

Пассийный канон в драме К.Р. «Царь Иудейский» // II Міжнародний театральний симпозіум «Література – Театр – Суспільство»: Зб. наук. пр. У 2 т.- Т. II. – Херсон: Айлант, 2007. – С.50-55.

УДК 826.161.1/82-1

Ильинская Н.

Пассийный канон в драме К.Р. «Царь Иудейский»

В статті простежено модифікації пасійного канону, характерного для світської російської літератури, у контексті культурно-духовних пошуків епохи.

The article is devoted to the modifications of the Passion canon which is typical for Russian secular literature tradition in the context of cultural and mental search of the epoch.

Творчество великого князя Константина Константиновича Романова (литературный псевдоним – криптоним К.Р.) – поэта, драматурга, актера, переводчика, главы императорской Академии наук, создателя разного рода благотворительных комиссий, наконец, светлой личности, по известным причинам многие десятилетия находилось в забвении. По сути, лишь в конце XX столетия происходит «второе рождение» августейшего поэта: появляются монографические исследования, проводятся Чтения памяти К.Р. (Санкт-Петербургский научный центр РАН, 1995), научные конференции (К 140-летию со дня рождения поэта – ИРЛИ, 1998), публикуется часть эпистолярия, в частности переписка великого князя с А.Ф.Кони [1], издаются его книги. К сожалению, материалы конференций, как и монография Л.И.Кузьминой, оказались для нас недоступными, однако по реферативным источникам можно составить представление о направлениях научного поиска. Следует констатировать, что преобладают публикации, сделанные на основе архивных материалов, касающиеся биографии поэта, его многообразной

деятельности и обширных творческих контактов, культурной атмосферы царского дома Романовых. Среди работ, посвященных изучению творчества К.Р., по понятным причинам больше внимания уделяется его лирике [2, 3, 4]. Несмотря на их ограниченное число, можно говорить о некоторых сложившихся тенденциях в исследовании творческой индивидуальности К.Р. Общее место – признание за ним весьма скромного поэтического дарования в литературе «второго ряда», наследника традиции «чистого искусства», определение его «простеньким консерватором, но с чистой лирической нотой – вся Россия плачет и поет песню «Умер бедняга в больнице военной» [5], акцентирование мирозерцания и поэзии К.Р. в русле православной духовности [4]. Именно в такой системе координат – как художественное воплощение типа традиционно-догматического сознания – ранее нами проанализирована лирика К.Р. [см. более подробно 6].

Цель данной статьи – проследить в драме К.Р. «Царь Иудейский» модификацию пассивного канона, характерного для русской литературной традиции, в контексте культурно-духовных исканий эпохи. В таком аспекте произведение рассматривается впервые. Сверхзадача нашего исследования – попытаться выйти за пределы стереотипного восприятия творчества К.Р. в формате скромного преемника традиций Ф.Тютчева и А.Фета (хотя, согласимся, ориентиры достаточно высокие) и оценить с позиций современности его вклад в структурирование духовной вертикали в русской литературе XX века.

Драматическая судьба одного из лучших творений К.Р. более или менее подробно изложена в литературе [7, 5], однако акцентируем некоторые моменты. «Царя Иудейского» сопровождают необыкновенная популярность (по словам самого автора, «20-я тысяча уже разошлась без остатка» [1, 218]), трудный путь к сцене и последующее запрещение Синодом не только постановок, но даже публичных чтений, не говоря о последующем исчезновении пьесы из литературы вместе с другими произведениями «вне закона». Парадоксальность ситуации в том, что затравленная церковной

цензурой драма о Христе спустя почти столетие реинтерпретирована литературоведом и доктором богословия М. Дунаевым как положительный пример воплощения религиозных тем, как пьеса, противостоящая «православным духом» «темным интенциям Серебряного века» [8, 300, 306]. Согласимся, в полифонии культурно-религиозных исканий Серебряного века моногенетичность религиозно-поэтического сознания К.Р. на самом деле выделяется из общего строя, хотя и включает в себя характерные для эпохи тенденции. Закономерно возникает вопрос: в чем причина столь полярных оценок «содержания драмы», по словам ее автора, «заимствованного из евангельского повествования» [1, 211], и объясняется ли их изменение исключительно мученическим ореолом вокруг пьесы и интересом к «августейшей личности» ее автора?

Действительно, как глубоко верующий человек великий князь понимает тонкость воплощения сакрального образа Христа в светской литературе и на сцене, и поэт К.Р. находит деликатное и одновременно художественно оправданное решение – сохраняя текстовые структуры пассивного канона, предлагает рассказывать о страстях Христовых другим персонажам – библейским и вымышленным. Как известно, именно этим приемом выведения протагониста за сцену впоследствии воспользуется М. Булгаков в пьесе «Александр Пушкин». Таким образом, автор полностью отдает дань ортодоксальной традиции, табуирующей появление на сцене Спасителя в качестве персонажа.

Воссоздавая мистерию Христа, К.Р., безусловно, следует наставлениям своего учителя – ревностного христианина И. Гончарова: «Творчеству в истории Спасителя нет места. Все его действия, слова, каждый шаг начертаны и сжаты в строгих пределах Евангелия...» [Цит. по: 5, 395]. То есть литературное воплощение образа Христа возможно только в сакральном или сакрализованном контексте (литургическая лирика, учительная литература, гомилетика). В светской драме К.Р. «Царь Иудейский» представлены практически все структурные составляющие пассивного

канона: это «шествие на осляти» в канун Пасхи, предательство сребролюбца Иуды, пленение Христа в Гефсиманском саду, глумление над богоцарственностью Иисуса во дворце Ирода и «на воинском дворе», *via dolorosa* Божьего Сына и предстояние Кресту Богородицы, сцена Распятия с уверовавшим сотником (центурионом) и благоразумным разбойником, погребение Иисуса в пещере, Его Воскресение. Обращает внимание корректность включения автором евангельских аллюзий и реминисценций, приемов их творческой переработки, о чем свидетельствует сопоставление с претекстами. Так, например, известное умывание рук Пилатом как символическое снятие вины за пролитую кровь праведника К.Р. заменяет символическим жестом раба: «Воды велел подать ваш господин» [9,275]. Евангельское слово, как правило, озвучено: его произносят персонажи «с речами». Помимо ссылок на Священное Писание, представленных в авторском примечании-исследовании к драме, К.Р. помещает подробнейшие исторические сведения, мифологические комментарии, объясняет обычаи, бытовые реалии эпохи. Все это – свидетельство фундаментальной подготовки автора к воспроизведению исторически точно и достоверно событий последних дней земной жизни Богочеловека, понимание великой ответственности перед темой, ставшей для поэта его крестом.

Характерен еще один прием, который вписывает драму «Царь Иудейский» в национальную духовную традицию и демонстрирует не просто знание поэтом православных истин и канонов (в культуре Серебряного века это не редкость), но глубокую воцерковленность мировосприятия, молитвенное благоговение перед Творцом – это реконструкция традиционных жанров религиозной поэзии: псалмов, молитв. Так, например, «Песнь учеников Иисусовых», как указывает в примечаниях к дореволюционному изданию сам автор, есть вольное переложение нескольких стихов 87 псалма, хорошо всем знакомого как входящего в Шестопсалмие, читаемое на утрени [9, 464-465]. Заключительная песнь Иосифа Аримафейского «Тебе, воскресшему, благодаренье» («Хвалите Господа с небес, / И пойте непрестанно: / Исполнен

мир Его чудес / И славы несказанной» [198, 337]) по сути является парафразой псалма 148 «Вся вселенная славит Господа» (срв. с библейским текстом: «Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. ... Да хвалят имя Господа, ибо Он повелел, и сотворились» – Пс. 148:1,5).

В создании мистерии Иисуса К.Р. прибегает и к неканоническим источникам: апокрифам, духовному фольклору, посредством которых текст обретает этноспецифику, отражая черты народной религиозности. Заметим, что обращение к неканоническим источникам, народному православию является одним из векторов духовно-эстетических поисков первого рубежа XX века, хотя у К.Р., по сравнению с модернистскими течениями, они не доминируют. Так, безусловно, зная о свойстве апокрифической литературы воздействовать на чувства и воображение слушателя за счет ярких деталей, чудесных историй, автор в эпизоде о детских годах Иисуса использует фрагмент из «Евангелия детства» [см.: 10], контаминируя поэтический парафраз со стилизацией в духе апокрифа. Традиция переосмысления апокрифических претекстов в духе христианской догматики, **«домысливание»** эпизодов, которые не противоречат евангельской истине наблюдаем в стихотворении В.Набокова «Смеркается. Казнен...». Новый импульс она получает в конце XX века в поэме Ю.Кузнецова «Путь Христа».

Важнейшее действующее лицо пассивной мистерии – Богородица. Факт особого Ее почитания в православной духовности и народной вере, мысль о соучастии Богоматери в подвиге Христа, об Их единстве отрефлексированы религиозными философами (С.Булгаков, Г.Федотов): "Все евангельское свершение совершается в сердце Богоматери, она разделяет с сыном каждую его скорбь, всякий шаг Его пути к Голгофе» [11:7]. В драме «Царь Иудейский» Пресвятая Дева Мария как сакральный образ не является непосредственным персонажем – о Ней рассказывают другие. Заметим, в канонических Евангелиях "духовная биография" матери Христа представлена довольно скупо. Как и в детство Спасителя, евангелисты "не пускают" в Ее историческую жизнь, хотя многокрасочно повествуют о

Богоматери апокрифы, церковные песнопения, иконография и религиозный фольклор. Наследуя национальной духовной традиции (это стихи «Сон Богородицы», «Сон Мати-Мариин», «О Христовом распятии», «Стих покаянен», пассивная повесть XVII века «Страсти Христовы», широко известное в русской книжности апокрифическое Евангелие от Никодима), К.Р. также акцентирует христологический мотив единства крестного пути Иисуса и Божией Матери. Страсти Богородицы показаны в восприятии и переживаниях других персонажей, но автор не идет по пути апокрифизации текста, уделяя особое внимание психологическим или бытовым деталям. **Рассказ о страданиях Приснодевы достигает высокого эмоционального накала как исполнение пророчества Симеона Богоприимца.** Любопытным является и такой факт: зная о **твердом** церковном предании, по которому «Господь воскресший первой явился Пресв. Богородице» [12:220], автор, строго следуя Евангелию, дистанцируется от него, о чем заявляет в примечаниях [9,462]. Поэтика сна помогает автору художественно решить эту дилемму: повествование о страстях Богоматери завершает «сон иль чудное виденье», в котором есть весть о грядущем Воскресении: она в словах Иисуса, победившего смерть: «Не плачь, не плачь, о, Мать надо мною. Из гроба Я восстал; прославлен Я» [9, 335]. Пасхальную радость ярко выражает реминисценция из ирмоса 9-го канона службы в Великую Субботу. Далее мотив благой вести реализуется посредством сквозного символа – белой лилии, с которой когда-то прилетел к Марии небожитель; ночью накануне Субботы лилии чудесным образом расцветают в саду Иосифа как пророчество Христова Воскресения; «чистые, непорочные лилии» – любимые цветы Агнца – оставлены в Его могиле, с ними же выходят славить воскресшего Бога благовестники – Его верные ученики и ученицы.

Культурную преемственность пассивной традиции в русской литературе XX века наблюдаем в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита», в творчестве таких разных поэтов, как В.Набоков (стих. «Смеркается.

Казнен...»), А. Вознесенский («Последние семь слов Христа»), Ю. Кузнецов («Путь Христа»). Так, сравнение страстей Богородицы в драме К.Р. «Царь Иудейский» с аналогичными эпизодами в поэме «Путь Христа» Ю. Кузнецова отражает те трансформации, которые происходят в религиозно-поэтическом сознании поэта, завершающего традицию литературного воплощения Христа в XX столетии. Здесь пасхальную радость перевешивает трагическое мироощущение, отягощенное экзистенциальным опытом метафизической бездны, глобального проявления зла, сиротством богооставленности по собственному выбору. Во сне Богоматери "неведомый странник" из иномирия (исходя из гностического мифа, «дьявольское отродье»), схватив Ее за "ризу сиянья" (знак святости), фамильярно "возвещает": "Тетка!... А я твой племянник" [13, 23]. Трагическое одиночество Божией Матери, «безответность» замкнутого и отчужденного безблагодатного мира подчеркивается его зловещим безмолвием: " Кто это был?... Не ответила ей тишина..." [13, 23]. **Христианская пассивная мистерия, финал которой у К.Р. – полная победа Спасителя над смертью, у Ю. Кузнецова завершается персонификацией в образе «племянника» – Сатанаила (якобы «брата» Христа по гностической мифологии) – вселенского зла, не исчезнувшего после крестной жертвы Кроткого Агнца.**

Возможны и другие примеры наследования К.Р. пассивному канону, однако не менее интересны отступления и модификации, которые, подчеркнем это особо, не разрушают его структурные составляющие и не демифологизируют традиционную семантику. В этом плане позволим не согласиться с утверждением автора глубокой и интересной статьи, посвященной рассмотрению драмы «Царь Иудейский» как претекста «ершалаимских страниц» романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», в том, что побочным результатом переноса «у К.Р. сюжетного фокуса с Христа на других действующих лиц» является утрата евангельского христоцентризма; «поэтому «Царь Иудейский» – это не трагедия Галилеянина, а психологическая драма Понтия Пилата, как и роман в романе Булгакова» [5,

396]. Прежде всего, прислушаемся к самому автору: «Главное действующее лицо Христос... вся драма создается только ради Его» [1, 209]. Как представляется, творческое открытие К.Р. как раз и заключается в том, что, наследуя пассивному канону по ряду сюжетообразующих мотивов, он создает новаторское произведение, в котором страсти Христовы представлены через призму сознания мыслящей личности начала XX века с ее конфликтами веры и разума, поисками незамутненных догматами и ритуалистикой Истины во Христе, эсхатологическими предчувствиями и катастрофичностью мировосприятия. Драма христоцентрична еще и потому, что тема страстнотерпчества Иисуса сопряжена с главным делом Его земного служения – утверждением Нового Завета между человечеством и Богом, и текст организован вокруг концепта Христовой веры – аксиологической вершины русской религиозности. Так, система образов структурирована достаточно прозрачно: с одной стороны, ненавидящие Иисуса «законники и книжники», которые «навряд народную в Него разделят веру» [9, 201]; с другой – ученики Христа, верящие «по зову сердца, не ведая сомнений» (Иосиф, Иоанна, рабы Александр и Лия и др.). В драме достаточно убедительно представлен образ толпы, вера которой непостоянна и легко управляема: «И эта же толпа, за Ним сегодня / Бежавшая как за своим Царем, / Боготворившая Его, поверит / Посмевающим осудить ее Мессию / И будет казни требовать Его» [9, 208]. Эта библейская реминисценция, как и название драмы «Царь Иудейский», акцентирующие идею богоцарственности Иисуса, имеют, на наш взгляд, глубоко личностный подтекст. Он порожден размышлениями о кризисе власти и судьбе царского дома, о непостоянстве симпатий и антипатий народа в России предвоенных лет. Напомним, драма написана в 1912 году, опубликована в 1914 и, следовательно, ее «хождение по мукам» вершится в канун первой мировой войны и годы революции. Как свидетельствует история, предчувствия великого князя сбываются, и он действительно «баловень судьбы», (по названию одного из стихотворений), потому что не увидит гибели двух своих

сыновей, сброшенных живыми с другими членами царской семьи в шахту под Алапаевском в 1918 году.

В драме К.Р. «Царь Иудейский» наиболее глубокие в психологическом плане образы «сомневающихся» – Никодима и Прокулы – жены Понтия Пилата. Как известно из Евангелия от Иоанна, Никодим, один из начальников иудейских, приходит тайно ночью для бесед с Иисусом (Иоан. 3:1), а затем защищает Его в собрании фарисеев как невинно осуждаемого (Иоан. 7:50.51). В драме в основном сохраняется главный рисунок образа Никодима – это сильная, думающая личность. Преданность вере отцов помогает ему осознать суть конфликта между Иисусом и фарисеями: «Всевышний Сам устами / Пророка Своего вещает нам, / Что обветшало прежнее служенье, / Что новый нам даруется завет» [9, 284, 331], а строгое следование букве Закона сопряжено со стремлением победить мертвый догматизм. Именно ему автор доверяет, по-видимому, лично значимые суждения о необходимости обновления веры в Истинного Бога, которую подменяет «обрядность... / А вместо Господа – синедрион» [9, 283]. Однако чтобы поверить в Иисуса, ему недостаточно движения сердца, «ум-мучитель и гордого познания змея» заставляют искать подтверждения святости Спасителя в пророчествах Ветхого Завета. Уверовав, Никодим произносит покаянную молитву не только за себя, но и за других, кто в иные века и времена обречен переживать такие же горькие муки богоискательства.

Аналогичные сомнения испытывает и Прокула – римская матрона, которой недостаточно рассказов о чудесах Иисуса, хотя они и «смущают холодный ум». Она осознает исчерпанность языческих верований и культуры, в религии Иисуса ее привлекает высокая духовность и красота Истины, которая откроется грешному, погрязшему в пороках миру. В отличие от Понтия Пилата, иронически вопрошающего: «Что есть истина?», Прокула, обличая в патетическом монологе трусость и малодушие прокуратора, постигает Истину в голгофских страданиях Божьего Сына и

заявляет о себе: «Я верую! ... Господи, Его страданье / Грех мира должного да искупит» [9, 313].

К.Р. вносит новые элементы в художественное решение сцены Распятия. Неотъемлемый элемент пассиона и в канонических, и в апокрифических источниках – «дщицу» с указанием «вины» Богочеловека: «Сей есть Царь Иудейский» (Лк, 23638), у К.Р. заменяет заунывный голос глашатая за сценой, произносящий этот текст. Его слышат в доме Пилата пирующие гости и Прокула. Танцы невольниц, светские сплетни, обильный стол напоминают «пир во время чумы», что, по-видимому, ощущают и собравшиеся, поскольку один из них рассказывает об обычае египтян приносить «в чертог веселья мумию – напоминанье о грядущей смерти – / Так этот голос заунывный нам / О неизбежности конца вещает» [9, 302]. Эсхатологичность голгофской трагедии усиливается природной катастрофой. Заканчивается сцена фразой с апокалипсическим подтекстом: 1-й трибун (падая на колени): «Мы погибаем» [9, 311]. Таким образом К.Р. акцентирует глубинное сходство исторических контекстов – «предощущение конца», которое порождает эсхатологические предчувствия, характерные как для порубежной эпохи конца XIX – начала XX века, так и для пассивного канона.

Как видим, К.Р. художественно исследует важную для социокультурной ситуации и лично значимую проблему обретения веры. Так, не смея осуждать, но и не скрывая правды, великий князь искренне переживает отсутствие религиозности «и абсолютный ноль вместо будущей жизни» у духовно и творчески близкого ему А.А.Фета, указывая причину – недостаток цельности, «раздвоенность души», «присущую даже самым одухотворенным» [1, 222]. Объединяя мотивом сомнения образы Никодима и Прокулы как личностей, принадлежащих к разным культурам – иудейской и языческой, К.Р. художественно воплощает новозаветную максиму: в религии Иисуса все едины и эллины, и иудеи.

И, наконец, в доказательство того, что пьеса К.Р. – это отнюдь не «психологическая драма Понтия Пилата», а вероучительное произведение об

Истине Богочеловека, приведем еще один аргумент. Образ Иисуса в драме К.Р. подается в сакрализованном контексте, поскольку поэт не допускает «литературных» или апокрифических вольностей, в отличие от пассивного апокрифа М.Булгакова. Вряд ли можно согласиться с Е.Толстой, что «в обоих текстах отмечается неизвестное, нееврейское происхождение подсудимого» [9, 402]. У М.Булгакова это так, но в драме К.Р. о происхождении Христа из богоизбранного народа, о Его семье и роде в тех или иных коннотациях говорят многие персонажи. Например: «Ждет моего суда еврей какой-то» (Пилат); «Высоко метит этот Иудей» (Префект); о рождении Иисуса в Вифлееме и о том, что Иосиф из дома Давида рассказывает Никодиму Иоанна; Иисусом, Давидовым сыном называют Его спасенный от слепоты Вартимей; Галилеянином, пророком из Назарета люди из толпы; «бродягой, нищим из Назарета» саддукеи и т. д. Кроме того, как нами уже это показано, Христос у К.Р. не мыслим без Богородицы, в отличие от персонажа М.Булгакова. Таким образом, разными исходными интенциями, спецификой традиционно-догматического сознания К.Р., которое не допускает игры с сакральными образами и реинтерпретации православной догматики, а не только слабостью «августейшей музыки» по сравнению с булгаковским талантом, продиктовано пиететное отношение К.Р. к евангельскому Слову в сакральном и филологическом значении.

Не отрицая интертекстуальных переключек в теме Пилата, заметим, что авторы по-разному расставляют акценты в образе прокуратора Иудеи. В отличие от величайшего романа-апокрифа М.Булгакова, К.Р. создает пьесу о добровольном, праведном и кротком мученичестве Божьего Сына, искупающего Крестной смертью грехи человечества. Так почему же пьеса о Страстях Христовых претерпела такую мученическую судьбу? Возможно ли предположить, чтобы «психологическая драма Пилата» настолько взволновала церковную цензуру? Конечно же, вывод один – пьеса «пострадала» за смелые теократические выпады, которые теперь с учетом современного исторического контекста таковыми не рассматриваются. Драма

«Царь Иудейский» К.Р. занимает достойное место в пассивной традиции русской литературы, начало которой положено апокрифической повестью XVII «Страсти Христовы», которую в веке XX завершает поэма Ю.Кузнецова «Путь Христа».

Литература

1. Матонина Э.Е. Баловень судьбы: Великий князь Константин Константинович в письмах и воспоминаниях // Новый мир.– 1994. – №4 – С. 190-224
2. Кузьмина Л.И. Августейший поэт К.Р.: Стихи разных лет. Личность. Творчество. – СПб., 1995. – С. 5-64
3. Муратов А.Б. Великий князь Константина Константинович. – К.Р. Времена года. Избранное. – СПб., 1994. – С. 5-76
4. Завьялова Е.Е. Своеобразие лирики К.Р. // Вестник ВГУ. Серия гуманитарные науки. – 2004. – №1. – С. 112-123
5. Толстая Е.Д. Бродяга из Гамлы и «Царь Иудейский» // Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. – М.: Рос. Гос. Гуманит. Ун-т, 2002. – С. 393-41
6. Ильинская Н.И. Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология. – Херсон, 2005. – 468 с.
7. Лаврова Н.Н. К столетию со дня рождения К.Р. // Русская литература. – 1996. – №1. – С. 286-287
8. Дунаев М.М. Православие и литература. В 6-ти частях. Ч.V. Издание второе, исправленное, дополненное. – М.: Христианская литература, 2003. – 784 с.
9. К. Р. Времена года: Избранное / Вступит. статья, составление, комментарии А. Б. Муратова. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – 510 с.

10. Мильков В.В. Древнерусские апокрифы. – СПб.: Издательство РХГИ, 1999. – 896 с.
11. Булгаков С. Крест Богоматери // Богословская мысль. – Париж, 1942. – С. 5-24
12. Зандер Л.А. Бог и Мир (Мирозерцание отца Сергия Булгакова). Том II. – Париж: УМКА-PRESS, 1948. – 385 с.
13. Кузнецов Ю. Путь Христа // Наш современник. – 2001. – №2. – С. 3-24