



---

# ИСТОРИЯ ФИЛОСОФИИ И СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

---

УДК 809

## ПРОСТОНАРОДНАЯ МИСТИКА ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ. (К ТЕОРИИ ПЕРФОРМАТИВНОЙ ПРАКТИКИ)

## MASS MYSTICISM OF THE LATE MIDDLE AGES (ON THE THEORY OF THE PERFORMATIVE PRACTICE)

**М.Ю. Реутин**  
**M.Yu. Reutin**

*Института высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета,  
Россия, 125993, Москва, Миусская площадь, 6  
Institute for Higher Humanities, Russian State University for the Humanities, Miusskaya sq. 6, Moscow, 125993, Russia*

*E-mail: ivgi@rggu.ru*

*Аннотация.* В статье осуществляется попытка создать интегральную модель повседневного поведения, понятого как цельная и существующая по своим законам структура. Такая структура названа «перформансом («перформативной практикой») и определена как «жизнь в мифе» – в спонтанном воспроизведении его протосюжета, с учетом его базовых смыслов и ценностей. Концепция статьи развита на материале простонародного благочестия 1 половины XIV в. в районе Боденского озера (Констанц). В этой компактной как во временном, так и в пространственном отношении традиции получили простое, ясное выражение общекультурные закономерности, сохранившие свою силу в пределах позднейших эпох и массовых течений, однако проявленные в них более сложно и опосредованно. Статья содержит в себе переводы ряда фрагментов известных мистических сочинений.

*Resume.* The author reflects on the phenomenon and the history of the mass psychoses in South Germany of the XIII – XIV centuries. Divided into three main chapters (“Performing practice”, “The Visionary from Konstanz H. Seuse” “Performance and the Work of Literature”) the article is aimed to explain the theory of performance and to find a common approach to the description of the everyday behavior as an integral structure.

*Ключевые слова:* простонародная мистика, видение, перформанс (перформативная практика), литературное произведение.

*Key words:* mass mysticism, vision, performance (performing practice), work of literature.

---

Концепция перформанса (или перформативной практики) доказала в последние десятилетия свою исключительную продуктивность при изучении самых разнообразных культурных традиций. Пролитывает она свет и на феномен массовых психозов, имевших место во многих монастырях центральной и южной Германии XIII – XIV вв. и получивших фиксацию в созданных в этих монастырях «хрониках», «книжцах откровений». Ниже мы попытаемся создать интегральную модель повседневного поведения, понятого как цельная и существующая по своим законам структура. Эта структура – она названа «перформансом» («перформативной практикой») – определяется нами как жизнь в мифе, в спонтанном воспроизведении его протосюжета, с учетом его базовых смыслов и ценностей.



### 1. Перформанс, перформативная практика

Применительно к германской мистической традиции рубежа XIII–XIV вв. необходимо признать, что между экономическим функционированием монастырей (текстильное производство), их обрядово-уставным порядком (службы суточного круга) и развивавшейся в них культурной деятельностью, направленной на создание произведений искусства (копирование рукописей, живопись, составление хроник), – между этими тремя компонентами монастырского уклада существовала пространная область социальной жизни, отнюдь не сводимая к ним.

С одной стороны, эта область была продолжением коллективно отправляемого обряда, однако, используя и развивая его мифопоэтический ряд, она не включала в себя никаких ритуальных процедур, церковных таинств: Евхаристии, крещения и пр., покрывала собой частную и интимную сферы, предполагала личное творчество и производство смыслов. Границы между этой областью и ритуалом были проницаемы вплоть до Тридентского собора середины XVI в., ведь плоды индивидуального творчества, в том числе, литургические тропы, нередко канонизировались и вводились в обряд. Такое позиционирование «в тени» ритуала и мифологического нарратива – когда им пользуются в личных целях, ничего не привнося от себя в его структуру – хорошо иллюстрируется видениями, в которых харизматик оказывается задействован в событиях дня крестной казни Христа и, так сказать, включается в массовки, сопровождающие эти события. В гл. 13 автобиографии Г. Сузо читаем:

«Когда во время вечерней молитвы пели “*Salve regina*”, Служитель в сердце у себя вызывал представление, будто в это самое время при гробе дражайшего Чада пречистая Матерь пребывает в материнской печали по погребенному Сыну, что пришло время отводить ее в дом и что домой ее отвести должен он. В сердце своем он творил три поклона, и с ними, в созерцании, провожал ее в дом» [Сузо 1907, 36].

С другой стороны, область социальной жизни, о которой идет речь, своим строением была тождественна произведению искусства, житию, ничем не отличаясь от него – разве что тем, что была не записанным, но прожитым житием. Впрочем, в отличие от жития, она не предполагала изображения тех или иных сторонних лиц, художественного удвоения реальности. Именно поэтому, эта область жизни никогда не переходила в драму. Харизматик не изображал Христа, деву Марию и пр., он изображал только себя, свой канонический, агиографический образ, выстроенный по законам культурной традиции, к которой принадлежал.

Наконец, интересующая нас область социального бытия не вписывалась в причинно-следственные связи экономической жизни. Но эта область была именно жизнью. Субстратом творчества и объектом приложения творческих усилий, был не текст, но повседневный быт. – Вот эту-то обширную, хотя по причине своего промежуточного положения, труднодоступную для определения и системного описания область и следует называть пространством перформанса.

Перформанс – явление культуры Новейшего времени. Это форма современного искусства, когда произведение создается действиями художника (группы художников) в определенном месте, в определенное время. За неимением лучшего, такую дефиницию следует взять за основу, как, при всей ее неточности, наиболее близко определяющую способы протекания массовых психозов «осени Средневековья». Но, приняв ее, над нею следует поработать: аналитически расчленив, выделив составляющие ее элементы, одни опустить, другие дополнить, а третьи видоизменить. Это нормальная научная работа, состоящая в переходе к новому знанию с опорой на знание уже имеющееся. Быть может, термину «перформанс» следует предпочесть термин «перформативная практика», как более точно отражающий спонтанный характер интересующих нас действий. Впрочем, обратной стороной этой спонтанности была жесткая организованность. Организованной была парадигма предзаданных и подлежащих разыгрыванию смыслов, спонтанным же – синтагматическое разворачивание смыслов, само их разыгрывание. Во всяком случае, действия, о которых следует речь, были импровизациями, т.е. такими произведениями, которые создавались в процессе их исполнения.

В современном перформансе прельщает его близость к изобразительному искусству, литературному творчеству и театру. Ровно это же наблюдается в средневековом перформансе, сплошь и рядом декорировавшем себя иконическими знаками, породившем литературу «видений» и «монастырских хроник», близком к театральному жанру «плачей Богородицы». Однако новый перформанс есть произведение синтетическое (*Gesamtkunstwerk*), созданное волевым усилием из различных жанров, видов искусства; старый перформанс – произведение синкретическое, использовавшее выразительные формы до их расчленения и разведения в разные области творчества. Кроме того, следует различать меру осмысленности, тотальности перформатив-

ной деятельности: в новом перформансе – вполне осознанной, ограниченной как в пространственном, так и во временном отношении, достаточно внешней по отношению к практикующему ее художнику; в старом перформансе – длящейся большую часть монашеской жизни и поглощающей ее почти без остатка. Старый перформанс – это жизнь в мифе: в постоянном воспроизведении его протосюжета, с учетом его базовых смыслов и ценностей.

Современный перформанс имеет четыре конституирующих его элемента: время, место, тело акциониста-художника, отношение акциониста и зрителя. Применительно к средневековому перформансу последний элемент должен быть пересмотрен, так как зрителем акциониста-монаха, с его, разумеется, точки зрения, был Бог. Поэтому образный ряд, оформлявший старый перформанс, не обращался вовне, к публике, а всегда вовнутрь, наносился на исподней одежде, стенах келий и частных часовен, на бумагах из личного скарба.

Кроме того, следует помнить, что средневековый перформанс, в отличие от современного, нередко имел не только внешнюю, но и внутреннюю составляющую, а то и сводился исключительно к ней. Он осуществлялся не только во внешних действиях, самобичевании, ношении вериг, но и во внутренних созерцаниях, объясняющих и санкционирующих внешние действия. Я сейчас не буду входить в детали имеющихся здесь построений. Они основаны на том допущении, что сознание есть функция языка, а содержательное наполнение и свойства конкретного сознания суть производное конкретной речевой практики. Конструируя язык, мы конструируем сознание. Осуществляя ту или иную речевую практику, выстраиваем определенные умозрительные конфигурации: образы, смыслы и ценности. Внешней, деятельной, частью перформанса мы образуем его внутреннюю, созерцательную, часть; а внутренней, созерцательной, частью, имеющей повелительный, императивный характер, побуждаемся к внешней, деятельной части. При всей своей причудливости, созерцание – как процесс и как содержание – является *de facto* объектом планирования. Однако активность харизматика, выглядит как его пассивность, ведь созерцание понимается как дар и милость Бога, как харизма.

Немного конкретизирую эти абстрактные рассуждения. Орденские конституции обязывали доминиканцев читать Св. Писание всегда и при любых обстоятельствах. У тогдашних аскетов это называлось «пережевывать жвачку» (*ruminare*). В результате их собственная бытовая речь становилась производной от латинского перевода Библии и обнаруживала себя в создаваемых ими сильно формализованных литературных текстах, изученных в 50-х гг. филологом Ж. Леклерком. При такой постановке дела, язык Св. Писания становился метаязыком, иначе говоря, языком описания и совокупностью интерпретационных ходов. Ведь вопрос интерпретации есть не что иное, как вопрос принятия того либо другого предустановленного метаязыка, способного к самоактуализации по мере привлечения подлежащих описанию фактов и всякий раз интегрирующегося в легко предсказуемые конфигурации выводов. Построение своего метаязыка – важнейшая задача локальных культурных традиций и перформативных практик. Как показали последние исследования петербургского лингвиста Н.А. Бондарко, для традиционалистской поэтики немецкой духовной прозы XIII–XV вв. характерны «стереотипные языковые структуры различных уровней» и «продуктивные текстообразующие модели» [Бондарко 2014, 584]. Этой поэтике свойственна устойчивость первичных звеньев и вариативность их сочетаний, в духе лингвистической модели Б. Гаспарова. Вот из такого-то языка в широком смысле, как из конструктора «lego», строились созерцания германских харизматиков Средневековья. Они могли быть неожиданными, оставаясь при этом вполне ожидаемыми, могли поражать своей новизной, будучи при этом вполне тривиальными. И неважно, являлись ли такие созерцания видениями (*visio*), когда харизматик в экстатическом трансе, покидал пределы дольного мира, или явлениями (*apparitio*), когда харизматика, при том, что он оставался в бытовом пространстве и воспринимал его, посещали пришельцы горних миров, – в том и в другом случае эта внутренняя, созерцательная, часть перформанса строилась в пределах его внешней, деятельной, части.

То, что я называю перформативной практикой, именовалось в «монастырских хрониках» и откровениях «игрой» (*spil, ludus*) и даже «театральной пьесой» (*wartspil*). Этот важнейший термин прилагается ко всем без исключения участникам действия – начиная от «играющего» на кресте Христа, «играющей» под крестом заплаканной Богородицы и заканчивая «играющим» харизматиком. Сам харизматик называется «imitator», а его действие – «imitatio», в ходе которого он «уподобляется» (*configurari*) Христу. В сходных контекстах термин «игра» встречается и далеко за пределами немецкой мистики, в частности в «Письмах» Екатерины Сиенской.

Кроме харизматика, в перформативную практику был втянут и Бог. Господь обычно представлен в этой «игре» Младенцем, 7-8-летним мальчиком, 18-летним юношей, 30-летним мужчиной в цветении утонченного эротизма. Младенец – нередко с крестом на спине, уязвленный



гвоздями и ударами плетей, с взором «ветхого днями». Уместно напомнить, что отвечал возроптавшему Служителю (то бишь Г. Сузо) Тот, кто выше всех помышлений и всех отрицаний, то Ничто, которое в то же время есть Нечто, «шар, коего центр находится всюду, а поверхность нигде»; так вот, плюсквамперфектный, сверхнеизреченный язвит: «сосунок» (гл. 20), через пару же лет прибавляет: «рыцарь из соломы и мужик из тряпки» (гл. 44). Таков перформативный образ Господа. Содержательное наполнение этого образа невозможно реконструировать средствами катафазы, апофазы и срединного, гиперохического богословия, но можно вывести и следует выводить из распределения, системы ролей и практик себя, входящих в перформанс.

Здесь мы выходим на главную мысль книги французского теолога Жана Леклерка о научном и монашеском богословии [Леклерк 1957]. Леклерк, однако, чрезмерно развел схоластическую и опытную методологии. И вот доказательство. Перформативная практика, т.е. исполнение роли себя, имела место там, где на доктринальном уровне утверждалась смысловая, формальная эманация и разрабатывалась теория аналогической символизации. Не переставая быть собой, человек создавал из себя аналог Христа, подражал, имитировал его. В пределах же пантеистических сект процветала драматургия с её христами, и богородицами. Где на доктринальном уровне во главу угла ставилась натуральная, природная эманация и развивалось учение о соименной символизации (*univoca*), там исполнялась роль не себя, а другого – именно Иисуса и Девы Марии. Таким образом, при всем несовпадении научной доктрины и практического опыта себя, доктрина оставалась для опыта рамочной конструкцией.

Перформативная практика, по крайней мере, в ее южно-немецкой версии XIV в., была методом сознательной реконструкции архаического христианства, способом актуализации его сакрального опыта. Более того, в латинском произведении «Часослов Премудрости» Г. Сузо *«imitatio Christi»* как путь к преодолению кризиса Доминиканского ордена и движитель орденовской реформы... Но эта перформативная практика была крайне экспансивной. Она дублировала, замещала и *de facto* делала ненужным церковный обряд. Лучше всего это заметно в феномене духовного причастия, документированного в «монастырских хрониках», «книжицах видений» десятки и десятки раз. «Сие потребление и блаженное вкушение тела нашего Господа, – говорил Экхарт в «Речах наставления», – заключается не только в причащении внешнем, оно также состоит в причащении духовном <...> Это человек может совершать по тысячу раз на дню и даже чаще, будь он там, где живет, болен или здоров» (Кар. 20 // DW V. S. 273, 5–274, 1). Позже практика духовного причастия была фундирована учением об эманации, которая есть «свое иное» и «форма инобытия» Бога. Надо заметить, что этот подкоп под таинство велся при неизменном подчеркивании важности Евхаристии и преклонении пред нею. Ведь есть индивидуальные модальности, но есть и сверхличная логика культуры...

## 2. Констанцкий визионер Г. Сузо

Пространство перформанса распространялось, в первую очередь, на территорию монастыря, поскольку, как показывает, в частности, «Vita» Г. Сузо, на выезде харизматик, как правило, выходил из обычной для себя ролевой игры, включался в социальную субординацию, экономические отношения с внешним миром и редуцировался до уровня окружающей среды. Перформативное пространство он перемещал с собой в свернутом виде, чтобы разворачивать его в большей или меньшей мере в местах временного и постоянного пребывания. Г. Сузо сопровождало в его поездках изображение Премудрости Божией. Изображение было нанесено на пергамент. Сложенный в багаже, пергамент натягивался на окно кельи во время ночлега, содержал предмет созерцания, переходящего в медитацию и экстаз.

Занимая собой львиную долю жизни насельников доминиканских обителей, перформанс ограничивался с одной стороны интимной жизнью, естественными отправлениями организма, а с другой – цеховым производством и уставным богослужением. Он, однако, стремился прорваться и туда, и сюда, превращая в действие, скажем, потребление пищи, процесс прядения либо нарушая чин мессы. Так, садясь за трапезу, Г. Сузо усаживал перед собою Христа, подавал ему для благословения блюда, поднимал вместе с ним кубок, отпивал пять глотков, памятуя о пяти его ранах, делил фрукты в память о Троице и деве Марии... Монахиня Мецци Зидвибрин из обители Тёсс сопровождала прядение нитей беседами с Господом, прося его выпускать за каждую нить по одной душе из чистилища... Что касается мессы, то она нередко прерывалась истерическими плясками, экзальтациями и кульминировала в них. Одна из монахинь могла узреть причастников просветленными, подобно кристаллу, увидеть играющего в храме Младенца, с креста к ней мог склониться Христос. Ее уносили, без чувств, в лазарет, чтобы, собрав-



шись у ложа по окончании мессы, насладиться подробным рассказом об увиденном ею. По мнению агиографа Фомы Шантимпре, религиозные дамы похожи на кур: те кудахчут, когда снесут яйца, и эти болтают без умолку, сподобившись созерцания...

В ходе перформативной деятельности начинается особым образом организовываться пространство, в котором эта деятельность протекает. Такому пространству, в отличие от пространства экономической или производственной деятельности, присуще аксиологическое, ценностное измерение. Г. Сузо мысленно разделил площадь Островного монастыря на три зоны, имея в виду ту опасность, которую каждая из них могла в себе заключать для духовной чистоты, обретенной им после генеральной исповеди. То были келья, капелла и хор, где он находился в достаточной безопасности, далее, весь монастырь, и, наконец, входные ворота, где нужна была «изрядная осторожность. Когда же он покидал три эти окружности, то ощущал себя диким зверьком – вне норки и окруженным охотниками. Здесь требовалось изрядно хитрости для защиты себя самого» [Сузо 1907, 103]. Цитаделью обитаемого Г. Сузо пространства была капелла: небольшой покой в подземном этаже храма, стены которого были расписаны образами и изречениями египетских анахоретов, взятыми из «Житий отцов». К декорированию внешнего пространства архетипическими смыслами Г. Сузо приступил после того, как оформил ими ближайшее пространство своего тела и одежды. Он вырезал у себя на груди имя «IHS». Вот как это описано в гл. IV его автобиографии.

«В пылкой решимости он отбросил спереди скапуляр, приоткрыл свою грудь, взял в руку грифель и, воззрев на свое сердце, сказал: “О, Боже всесильный, дай мне ныне силу и власть исполнить мое пожелание, ведь ныне Тебе надлежит втечь в основание моего сердца”. И он начал – проткнул грифелем плоть возле самого сердца и стал тыкать туда и сюда, сверху и снизу, пока не начертал на своем сердце имя “IHS”. От острых уколов из его плоти пролилось немало крови, она побежала по телу вниз к чреву. Из-за пламенной любви ему было на это столь упоительно смотреть, что он почти не ощущал боли» [Сузо 1907, 16]. Впоследствии духовная дочь Г. Сузо Элизабет Штагель вышила имя «IHS» на платках и разослала эти платки его ученикам, чтобы те прикрепили эти платки на одежду.

В ходе перформативной деятельности реорганизации подвергалось не только бытовое пространство, но и бытовое время. Впрочем, время уже было структурировано церковным календарем помимо всяких перформативных практик. Календарь организовывал годовой богослужебный цикл, в течение которого воспоминалась посредством евангельских чтений и молитв вся 33-летняя жизнь Христа. (Эти молитвы объединялись в чин, названный «Proprium de Tempore».) Но посредством молитв воспоминались также святые обоих Заветов. (Эти молитвы были собраны в чин «Proprium de Sanctis».) К круговому времени новозаветных событий и продолжному времени культа святых, в котором заложена идея исторической протяженности, добавлялись недельный и суточный циклы, заданные также с помощью молитвенных текстов. Тексты всех уровней совмещались, в соответствии с особой таблицей, в общественных богослужениях, имеющих устойчивый каркас и переменные элементы.

Как сказано выше, индивидуальные перформативные практики служили продолжением коллективного обряда. В них предельно актуализировались архетипические события (Благовещение, Пасха и т.д.) церковного календаря, которые становились объектами индивидуальных экстатических созерцаний. Предметом созерцаний становились не только события из жизни Христа (Proprium de Tempore), но и персонажи культа святых (Proprium de Sanctis), прежде всего, почитаемые в кругу Божьих друзей Доминик, Бернард, Арсений, Елизавета Тюрингская, между прочим, и Экхарт.

Перформанс порождает свой хронотоп, т.е. уникальный пространственно-временной континуум. Образы пространства и времени неразрывны друг с другом. Пространство? – То, которое создается за определенное время. Время? – То, которое необходимо для создания определенного пространства. Г. Сузо проводил немало времени в медитативных инсценировках крестного пути Иисуса. В играх он задействовал, как следует из гл. 13 его автобиографии, весь комплекс храмовых зданий. Начинал же с того, что каждую ночь после заутрени погружался в зале капитула в «христолюбивое сопереживание» Господних страданий. Затем поднимался и ходил из угла в угол, дабы от него отпала вялость и чтобы «пребывать бодро и трезво в ощущении Христовых страстей». Сам крестный путь он проделывал так. Подойдя к порогу капитула, преклонял колени и лобызал первые следы ступней, оставленные Господом. Воспевал псалом о Господних страстях, выходил в крестовый ход через двери и двигался по четырем галереям, следуя за Иисусом к месту его казни. В середине пути он преклонял колени опять, кланяясь перед воротами, когда через них должен был пройти Христос. Миновав галереи, шествовал к две-



рям храма и поднимался по ступеням к решетке. Вставал под крестом, простирался и, мысленно созерцая совлечение одежд и свирепое пригвождение Господа, «брался за плетку и пригвождал себя, в вожделинии сердца, вместе с Господом ко кресту» [Сузо 1907, 36].

Эта медитативная инсценировка начиналась сразу после заутрени. Именно тогда Г. Сузо вычитывал первый свод текстов так называемого «часослова страстей». «Часослов страстей» (*horologium passionis*) – авторское чинопоследование частных (келейных) молитв, разделенных по числу суточных служб (утреня, хвалы, часы I, III, VI, IX, вечерня и повечерие) на 7–8 сводов текстов, каждый из которых был посвящен тому или иному событию дня крестной смерти Христа. Известны часословы монахинь обители Хельфта Мехтхильды из Хакеборна, Мехтхильды Магдебургской, и часослов Г. Сузо. При методичном вычитывании часослова происходила синхронизация бытового времени и времени архетипического события. В этом-то времени, синхронизированном с днем крестного пути и распятия Иисуса, инсценировался перформанс, что приводило к созданию иллюзорного пространства, по подобию пространства того же крестного пути и распятия. Иллюзорное пространство создавалось в процессе означивания, приписывания деталям интерьера и быта архетипических смыслов: порог капитула – первые следы ступней Иисуса, галереи крестового хода – его крестный путь, середина последней галереи – городские ворота, ступени к решетке – склон Голгофы. Приступая к инсценировке с храмовым крестом, Г. Сузо использовал наличную семиотику богослужения. Архетипическими значениями нагружались также действия: перемещение в интерьере, бичевание тела, толкуемое как пригвождение ко кресту. В результате порождалась своеобразная топография, существовавшая, правда, только в течение инсценировки.

Пространство и время перформанса порождаются и связываются друг с другом перформативным действием. Содержание этого действия, инвариант многочисленных его разновидностей заключается в следующем. Испытывая какое-либо страдание (инсценированное, лучше реальное), надлежит войти в страсти Христа. Страдая, подобно ему, следует соответствующим образом означить свое страдание, дабы оно было не «беспорядочным» (как у Иуды), а «упорядоченным» (как у Петра). Это подается как осознание красоты и пользы страдания. На самом же деле речь идет не о пассивном обретении наличного смысла, но об активном наделении смыслом, без чего страдание им не обладает. Будучи осмысленно, страдание упраздняется. Испытавший и преодолевший его, посредством перформативного соотношения себя с Христом, поднимается на новый уровень, что соотносится с воскресением Христа.

«И вот, пока он сидел лишенный отрады, случилось так, что духовным образом ему были сказаны такие слова: “Что сидишь? Встань и войди в Мои страсти, и тогда преодолеешь страдание свое!” Брат быстро поднялся, ибо понял, что слова сии прозвучали с небес, принял на себя страсти Господни, и в этих страстях утратил страдания свои» [Сузо 1907, 257]. «Кто не хочет умереть, то как и воскреснуть ему?» [Сузо 1907, 519] «Христос воскрес из мертвых славою Отца, так и нам ходить в обновлении жизни, ведь, если мы уподобляемся Христу в смерти Его, то должны быть подобны и Его воскресению» [Сузо 1907, 518; Рим. 6: 4].

Перформативное действие точно описывается терминами аристотелевской «Поэтики». «Трагедия есть подражание действию законченному и целому. Целое есть то, что имеет начало, середину и конец» [Аристотель 1975–1984 IV, 653]. Серединой является резкое событийное изменение (*περίληψις*), «перемена делаемого в свою противоположность» [Аристотель 1975–1984 IV, 657]. «Цель [трагедии – изобразить] какое-то действие, а не качество. <...> Характеры затрагиваются лишь через посредство действий» [Аристотель 1975–1984 IV, 652]. Такое строение всякое перформативное действие получает в процессе воспроизведения единого протосюжета, т.е. перехода голгофского истощания (*κένωσις*) в посмертную полноту (*πλήρωσις*) Иисуса. Действию, коль скоро оно не является действием перформативным, негде обрести свою цельность и структурность, если, конечно, оно не обретает их из экономического (практического) целеполагания. Но это цельность, структурность совсем иного рода, в полной мере лишенная, аксиологического измерения. Любая монахиня могла быть агентом того и другого действия. В качестве акциониста могла сораспинаться в своей келье Христу и подвергаться вместе с ним в видении издевательствам, оплеванию и заушению. В качестве надсмотрщицы, организатора производства могла бить прялкой по голове, хлестать по щекам какую-нибудь из своих провинившихся подопечных, а потом, вернувшись в келью обратно, ... вновь сораспинаться Христу.

Что касается конкретно-исторического индивида, то в перформансе он никак не маркирован и не имеет значения. Значение имеет только динамика действия и вовлеченная в действие роль, перформативный, агиографический образ этого самого индивида («изделие» в термино-



логии Элсбет фон Ойе). В самой роли поступок главенствует над характером. Первый не следует из второго. Поступок строится за счет того, что реализует сценарий, а характер прилагается к поступку как формально необходимая точка. Пример Элсбет фон Ойе показывает, что перформативная деятельность харизматика исключительно эгоцентрична. Дело не в том, что Элсбет выделяла себя из числа угодников Божьих, не в том, что она включала себя в тринитарный процесс, даже не в том, что утверждала зависимость от нее Господа-Бога. – Нет, дело в том, что она сама, одна, выполнила все теургические и космические задания, обеспечив тем самым возможность существования мира, но ничего не оставила другим харизматикам, претендовавшим на это же, ведь и Экхарт притязал на то, чтобы своим мизинцем создать всё... Впрочем, это эгоцентризм не самой Элсбет, а эгоцентризм созданной ею мифопоэтической конструкции, неотъемлемый от всех конструкций подобного рода. Прочие харизматики занимались в пределах своих перформативных практик тем же, что и Элсбет, но никто никому не мешал.

### 3. Перформанс и поэтика «монастырских хроник» и «видений»

Итак, традиция женского мистицизма XIII–XIV вв. существовала в форме частных перформативных практик. Будучи уменьшенной проекцией этой традиции и обладая всеми ее характеристиками, перформанс явился в то же время питательной средой, где зарождалось литературное произведение. Перформанс был своего рода «произведением до произведения». Литературное произведение, следовательно, должно было усвоить через перформанс особенности породившей его культурной традиции – и усвоить такие особенности в качестве основополагающих принципов своей поэтики. Ведь это были принципы, общие для перформативной практики и литературного произведения. Перечислим эти принципы.

1. Отмеченный выше эгоцентризм харизматика – рассмотренный не как моральная категория, но как способ построения мифопоэтической конструкции – нашел отражение в центризме литературного героя. При том, что психозы позднего Средневековья были массовыми по количеству, они оставались индивидуальными по качеству. В каждом из тысяч и тысяч перформансов инсценировалось уникальное событие. Как ни одна из перформативных практик, так и ни одна из созданных на ее основе литературных композиций, не могла включить в свое пространство другую, созданную посторонним харизматиком. (Так же невозможно представить себе единый роман, в котором действовали бы, скажем, все герои пятикнижия Достоевского: Раскольников, Мышкин, Ставрогин, Долгорукий и Карамазовы). Но сам харизматик, вне своей индивидуальной перформативной практики, иногда включался на правах второстепенного действующего лица в чужие перформансы.

2. Эгоцентричный харизматик действует, за редким исключением, в теоцентрическом универсуме. Подобно литературному герою, он самостоятельно решает задачи, которые даны ему объективно, которые никто, кроме него, не решит: не выведет множество душ из чистилища, не накормит Младенца и пр. От решения этих задач харизматиком, и только им, зависит поддержание универсума в том виде, в каком он существует. «Кто, если не я» – именно так можно было бы сформулировать девиз перформативных практик.

3. В перформативной практике действие первоначально; оно является воспроизведением протосюжета и в качестве такового обосновывается не через характер, но через целеполагание, как алгоритм решения мифологических задач, скажем, того же кормления Младенца. С другой стороны, система образов и базовых смыслов произведения может быть разыграна лишь с помощью действия. Можно представить себе повествовательное произведение без характеров, но нельзя – без действия.

4. В лице харизматика-акциониста в любом перформансе совпадало два лица: планирующий действие «режиссер» и реализующий это действие «актер». Планирование и спонтанность представляли собой оборотные стороны друг друга. Именно поэтому харизматик воспринимал свое активное действие (самоистязание) как пассивное восприятие (страдание), а свою смыслотворческую активность – как приобщение к объективным смыслам. В литературном произведении акционист разделится на автора и героя.

5. В представлении харизматика, созерцаемые им образы обладали особым онтологическим статусом. То, что они переживались субъективно, отнюдь не означало, что субъективным было само их содержание. Содержание было вполне объективно, но его реальность не описывалась предикатами бытия, предметного существования: вес, цвет, протяженность, время и пр. На языке средневекового богословия такая реальность именовалась «субсистенцией» [Реутин 2011, 152–166].



Сказанное в большой мере приложимо к литературным образам, задействованным в «хрониках» и «откровениях». Можно создавать или не создавать образ, но если он создан, то, обладая собственным предметным содержанием, он мыслится как некое «само-по-себе», навязывает себя как именно *такой* образ. С одной стороны, образ персонажа совершенно ирреален, но с другой, он содержательно самостоятелен и недоступен мыслительному произволу с того момента, как задан. Он обладает объектным бытием в произведении (*esse obiectivum, esse intentionale*) [Вдовина 2009].

Из приведенного перечисления видно, что перформативная практика представляет собой по отношению к литературному произведению совершенно особый эпистемологический фон. Такой фон позволяет несколько углубить уровень анализа текста, осознать очевидное как проблему, а каждую аксиому – как требующую дополнительного доказательства теорему. Думается, что изложенные наблюдения над поэтикой «монастырских хроник» и «откровений» позднего Средневековья сохраняют свою силу далеко за пределами этих двух непосредственно связанных с перформативной практикой жанров и представляют в новом свете литературное произведение в целом.

#### Список литературы References

1. Аристотель. Сочинения: в 4 т. М., 1975–1984.  
Aristotel'. Sochineniya: v 4 t. M., 1975–1984.
2. Бондарко Н.А. Немецкая духовная проза XIII–XV веков: язык, традиция, текст. СПб, 2014.  
Bondarko N.A. Nemetskaya dukhovnaya proza XIII–XV vekov: yazyk, traditsiya, tekst. SPb, 2014.
3. Вдовина Г.В. Язык неочевидного. Учения о знаках в схоластике XVII в. М., 2009.  
Vdovina G.V. Yazyk neochevidnogo. Ucheniya o znakakh v skholastike XVII v. M., 2009.
4. Leclercq J. L'amour des lettres & le désir de Dieu. Paris: J. Vrin, 1957.
5. Реутин М.Ю. «Христианский неоплатонизм» XIV века. Опыт сравнительного изучения богословских доктрин Иоанна Экхарта и Григория Паламы. Парижские диспутации Иоанна Экхарта. М., 2011.  
Reutin M.YU. «Khristianskiy neoplatonizm» XIV veka. Opyt sravnitel'nogo izucheniya bogoslovskikh doktrin Ioanna Ekkharta i Grigoriya Palamy. Parizhskkiye disputatsii Ioanna Ekkharta. M., 2011.
6. Seuse H. Deutsche Schriften / Hrsg. von K. Bihlmeyer. Stuttgart, 1907.