

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ В. БЕРЕНТА «ЖИВЫЕ КАМНИ»

Структура романа младопольского писателя Вацлава Берента (1873 – 1940) «Живые камни» (1918) основывается на библейской метафоре живых камней, отсылающей к Первому посланию св. Петра:

«Приступая к Нему, камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному,

И сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный, священство святое, чтобы приносить духовные жертвы, благоприятные Богу Иисусом Христом.

Ибо сказано в Писании: «вот, Я полагаю в Сионе камень краеугольный, избранный, драгоценный; и верующий в Него не постыдится» (1-е Петра, 2:4-6).

Вербальные образы «живых камней», «краеугольного, драгоценного камня» выстраиваются в единую мощную символику: Бог, Иисус Христос, Храм. Приходя в Храм, верующие, ведомые любовью и соединенные рукой Бога, соприкасаются с Христом, поскольку церковь отождествляется с телом Бого-Человека: «И Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины» (От Иоанна, 1:14). Каждый храм представляет собой свидетельство человеческого начала Иисуса Христа и в то же время символизирует душу каждого верующего [7, с. 56].

В романе «Живые камни» В. Берент заостряет внимание на том, что величественный кафедральный собор, многократно появляющийся в произведении в самых различных ракурсах, – это «Дом Бога и люда» [1, с. 111] (здесь и далее перевод автора статьи), возведенный «тысячью рук», «биением тысячи сердец» [1, с. 5]. Именно духовная общность, единение душ ведет к созиданию, управляет креативным процессом. Сила каменщиков – в их вере и сплоченности, в стремлении завершить свой труд. Это мифическое единство творца-общины и творения-действия. Несокрушимый, неподвластный времени камень становится посредником между человеком и Богом, выражением мистической связи скоротечности, сиюминутности и вечности. Мысль о вечной жизни заполняет брненное существование, вливается в души верующих. «Вы показываете собой, что вы – письмо Христово, чрез служение наше написанное не чернилами, но Духом Бога живого, не на скрижалях каменных, но на плотяных скрижалях сердца» (2-е Коринфянам, 3:3).

Возведение храма имитирует божественный акт сотворения мира. В этом смысле созданная человеческими руками церковь напоминает о гармонии и совершенстве, рожденных из хаоса и мрака. Как шлифуется грубый, неотесанный камень, так духовность проникает в бесформенную материю и создает «живой камень», человека, в

котором присутствует Бог. Процесс самосовершенствования бесконечен и сложен, как огромен труд, вложенный в строительство христианских храмов. Средневековые мастера были готовы работать многие годы без надежды увидеть свое творение завершённым. Кафедральный собор у героев романа «Живые камни» вызывает благоговейный трепет и сознание своей недостойности.

«Труд в молчании отличает Божьих ремесленников. Такими были строители этого городского собора: упорные в молчаливом обтесывании камней, начиная с огромных валунов для фундамента, и заканчивая взметнувшимися ввысь башнями. И даже не дожидаясь завершения дела, рассчитанного на труд нескольких поколений, сходили в могилу дважды безымянные – при жизни и после смерти» [1, с. 355].

Вацлав Берент подчеркивает, что время возведения храмов успело уйти в прошлое, оставив после себя лишь воспоминание о духовной, творческой силе, противостоящее бездействию и безверию романной действительности. Городские стены скрывают всеобщее безразличие, оупение, серость. «Мир превратился в Голгофу совести, склоны которой заполняет черная саранча Иуд – вплоть до кровавых небосклонов.

Под тучами нагроможденные огромных размеров храмы верно должны бы были рухнуть, поскольку низкие людские печали принялись уже подтачивать фундаменты Церкви – по правде говоря, даже сам камень Петра смогли бы сокрушить!» [1, с. 7].

Упомянутый Берентом «камень Петра» отсылает к библейскому мифу об апостоле Петре как земном наместнике Иисуса Христа: «и на сем камне я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; И дам тебе ключи Царства Небесного» (От Матфея, 16: 18, 19). Сам Иисус является «краеугольным камнем» и замком от мессианского царства, аркой, ведущей к спасению душ: «Я дверь овцам [...] Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется» (от Иоанна, 10:7, 9). Образ апостола Петра расширяет символику Церкви как живого храма, возведенного из верующих душ. Каждое сакральное строение является отпечатком внешнего мира, в свою очередь, мир сакрален, будучи творением самого Бога.

Вацлав Берент описывает начавшийся процесс размывания и деструкции гармоничного сакрального мира. Духовная пустота и безверие превращают город, окруженный каменными стенами, в бесплодную землю, овладевают душами ограниченных, окаменевших людей. В данном контексте камень несет совершенно иную смысловую нагрузку: перестав быть знаком сконденсированной духовной силы, он символизирует все мертвое, лишённое жизни, бесчувственное, приземленное. Равнодушные, черствость сердец, нравственное уродство делают людей похожими на тяжелые, неотесанные камни. «Опустели в городах и церкви и мастерские; толпы людей охватило огромное безразличие к вопросам как души, так и тела [...] На попелищах жизни догорали последние уголья внутреннего пыла» [1, с. 6-7].

Замкнутое пространство города сдавливается каменным обручем городских стен. Тяжесть, инертность, непроницаемость, исходящие от этой твердой и неподатливой материи, просачиваются в души людей. Горожане замкнуты в бездействии, неподвижности и монотонности, их изувеченный дух влачится среди угнетающих своей тяжестью стен домов. Выйдя за черту города, голиард молит Бога о том, чтобы узость и сдавленность городских стен, мелочность и тупость не коснулись его души: «Если не хочешь видеть во мне пустой листок, не позволяй затеряться зерну Твоему в скорлупе моего тела! Не позволяй груди лишиться праведной пылки вагантов: жажды пилигрима и жара скитальца. Не дай их утолить ни у одного источника [1, с. 223]. В образе голиарда сливаются воедино две хорошо известные метафоры: библейское зерно, брошенное на благодатную почву и гонимый ветром листок. Вацлав Берент использует отдельные фрагменты биографии Архипита (XII в.) и представляет голиарда как

идейного наследника автора «Confessio Goliae» («Исповеди»), известнейшей вагантской песни, достаточно популярной и в Польше. В своей собственной интерпретации Берент устраняет акценты самокритики, подчеркивая элементы индивидуализма, бунта и протеста против всяческих ограничений и церковного аскетизма, определяя ситуацию гордой и трагической свободы. В «Исповеди» появляется метафора листьев, уносимых ветром «similis sum folio; de quo ludunt venti» [1, с. 221] как образная аналогия с поэтом-странником, бродящим по свету и не знающим пристанища. С особой силой этот мотив зазвучит в «Осенней песне» (1865) Поля Верлена:

Выйду, брожу,
В сумрак гляжу,
Плачет он, просит...
Я – одиноч!
Словно листок
Ветер уносит.

(перевод В. Брюсова)

[2, с. 28]

Берент выводит человека из индивидуального времени, уложенного в цепочку хронологии, и переносит его в мифическое время, лишённое начала и конца, движущееся по кругу. Кругообразность времени видится в вечной повторяемости схемы человеческой жизни, смене поколений. «Сколько бы нам не пришлось вслушиваться в чью-либо долю, нас всегда поражает, как родственны, как близки, как схожи почти все судьбы человеческие, хотя и под разными звездами и гороскопами» [1, с. 68].

Временной аспект круга означает, что любое кажущееся линейным движение человека приводит его в исходную точку. Круг символизирует процесс самонаблюдения, анализ самого себя. В этом контексте наиболее выразительным является образ брата Луки. Прикоснувшись к светской жизни, поддавшись соблазну увидеть «широкий» мир, молодой монах под покровом ночи с пестрой и шумной толпой вагантов и школяров выходит за пределы города. Пережив ночь внутреннего просветления, брат Лука уже на рассвете следующего дня под пение петухов возвращается в святую обитель. Раскаявшийся монах обивает в себе грешника-отступника: вооружившись мечом и щитом Ланселота, он побеждает «сатану». Рыцарские атрибуты накладываются на семантические дубли брата-христианина: одеяние, четки и белоснежную лилию, заслонившую собой алую розу. «Заблудшая овца», «блудный сын», «приблудная собака» вырастают в победоносный образ христианина-рыцаря, созданный св. Павлом:

«А паче всего возьмите щит веры, которым возможете угасить все раскаленные стрелы лукавого;

И шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть слово Божие».

(«Послание к Ефессянам» 6:16-17)

Вацлав Берент прослеживает эволюцию мировоззрения брата Луки, этапы его творческого роста. Это художник переломной эпохи, пытающийся найти себя в «новой» жизни. На небольшом отрезке физического времени автор романа реализует огромные эмоциональные и содержательные пласты духовно-психологического времени, диктуемого религиозными и экзистенциальными мифами.

Монаха печалит сознание того, что он не сможет, так как не в праве выразить на языке красок всю гамму внутренне прочувствованной истины. Покорному слуге Бога претит иметь собственное мнение, собственный взгляд на мир, признавать над чем-либо свое господство, притязать на какую-либо собственность. Обнаружив в себе художника, способного творить, брат Лука позволяет себе сказать: «мои», признать за собой право авторства, пусть даже вопреки монастырскому уставу. Он начинает чувствовать ответственность за форму и содержание иллюс-

траций к монастырской книге, за их выразительность, но уже на качественно новом уровне: не как случайный исполнитель воли приора, а как осознающий свою сущность и предназначение художник. Воображение монаха рисует образ Матери и Сына, окруженных ангелами с живыми лицами женщин, увиденных им в пекарне, рельефно запечатлевшихся в его памяти, запавших в душу. Дева Мария видится брату Луке не в пурпуре и золоте, а в голубизне незабудок, в безукоризненной белизне жасмина, – это горожанка с мягкой, материнской улыбкой, прекрасная в своем земном облике.

Признавая земную красоту мерилom божественной ценности, брат Лука провозглашает один из основных художественных принципов эпохи Возрождения. Им высказывается мысль о субъективной фантазии художника, способного видеть мир в перспективе, в трехмерном измерении. Обращаясь к собственному опыту чувственного восприятия, он «очеловечивает» религиозное содержание иллюстрируемой им книги.

«И не будет в том никакого греха, – скорее отгонял от себя монах всяческие сомнения, – потому что не красотой превозносятся ангелы над земными красавицами, а небесным счастьем». И так я нарисую всех этих женщин: ангелами у небесного трона» [1, с. 307].

В романе «Живые камни» В. Берент обращает внимание на то, что диалектика личности, ее саморазвитие наиболее близки предмету искусства, в то время как религия тяготеет к безличному, универсальному истолкованию бытия человека. Религия стремится создать модель существования в потустороннем мире, искусство же возвращает человека на землю, в мир переживания и осознания смысла его жизни. Искусство улавливает бесконечный процесс совершенствования мира в конкретных, зримых проявлениях. Религия же оставляет человека во временном и световом пространстве как в высшей ценности, в неизменной вечности.

В христианстве лишь одна единственная женщина – дева Мария (наряду со святыми Петром и Павлом) допущена к трону Бога. Богородица (Theotokos) воспринимается средневековым человеком как заступница грешных людей перед небесными силами. Она окружена всеобщим поклонением. Главное место женщины, родившей Христа – на земле, в человеческой жизни, в любви, сострадании и материнстве. В романе «Живые камни» каменная статуя девы Марии, окруженная цветами, ежедневно приносимыми братом Лукой, стоит у самой черты францисканского монастыря как носительница нравственной силы и добра, защитница и утешительница. В ее присутствии раскрываются саморефлексии монаха-рыцаря-художника, выраженные через противоречие между земными желаниями человека и необходимостью поиска божественной благодати и самоотречения во имя Бога. Придя к душевному согласию, брат Лука лицезреет Пресвятую деву Марию в ореоле славы как образец земного и небесного совершенства, а вместо алой розы, полученной от королевы, он видит белую лилию как символ вновь обретенной невинности, как символ чистой, нетронутой души.

Иная участь уготована голиарду, безымянному «рыцарю песни». Не найдя в стенах монастыря понимания, отринутый поэт-скиталец бежит мимо каменной статуи девы Марии на «ту» сторону, туда, где господствует Злой Дух. За чертой святой обители белеют каменные руины античного мира, опутанные плющом и оживленные бегающими ящерицами. Братья францисканцы, очищая территорию монастыря от обломков язычества, выбрасывали «зло» за пределы христианского мира.

Ненавязчиво и эфемерно к образу теряющегося во времени Средневековья подключается тема античности, возрождающихся идеалов красоты и свободы. Временные пласты сдвигаются, и уже Средние века перемещаются на место предшествовавшей им эпохи, постепенно становясь материалом прошлого. Среди

полуразрушенных статуй античных богов Голиард ощущает духовное родство с античностью, осознает свою зависимость от нее, ту зависимость, которая естественным образом связывает последующие поколения с их предшественниками. «Никакие рвы и валы, никакие зубчатые стены не разделяют мира античного и мира нового: граница между ними таюже ускользает от нас, как та с каждой новой точкой зрения меняющаяся линия, которая скорее сближает, чем разделяет водные массы океана от воздушных пространств. Античный мир одними своими частями отошел в вечность, другими возродился, как феникс из пламени, к новой жизни, но воспоминания о нем, воспоминания об отошедших в вечность его частях оставались в сердцах и памяти людей и светились в них неугасимыми, пламенными чертами», – замечает К. Иванов [4, с. 131].

У Вацлава Берента выразительно звучит мысль о том, что искусство Возрождения начинается как синтез античности и Средневековья, как слияние в единое целое телесности и духовности человеческого существа. Античная пластика возвращает Голиарда в детство человечества, затушевывает в нем черты трагизма и несостоятельности. В силу своего воображения Голиард преображает мир в эстетическую реальность, оживляет низвергнутую и поруганную Красоту античного мира, совершенную в своих формах. Сам же герой Берента каменеет, замирает в каком-то мистическом экстазе, упоении звуками флейты, лютни и литавр. Под поэтическим покровительством Горация (65 – 8 гг. до н.э.) он отправляется в духовное странствие, увенчанное его физической смертью. В «Божественной Комедии» Данте, ведомый Верлигием (70 – 19 гг. до н.э.) через Ад и Чистилище, попадает в Земной Рай. Голиард же выходит к своему внутреннему Чистилищу.

Структурной основой картины преобразований руин и человека становятся пластичность, движение, цвет и звук. Образ сменяющего мифологические маски Голиарда связывается не со статичностью скульптуры, а с динамичностью живописи. Берент моделирует пространство, наполненное цветом и звуком в движении. По мнению М.Попель, он объединяет «мифологическое воображение с мистически-магическим. Господствующие здесь законы анимизации и деанимизации способствуют тому, что, словно как в мифе о Пигмалионе оживают камни, и как от взгляда Медузы каменеет жизнь» [6, с. 147].

Голиард выходит за пределы земного пространства и времени в паре с танцовщицей, той, что подарила ему книгу Горация, украв ее у монахов-доминиканцев. Образ танцовщицы насыщен движением, он необычайно гибок и пластичен. Превращаясь в Венеру (Афродиту), становясь вакханкой, она окончательно утверждает силу своей человеческой любви, красоту и свободу земной жизни. «Нет дьявола! Нет ада! Нет греха! [...] А когда мы устанем от счастья, я сплету тебе у ручья в лучах солнца венки одной единственной вечности. Я ее тебе дам – не церковь» [1, с. 156-157].

В героине романа «Живые камни» сильно материнское начало: «королева вагантов», «Муза» опекает своих сотоварищей, делит с ними все трудности и невзгоды бродячей жизни. Примечательно, что танцовщица перевоплощается в многогрудую Цереру, богиню плодородия, дающую рост всему на земле.

Поиски земного счастья, чувственная неудовлетворенность приводят танцовщицу к необходимости самореализации, компенсации внутренних и телесных потребностей, что сконденсировано в сцене ее ночного полета верхом на черном козле. «Satanassa lubrica!» (искушающая дьяволица), – восклицает Голиард [1, с. 157], видя в ней женщину-ведьму, источник греховности. Обнаженная грудь, подвижность и легкость одежды, кувшин с вином становятся постоянными атрибутами танцовщицы-соблазнительницы.

Сама же героиня Берента отождествляет себя с женскими образами античной мифологии. «Слушая глазами», она мечтает, как нимфа, сплести у ручья венки

для любимого, хотя и знает, что нимфы висят на волоске от смерти: «достаточно было вырвать им один волосок, как они сразу же умирали» [1, с. 259].

Перевоплощаясь в Афродиту, восстанавливая разрушенные формы богини и «очеловечивая» их, танцовщица уравнивает себя с голиардом-Вахком, отводит своей любви положительную роль, содействующую восхождению души к божественной любви и единению с божеством. Она бросает вызов церковным представлениям о сущности женщины. Однако трансформирующий танец жизни, утопающий в золоте солнечных лучей, под любопытные взгляды голубей («Птицы Афродиты!») затмевается грозой. Ночная гроза нарушает синкретичность античного мифологического сознания, для которого характерно ощущение неразрывного единства человека и природы, их слитости и взаимопроникновения. Художественно-религиозный образ природы приобретает устрашающий характер. В иконографическом варианте гром и молния являются сложным символом нуминоза, иначе говоря, божественной силы и власти.

Голиард встречает смерть под раскаты грома и звуки монастырского колокола, на земле, объятай злом. После грозы его труп был найден лежащим на груди мертвой танцовщицы, смертельно укушенной черной змеей. Возле них лежала убитая голиардом змея «черная в пурпуре своей крови как сам ад!» [1, с. 321]. В. Гутковский, интерпретируя образы голиарда и танцовщицы, усматривает в них героев «двух мифических текстов: греческого и христианского. Голиард является также Адамом, танцовщица – искушающей Евой [...] Наконец, новый рай, обретенный среди руин античного храма, снова потерян: змея, символ архаичного зла, убивает Еву-танцовщицу и сама погибает от ударов Адама-голиарда» [3, с. 327-328].

И хотя герой романа «Живые камни» побеждает зло, он не в состоянии спасти свою разодранную душу, обреченную на вечное скитание. Когда голиард в запале проклинает свою жизнь, приор францисканского монастыря спешно поправляет: «... первая жизнь! скорее повтори за мной, брат, пока дьявол, мятущийся в тебе, не заслонил этим богохульством дороги ко второй жизни [...]» [1, с. 240]. Говоря о второй жизни, приор подразумевает загробную и обращается к евангельскому мотиву смерти:

«Первый человек – из земли, перстный; второй человек – Господь с неба.

И как мы носили образ перстного, будем носить и образ небесного»

(Первое послание к Коринфянам 15:47, 49).

Приор воспроизводит христианский миф о том, что каждый будет держать отчет за содеянное в этой жизни перед самим Богом. На одну чашу весов будут положены добрые дела, на другую – грехи и упущения. Вечное спасение или проклятие будут зависеть от того, какая чаша перетянет.

Настоятель францисканского монастыря с горечью предвидит, что в случае голиарда несомненно перевесит вторая чаша: богохульство ваганта, его антицерковные выпады, отвергнутая сутана, гордыня, восхваление языческих богов, воспевание женской красоты. И только дева Мария в Судный день сможет защитить его заблудшую душу: «И положит на первую чашу – гусли поэта» [1, с. 324]. Пожертвованные монастырю накануне смерти гусли, дают голиарду возможность дополнительного очищения от грехов, приводят к посмертному раскаянию. Гусли и смычок были крестообразно положены на гроб бродячего поэта, заменяя собой громницу и освящая путь к вечной жизни. Его душа, отделившись от черного плаща и капюшона клирика, зависнув между тленным миром и небесами, молила освободить ее от мучений, претерпеваемых в чистилище: «... освободите с помощью милостины!... А тело по-христиански похороните!» [1, с. 326]. Вацлав Берент не выходит за рамки реалий, характерных для средневековой теологии, акцентирующей этап пребывания в чистилище и необходимость поминальных молитв,

месс за усопших. В этой связи в романе «Живые камни» появляется траурная процессия братства Милосердия во главе с глашатаем смерти: «уже стоял у калитки он столб траурного креста, с черным червем на лице, рассеченным в форме креста. Из плечей этого креста на лице, словно гвозди Страстей Господних, зияют факелы очей... «мертвеца или самой смерти?!» – невольно спросишь, увидев такого во время похорон» [1, с. 325-326].

Умирающим, каменеющим в своем земном существовании героям романа «Живые камни» противопоставляются ожившие камни и статуи, наполненные духовной энергией, силой и верой живущих в этом мире людей. Церковные скульптуры, барельеф Парсифаля, фигуры Доброго Пастыря и девы Марии, изувеченные каменные статуи античных богов, наконец, сам готический собор не только органически присутствуют в жизни героев В. Берента, но и приобретают аналогичный им статус, действуют как самостоятельные, полноценные персонажи.

Собор, возвышающийся над городом как огромная гора (традиционная христианская метафора), выступает в роли и заступника: «Костел охранял людей плащом городского небосклона» [1, с. 201] и строгого судьи: «как превращенный в гору исполин, павший на колена и вознесший к небу обе руки» [1, с. 203], взывает он к справедливости небес, моля сурово покарать грешный город. В романе «Живые камни» именно храм, стоящий на пересечении всех дорог, являющийся центром сакрального мира, объединяет героев произведения, переносит их из сферы повседневной жизни в сферу религиозных представлений, мифов и экзистенциальных загадок (крестный ход, похоронная процессия, превращение брата Луки в рыцаря). Слово солнечные лучи, сходятся к собору и расходятся от него улицы, дома и сами герои «Живых камней».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Berent W. Żywe kamienie.* – Wrocław. Ossolineum, 1999. – 363 s.
2. *Верлен П.* В слезах моя душа: Стихотворения. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. – 336 с.
3. *Gutowski W. Nagie dusze i maski.* – Kraków: Wyd-wo Literackie, 1992. – 371 s.
4. *Иванов К.* Трубадуры, труверы и миннезингеры. – М.: Алетейа, 2001. – 360 с.
5. *Новый Завет.* – Chicago: Slavic Gospel Press, 1990. – 331 с.
6. *Popiel M. Historia i metafora. O "Żywych kamieniach" Wacława Berenta.* – Wrocław, Ossolineum, 1989. – 170 s.
7. *Христианство / Джон Янг.* – Пер. с англ. К. Савельева. – М.: ФАЙР-ПРЕСС, 2003. – 384 с.

SUMMARY

The article is devoted to one of the most significant phenomenon is the Polish literature of the early 20th century – Vaclav Berent's (1873 – 1940) prose, his novel "Living Stones" being the centre of author's investigation. The question of its philosophical and allegorical measuring has been examined, the literary traditions, reminiscence, writer's associative experience and biblical context being appealed to.