон, неся врата Газы, взошел на вершину горы, и Христос, разрушив врата ада, взошел на небо. Самсон больше врагов погубил, умирая, чем прежде убил в своей жизни, и Христос больше [победил врагов], умирая, чем живя" [Аисtor incertus (Hugo de S. Victore?). Posteriores Excerptiones. PL, v. 175, col. 680].
- 14 "И сказал Давид Саулу: раб твой пас овец у отца своего, и когда, бывало, приходил лев или медведь и уносил овцу из стада, то я гнался за ним, и нападал на него, и отнимал из пасти его; а если он бросался на меня, то я брал его за космы, и поражал его, и умерщвлял его. И льва и медведя убивал раб твой..." (1 Цар 17:34-36). "Битва Филистимлян против Израиля подходящим образом может восприниматься как сражение злых духов против Церкви Божией. Голиаф же означает гордыню диавольскую, которого Давид, то есть Христос, поверг в едином бою, и избавил народ Божий от страха перед ним. Давид убил льва и медведя, то есть диавола и Антихриста; одного, ныне скрыто строящего козни против людей, другого, после свирепствующего открыто. Гордыня бросила вызов смирению, диавол – Христу. Давид принял оружие, которое по возрасту не мог носить, и отложил его. И взял пять камней из реки, и положил из в пастушескую суму. Так Христос, чтобы впустить и передать благодать во времена Нового Завета, отложил таинства Закона относительно плоти, которые не были предписаны язычникам.... Это оружие отложил, словно бремена Ветхого закона, и принял сам Закон. Ибо пять камней означают книги Моисея" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Posteriores Excerptiones. PL, v. 175, col. 6921.
- 15 "Дом... был полон мужчин и женщин; там были все владельцы Филистимские, и на кровле было до трех тысяч мужчин и женщин, смотревших на забавляющего их Самсона. И воззвал Самсон к Господу и сказал: Господи Боже! вспомни меня, и укрепи меня только теперь, о, Боже! чтобы мне в один раз отомстить Филистимлянам за два глаза мои. И сдвинул Самсон с места два средних столба... И сказал Самсон: умри, душа моя, с Филистимлянами! И уперся всею силою, и обрушился дом на владельцев и на весь народ, бывший в нем. И было умерших, которых умертвил Самсон при смерти своей, более, нежели сколько умертвил он в жизни своей" (Судей 16:27-30).
- 16 "А для вас, благоговеющие перед именем Моим, взойдет Солнце Правды и исцеление в лучах Его…" (Мал 4:2).

MUPOBOE ДРЕВО 224 225 ARBOR MUNDI

- 17 «"Мирровый пучок возлюбленный мой у меня" (Песнь Песней 1:12). Это Христос согласно плоти. И снова: "Как кисть кипера [Кипра], возлюбленный мой у меня" (Песнь Песней 1:13), то есть Христос согласно Своему величию. Мирровый пучок Христос в Страдании. Кисть кипера Христос в Воскресении. Мирровый пучок горечь страдания. Кисть кипера сладость Воскресения. Мирровый пучок множество страстей. Кисть кипера изобилие радостей. То огорчает, это опьяняет. Однако вы мирровый пучок у грудей поместили, ибо восприняли Страдание Христово с радостью и любовью» [Аистог incertus (Hugo de S. Victore?). Miscellanea. PL, v. 177, col. 521]; "...виноградная кисть Плоти принесена была к Точилу Крестному, и, когда Ее выжали, потекло молодое Вино Божества" (Ibid. Col. 533).
- 18 "Камень, который отвергли строители, соделался главою угла" (Пс 117:22; Мф 21:42; Мк 12:10; Лк 20:17); "...так говорит Господь Бог: вот, Я полагаю на Сионе камень, камень испытанный, краеугольный, драгоценный, крепко утвержденный: верующий в него не постыдится" (Ис 28:16); "камень же был Христос" (1 Кор 10:4).
- 19 "Lux illuxit dominica". Эту секвенцию пели в монастыре Сен-Виктор и в Соборе свв. апп. Петра и Павла (св. Женевьевы) во вторник, а в соборе Нотр-Дам в четверг пасхальной недели.
- 20 "Народ, сидящий во тьме, увидел свет великий, и сидящим в стране и тени смертной воссиял свет" (Ис 9:2; Мф 4:16). "Разве Сам Бог не есть Свет?.." (Нидо de S. Victore. Quaestiones in Epistolas Pauli. PL, v. 175, col. 602); "...есть свет просвещенный, есть и Свет Просвещающий. Свет просвещенный, как апостолы... Свет Просвещающий, Который Сам по Себе светит, Который и Истинный, то есть Христос" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Posteriores excerptiones. PL, v. 175, col. 836].
- <sup>21</sup> "И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху до низу" (Мф 27:51; также Мк 15:38; Лк 23:45).
- 22 "Пасхальный Агнец означает Христа, ибо как в заклании агнца сыны Израиля освободились от рабства у царя Египта, так в Страдании Господнем сыны избранные освободились от рабства диавольского" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Posteriores excerptiones. PL, v. 175, col. 656].
- 23 "...приведет он [Аарон] живого козла, и возложит Аарон обе руки свои на голову живого козла, и исповедает над ним все беззакония сынов Израилевых и все преступления их и все грехи их, и возложит их на голову козла, и отошлет с нарочным в пустыню. И понесет козел на себе все беззакония их в землю непроходимую..." (Левит 16:20-22). "Козел отпущения, который, будучи отпущен в пустыню, уносит грехи, означает Христа. Ибо Он, принесенный в Жертву на Кресте, посредством смерти отпущенный из мира, унес не только грехи одного народа, но всего мира" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Posteriores excerptiones. PL, v. 175, col. 656].
- 24 "Salve, dies, dierum gloria". В монастыре Сен-Виктор эту секвенцию пели в Светлую Среду, а в соборе Нотр-Дам в воскресенье Антипасхи.

- 25 "Этот день один лучше множества, в который и ангелам, и людям чрез Христа принесены радость и торжество. Сегодня Господь сил, победив смерть, восстал из ада, и народ, Собственной Кровью искупленный, из темницы смерти исторгнутый, как Царь, ввел в Райскую ограду. Сегодня Добрый Пастырь овцу, потерянную и со многими трудами найденную, на Своих плечах в стадо возвратил и радующимся ангелам в небесах присоединил. В этот день возрадуемся с творением Божиим, которое сегодня чрез Христово Воскресение вновь получила права вечности. В этот день возликуем с чинами ангельскими, ибо сегодня их число пополняется сынами человеческими. В этот день высота небес ясностью воздуха услаждается, ибо сегодня в небесах Иерусалим, как Град, снова воздвигается. Сегодня вышние жители увеселяются, ибо чрез Христа избранные сыны человеческие к ним причисляются" (Honorius Augustodunensis. Speculum ecclesiae. PL, v. 172, col. 927).
- <sup>26</sup> "Господь отверзает очи слепым" (Пс 145:8); Господь "Свет Истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир" (Ин 1:9).
- 27 "Велика была неустрашимость Христа, Которого Отец послал в мир, ибо Он неустрашимо достиг конца и всем управлял милостиво (Прем 15:1). Он одолел диавола, опустошил преисподнюю, уничтожил рукописание [смерти], возвратил пленника, отпустил на волю раба, Сам же остался невредим" (Hugo de S. Victore. Adnotatiunculae in Joelem. PL, v. 175, col. 352).
- 28 "Слово, сделавшись Плотью, подает лекарство... Лекарство в том, что Оно предложено во Искупление..." [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Miscellanea. PL, v. 177, col. 516]; "Дела восстановления суть Таинства Воплощения Слова, Которые подаются как лекарство, чтобы исправить прегрешение" (Hugo de S. Victore. De vanitate mundi. PL, v. 176, col. 716).
- 29 "…пойман на крючок Левиафан, и Предвидение Божие пронзило гордого" (Hugo de S. Victore. Explanatio in Canticum B. Mariae. PL, v. 175, col. 428); "После того как Первородитель по причине древа бросился в море мира сего, словно в водоворот кораблекрушения, и жадный Левиафан поглотил свирепой смертью весь род человеческий, угодно было нашему Искупителю поднять стяг Святого Креста и рыболовным крючком Своей Плоти связать покрытую чешуей глотку, чтобы гнусный хищник, пронзенный жалом Древа Жизни, изрыгнул тех, кого проглотил по причине запретного древа" (Honorius Augustodunensis. Speculum ecclesiae. Pl. v. 172, col. 1002–1003).
- 30 "Христос... Добрый Пастырь, Который с небес сошел на землю, чтобы найти потерянную овцу и, найдя ее, на Своих плечах отнести к стаду Небесного Чертога..." (Honorius Augustodunensis. Speculum ecclesiae. Pl, v. 172, col. 829).
- 31 "Salve, Mater Salvatoris / Vas". Эта секвенция исполнялась в монастыре Сен-Виктор 8/21 сентября на праздник Рождества Пресвятой Богородицы. В соборе Нотр-Дам ее пели трижды в течение литургического года: на Благовещение, на Успение и на Рождество Пресвятой Богородицы. Как кажется, исполнение этой секвенции заменяло собой чтение акафиста Благовещению, в котором 24 песнопения по числу букв греческого алфавита. Примером по-

MИРОВОЕ ДРЕВО 226 ARBOR MUNDI

- добного же сокращения богослужебного текста может также служить "Псалтирь Блаж. Моники", составленная Блаж. Августином для его матери на основе канонического текста Псалтири царя Давида.
- 32 Пресвятая Богородица уподобляется Цветку "по причине красоты" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Sermones. PL, v. 177, col. 980].
- 33 Обычно "терновник" обозначал "Иудею": "Как терновник розу, породила Иудея Марию, / Чтобы добродетель покрыла порок, благодать вину" (Fulbert Carnotensis. Hymni et carmina ecclesiastica. De Beata Virgine. PL, v. 141, col. 345); "Иудея есть колючий кустарник, Мария роза. И как колючий кустарник розу, так Иудея породила Марию, когда безжалостная произвела на свет [само] Милосердие" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Sermones. PL, v. 177, col. 1104–1105]. У Адама это человечество, поврежденное первородным грехом.
- 34 "Корица... имеет приятный запах и чрез это может обозначать добрую славу Пресвятой Девы, потому что придает своей коре вид свирели, правильно изображает хвалу и действие благодати" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Sermones. PL, v. 177, col. 1028]; "Бальзам своим запахом обозначает доброе имя Преблаженной Марии... Ибо это в высшей степени подходит Преблаженной Деве Марии, Которая несказанно наполнила весь мир благоуханием наилучшей славы" (Ibid. Col. 1028–1029); мирра отличается "приятным запахом". "Мирра из-за своей горечи означает умерщвление плоти" (Ibid. Col. 1029); "Ладан, который имеют обыкновение приносить вместе с молитвой Предложения, означает моление, восходящее к Божественному Слуху" (Ibid. Col. 935).
- 35 В богословских сочинениях этого времени символика розы иная: "Роза из-за своего красного цвета означает мученичество. Одно мученичество бывает внутреннее, другое внешнее. Внутреннее чрез сострадание, внешнее чрез страдание" (Ibid.); Пресв. Богородица уподобляется Розе "по причине любви или сострадания" (Ibid. Col. 980).
- 36 "Лилии из-за своей удивительной белизны подобающим образом означают целомудрие плоти" (Ibid. Col. 935).
- 37 Пресв. Богородица уподобляется Небесному Раю/Селенью "по причине благого изобилия" (Ibid. Col. 980).
- 38 "Нард скромная травка, но весьма душистая. Правильно ей уподобляется смирение Пресвятой Девы Марии, весьма приятной сладостью которого с любовью услаждается Царь царей" (Godefridus Admontensis. Homiliae festivals. PL, v. 174, col. 989); "Нард есть смирение…" (Honorius Augustodunensis. Sigillum Mariae. PL, v. 172, col. 499).
- 39 "Слоновая кость есть зуб слона, который с умеренностью сочетается со своей самкой, и не имеет второй супруги. Это подходит стыдливым женам, которые, как известно, пребывают в жилищах из слоновой кости, когда чрез целомудрие следуют предписаниям Божиим" (Bruno Herbipolensis. Expositio psalmorum. PL. v. 142, col. 188).

- 40 "Золото любовь к добродетели" [Hugo de S. Victore (?). Miscellanea. PL, v. 177, col. 495]; "Как золото прочие металлы, так любовь прочие добродетели превосходит" (Ibid. Col. 870).
- 41 Единственное чудо, связанное с именем Адама, записано доминиканцем Фомой из Кантимпрэ: «...досточтимый наставник Адам, каноник [монастыря] Сен-Виктор в Париже, в то время как он диктовал секвенцию "Salve, Mater Salvatoris", произнес следующий стих песнопения, а именно: "Salve, Mater Pietatis, / Et totius Trinitatis / Nobile Triclinium". Преславная Дева, явившись ему, и словно бы благодаря за хвалу и почесть, пока он размышлял, приветствуя его, склонила голову в глубочайшем смирении» (Fassler M.E. Who Was Adam of St. Victor? The Evidence of the Sequence Manuscripts // Journal of American Musicological Society. 1984. V. 37. P. 233 note). Алан Лилльский цитирует эту строфу без упоминания имени Адама (Alanus de Insulis. Distinctiones dictionum theologicarum. PL, v. 210, col. 980).
- 42 "Laudes crucis attolamus". В церквях Парижа эту секвенцию пели на праздник Обретения Св. Креста Господня (3 мая).
- 43 "Крест Этот был знаком победы над диаволом" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Miscellanea. PL, v. 177, col. 636].
- 44 Адамово символическое объяснение "Лествицы Иакова" как образа Креста довольно необычно. Оно может восходить к параллели между Иаковом и Христом, сном Иакова и Крестными муками Христа, которую проводит Ансельм Ланнский, наставник Виллельма из Шампо, основателя монастыря Сен-Виктор. "Иаков… означает или изображает Христа. Ибо сон Иакова в пути означает смерть или страдание Христа на Кресте" (Anselmus Laudinensis. Ennarationes in Matthaeum. PL, v. 162, col. 1235).
- 45 "Если Крест обращается к земле, доказывается, что Он протягивается к востоку, югу, северу, западу, ибо четыре части мира Крестом отмечаются для Царства Христова" (Honorius Augustodunensis. Speculum ecclesiae. Pl, v. 172, col. 946).
- 46 "Скала, Которая от удара жезлом излила воду людям, означает Христа, Который, приняв страдание на Крестном Древе, подал нам благодать Искупления" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Posteriores Excerptiones. PL, v. 175, col. 656].
- 47 «Рабы Бога нашего на челе имеют знамение [Креста] и могут избежать приговора гибели, если только они защищены знамением Креста Христова в виде "Тау". Крест на груди, вера в сердце; крест на челе, исповедание на устах: и то и другое должно быть, и то и другое требуется» (Hugo de S. Victore. Epistolae. PL, v. 176, col. 1016).
- 48 "Женщина-сарептянка собрала два куска древа, так как выразила этим, что языческие народы впоследствии примут веру в страдание Христово" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Sermones. PL, v. 177, col. 1207]; "Вдова-сарептянка обозначает Церковь, Которая была вдовой, пока ожидала Пришествия Христова. Пророк Илия пришел ко вдове, как Христос посредством таинства Во-

MИРОВОЕ ДРЕВО 228 229 ARBOR MUNDI

площения пришел к Церкви. Женщина же собрала два куска древа, когда Святая Церковь приняла веру в Страдание Христово. Модий муки означает неполноту знания о Божественном, а малое количество масла выражает недостаточность благодати. Пришел Илия, и вдоволь стало муки и масла, ибо в Пришествии Христовом увеличилось знание, и увеличился дар благодати" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Posteriores Excerptiones. PL, v. 175, col. 709].

- Современники Адама знали об этом событии следующее: «Константин... Великий... правил тридцать два года... В Риме же солдатами-преторианцами Максентий, сын Максимиана Геркулея, был поставлен императором; он после жил в столь великой гуще пороков, что никакое ужасное преступление не было чуждо его жизни или деяниям. Когда Константин завершил седьмой год своего правления, против Максентия он приготовил войну, и с ним тайно сговорился его единомышленник Лициний. И когда многое из необходимого для неминуемой войны исследовал, он увидел во сне в небе знак Святого Креста... то есть "Тау", и ангелов, Ему предстоящих и говорящих: "Сим знамением ты победишь". И, проснувшись, он изобразил знак, который он увидел, на военном стяге» [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Excerptiones allegoricae. PL. v. 177, col. 253].
- Битва Константина и Максентия закончилась следующим образом: "Когда недалеко от Мильвийского моста (один из важнейших мостов на Тибре в северной части Рима) Константин разбил лагерь, Максентий, побуждаемый яростью, выйдя из Города по мосту, составленному из кораблей, поспешил ему навстречу с враждебными намерениями. Когда обе стороны ожесточенно сражались и войско Максентия силой Святого Креста было повержено, Максентий пожелал вернуться в Город и, спасаясь бегством, взошел на мост, составленный из кораблей, о котором мы сказали. Корабли немедленно опустились на дно, и он сам погиб, поскольку его конь упал, погрузившись в глубину реки. Тогда Константин, ликуя, вошел в Рим..." (Ibid. Col. 253–254].
- 51 "…царь персов Хосров взял Дамаск и опустошил Иерусалим, и почитаемые места, которые были в нем, сжег, и множество людей взял в плен вместе с патриархом этого города Захарией, и Драгоценное Древо Креста Христова увез с собой в Персию. Ираклий победил военачальников Хосрова Сарабаггу и Сабаза, Саина и Разата и захватил множество крепостей. Наконец, Хосров был схвачен им и брошен в темницу, где и умер. Совершив это, Ираклий вернулся в Византию, неся с собой Святое Древо Креста Господня. Затем он щедро наградил воинов и, немного отдохнув, снова привез Древо Святого Креста в Иерусалим…" (Ibid. Col. 270).
- 52 "Древо Крестное есть Древо Жизни в Раю, то есть в Церкви, посаженное у потока вод, то есть у течения Писаний; ибо Страдание Крестное совершилось по предсказаниям пророков. Плодом Этого Древа является Христос, на Нем висящий; кто вкусит от Его Плоти, не умрет в вечности. Добавляют об Этом Древе, что Оно даст Свой Плод в свое время. Древо Крестное принесло Плод в свое время, когда во время страдания Оно несло Христа ради блага Искуп-

ления человечества. Христос также в Свое время принес Свой Плод, когда в день Воскресения подал верным радость Вечного ликования; в Свое время принес Свой Плод, когда в день Вознесения людей перенес на небо. Крест в Свое время принесет Плод, когда, явившись в день Судный, явит Христа, пострадавшего за род человеческий" (Honorius Augustodunensis. Expositio in Psalmos. PL, v. 172, col. 277).

- 53 "Лист Древа есть учение о Кресте Христова Страдания..."; "Древо Жизни есть Крест, несущий Христа, Плод Жизни" (Ibid.).
- 54 "Святой Крест сделался для нас Ключом Неба" (Honorius Augustodunensis. Speculum ecclesiae. Pl, v. 172, col. 1001).
- 55 "Rex Salomon fecit templum". Эту секвенцию пели на отдание Праздника Освящения Храма Господня в Иерусалиме.
- 56 "Соломон построил храм, и Христос построил Церковь" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Posteriores excerptiones. PL, v. 177, col. 705].
- 57 Текстов, рассказывающих о строительстве и освящении храма Соломонова, немного; в проповедях, произнесенных на праздник Обновления Храма Воскресения в Иерусалиме (13 сентября), в основном проводится мысль о том, что христианин должен созидать храм Божий в самом себе. Интересно, что символика Адамовой секвенции восходит к проповеди прп. Илария Пиктавийского (ок. 315 – ок. 368). "Писание повествует, что царь Соломон предписал, чтобы поднимали огромные камни в основание храма и придавали им четырехугольную форму. А огромные драгоценные камни, которые были помещены в основание, несли всю тяжесть поставленного на них храма, означают выдающихся Учителей Святой Церкви, весьма великих необыкновенными заслугами, драгоценных славой знамений, которые, услышав Слово от Самого Господа, все строение возрастающей Церкви породили своей проповедью. Эти камни царь приказал сделать четырехугольными, чтобы они обозначали, что наставники Церкви должны быть умеренными в обычаях и невозмутимыми духом. Как четырехугольный камень, как бы ни поворачивался, будет устойчив, так и жизнь совершенных мужей, усердно направляемая к пределу истины, никакими побуждениями соблазнов не может лишиться своей неизменности" (Hilarius Pictaviensis. Sermo de dedicatione Ecclesiae. PL, v. 10, col. 881).
- 58 "Храм Божий был возведен из паросского мрамора, то есть из белого камня, чтобы он выражал белизну Церковного целомудрия..." (Ibid.).
- 59 "Длина храма означает веру Святой Церкви, посредством которой Церковь с долготерпением среди своих добрых дел противление нечестивцев выносит; ширина означает любовь, посредством которой Церковь распространяется внутрь чрез недра милосердия; высота означает надежду, посредством которой ради добрых дел, которые совершаются любовью, ожидают наград Небесной жизни" (Ibid. Col. 882).
- У прп. Илария говорится о неких помещениях храма, расположенных друг над другом, – "земляная комнатка", "верхнее здание", "самое верхнее здание". О символическом значении "земляной комнатки" ничего не говорится,

MИРОВОЕ ДРЕВО 230 ARBOR MUNDI

- а символика двух остальных объясняется. "Верхнее здание поднимается ввысь на 30 локтей, ибо души людей, достигших совершенства, освобожденные от тел, вплоть до дня Всеобщего Суда наслаждаются ныне созерцанием Блаженной и Нераздельной Троицы". "Самое верхнее здание имеет высоту в дважды 30 локтей, ибо все избранные, восстав из мертвых, будут радоваться созерцанию Того же своего Создателя, Который есть Бог, Единый в Трех Лицах и вместе с тем Бессмертный Дух, и бессмертию плоти" (Ibid.). Как кажется, трехчастное деление храма у Адама соответствует народной картине мира.
- 61 "Храм имел 60 локтей в длину, 20 в ширину, 30 в высоту. <...> Правильно [храм имел] 30 локтей в вышину, ибо вся надежда избранных к созерцанию Святой Троицы, насколько может, себя упражняя и очищая, спешит. <...> Строение поднимается на 30 локтей в вышину, ибо Церковь века сего к созерцанию Образа Святой Троицы всем усилием поднимается" (Ibid.).
- 62 "[Праведные мужи] переполнены благоуханием духовных желаний, пылают огнем непрестанной любви, и поставленные, словно небесный хор, сладчайший дым своей молитвы внутри Горней Скинии испускают" (Ibid.); "Предписывалось, чтобы плоды деревьев, которые приносятся как Дары Предложения в Доме Божием, были весьма чисты и отобраны. То есть виноградной лозы, оливы, ладана, мирры, или миррового масла, и прочих такого же рода: все они, понимаемые в духовном смысле, обозначают истинную чистоту нашей веры и деяний" (Ibid. Col. 881). См. также примеч. 34 и 38 к секвенции "О Пресвятой Богородице".
- 63 "Лучшее золото еще принесли от сокровища благого, которым покрыты стены снаружи и внутри, не только стены храма, но и филенчатые потолки, балки, двери, столбы и полы были покрыты. Но и сосуды, и вся почти утварь обоих зданий была из золота, и из чего же, если не из чистейшего золота ее подобало изготовить" (Ibid.); "Царь послал также золото, то есть мужей, славных мудростью и знанием, за которые он ожидал дары Небесной благодати. В храме все было покрыто золотом, ибо в Святой Церкви всего коснулась любовь... Врата храма были позолочены, ибо Отцы Ветхого Завета любовью угодили Богу. Позолочен был и сам храм, ибо эта любовь разлита в наших сердцах. Позолочена и внутренность здания, ибо в Небесном Отечестве царит любовь. Золотой жертвенник, то есть Священное Писание, славен постижением луховного смысла. Различные сосулы храма суть различные луши, исполненные разных даров Святого Духа" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Posteriores excerptiones. PL, v. 177, col. 705-706]. Ср. также стих из Книги Премулрости Соломоновой: "Он испытал их как золото в горниле и принял их как жертву всесовершенную. Во время воздаяния им они воссияют как искры, бегушие по стеблю" (3:6-7).
- 64 "При строительстве храма были мастера каменотесы, резчики по дереву; при устроении Церкви были мастера проповедники и учители" [Auctor incertus (Hugo de S. Victore?). Posteriores excerptiones. PL, v. 177, col. 705].

- 65 "...и то и другое здание [скиния Моисеева и храм Соломонов]... предпоказует образ Вселенской Церкви. <...> Ибо построено два Дома [Божия] для обозначения двух народов, а именно: иудеев и язычников, которые должны были в будущем обратиться в одну веру" (Hilarius Pictaviensis. Sermo de dedicatione Ecclesiae. PL. v. 10, col. 881).
- <sup>66</sup> "Камень... Который сделался главою угла" (Ср. Мк 12:10, 1 Петр 2:7).
- 67 "Animemur ad agonem". Память св. мученицы Агнеты (Агнии) 21 января.
- 68 Гонорий Отунский (ум. 1151), современник Адама, в своем трактате "Зерцало Церкви" предлагал следующий план проповеди на праздник св. Агнеты: "...лицом прекрасная, благородством богатая; когда сын префекта Рима просил ее в жены и предложил ей многие дары золота и драгоценных камней, она презрела их, как нечистоты, ибо любила Одного лишь Творца Жизни. И префект приказал, чтобы ее схватили и обнаженной отвели в дом разврата. Тут же ангел облачил ее в блистающее одеяние, по причине которого в доме разврата воссиял весьма яркий свет. Сын префекта, придя туда с товарищами, вошел дерзко и тотчас же испустил дух, удушенный диаволом. В то время как народ восклицал и сбегался отовсюду, Агнета помолилась Богу, и ангел воскресил юношу. После этого ее ввергли в огонь, но она не только не пострадала, но и пламя погасло. После этого, усеченная мечом, она сделалась мученицей" (Honorius Augustodunensis. Speculum ecclesiae. Pl, v. 172, col. 859–860).
- 69 Именно на это чудо обращает внимание Гуго Сен-Викторский в своем трактате "О тщете мира сего": "Агнета среди языков пламени прошла неустрашимо, чтобы природа подивилась полу и возрасту, сильному подвигом мученичества…" (Hugo de S. Victore. De Vanitate Mundi. PL, v. 176, col. 737).
- 70 Дочь Константина Великого Констанция исцелилась от тяжкой болезни на гробе св. Агнии, устроив в благодарность на месте погребения ее церковь во имя св. мученицы, а затем и девичий монастырь.
- 71 "Расцветающая роза алым цветом мученичества и лилия белизной целомудрия, Агнета, драгоценную главу которой почитаем, да введет нас на брачный пир Христов" (Ioannes diaconus. Sermones. PL, v. 162, col. 1167).
- "Haeres peccati, natura filius irae..." По преданию, медная пластинка с этой эпитафией, прикрепленная на могиле Адама, сохранялась до разрушения монастыря Сен-Виктор во время Великой французской революции. Последние четыре строки написаны не Адамом, а Жаном Коррардом, также викторинцем, и добавлены к эпитафии около 1520 г. (Oeuvres Poétiques d'Adam de S.-Victor / Ed. L. Gautier. P., 1858, P. 449–451).

Перевод с латинского и комментарий М.Р. Ненароковой

# АВТОРЫ ЭТОГО НОМЕРА

## Андреев Михаил Леонидович,

1950 г. р. Доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института мировой литературы РАН, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований РГГУ, ведущий научный сотрудник ИГИТИ ГУ-ВШЭ.

Автор около 150 научных публикаций, среди которых четыре монографии: "Итальянская литература позднего и зрелого Возрождения" (совместно с Р.И. Хлодовским; 1988), "Средневековая европейская драма. Происхождение и становление. (X–XIII вв.)" (1989), "Рыцарский роман в эпоху Возрождения" (1993), "Литература Италии: темы и персонажи" (2008); четыре микромонографии в серии "Чтения по истории и теории культуры": "Метасюжет в театре Островского" (1995), "Комедии Гольдони. Опыт формальной классификации" (1997), "На границах комедии" (2002), "Испанский вариант. Комедия Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерона" (2006); несколько подготовленных к изданию и снабженных аппаратом памятников итальянской литературы: Новеллино. М., 1984; Ариосто Л. Неистовый Роланд. М., 1993; Макьявелли Н. Сочинения исторические и политические. Сочинения художественные. Письма. М., 2004. Главный редактор академической многотомной "Истории литературы Италии".

Область научных интересов: история итальянской литературы, историческая поэтика европейского романа и драмы.

## Брагинская Нина Владимировна

Доктор исторических наук, филолог-классик, автор более 200 публикаций по истории античной культуры, философии и искусства. Главный научный сотрудник ИВГИ РГГУ, профессор ИВКА РГГУ.

#### Виноградов Андрей Юрьевич,

1976 г. р. Закончил исторический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова в 1998 г., в 2001 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему: "Греческие жития апостола Андрея: проблемы источниковедения и критическое издание текстов". Старший научный сотрудник ИВИ РАН.

Монографии: "Деяния апостола Андрея" (2004); "Греческие предания о св. апостоле Андрее". Том 1. Жития / Изд. подг. А.Ю. Виноградовым // Библиотека "Христианского Востока", 3. СПб., 2005; "Свт. Спиридон, Кипрский Чудотворец" (2008; перераб. переизд. — 2009).

Область научных интересов: агиография, апокрифы, эпиграфика, история Византии, христианская археология, история архитектуры.

### Дмитриева Екатерина Евгеньевна

Старший научный сотрудник Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН, доцент кафедры сравнительной истории литератур ИФФ РГГУ, преподаватель Французского университетского колледжа при МГУ.

Автор и издатель книг: Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999; Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003 (2-е изд. – 2008; в соавт. с О. Купцовой); Гоголь Н.В. Полное академическое собрание сочинений и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1 (2-е изд. – 2004); Князь Владимир Федорович Одоевский. Переписка с великой княгиней Марией Павловной, великой герцогиней Саксен-Веймар-Эйзенах. М., 2006.

Переводчик с французского и немецкого языков.

## Касьян Мария Сергеевна

Закончила филологический факультет МГУ им. Ломоносова (кафедра классической филологии) в 1974 г. Работает в РГГУ на кафедре классической филологии Института восточных культур и античности. Старший преподаватель (латинский язык и литература, библейский греческий).

Автор нескольких десятков работ (научные статьи, переводы), принимала участие в научных конференциях с докладами по позднеантичной прозе ("Иосиф и Асенет", "Житие Галактиона и Епистимы", "Сатирикон" Петрония); последние годы участвует в работе семинара по прозе эллинистического периода (совместно с Н.В. Брагинской и А.И. Шмаиной-Великановой).

Научные интересы: история античной литературы (особенно эллинистического периода), нарративная техника романа, раннехристианская житийная литература.

#### Ненарокова Мария Равильевна

Закончила филологический факультет МГУ им. Ломоносова в 1985 г., затем аспирантуру в ИМЛИ РАН. Кандидатская диссертация: «"Житие св. Катберта" Досточтимого Беды как памятник англо-латинской агиографии VII–VIII вв.» (защищена в 1996 г.).

Старший научный сотрудник ИМЛИ РАН.

Автор монографии "Досточтимый Беда – ритор, агиограф, проповедник" (2003) и ряда статей: "Перевод как культурная адаптация: две античные истории в изложении короля Альфреда Великого" (2002); «"Житие св. Гоара" Вандальберта Прюмского: конфликт двух традиций» (2003); "Загадки Винфрида как пример взаимодействия культур" (2003); «Об отношении стиха и прозы в трактате Храбана Мавра "Похвала Святому Кресту"» (2006); «Дудон Сент-Квентинский, "сказитель" герцогов Нормандских» (2009); "Каролингская эклога: христианизация античного жанра" (2009). Подготовила к печати новое издание "Памятников средневековой латинской литературы", сопроводив его дополнительными переводами и статьями (т. 1 – 1998, т. 2 – 2006).

Сфера интересов: история средневековой культуры, литературы, богословия, жанры средневековой литературы, средневековая школа.

#### Писляков Владимир Владимирович,

1975 г. р. Закончил Московский физико-технический институт (1998) и Французский университетский колледж при МГУ (2000). Кандидат физико-математических наук (дисс.: "Информетрическое моделирование процесса обращения к электронным информационным ресурсам", Казань, 2008).

Место работы: Государственный университет – Высшая школа экономики, заместитель директора библиотеки.

Область интересов: наукометрия, библиометрия, аналитические исследования и внедрение электронных библиотечных баз данных, управление электронными библиотечными ресурсами.

## Чеснокова Татьяна Григорьевна

Закончила филологический факультет МГУ им. Ломоносова (1994) и аспирантуру МГУ (1997). Кандидатская диссертация: "Пасторальные мотивы в комедиях У. Шекспира" (2000). Доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО "Московский городской педагогический университет", главный редактор журнала "Филологическое образование. Вестник МГПУ".

Монография: "Шекспир и пасторальная традиция английского Возрождения: (Пасторальные мотивы в комедиях Шекспира)" (2000). Публикации последних лет: «Пушкин и Шекспир: "странные сближения"» (2001); "Проблемы формирования барокко в английской драме 1610–1642 гг." (2004); «Бен Джонсон: теория "гуморов" и стиль» (2004); «Роман "Обрученная" в творчестве Вальтера Скотта» // В. Скотт. Обрученная / Изд. подг. З.Е. Александрова и Т.Г. Чеснокова. М., 2005 (Литературные памятники; статья и примечания): «К проблеме "трагического гуманизма": еще раз о Шекспире и Ренессансе» (2006): «"Семейная" комедия нравов в драматургии Г. Филдинга: типология женских и мужских характеров (на материале пьесы "Современный муж")» (2008); «Жанровые вариации "семейной" комедии нравов в последних пьесах Г. Филдинга» (2008); «Типология сюжета и характеров в "балладной опере" Р.Б. Шеридана "Дуэнья"» (2009); «"Предприимчивый лейтенант" Р.Б. Шеридана: жанровая специфика и историко-литературный контекст» (2009); «Поэтика "римской доблести" в трагедии П. Корнеля "Гораций"» (2009); «"Поездка в Скарборо": опыт драматургической переделки в комедийном творчестве Р.Б. Шеридана» (2009/2010).

Область научных интересов: типология и компаративные связи английского Возрождения; У. Шекспир и английская драматургия шекспировской эпохи; английская и французская драматургия XVII–XVIII вв. в свете исторической поэтики.

#### Шмаина-Великанова Анна Ильинична

Закончила Иерусалимский университет по отделениям философии и религиоведения в 1981 г. С 1982 по 1993 г. слушала курсы и участвовала в семинарах в Школе высших гуманитарных исследований (Эколь дез Отз Этюд, Париж), печаталась по современным проблемам богословия в журналах "Вестник РХД" и "Страна и мир", еженедельнике "Русская мысль". С 1995 г. работает в Центре изучения религий РГГУ, доцент. Член Российского библейского общества.

Автор двух монографий [Книга Руфи как символическая повесть. М., 2010; Книга Руфи: Введение. Перевод. Комментарий. М., 2010 (в печати)] и 70 статей и других публикаций в России и во Франции, среди них: "Книга Иудифи как символическая повесть: анализ имен" (2010); Крестоношение Симоны Вейль. (Предисловие) // Симона Вейль. Тяжесть и благодать. М., 2008; «Некоторые особенности раввинистического комментария: опыт прочтения "Песни Песней"» (2007); "Библия в творчестве Бориса Пастернака"

MИРОВОЕ ДРЕВО 236 237 ARBOR MUNDI

#### Авторы этого номера

(2003); "О некоторых аспектах отрицательного богословия Пауля Целана" (2003); «Образ первоначальной церкви в "Одах Соломона"» (2000); Антоний, митр. Сурожский. Труды / Сост. (в соавторстве), вступление, редакция (в соавторстве), примеч., аннотированный именной указатель. М., 2002; *Седакова О.А.* Стихи. Проза: В 2 т. / Сост., вступление А.И. Шмаиной-Великановой. М., 2001. Т. 1 – 576 с., т. 2 – 959 с.

Область научных интересов: иудаизм I–V вв., раннее христианство, библеистика, современные проблемы богословия.

# **SUMMARIES**

## E.E. Dmitrieva

# The Anthropology of the Baroque Drama (Tragedies and Comedies of Andreas Gryphius)

Using examples of both tragedies and comedies by Andreas Gryphius, the paper outlines how *eternity*, which was the main point and theme of his baroque drama, could be reflected in the events constituting its plot, especially as it was supposed that the spectators were blind and the theater was a *Schauplatz für Blinde*.

Another important dimension of the new anthropology of Gryphius which the paper studies is the interaction of the human essence of the characters on the one hand, and the role they play in the social and political *teatrum mundi* on the other hand.

The dramatic proceeding of *the play within the play*, common to all the comedies of Gryphius, which turns out to be a metaphor for the illusory character of human existence, serves also the purpose of interpreting the *teatrum mundi*, but using contemporary "material", which makes the metaphysical component of the comedies even more pointed and more immediate than that of Gryphius's tragedies.

#### T.G. Chesnokova

## Fielding's Burlesque Tragedy in the Context of Genre Tradition

The origins and specific features of Henry Fielding's burlesque tragedy are considered in this article on the material of *Tom Thumb the Great* and *The Covent-Garden Tragedy*. Among other burlesque plays of the XVII–XVIII centuries *The Knight of the Burning Pestle* by Beaumont, *The Rehearsal* by Buckingham and *The What d'ye Call It* 

239 ARBOR MUNDI

Summaries Summaries

by Gay are also examined. Special attention is drawn to the analysis of the correlation between the accidental and the determined in the evolution of dramatic burlesque from Beaumont to Sheridan, and to the place of Fielding's burlesque in the tradition of the genre. The aesthetic bases of Fielding's burlesque tragedies are also analysed in the article.

*Key words*: burlesque tragedy; satirical burlesque; genre poetics; aesthetics of genre; genre evolution.

## M.L. Andreyev

## Pietro Metastasio: between Tragedy and Comedy

The article is devoted to analysing the nature of the genre in Metastasio's operatic dramaturgy. The study of its distinctive features, including external and internal conflict, allows the author to come to the conclusion that a peculiar symbiosis of tragedy and comedy is achieved in them. Metastasio's melodrama thus appears as a variant of the solution to the main task in dramaturgy of the 18th century – an attempt to create a middle dramatic genre.

## N.V. Braginskaya

# Introduction to the Russian Translation of "Joseph and Aseneth"

An introduction to the first Russian translation of the long (Ch. Burchard's) version of the Jewish Apocryphon "Joseph and Aseneth" (Pseudepigraphon in Western scholarly and Church traditions) points to the main issues of discussion concerning authorship, date, provenance, genre and the tendency of the story of conversion to the true God of Israel prompted by love. Being an elaboration of Gen 41:45, 50–52 and 46:20, "Joseph and Aseneth" (= JA) explains how the patriarch Joseph could marry a gentile, Aseneth, the daughter of Pentephres, priest of Heliopolis.

The prevailing view sees JA as a Jewish Hellenistic work roughly dating to the two centuries around the turn of the era, the earliest date proposed being 150 BCE, the latest 4<sup>th</sup> century CE. The book was writ-

ten in Egypt in the Greek of the Septuagint, which does not preclude a Semitic origin for some of the plot's components. Traces of Aseneth-tradition are discernible in later periods too, up to the tale of Yussuf and Zuleikha and medieval Jewry's cabbalistic works. JA had an impact on Christian hagiography, and has been considered Christian up to recent times.

Being a love and adventure story, JA is usually seen as influenced by the Greek novel, a problematic supposition since JA probably precedes other novels, and none of its images or ideas is necessarily borrowed from Greek literature; its dominant literary source seems to be the Septuagint. Viewed as a specimen of Jewish Hellenistic literature, it fits in with other expansions of biblical stories and with the apocalypses, but is still unparalleled for its enigmatic images and unique qualities. Unlike other apocalypses, Aseneth's revelation is recounted not by the seer but by the omniscient author, does not mention the punishment of sinners, and is the only one preceding the Book of Revelation to declare humanity's salvation as having already occurred in the present through a transformed human being. JA is exceptional among the OT apocrypha for its literary qualities and its optimistic, tolerant and magnanimous mood.

The translation, as well as the accompanying study of the Apocryphon, was prepared by overlapping groups of participants in the permanent seminar at the Russian State University for the Humanities dedicated to the comparative study of Classical, Jewish and Early Christian narratives.

# N.V. Braginskaya, A.Yu. Vinogradov, A.I. Shmaina-Velikanova Was there a Cross on the Honeycomb?

An article entitled "Was there a cross on the honeycomb?" presents an attempt to solve a mystery of the apocryphal "Joseph and Asenath" that has inspired scholars' interest for almost a century. In the central scene of the story a Man descended from heaven to impart mysteries of the Lord The Most High to Aseneth. He then performs an enigmatic rite over the honeycomb made by him and shares it with Aseneth. The critical edition by Ch. Burchard makes it highly probable that the

MИРОВОЕ ДРЕВО 240 ARBOR MUNDI

Summaries Summaries

celestial Man marked the honeycomb with a bloody cross, and the majority of scholars accept this reading. This reading provides strong reasons to believe that the JA represented a Christian text or at least a Christian revision of the original version. Opponents usually point out that honey did not play any part in Jewish rituals and try to reconstruct realities of Judaic rites of the Second Temple period that could have been reflected in the actions of the participants in the scene of the mystery.

The authors of present work suggest that the JA is not coded but symbolic and therefore interpret various details of the scene of the mystery while taking into consideration the meaning of the entire story. The story tells of the conversion of an Egyptian priestess Aseneth into the religion of Israel and her mystical transfiguration into the "City of Refuge" for all proselytes. It makes one expect certain rites, because, as we know, the hierurgy of Israel required sacrifice. The authors analyze all actions involving the honeycomb and the table that were carried out by the Man, from the appearance of a new table to the combustion of the honeycomb, and come to the conclusion that here all types of sacrifices are described, symbolically but rather accurately – Chatot, Shlamim etc.

After having analyzed all the evidence of ancient translations and manuscript traditions the authors came to the conclusion: there is no reason to assume that when the Man touched each of the four edges of the honeycomb with his finger, it should be understood as marking the honeycomb with the image of cross. The authors reconstruct the text in this place, suggesting that the Man represented the Judaic High priest. Thus he touched the four sides of the honeycomb reflecting the sprinkling of the four corners of the Altar, at its purification and during the sacrifice. This reconstruction clarifies the meaning of the whole scene: the tower of Aseneth symbolizes the temple, a new table with the honeycomb on it – the Altar and sacrificial offering, and the Man's actions and eating of the honeycomb – the sacrifice itself.

Besides, the honeycomb symbolizes sacrifice in more than one aspect, as the authors of the article have shown. First, in mythology honey is sacred food that grants immortality; second, it is not used in the rites of the Temple so its presence points to the symbolical nature of action; third, the Torah is often likened to honeycomb in the Old Tes-

tament. Thus eating the honeycomb might mean that Asenath perceives the mysteries of the Torah, becomes an ideal proselyte and a model of conversion to Judaism through the Torah, and not through the Temple. It is further suggested that the JA anticipated the later development of Rabbinic Judaism: study of the Torah's doctrine of sacrifice replaced real sacrifice offered in the Temple as that was impossible.

In the postscript to the article two of the authors develop further the hypothesis of G. Bohak that the JA represents the establishing of the Temple of Onias in Egypt (Nome of Heliopolis) at the time of the Maccabees. However the authors of the article suggest that the JA was not simply a justification of the Temple of Onias's precedence over the profaned Temple in Jerusalem but rather it was a symbolical narration that told how through conversion to the religion of Israel all pagan nations could find salvation in the New City symbolised by Aseneth. The authors argue that here one can see the JA's likeness to the New Testament: it is the story of the salvation of human kind. The major difference between the JA and the New Testament lies here as well: the story of Joseph and Asenath does not include the atonement, and there is no cross on the honeycomb.

#### M.R. Nenarokova

# The Sequences of Adam of Saint-Victor as a Part of the Victorines' Educational Programme

Adam of Saint-Victor, a talented poet and composer of the XII<sup>th</sup> century, is known as the creator of the so-called regular sequence, a hymn sung in the central part of the Latin Mass. Religious education for the illiterate began in church services, and Adam's sequences were very useful in this respect, because the fundamentals of Christianity were expressed in them with the help of vivid, easily memorized images. Both in antiquity and in the Middle Ages music was regarded as an auxiliary means of memorizing important information and educating the soul. The combination of text and music in Adam's sequences leads to the conclusion that the melody accompanying the text was intended to give rise to nobler feelings in the souls of the listeners. According to Adam's famous contemporary, Hugo of Saint-Victor, listen-

MИРОВОЕ ДРЕВО 242 243 ARBOR MUNDI

Summaries

ing influences one's imagination, develops one's memory, and thus educates one's soul with the help of the images one remembers. The rhetorical means chosen by Adam helped listeners to see with their mind's eye the persons and events referred to in the church service and to understand and remember complicated theological ideas.

## МИРОВОЕ ДРЕВО № 17/2010

#### ARBOR MUNDI

Оформление В. ПОДШИВАЛОВ

> Художник В. СУРКОВ

Технический редактор Г.П. КАРЕНИНА

Корректор Л.П. БУРЦЕВА, Н.П. ГАВРИКОВА

> Компьютерная верстка Н.В. МОСКВИНА

Адрес редакции:
125993,
Москва,
Миусская пл., 6
Институт высших гуманитарных
исследований РГГУ
Журнал "Мировое древо"

# ДЛЯ ЗАМЕТОК

Подписано в печать 26.10.2010. Формат  $60\times90^{1}/_{16}$ . Усл. печ. л. 15,8. Уч.-изд. л. 15.5. Тираж 300 экз. Заказ № 323.

Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета 125993, Москва, Миусская пл., 6 Тел. (499) 973-4200